



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

LA OBRA NARRATIVA DE JOSÉ MANUEL CRESPO

TESIS DOCTORAL

LUZ STELLA HURTADO RÚA

DIRECTOR: JUAN JOSÉ LANZ RIVERA

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA E HISTORIA,
PROGRAMA DE DOCTORADO DE
LITERATURA COMPARADA Y ESTUDIOS LITERARIOS**

2020

*Para mi esposo Domingo,
mi más fiel apoyo durante tantos años,
dando tranquilidad, ánimo y paz a mi corazón,
invaluable su acompañamiento
y su fe en mi como persona y profesional.*

AGRADECIMIENTOS

Mi eterna gratitud al escritor José Manuel Crespo por la oportunidad de conocerle, por todos los días compartidos con extensas charlas sobre la situación social del país, sobre sus textos y las problemáticas de la cultura literaria y, en general, sobre la vida misma; asimismo, a su esposa Mercedes Vargas por su confianza.

A mi director de tesis Dr. Juan José Lanz por su paciencia, excelente orientación, respeto a mis ideas y solución a mis continuas inquietudes. A la Universidad del País Vasco, por los caminos que abre creando oportunidades para compartir conocimientos.

A la Dra. Verónica Mendoza, amiga muy querida, por su cariño y sus sabios consejos, además de su presencia en los momentos difíciles. A todos mis profesores y compañeros de la universidad que contribuyeron en aportes teóricos y personales para crecer en aprendizaje.

A mi hermana Gloria por su paciencia al escuchar mis largas disertaciones que consiguieron convertir mis equívocos en aciertos, además de su apoyo constante. A mi familia por su respaldo en toda circunstancia. A todas esas amistades que resistieron esos años de estudio con confianza y lealtad.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO 1. Planteamientos teorico-referenciales.....	23
1.1. Conceptos y elementos teóricos para el análisis de textos narrativos.....	23
1.1.1. Categoría sintáctica.....	25
1.1.1.1. Personajes.....	25
1.1.1.2. Espacio	30
1.1.1.3. Tiempo	32
1.1.2. Categoría semántica.....	40
1.1.3. Categoría pragmática.....	47
1.1.4. Memoria	50
1.1.5. Novela lírica	60
1.1.6. Autobiografía.....	63
1.1.6.1. La autoficción.....	68
1.1.6.2. La autonarración.....	76
1.2. Literatura colombiana desde 1960.....	78
1.2.1. Novela urbana.....	88
1.2.1.1. Las pandillas y sus características.....	96
1.3. Apuntes biográficos de José Manuel Crespo.....	98
1.4. Introducción a la obra de carácter lírico, político-reflexiva y narrativa	104
1.4.1. La poesía crespiana, características	104
1.4.2. José Manuel Crespo y el ensayismo político.....	110
1.4.3. Panorama de la obra narrativa de José Manuel Crespo	118
CAPÍTULO 2. <i>Largo ha sido este día</i> y la escritura autobiográfica	121
2.1. Estructura y generalidades de la obra	121
2.2. <i>Largo ha sido este día</i> como ‘Novela lírica’	123
2.3. Construcción del ‘yo’ crespiano	128
2.3.1. Caracteres sustanciales (o semánticos).....	130
2.3.1.1. Referencialidad y yo autobiográfico	132
2.3.1.1.1. El yo infantil crespiano.....	136

2.3.1.2.	El nombre propio y la identidad.....	141
2.3.1.3.	Examen de conciencia.....	142
2.3.1.3.1.	La conciencia como constructora de conocimientos.....	145
2.3.1.4.	Proyecto autobiográfico.....	147
2.3.1.5.	Sinceridad y testimonio.....	149
2.3.1.6.	El papel de la escritura.....	151
2.3.1.7.	Desdoblamiento y otredad.....	159
2.3.1.7.1.	Personajes crespianos.....	161
2.3.1.8.	Espacio autobiográfico.....	167
2.3.1.8.1.	Espacio crespiano.....	168
2.3.2.	Caracteres formales (o pragmáticos).....	173
2.3.2.1.	Persona gramatical.....	174
2.3.2.2.	Prosa/ verso.....	176
2.3.2.3.	El lector.....	183
2.3.3.	Caracteres estructurales (o morfosintácticos).....	185
2.3.3.1.	La memoria y el olvido.....	186
2.3.3.1.1.	Memoria colectiva.....	191
2.3.3.2.	El tiempo.....	196
CAPÍTULO 3. El universo literario en las obras narrativas crespianas.....		209
3.1.	Estructura y generalidades de las obras.....	209
3.2.	El relato literario en <i>Ánimo contra el miedo</i> (1988).....	211
3.2.1.	Narrador y personajes.....	213
3.2.2.	Espacio.....	222
3.2.3.	Tiempo.....	225
3.3.	El reino de los sueños en <i>La promesa y el reino</i> (1984).....	231
3.3.1.	Narrador y personajes.....	237
3.3.2.	Espacio.....	247
3.3.3.	Tiempo.....	251
3.4.	Lo subjetivo de lo urbano en <i>Qué será de Paola Silvi</i> (1981).....	257
3.4.1.	Narrador y personajes.....	263

3.4.2.	Espacio	283
3.4.3.	Tiempo.....	289
3.5.	Imaginario urbanos en <i>Considéralo un sueño</i> (1998).....	296
3.5.1.	Narrador y personajes	303
3.5.2.	Espacio	316
3.5.3.	Tiempo.....	325
CAPÍTULO 4. Elementos significativos transversales en las obras narrativas crespianas		335
4.1.	Estructura y generalidades	335
4.2.	Obras crespianas como ‘novelas líricas’	336
4.3.	Personajes y espacios compartidos en las obras crespianas	352
4.3.1.	Personajes principales y secundarios.....	353
4.3.2.	Personajes referenciales.....	364
4.3.2.1.	La religión	365
4.3.2.2.	La Historia.....	376
4.3.2.3.	La literatura y la mitología.....	385
4.3.2.4.	La cultura musical y el cine.....	391
4.3.3.	Espacios compartidos	400
4.4.	Palabras claves y expresión de uso constante	417
4.5.	Categoría pragmática	423
4.5.1.	La pregunta en el discurso narrativo.....	424
CONCLUSIONES		435
BIBLIOGRAFÍA		451
ANEXOS		463
Introducción de los anexos		463
Anexo 1. Definiciones literarias crespianas		467
Anexo 2. Diccionario de la obra crespiana.....		472
Anexo 3. Fotos tomadas para esta investigación.....		486
Anexo 4. Primera entrevista		490
Anexo 5. Segunda entrevista		496

Anexo 6. Palabras significativas en la obra crespiana.....	500
Anexo 7. Citas bíblicas en <i>Considéralo un sueño</i>	502
Anexo 8. Cultura literaria en la obra crespiana	504
Anexo 9. Cultura musical en la obra crespiana	507
Anexo 10. Cine en la obra crespiana	511
Anexo 11. Animales en la obra crespiana	512
Anexo 12. Redes sociales: Facebook, Twitter y Blog literario	516

Ilustraciones en anexo 12:

Ilustración 1. Algunas de las obras del autor José Manuel Crespo.	516
Ilustración 2. Primera transcripción textual en 2010, obra lírica: <i>Coros en la neblina</i>	516
Ilustración 3. Primera transcripción con imagen de fondo el 13 julio de 2016.....	517
Ilustración 4. Publicación de la obra <i>Largo ha sido este día</i>	517
Ilustración 5. Publicación de la obra <i>Considéralo un sueño</i>	518
Ilustración 6. Publicación del relato literario <i>Ánimo contra el miedo</i>	518
Ilustración 7. Publicación de la obra <i>Qué será de Paola Silvi</i>	519
Ilustración 8. Publicación de la obra <i>La promesa y el reino</i>	519
Ilustración 9. Publicación con comentarios a cierta obra del autor.	520
Ilustración 10. Publicación de la obra <i>Basuras del tiempo muerto</i>	520
Ilustración 11. Publicación de la obra <i>El Estado auténtico</i>	521
Ilustración 12. Publicación de la obra <i>Coros en la neblina</i>	521
Ilustración 13. Publicación de la obra <i>El olivo y la espada</i>	522
Ilustración 14. Publicación de la obra <i>Ulises, hombre solo</i>	522
Ilustración 15. Blog: “El mundo literario de José Manuel Crespo”.	523
Ilustración 16. Presencia de textos crespianos en: Red social Twitter.	523

En *CD*:

- Anexo 13. Personajes principales y secundarios en las obras crespianas.
- Anexo 14. Personajes referenciales no compartidos de cada obra.
- Anexo 15. Personajes referenciales compartidos en las obras crespianas.
- Anexo 16. Espacios narrativos en las obras crespianas.

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Personajes referenciales en la obra ‘Ánimo contra el miedo’ (ACM)	222
Tabla 2. Personajes referenciales en ‘La promesa y el reino’ (PR).....	247
Tabla 3. Personajes referenciales en ‘Qué será de Paola Silvi’ (QSPS).....	282
Tabla 4. Personajes referenciales en ‘Considéralo un sueño’ (CS).....	313
Tabla 5. Personajes de cada obra.....	353
Tabla 6. Personajes repetidos en las obras crespianas.....	353
Tabla 7. Personajes referenciales compartidos en las obras crespianas	365
Tabla 8. Espacios de la obra crespiana	401
Tabla 9. Animales repetidos en la obra crespiana	411

INTRODUCCIÓN

“La verdadera vida, la vida por fin esclarecida y descubierta,
la única vida por lo tanto plenamente vivida, es la literatura”

(Marcel Proust)

La literatura colombiana tiene un gran número de escritores y obras literarias, en todos los géneros, que sobresalen por su riqueza en estilo y originalidad, pues existe una exuberancia intelectual la cual manifiesta las realidades nacionales que reflejan este espacio geográfico y cultural, no sólo antes y después del llamado *boom* latinoamericano, sino en la actual narrativa contemporánea nacional. Las innovaciones en el lenguaje literario de algunos de esos autores abordan temas emocionales y, por tanto, una escritura subjetiva que expone elementos diversos, los cuales involucran al lector a través de personajes y espacios cercanos a su entorno, permitiendo, de esa manera, encontrar rasgos más íntimos del ser humano. El campo literario que emerge de lo subjetivo ofrece descripciones particulares que muestran lo propio del autor en consonancia con lo que le rodea.

Dentro de esos escritores, que se enfocan en el empleo de una escritura subjetiva, está el autor José Manuel Crespo (Ciénaga, 1942), con la publicación de nueve libros sobre poesía, tres obras de carácter ensayístico centrados en la problemática social y cultural nacional, y cinco obras narrativas sobre las cuales se centra esta investigación: una autobiografía, un relato literario, y tres novelas, dos de ellas con características representativas de la novela urbana. Crespo posee un estilo literario propio en el cual conjuga la utilización de elementos poéticos, espacios descriptivos y llenos de ambientes regionales, además de la manifestación de sucesos externos, articulando así, una narrativa con una sintaxis y una semántica que genera nuevas connotaciones.

En su obra se encuentran elementos de valor social, cultural, histórico y literario, de gran significado para el ámbito de las letras colombianas, la importancia de la literatura latinoamericana y, por tanto, universal, por eso se busca presentar la originalidad y valía de su obra, la cual merece ser tenida en cuenta en cualquier medio literario. Es un escritor que expone elementos significativos en toda su obra y que trasciende lo común

en la narrativa, lo cual enriquece la investigación. Los espacios dedicados en las editoriales a este autor son reducidos, lo que lleva a ver cómo la crítica adolece de darle un tratamiento individual que falta en el panorama general de la literatura nacional, para que permita difundir la visión de su creación literaria. En cuanto a la producción escritural del autor, se observa originalidad por la elección de ese lenguaje subjetivo que le hace meticuloso en comparación con otros autores nacionales, además de ser un escritor que revive tiempos pasados a partir de su nostalgia y de sus recuerdos, incluyendo conocimientos propios y universales, trasladando así a sus textos un estilo muy elaborado a través de su discurso.

El interés en este estudio tiene como origen el profundo impacto que produce la primera lectura de una de las obras de este escritor, y que repercute en el desarrollo tanto personal como profesional de la investigadora; asimismo, el descubrimiento de una producción literaria que rechaza y rompe con algunos de los esquemas actuales en la narrativa, debido a las temáticas y componentes escogidos por el autor, además de la fascinación por sus lecturas. Al momento de empezar a desarrollar el trabajo de indagación sobre este literato, se descubre que es un escritor con premios nacionales de poesía, varias obras escritas en prosa (ha sido finalista en concursos de novela), ensayos y algunos artículos como colaborador en periódicos nacionales y otros organismos (fundaciones y revistas culturales).

Por todo ello, la finalidad de este estudio tiene como objetivo principal la comprensión e interpretación de los diferentes elementos que hacen parte e influyen en la obra en prosa de José Manuel Crespo, teniendo en cuenta las categorías narrativas (sintáctica, semántica y pragmática) planteadas por varios teóricos y la relación que sus libros exponen con los conceptos de autobiografía, novela lírica, novela urbana, el tiempo y la memoria. El valor literario de su obra se analiza a partir de los siguientes interrogantes que encuentran respuesta en el presente trabajo: ¿Cómo construye Crespo sus escritos a través de su vida, de sus conocimientos y sentimientos? ¿Qué componentes de sus textos repercuten y sobresalen en la sociedad actual para que merezca ser estudiado? ¿Cuáles elementos de su obra destacan en el contexto social y literario nacional? ¿De qué forma se puede contribuir, a través de esta investigación, para que se conozca y comprenda su obra? ¿Cuál es el rol que juegan el tiempo y la memoria en su narración? ¿Cuál es el comportamiento de esa memoria individual y social en la vida del autor, para que logre de manera tan clara reconstruir diferentes

lugares, hechos históricos y culturales?; se intenta así, realizar un análisis detallado para comprender los fundamentos relevantes de su obra, lo cual rescata elementos de la escritura que ofrecen determinados puntos de vista, no siempre coincidentes con los de otros escritores nacionales, ya que en sus textos en prosa existen rasgos que enriquecen la visión social de la cultura nacional.

Sus libros se centran, no sólo en el transcurrir de su vida, sino también en los acontecimientos que han influenciado la sociedad, por eso, un adecuado y preciso acercamiento a su discurso, al conocimiento de su obra y, en especial, a su autobiografía *Largo ha sido este día*, exige partir del estudio de algunos de los conceptos arriba mencionados (tiempo, memoria, etc.). En sus demás obras se trata de acontecimientos reales y ficticios que abarcan la ciudad de Bogotá D. C. y poblaciones como Ciénaga, lo cultural, lo político y lo social de ellas, ya que son factores que se enlazan y contextualizan en la mayoría de sus libros y que, asimismo, permiten abarcar el propio conocimiento de lo sucedido en los años anteriores a su nacimiento, durante su infancia, adolescencia y madurez, aparte de otros hechos que, en cierto modo, se integran en la trama de la memoria nacional. Lo que predomina en sus textos es el sentimiento, la emoción, Crespo tiene en sus manos recursos propios de su sensibilidad, el acceso a una poética complementada con una inmensa erudición etnológica respecto al conocimiento de la cultura y de las actitudes vitales de su pueblo natal y de su país.

Aunque se indagan aspectos generales de toda su obra para la complementación de la investigación, se presenta un grupo limitado de sus textos para un análisis e interpretación más detallada. Las características unidas a estas obras abarcan el estudio de elementos como: personajes, espacios, tiempo, memoria, además de los aspectos históricos, culturales, religiosos, ya que estos últimos conducen a profundizar en áreas del conocimiento que enriquecen lo literario. Igualmente, se describe la importancia que tienen estos aspectos para la formación del discurso narrativo que el autor expresa a partir de los cientos de personajes, lugares y palabras que hacen parte de su universo literario.

Se quiere reflexionar acerca de la relación entre el recuerdo de los acontecimientos del pasado, signados por los diferentes aspectos sociohistóricos, culturales y religiosos, en los cuales el autor parte de un estilo muy propio, actualiza ese pasado histórico a la luz de un trabajo crítico intelectual y lo vincula con el presente.

En el análisis de sus obras serán tenidos en cuenta aportes significativos de un gran número de autores necesarios para dar validez a los diversos elementos que se descubren en esta investigación, sin que ello deje de lado la originalidad con respecto a lo que se piensa y comprende de sus escritos. La indagación sobre sus libros en prosa, por tanto, se centran en su texto de carácter autobiográfico *Largo ha sido este día* (1987) y en cuatro de sus obras de corte narrativo: *Qué será de Paola Silvi* (1981), *La promesa y el reino* (1984), *Ánimo contra el miedo* (1988), y *Considéralo un sueño* (1998). El estudio de las obras anteriores se orienta a especificar una serie de características que ayudan a la comprensión y aproximación del universo literario que el autor crea.

Hasta el momento, previo al inicio de este trabajo, no se encuentran investigaciones que abarquen sus obras literarias, lo cual, de algún modo, motiva a examinarlas y contribuye así, a dar mayor originalidad a la tesis, puesto que ésta sería la primera exploración en profundidad sobre su obra en prosa; anteriormente, sólo se han hecho críticas literarias en seminarios, periódicos locales y nacionales, entrevistas en diversos medios de publicidad, reseñas en antologías, y ponencias sobre algunos de sus textos líricos. Se realiza una búsqueda completa del material escrito de y sobre el autor para conseguir responder a los cuestionamientos arriba mencionados, ya que cuando se aborda el sentido de sus obras narrativas se observa que existen varios niveles de lectura o de significación que se conjugan sin anularse, característica que, igualmente, puede rastrearse en sus ensayos de corte político y reflexivo; estos niveles de significación están relacionados con las categorías y elementos que se vienen planteando, de ahí la importancia de su estudio.

El desarrollo metodológico de este trabajo está basado en fuentes documentales y sus análisis, los cuales son el principal depósito de información. Para el estudio documental los pasos a seguir se originan en la lectura de diversos teóricos de la literatura, que se consultan como ayuda para la interpretación de las obras en cuestión, pues proporcionan herramientas teórico-metodológicas y las ideas necesarias para examinar y describir los elementos del discurso narrativo, lo cual contribuye a la formulación de las distintas características. La lectura en profundidad de los cinco textos seleccionados permite la inclusión de principios generales para todos ellos y, por consiguiente, se presenta una comparación detallada de cada uno de esos elementos con citas textuales de las obras de estudio.

A su vez, se complementa la metodología con la presentación de dos entrevistas que fueron realizadas al autor, las que surgen de la suma de preguntas y respuestas de distintos encuentros personales realizados con él y de algunos cuestionarios respondidos por correo electrónico, todo lo cual sirve de consulta y aporte para el desarrollo de la investigación. Además, se muestran fotografías que refieren, especialmente, elementos del ‘espacio’ de algunas de las obras narrativas de análisis, las cuales fueron tomadas por la investigadora para complementar el trabajo. Por otra parte, se organizan ayudas para la difusión de la obra del autor con redes sociales como la de Facebook, en la cual se crea la página literaria: “Vamos a seguir la obra literaria de José Manuel Crespo”¹, la que se abre al público en el año 2010 y en la que se publican imágenes con fragmentos de cualquiera de las obras del autor (no sólo las narrativas), en este momento con más de cinco mil seguidores, quienes como usuarios realizan comentarios a través de emoticones, palabras, notas vinculando el texto y la imagen escogida, solicitando información sobre el autor y/o los lugares que representan las divulgaciones. Igualmente, una cuenta de Twitter² que está conectada con las publicaciones diarias que hace la página de Facebook y, por último, un blog llamado ‘El mundo literario de José Manuel Crespo’³ el cual quiere dejar aspectos generales de su obra; todas estas herramientas virtuales ayudan en la respuesta de una de las preguntas arriba mencionadas: ¿cómo se podría, a través de esta investigación, contribuir para que el gran público conozca y comprenda su obra?

Se busca dar primacía a los análisis creados *a priori* por la investigadora de manera que proporcionen nuevos conocimientos en la originalidad de las obras que se estudian, por consiguiente, se intenta comunicar expresiones que permitan al lector internarse en fragmentos de las obras del autor para que se perciba el significado que para cada uno pueda tener, ya que el lector encuentra un número elevado de estas referencias textuales, entendiéndose que su intencionalidad, aparte de dar explicación de los elementos que se refieran, es dar la oportunidad de disfrutar de esas lecturas, por lo que se exige del lector paciencia y comprensión. Fuera de las citas bibliográficas relacionadas con los textos de estudio, se presenta un grupo de tablas y cuadros de elaboración propia por parte de la investigadora, que ayudan en el entendimiento de los diferentes aspectos del trabajo.

¹ <https://www.facebook.com/LuzStellaHurtado6/>

² <https://twitter.com/LuzStellaHurtad>

³ <https://luzstellahurtado.blogspot.com/es/>

Todos los planteamientos teóricos expuestos en el capítulo uno sobre la autobiografía, la novela lírica y los principales elementos que integran las categorías sintáctica, semántica y pragmática, sirven de base para el estudio de los capítulos siguientes, pues integran los elementos básicos de análisis narrativos que dan forma a la investigación; asimismo, se incluye aclaración de términos a partir de la consulta en diccionarios especializados. Fuera de todos estos conceptos teóricos presentados en el capítulo uno, el capítulo cuatro se apoya, también, en otros autores, dependiendo de las necesidades de la investigación. En cuanto a la estructura de la tesis, se esquematiza a continuación la disposición de los capítulos del trabajo, pues al ser un estudio tan amplio requiere una serie de explicaciones antes del inicio de sus consideraciones.

En el primer capítulo, sobre los “Planteamientos teórico-referenciales”, se establecen, definen y desarrollan las categorías, elementos y conceptos fundamentales que sustentan los diversos aspectos con los que se analizan las cinco obras del autor. Por ello, se divide en tres grandes apartados: el primero, que integra los conceptos y elementos teóricos para el análisis de textos narrativos, en el cual se indagan los aportes significativos de varios estudiosos de la literatura, teniendo en cuenta las explicaciones que contribuyen a la comprensión de las categorías sintáctica, semántica y pragmática, algunos de esos teóricos son: Carmen Bobes (1993), Antonio Garrido (1996), Mieke Bal (2018) y Enric Sullà (1996). Sobresalen, además, los aportes de Paul Ricoeur (1999) con su obra *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, quien realiza una investigación sobre dos aspectos básicos: la memoria, en cuanto ente del tiempo, y el olvido, en cuanto obra del tiempo destructor, y Gerard Genette (1989), quien en su obra *Figuras III* define los elementos del relato expuestos en la categoría del tiempo y los rasgos que la componen.

Asimismo, fuera de las categorías anteriores, se consideran tres componentes teóricos que influyen en la obra del autor, José Manuel Crespo, y que las representan, ellos son: a) ‘Memoria’, la cual refleja su relevancia en la creación de un lenguaje que siempre va al pasado, pues es parte de su yo interior y del resultado construido a partir de las colectividades sociales y sus significaciones compartidas. Existe una memoria nacional que surge de los innumerables recuerdos personales del autor y de los sentimientos que ésta despierta, ya que hay una exploración continua de aspectos histórico-culturales, que recuperan las realidades cotidianas. Toda esta explicación se muestra teniendo en cuenta las contribuciones que desarrollan autores como Nicolás

Rosa (1990), Karl Kohut (1994), Marc Augé (1998), Jan Assmann (2006), Maurice Halbwachs (2010), entre otros; b) ‘Novela lírica’, propuesta que identifica las obras de Crespo dentro de este tipo de narración a partir de los rasgos que se muestran, y que se enlaza con los planteamientos realizados, especialmente, por Ralph Freedman (1972), Galo Pérez (1982), Darío Villanueva (1983) y Ricardo Gullón (1984); c) ‘Autobiografía’, se presentan sus fundamentos teóricos, en la que se recurre a la revista *Suplementos Anthropos* (1991) con los aportes de autores como: Philippe Lejeune, George Gusdorf, Ángel Loureiro, Elizabeth Bruss, James Olney, y demás; también, se recurre a otros textos como el de Nora Catelli (1986), José María Pozuelos Yvancos (2006), Manuel Alberca (2007) y, principalmente, Francisco Puertas (2004). Por añadidura, se estudian los aportes de otros modos de narración como los conceptos de autoficción y autonarración, desde el texto de Ana Casas (2012), que permiten ampliar similitudes o diferencias con la autobiografía y ciertos aspectos de la misma novela lírica.

Se realiza un estudio del contexto literario colombiano, en el segundo apartado, desde determinados autores como Álvaro Pineda Botero (1988, 1990 y 2005) y Fernando Ayala Poveda (1990), entre otros, en el cual se explican los movimientos surgidos desde 1960, se ubica en su conjunto la obra de Crespo y se relaciona con algunos de los representantes de esos movimientos. Aspectos que establecen un reconocimiento individual y social de la literatura nacional. Igualmente, se incorporan los aspectos teóricos vinculados con la ‘Novela urbana’, la cual incluye los cambios en el imaginario de lo urbano y su nexa con todos aquellos seres y espacios que lo habitan, por lo cual se incluyen planteamientos de Armando Silva (2006), Mario A. Valencia (2009), Clara Mejía (2010).

En el tercer apartado, se muestran los rasgos biográficos de José Manuel Crespo y los diversos componentes socioculturales, históricos y literarios que rodean su vida. Se estudian las características de su obra lírica y se dejan aportes de escritores y críticos colombianos como Andrés Holguín (1974), Rogelio Echavarría (1995), Hernán Vagascarreño (2005); por otra parte, se muestran las ideas generales de sus textos de carácter político-reflexivo: *Basuras del tiempo muerto* (1978), *El estado auténtico* (1997), y *El olivo y la espada* (2010), libros que, aunque no sean los que centran esta investigación, contribuyen a la comprensión y complementación en la totalidad de los escritos del autor; al final de esta sección, se presenta un panorama sobre los ejemplares

narrativos que hacen parte de los capítulos siguientes. Todos los aportes teóricos de este primer capítulo son de gran importancia, puesto que orientan la metodología para el análisis y comprensión de las cinco obras narrativas.

“*Largo ha sido este día y la escritura autobiográfica*”, es el título del segundo capítulo, el cual se enmarca en un análisis diferente al de las demás novelas en prosa, por su mismo carácter autobiográfico. Está organizado en tres apartados de la siguiente manera: el primero, las ideas principales de la obra; el segundo, la relación de la obra con el concepto de ‘Novela lírica’; el tercero, la construcción del ‘Yo’ crespiano, en el cual se empieza a utilizar el término ‘crespiano’ en referencia al autor que se investiga para demarcar pertenencia en los elementos que le definen e identifican y se desarrollan tres grandes subapartados que contienen algunas de las características de la autobiografía, ellos son: el plano de los caracteres sustanciales (o semánticos), el plano de los caracteres formales (o pragmáticos) y el plano de los caracteres estructurales (o morfosintácticos), esta última división surge de la exposición que realiza Francisco Puertas (2004) en su texto *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica* ya que, debido al fenómeno semiótico del hecho autobiográfico, hace una división en tres planos: el sintáctico, el semántico y el pragmático, a partir de los cuales plantea que se crea el signo autobiográfico.

Cada uno de estos planos los divide en elementos que ayudan en la interpretación e inciden en la construcción autobiográfica del autor de estudio, además de conducir en la reflexión acerca de la memoria social de Ciénaga, población de Colombia, donde nace José Manuel Crespo. Lo que interesa remarcar, sobre todo en lo relacionado con la memoria, es que, a través de una autobiografía, se cuestiona la identidad personal y la del grupo social en que se ha desarrollado, aspectos que permiten que se sustente la existencia e historia de la sociedad a la que se pertenece. Dentro del análisis de esta obra se tienen en cuenta, además, las contribuciones de algunos investigadores y escritores nacionales como Álvaro Pineda Botero (1987), Dora Ramírez (1988), y Clinton Ramírez (2001).

El tercer capítulo, “El universo literario en las obras narrativas crespianas”, abarca un examen detallado de las cuatro obras restantes: *Ánimo contra el miedo*, *La promesa y el reino*, *Qué será de Paola Silvi* y *Considéralo un sueño*, las cuales se examinan a partir de las categorías sintáctica y semántica, que incluyen elementos como el de los

personajes, entre los que destaca el papel del narrador (quien busca descubrir lo íntimo y secreto de la vida de los propios personajes), el espacio, y el tiempo; además, con cada uno de los libros se exponen sus respectivas síntesis y los aportes necesarios para su comprensión. Por el número de personajes que Crespo muestra en sus creaciones literarias (sean ficcionales o no), se debe tener en cuenta que a todos aquellos que hacen parte del desarrollo de la historia de la obra se les denomina personajes principales o secundarios, y a todos aquellos personajes que se remiten a una realidad extratextual se les denomina personajes referenciales (históricos, mitológicos, literarios, etc.). En lo relativo al narrador y a los personajes principales, se establecen sus características esenciales y su influencia en las obras de estudio, mientras que, sobre los secundarios, se dejan sólo pequeñas referencias; en cuanto a los personajes referenciales, que son un gran número en cada texto, se explican, de manera general, aquellos que reinciden en cada uno de ellos y, además, el lector puede remitirse a los anexos correspondientes presentados en un *CD* (se adjunta con este trabajo) si quiere ampliar más la información. Destacan en esta sección algunos artículos periodísticos y ciertos aportes de escritores y críticos nacionales, sobre varias de las obras narrativas de Crespo, los cuales se consideran indispensables para establecer su importancia e influencia en el contexto de la literatura colombiana, ellos son: Orlando Gómez-León (1985), Eliza Uma (1998), Gabriel Castro (1999), Nelly Amaya (2003), entre otros.

El cuarto y último capítulo, “Elementos significativos transversales en las obras narrativas crespianas”, explica los componentes que se descubren compartidos en todas las obras, además de todos aquellos elementos que destacan por la incidencia que tienen en el discurso narrativo. Se divide en cinco apartados: a) explica la estructura y las generalidades del capítulo; b) muestra los rasgos que relacionan las novelas del capítulo tres con la categoría de ‘Novela lírica’; c) describe los personajes que se comparten en todas las obras narrativas (principales, secundarios y referenciales) y sus acciones, además de los espacios (como lugares) y el tiempo, que aparecen de manera recurrente y los posibles vínculos que crean en la obra crespiana. En los personajes referenciales compartidos (más de cuatrocientos) se separan de forma temática: la Historia⁴, la religión, la literatura, entre otros, y se valoran sus connotaciones como referentes identitarios de la obra crespiana. En lo relativo a los espacios se incluyen elementos que

⁴ Con mayúscula, pues en este trabajo estará referida a la: “Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados”, según el *DRAE* en su primera definición, y no a la historia dentro del discurso narrativo.

los caracterizan como la vegetación (árboles, flora y frutos) y la fauna, los cuales inciden en la producción escritural de los textos; d) manifiesta las palabras claves y las expresiones de uso constante en el discurso narrativo del autor; e) estudia la categoría pragmática, la cual expone las relaciones que tienen el texto con el autor, el lector y los contextos sociales en que se componen las obras crespianas, asimismo, busca explicar el acercamiento del autor al lector y lo contrario, a través de los distintos interrogantes que aparecen en el discurso narrativo, considerándose la ‘pregunta’ como elemento importante de ese vínculo; algunos de los autores de consulta en esta última categoría son: Umberto Eco (1985), Francisco Ayala (2007) y Wolfgang Iser (2014).

Como se puede deducir, el capítulo uno expone la fundamentación teórica que se utiliza para el estudio de las obras, además de todos aquellos aspectos primordiales que abarcan lo relacionado con el autor que se investiga. Los capítulos dos y tres examinan, de manera más detallada, las obras narrativas que son las de mayor peso argumental e investigativo, y el capítulo cuatro busca relacionar los diversos elementos reiterativos que las componen. En el desarrollo de los capítulos dos, tres y cuatro, es necesario, asimismo, esclarecer que se intenta no repetir con citas textuales los aportes de los teóricos ya definidos en el primer capítulo y que ayudan en el análisis de las obras, por tanto, sólo se les refiere en la mayoría de los casos con la bibliografía. También, es importante que el lector tenga en cuenta para el capítulo tres y cuatro, la utilización de las siglas que identifican cada una de las obras crespianas: *Largo ha sido este día* (LHSED), *Ánimo contra el miedo* (ACM), *Qué será de Paola Silvi* (QSPS), *La promesa y el reino* (PR) y *Considéralo un sueño* (CS), para evitar la constante repetición de sus nombres y/o su referencia bibliográfica, por consiguiente, la mayoría de sus citas textuales se presentan con las siglas anteriores y el número de la página. Asimismo, los elementos temáticos que conciernen a los personajes referenciales aparecen en la investigación y en muchas de las tablas y anexos, con sus respectivas iniciales: históricos (H), literarios (L), religiosos (R), cultura musical (CM), cultura cinematográfica (CC), mitológicos (M). El análisis conjunto de las explicaciones de las categorías mencionadas proporciona una mirada global del universo literario de la obra en prosa de José Manuel Crespo.

Después del estudio de los cinco textos, se plantean las conclusiones de la investigación, las cuales exponen no sólo las ideas principales, los aspectos positivos y negativos encontrados en este estudio, sino que también, quieren dejar planteamientos

para futuras investigaciones acerca de la obra examinada. Luego de las conclusiones, se aporta una introducción que explica los dieciséis anexos de la presente investigación: doce aparecen al final de este trabajo, entre ellos, uno con más de noventa definiciones literarias crespianas y, otro, que abarca un diccionario con más de doscientos términos que sirven de acercamiento y comprensión de las obras en prosa del autor, pues en su mayoría son vocablos de carácter regional y/o sobre botánica; los cuatro anexos restantes, se muestran en un *CD* complementario a la tesis, pues debido a sus extensos contenidos (no es de obligatoriedad su lectura para la comprensión del trabajo, pero merece la pena su consulta por toda la información que contiene), contribuyen con el alcance y la magnitud en cuanto a los personajes referenciales (más de mil doscientos) y espacios (más de ochocientos) utilizados por el autor.

Por el número de referencias textuales crespianas y/o de otros autores, se debe tener en cuenta que se utilizará la doble comilla, exclusivamente, para apuntar las citas textuales y, asimismo, para cuando se exponga el título de un artículo; por otra parte, la comilla simple, se empleará en los términos técnicos o categorías que sobresalen en el análisis y/o explicación del momento, además de cuando aparecen las comillas dobles dentro de una cita textual.

Se espera que el presente trabajo resulte ser de agrado y de utilidad para el lector por sus diversos contenidos, pues se busca ofrecer un amplio y contribuyente trabajo acerca del autor colombiano José Manuel Crespo, además de los conocimientos y aprendizajes que se pueden derivar de sus obras, por ello, se intenta que sea preciso en cuanto a los aportes de los varios teóricos literarios que ayudan en la metodología que se aplica, aparte de los razonamientos a los que llega la investigadora, a través de su experiencia como fiel lectora de este escritor.

CAPÍTULO 1

PLANTEAMIENTOS TEÓRICO-REFERENCIALES

Este capítulo abarca los principales aspectos teóricos y las características que se utilizan para la interpretación de las obras crespianas que se examinan en los capítulos siguientes. Está dividido en cuatro apartados: el primero, los conceptos y elementos teóricos para el análisis de textos narrativos, el cual integra el estudio del personaje, el espacio, el tiempo, el narrador y el discurso narrativo, relacionados en las categorías sintáctica, semántica y pragmática; por otra parte, los planteamientos e ideas expuestas por varios autores sobre la ‘Memoria’, la ‘Novela lírica’ y la ‘Autobiografía’; el segundo, la literatura colombiana desde 1960 y los movimientos literarios que surgen para esta época como el realismo crítico, el realismo mágico, el realismo testimonial, el realismo neocrítico, la narrativa actual y, asimismo, planteamientos sobre la ‘Novela urbana’ en Colombia; el tercero, los apuntes biográficos sobre la vida y obra de José Manuel Crespo; el cuarto, una introducción general que abarca algunas de las características que se desarrollan en sus obras de carácter lírico y en las de carácter político-reflexivo, además de la presentación del panorama de los textos narrativos que se van a estudiar en detalle.

1.1 Conceptos y elementos teóricos para el análisis de textos narrativos

Todos los conceptos y elementos para el estudio de la mayoría de las obras narrativas están relacionados con las explicaciones encontradas en: *La novela* (1993), de Carmen Bobes; *El texto narrativo* (1996), de Antonio Garrido; *Figuras III* (1989), de Gerard Genette; *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido* (1999), de Paul Ricoeur; *Teoría de la narrativa* (1990), de Mieke Bal; *La memoria colectiva* (2010), de Maurice Halbwachs; algunos de los artículos expuestos en *Teoría de la novela* (1996), de Enric Sullà, entre otros. Se parte de la división realizada por Carmen Bobes sobre las tres categorías fundamentales en toda obra narrativa: la sintáctica, la semántica y la pragmática y, en ellas se explican, a su vez, los aportes de los demás autores. Las obras narrativas de Crespo, acerca de las que se van a aplicar los planteamientos de los autores precedentes en las diversas citas textuales, son las correspondientes al capítulo tres y

cuatro: *Ánimo contra el miedo* (1988), *La promesa y el reino* (1984), *Qué será de Paola Silvi* (1981) y *Considéralo un sueño* (1998).

A partir del texto de Bobes (1993) se tienen en cuenta aspectos que integran la novela como: “Un modo de presentación (la narrativa), una materia (el mundo ficcional creado), una finalidad (causar placer estético), unos receptores (el lector, lo cual significa integrarla en un proceso de comunicación), unas formas (descripción o pintura) y unos temas (sucesos interesantes, que pueden ser subjetivos: pasiones, u objetivos: costumbres)” (24). Al ser la novela un texto de carácter ficcional y de mayor extensión es también un proceso de comunicación que involucra varios elementos. Según la autora, la novela tiene diversas finalidades: la social, tranquiliza al lector con explicaciones sobre las relaciones humanas; la antropológica, da respuestas a preguntas trascendentes del hombre; la estética, causa placer estético; la gnoseológica, es un proceso de conocimiento; la lúdica, sirve de entretenimiento (28).

En el análisis sobre las obras enunciadas se tiene en cuenta la siguiente división: la categoría sintáctica, en la cual se incluyen elementos como: a) los personajes, b) el espacio y c) el tiempo; la categoría semántica, en la que se interpreta el valor y el sentido de los elementos antes planteados; la categoría pragmática, la cual expone las relaciones del texto con el autor, el lector y los sistemas culturales en que se escriben y leen las obras. La anterior división es establecida por Bobes a partir de la teoría del modelo semiótico expuesto por C. Morris para el estudio de los sistemas de signos en general, pues permite un marco de investigación amplio para cualquier análisis literario. Bobes aclara en su texto: “En ningún caso las unidades que vamos a estudiar, ni siquiera el nivel sintáctico, son unidades discretas, es decir, identificables en el texto, con unos límites nítidos” (107). Importante aclaración, puesto que en los análisis planteados en el capítulo tres sobre la categoría sintáctica, aunque se estudia por separado en cada obra, no puede estar separada de las otras dos categorías; asimismo, las categorías semántica y pragmática profundizadas en el capítulo cuatro se interpretan vinculadas en grupo, debido a que se reflejan características generales transversales a esas obras. La misma autora dice, haciendo referencia a la categoría sintáctica del tiempo: “Es incongruente defender que el tiempo es una categoría sintáctica sobre la que se articula el orden del relato, y negar que tenga valores semánticos y establezca relaciones pragmáticas” (107). Según Bobes, la categoría más desarrollada hasta ahora es la sintáctica, pues la semántica no ha alcanzado un desarrollo tan intenso y la pragmática está en proceso de

evolución, de todo esto surge el interés para la presente investigación de estudiar y, así, aportar los principales elementos de análisis.

1.1.1 Categoría sintáctica

Bobes (1993) plantea cuatro tipos de elementos: acciones (situaciones), personajes, tiempos y espacios, los cuales están en todas las novelas como organizadores y estructuradores (141). En lo relacionado con esta investigación el elemento de las acciones se analiza involucrado en el de los personajes, de ahí, que se está de acuerdo con la cita expuesta por Bobes cuando afirma: “En realidad, y aplicando la lógica más estricta, ambas unidades, la acción y los personajes, mantienen una relación de igualdad: no puede pensarse una acción sin un sujeto que la realice y no puede pensarse un personaje si no es en relación a una acción, o a una situación. La relación entre ambas unidades es de implicación” (145). La autora expone algunas de las teorías que han sido planteadas sobre los elementos que componen esta categoría sintáctica, por lo cual, se citan para este estudio, las teorías, aspectos y autores que sirven al examen y aplicación de las obras narrativas crespianas, además de complementar la comprensión de esos elementos.

1.1.1.1 Personajes

Bobes presenta dos de las principales orientaciones seguidas por los teóricos: la primera, plantea como marco de referencia al personaje partiendo de su concepción social, histórica o psicológica (definición semántica) y, la segunda, los que basan la definición del personaje por su funcionalidad (definición sintáctica) (146). Declara que “los personajes no son meras palabras, no son seres de ficción troquelados sobre referencias creadas icónicamente por el discurso de la novela” (147), por tal motivo, implica verlos como seres humanos con referencias sociales. Se comparte el planteamiento realizado por Chatman, uno de los autores que expone Bobes, quien dice: “Una teoría del personaje debe tratarlos como seres autónomos y no como meras funciones o como meras palabras, pues tanto la trama como el personaje se pueden memorizar independientemente” (148). Bobes muestra varias clasificaciones sobre los personajes: desde la orientación realista, se habla de personajes reales o fantásticos, alegóricos y simbólicos, principales o secundarios, planos o redondos, etc.; desde el estructuralismo, se distinguen personajes estáticos y personajes dinámicos, personajes

agentes y pacientes, actantes (por la función) y anecdóticos (de los que se puede prescindir), personajes coordinadores, informantes, etc.; desde la clasificación de Forster, el personaje *flat*, plano (construido en torno a una sola idea o cualidad) y el personaje *round*, (definido por su capacidad de sorprender continuamente) (148). De acuerdo con Bobes:

El personaje, para el autor y para el lector, es sobre todo un 'Tú', cuyo modo de ser y de actuar se presenta o se conoce desde fuera, incluso cuando el personaje toma la palabra directamente y asume el 'Yo', para el lector sigue siendo un 'Tú', pues más que la autoconsciencia, lo que se manifiesta en el discurso es la objetivación del ser hecha por él mismo y para el lector. (151)

El personaje se articula en el discurso con información que aparece de manera discontinua y surge de tres fuentes: la primera, los informes que el narrador da sobre su personaje; la segunda, el mismo personaje va llenándose de contenido mediante su actuar, su voz, sus comportamientos; la tercera, lo que los otros personajes dicen de él por la forma en cómo se relacionan. Sólo cuando termina el relato, el autor dispone de todos los datos y puede darlo por terminado (156). La función de cualquier personaje exige determinados signos de ser (descripción), unos valores semánticos (significado o sentido) y posibilidades de relación con elementos exteriores a la obra (pragmática).

A su vez, la perspectiva psicocrítica y la teoría sociocrítica del personaje novelesco, contienen elementos que pueden ser útiles para los análisis correspondientes de las obras de Crespo. En ambos planteamientos, el personaje es visto como una personalidad del autor, ya sea de su interior o inconsciente (psicoanálisis) o de su persona social (sociocrítica) (Bobes, 1993, p. 165). A pesar de que algunos autores presentan objeciones a estas teorías, debido a la falta de explicación sobre la figura del personaje en su totalidad, pues no se interpretaría el personaje de manera literaria sino como reflejo de los aspectos individuales y sociales del autor, hay teóricos que afirman la posibilidad de sus usos siempre y cuando se mire desde la dimensión interior del sujeto o desde su proyección social en un entorno inmediato. Muchos de los estudios sobre el personaje se han hecho intentando ver en él la "copia de los caracteres reales diseñados por la sociología, es decir prototipos (*homo economicus, homo faber, homo ludens...*)" (165). Bobes termina diciendo que el personaje, según parece, es: "Una unidad de construcción, un conjunto de rasgos de sentido y un centro de relaciones pragmáticas y

es también una creación del autor que se ve obligado a dar forma a la idea que tenga sobre los sujetos de las acciones de la historia que crea en sus mundos ficcionales” (165). Para este trabajo los personajes de cada obra se enunciarán como principales y secundarios de acuerdo con su papel en el desarrollo del discurso de la obra.

Por otro lado, algunos de las ideas expuestas por otros autores, en relación con los personajes, como las de Antonio Garrido (1996), quien plantea que “el realismo o verosimilitud del personaje es una pura ilusión y, por tanto, carece de sentido buscar en la vida real las claves de su personalidad y comportamiento” (103), no son de valoración positiva para este estudio por los elementos biográficos que del autor se encuentran en el análisis de estudio de las obras escogidas. Sin embargo, aspectos que sí interesan de los planteamientos de Garrido, son todos los que a continuación se presentan, como los que refiere acerca de teóricos como Chatman: “el personaje es definible como signo, pero como un signo complejo, cuyos atributos se presentan en dos dimensiones: paradigmática y sintagmática” (85). Este doble plano refleja las cualidades del personaje lo que facilita un doble tipo de relación: horizontal (permite caracterizar la apariencia física, psicológica) y vertical (surgen entre signos de diferente clase que coinciden con la definición de un personaje). Los ‘signos del ser’ y los de la ‘acción o relación’ se diferencian unos de otros, pero pueden presentarse de forma simultánea; la construcción del personaje, por tanto, se muestra como resultado de la interacción de ambos signos.

Con relación a las fuentes de información sobre el personaje, Garrido plantea cuatro procedimientos: la presentación directa en boca del propio personaje, a través de otro personaje, recurso a un narrador heterodiegético, y combinación de todas las anteriores (88). De acuerdo con Garrido, las tres dimensiones del signo: semántica, sintáctica y pragmática, sirven a otro autor, Philippe Hamon, para plantear una tipología del personaje según el tipo de referente. Hamon define al personaje desde el punto de vista semiológico y explica tres tipos, de los cuales interesa para esta investigación uno de ellos: los personajes referenciales, quienes remiten a una realidad extratextual (personajes históricos, mitológicos, sociales, etc.), poseen un sentido fijo, preestablecido por el código cultural o ideológico (100).

El planteamiento sobre los personajes referenciales, que se muestra en el párrafo anterior, es apropiado para la utilización en este trabajo por el estudio de todos aquellos

personajes externos que remiten a esos códigos culturales o ideológicos, los cuales influyen proporcionando mayor énfasis a los discursos del narrador o de los personajes crespianos principales o secundarios.

Mieke Bal (2018) en su obra *Teoría de la narrativa* (con una primera edición en 1985) plantea que los estratos del texto narrativo son tres: la fábula (ordena los acontecimientos), la historia (la forma en que se presentan dichos acontecimientos) y el texto (la versión de una 'historia'). Los cuatro elementos de la fábula son los acontecimientos, los actores, el tiempo y el espacio. Para definir el concepto de 'acontecimiento' utiliza el término 'actores' y organiza un modelo partiendo de la "relación teleológica entre los elementos de la historia: los actores tienen una intención: aspiran a un objetivo" (35), a esa clase de actores los denomina 'actantes' pues comparten ciertas cualidades características y tienen una función. Las clases de actores son: 'sujeto' y 'objeto', "un actor X que aspira al objetivo Y, X es un sujeto actuante, Y un objeto actante" (36); 'dador' y 'receptor', el primero está constituido por "aquellos que apoyan al sujeto en la realización de su intención, proveen el objeto o permiten que se provea. La persona a la que se da el objeto es el receptor" (37), el 'dador' puede ser una persona o una abstracción; 'ayudante' y 'oponente', el 'ayudante' "no es siempre la persona que actúa para conseguir el fin deseado por el lector" (40), pues en muchas ocasiones cuando el 'sujeto' es antipático para el lector, quizá también lo sea el 'ayudante' y la empatía del lector se orientará hacia el 'oponente' al 'sujeto'. Según Bal, es "la presencia de ayudantes y oponentes lo que hace que una fábula tenga interés y sea reconocible" (41).

Después, la autora desvincula el concepto 'actor' del de 'persona', se elude el término 'persona' al hablar de los actantes. Las fusiones entre los actores, presentados en el párrafo anterior, se presentan a menudo, y las posibilidades de actuación, sus competencias son de diferentes tipos. La competencia se subdivide en: "La *determinación* o la voluntad del sujeto para proceder a la acción, *el poder* o la posibilidad y el *conocimiento* o la *habilidad* necesarios para llevar a cabo su objetivo" (43). De la misma manera, un factor que lleva a una mayor especificación de los actantes es el valor de la verdad, el cual entiende la 'realidad' de los actantes dentro de la estructura actancial (44), pues la calificación de verdaderos o falsos se da no sólo para los actantes sino también a los esquemas actanciales. En consecuencia, Bal realiza una

división entre los actores, que por lo general son gente, teniendo en cuenta las relaciones de esa gente con el mundo; esas relaciones son: psicológicas, ideológicas y, las que son sobre toda clase de diversas oposiciones como, por ejemplo, sobre la apariencia física, la experiencia con el pasado, el modo de vida, entre otros.

Bal aclara en su texto que utilizará el término ‘personaje’ en vez de actor, pues quiere dar a entender “al actor provisto de rasgos distintivos que en conjunto crean el efecto de un personaje” (91). Por tanto, un personaje es un actor con características humanas distintivas y una unidad semántica completa, mientras que el actor constituye una posición estructural. “El término actante indica una clase de actores, considerados en sus relaciones entre sí” (92), y esta mutua relación viene determinada por la que tiene cada actante con el acontecimiento. En el nivel de la historia cada personaje se transforma de modo diferente respecto del lector, debido a que son individuales y ahora no es tanto por su definición (¿quiénes son?), sino por su caracterización (¿qué son y cómo nos enteraremos?).

Según la misma autora, con el personaje surgen cuatro problemas: el primero, cuando se intenta trazar una línea divisoria entre la persona humana y el personaje debido a que existe mucha similitud entre los dos; el segundo, son las divisiones de personajes en diversas categorías que hacen parte de la crítica literaria, a la que solicita se establezcan criterios para la clasificación de personajes narrativos específicos; el tercero, la situación extratextual por la influencia de la realidad en la historia, las relaciones entre texto y contexto; el cuarto, la descripción del personaje siempre está difuminada por las ideas del investigador, por lo cual esa descripción pasa a mostrarse como un juicio de valor.

También, Bal expone sobre los personajes referenciales (citados con Antonio Garrido (1996)), entre los que están los personajes históricos, los míticos y alegóricos, los cuales pueden servir como modelo para todos aquellos personajes que actúan según el modelo que se conoce por otras fuentes. Enseña los principios que ayudan en la elaboración del contenido de los personajes: la repetición, la acumulación, las reacciones con otros (similitudes y contrastes) y, las transformaciones. Para la pregunta ¿cómo determinamos cuáles son las características pertinentes de un personaje y cuáles las secundarias?, deja como posible solución la selección de ejes semánticos adecuados, los cuales, por lo general, son pares de significados opuestos. Otro aspecto importante

que revela son las fuentes de información, las cuales responden a la pregunta: ¿Cómo llegamos a tener nuestra información sobre un personaje?, por lo que nombra dos posibilidades, “o bien el personaje mismo menciona explícitamente las características o las deducimos de lo que hace” (101), todo lo cual presenta diversas posibilidades.

Tanto Carmen Bobes como Mieke Bal han tomado aportes de A. J. Greimas (1987), con respecto a los actantes en la lingüística, quien ha expuesto diversas propiedades sobre los actantes del cuento popular y del teatro, además de las categorías actanciales entre: ‘sujeto’ y ‘objeto’, ‘destinador’ y ‘destinatario’, ‘adyuvante’ y ‘oponente’, ‘actantes’ y ‘actores’, entre otros, los cuales no se hace necesario especificar pues ya las contribuciones teóricas de todos los autores anteriores dejan claridad sobre el personaje.

Por último, y agregando otro sentido en relación con el personaje, en el artículo “El personaje y su modelo” de Antonio Muñoz (Sullá, E., 1996, pp. 311-317), se afirma que: “La máxima fuente de verdad o mentira que posee el escritor es él mismo: inventando a sus personajes celebra un solitario examen de conciencia, se conoce y se desconoce, descubre recuerdos que ignoraba y facetas de su carácter que por ningún otro camino se le habrían revelado” (314). Para Muñoz existen dos tipos de personajes, los que construyen el núcleo de una historia (los protagonistas) y los que aparecen en ella en el curso de la escritura (los secundarios o episódicos). Lo más usual es que en la creación de esos personajes medien esquemas de otros modelos reales o no, para que se equilibre la veracidad de éstos.

1.1.1.2 Espacio

Respecto al elemento del espacio, Carmen Bobes (1993) afirma que éste se presenta en la novela “como lugar y distancia donde está y se mueve el personaje y donde los objetos crean un ambiente que puede condicionar o reflejar el modo de ser de los personajes estableciendo una relación de tipo metonímico o metafórico” (175). Chatman, citado por la autora, propone diferenciar “el espacio de la historia y el espacio del discurso” (176), el primero estaría conformado por los lugares físicos en que se mueven los personajes, mientras que el espacio del discurso es el que se actualiza en cada momento. Para Antonio Garrido (1996), el espacio es “sobre todo un signo del personaje y, en cuanto tal, cumple un cometido excepcional en su caracterización, tanto en lo que se refiere a su ideología como a su mundo interior o personalidad y, cómo no,

su comportamiento [...]” (216). Para Garrido, los personajes deambulan por espacios que son una proyección de ellos mismos y por ello, se contraponen entre sí, además, los diferentes modos de presentación del espacio parten del tipo de relación establecida entre las focalizaciones del narrador y del personaje (222). La presentación del espacio desempeña un papel muy importante para la organización de la estructura narrativa pues contribuye a su articulación, a la descripción y, por tanto, a la estructura del relato (237).

Igualmente, los aportes de Mieke Bal (2018), muy significativos, ayudan al estudio de este elemento. Con esta autora, cualquier acontecimiento sucede en algún lugar y, por ello, de acuerdo con el discurso encontrado, este espacio se puede deducir; los lugares pueden mostrar contrastes, por ejemplo, entre exterior e interior, ciudad y campo, abiertos y cerrados, lejos y cerca, conocidos y desconocidos, finitos e infinitos, seguros e inseguros, entre otros (54). Entonces, el lugar hace referencia a la posición geográfica en la que se ubican los personajes y tienen lugar los acontecimientos, se relaciona con la forma física. Los lugares se unen a ciertos puntos de percepción, de ahí que reciban el nombre de espacio, “el punto de percepción puede ser un personaje que se sitúa en el espacio, lo observa y reacciona ante él. Un punto de percepción anónimo puede también dominar la presentación de ciertos lugares” (106).

En el espacio narrativo, según Bal, se pueden examinar: a) aspectos espaciales, en los que hay implicación de la percepción de la vista (formas, colores y volúmenes), el oído (los sonidos) y el tacto (la contigüidad), pues todos ellos desencadenan la presentación de un espacio en la historia y la importancia del ‘marco’ (en que se sitúa el personaje e indica la forma en que se llena ese espacio) (106); b) contenido y función, al igual que con los personajes, a partir de la combinación de: determinación, repetición, acumulación, transformación, relaciones entre los diversos espacios pues pueden funcionar como lugar de acción o permanecer en un segundo plano, pueden ser estables o dinámicos (108); c) vínculos con otros elementos, provienen de la forma en que se combinen y presenten las relaciones entre los componentes en el nivel de la historia, ya que el carácter, la forma de vida y las posibilidades del personaje influyen en la ubicación, al igual que la relación entre tiempo y espacio (109); d) información, la forma en que se da la comunicación referente al espacio, ya que “es necesario, también, *implícitamente* en toda actividad que lleva a cabo un personaje” (111) y existen diversas

formas de presentar *explícitamente* esa información, a veces de forma breve y a veces en descripciones extensas, por lo cual se tiene en cuenta, además, la distancia, sea lejos o cerca, para entender de manera concisa el efecto que causa esa información sobre ese espacio.

1.1.1.3 Tiempo

A diferencia de los dos elementos anteriormente estudiados, en este componente se utilizan los aportes teóricos dados, primordialmente, por otros dos expertos: Gerard Genette (1989) y Paul Ricoeur (1999); además, se proporcionan ayudas de diccionarios especializados que complementan su comprensión e importancia en la aplicación de los análisis de la obra crespiana.

El *DRAE* proporciona dieciocho significados de los cuales se transcriben los que tendrían relación con este estudio: “3. Parte de la secuencia de los sucesos”, “4. Época durante la cual vive alguien o sucede algo”, “6. El tiempo vivido”, “14. Categoría gramatical deíctica que permite localizar la acción, el proceso o el estado denotados por un verbo a partir de su relación con el momento del habla o con otro punto temporal”. Asimismo, es necesario añadir el concepto de ‘tiempo absoluto’, el cual, según el *DRAE*, es aquel “que se orienta respecto del momento del habla”, un ejemplo es el pretérito perfecto simple. El tiempo absoluto es medido desde el hablante y en relación con el momento de la enunciación y suele estar en pasado, presente y futuro, por lo que, el tiempo relativo se mide en relación con este tiempo absoluto. El *Diccionario de psicología*, de Friedrich Dorsch (1985), muestra el concepto de: ‘Representación mental del tiempo’, el cual nos dice que esta representación puede ser, por ejemplo, “la duración de un fenómeno observado, de una vivencia, del intervalo entre dos estímulos, del tiempo transcurrido hasta que se produce un hecho” (833). También, expone el concepto de ‘Tiempo psíquico’: “Duración vivida, simultaneidad y sucesión temporal de hechos como función de la serie de vivencias (cambios) por unidad de tiempo objetivo (percepción temporal, hasta un segundo aproximadamente) o como función rememorativa de toda la serie de vivencias (estimación temporal de lapsos más largos del pasado)” (834).

Para María Moliner (2007), en su *Diccionario de uso del español*, se plantean un gran número de significados, los que interesan en esta investigación son: “1. Magnitud

en que se desarrollan los distintos estados de una misma cosa u ocurre la existencia de cosas distintas en el mismo lugar”, “7. Cada parte distinguible de otra en ciertas acciones”, “11. Accidente del verbo por el cual puede expresar el momento a que se refiere la acción”, “12. Estado de la atmosfera en relación con la temperatura, el viento, la humedad, etc.” (2.868).

En el *Diccionario de términos literarios*, de Demetrio Estébanez (1999), se plantea que ‘tiempo’ es una “categoría abstracta relativa a la duración, sucesión y orden de los fenómenos” (1040). Estébanez dice que por ser un ‘tiempo’ creado, el autor de un relato puede manipularlo a su arbitrio, por lo que una misma historia puede ser contada en diferentes tiempos y explica los aportes dados por Tzvetan Todorov sobre las relaciones que existen entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, los cuales sistematiza en tres aspectos: de orden temporal, de duración y de frecuencia. En la primera relación, de orden temporal, Todorov apunta dos fundamentales: a) la prospección y b) la retrospección. En la segunda relación, de duración, Todorov distingue: a) pausa: cuando al tiempo del discurso no le corresponde ningún tiempo de la historia, como por ejemplo las reflexiones y las descripciones; b) elipsis: cuando al tiempo de la historia no le corresponde un tiempo en el discurso, por ejemplo, cuando se omite la narración de un periodo de la vida de un personaje; c) escena: cuando se produce total correspondencia entre el tiempo de la historia y el del discurso, por ejemplo, en una escena dialogada, en un monólogo, etc.; d) resumen: cuando en el discurso se condensa el tiempo de la historia, por ejemplo, si en una frase se sintetiza lo sucedido en un periodo de meses o años; e) análisis: cuando se amplifica en el discurso el tiempo de la historia, por ejemplo, en el *Ulysses* de Joyce se narran dos días de la vida de L. Bloom. En la tercera relación, de frecuencia, Todorov distingue entre el relato: a) singulativo, un único acontecimiento es evocado en un único discurso; b) repetitivo, un único acontecimiento es contado en diversos recursos; c) iterativo, cuando un único discurso evoca diversos acontecimientos semejantes que se repiten.

Estébanez explica que desde el punto de vista sintáctico se ha distinguido entre tiempos verbales narrativos o tiempos de la historia (el imperfecto, indefinido condicional) y tiempos del discurso (presente, perfecto, futuro). La narración usa, por lo general, el pretérito perfecto simple (se utiliza para hablar de narraciones que tuvieron lugar en el pasado y no representa relación con el presente), la descripción con el

pretérito imperfecto de indicativo (acciones continuas, habituales, sin principio y/o fin, procesos mentales, estados físicos); todo esto está dentro del tiempo verbal, en el que se elige si se quiere escribir en pasado o presente, los dos tiempos más comunes. Al conjunto de situaciones que rodean y condicionan a los personajes de un relato se les puede llamar tiempo de la historia mientras que la duración de los hechos de un relato recibe el nombre de tiempo de la narración.

Por su parte, con Gerard Genette (1989) se afirma que: “El relato es una secuencia dos veces temporal: hay el tiempo de la cosa-contada y el tiempo del relato (tiempo del significado y el tiempo del significante)” (89) e invita a comprobar que una de las funciones del relato es la de transformar un tiempo en otro tiempo. Con Genette, se analizan tres categorías muy similares a las de Todorov: el orden, la duración, y la frecuencia. Con la primera, el orden, en la cual se destaca el problema de la ordenación temporal del relato en relación con la historia y se estudian las anacronías narrativas, además de las prolepsis y analepsis en diferentes grados. Genette expone que las anacronías narrativas son todas las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato. Estas anacronías pueden orientarse hacia el pasado o el porvenir, más o menos lejos del momento ‘presente’, y esto lo llama ‘alcance’ de la anacronía y, también, puede abarcar, duración de historia más o menos larga, a lo que denomina ‘amplitud’. Emplea dos términos neutros para evocar fenómenos subjetivos como son la ‘prolepsis’ (la misma ‘prospección’ de Todorov), maniobra narrativa que evoca por adelantado un acontecimiento posterior y, ‘analepsis’ (la misma ‘retrospección’ de Todorov), evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos (lo que está antes en la diégesis: recuerdo, evocación, etc.). Se presentan así, retrospecciones (analepsis) y anticipaciones (prolepsis). Las analepsis repetitivas desempeñan una función de evocación mientras que las prolepsis desempeñarían un papel de anuncio (Genette, 1989, p. 126). Marcas de prolepsis serán: ‘para anticipar’, y marcas de fin de prolepsis, ‘pero ya es hora de’, ‘volver atrás’, etc. Cuando existen prolepsis y analepsis en diferentes grados, y sin una clara referencia temporal, estamos ante una anacronía (pérdida de toda referencia temporal).

La segunda categoría expuesta por Genette es la duración. Para este autor, comparar la duración de un relato con el de la historia que cuenta es una operación más difícil

porque, según sus palabras, “nadie puede medir la duración de un relato” (144). Para Genette es importante analizar cómo se reparte y se organiza la diversidad en principio infinita de las velocidades narrativas ya que, desde esa velocidad infinita, es necesario ver la duración de la historia hasta la lentitud que está dada por la pausa descriptiva en un segmento cualquiera del discurso narrativo. En relación con la duración, Genette muestra la ‘constancia de la velocidad’, en donde “la velocidad del relato se definirá por la relación entre una duración -la de la historia- medida en segundos, minutos, horas, días, meses, años, y una longitud -la del texto- medida en líneas y en páginas” (145).

Según Genette, hay cuatro formas fundamentales del movimiento narrativo: a) la elipsis, que es un salto temporal, y las hay implícitas “aquellas cuya propia presencia no aparece declarada en el texto y que el lector sólo puede inferir de alguna laguna cronológica o soluciones de continuidad narrativa” (162), explícitas (funcionan mediante la indicación del lapso del tiempo que eliden, lo que las asimila a sumarios muy rápidos) e hipotéticas (la forma más implícita de la elipsis, revelada a *posteriori* por una analepsis); b) la pausa descriptiva, son descripciones que detienen la historia; c) la escena, es la isocronía convencional, generalmente, en forma de diálogo y puede llevar pausas, anacronías, etc.; d) el *summary* o relato sumario, es en general el tránsito de una escena (con fuerza dramática) a otra.

En la tercera categoría expuesta por Genette, la frecuencia, se tienen presente los aspectos principales de la temporalidad narrativa, el número de veces que se reproduce o repite un acontecimiento o, en otras palabras, la reiteración del relato en relación con la historia (¿Cuántas veces se cuenta el cuento?), categoría según este autor, poco estudiada por los teóricos de las novelas (172), pero uno de los aspectos esenciales de la temporalidad narrativa y que, además, como se observa en los capítulos dos y tres, es muy representativa para el análisis de las obras crespianas por el estilo escritural del autor. Genette señala que “un acontecimiento no es sólo susceptible de producirse: puede también reproducirse o repetirse” (*ídem*) y, asimismo:

Entre estas capacidades de ‘repetición’ de los acontecimientos narrados (de la historia) y de los enunciados narrativos (del relato) se establece un sistema de relaciones que *a priori* podemos reducir a cuatro tipos virtuales [...] podemos decir que un relato, sea cual sea, puede contar una vez lo que ha ocurrido una vez, *n* veces lo que ha ocurrido *n* veces, *n* veces lo que ha ocurrido una vez, *n* vez lo que ha ocurrido *n* veces. (173)

Entonces, son cuatro tipos de relatos los que propone Genette: el primero, contar una vez lo que ha ocurrido una vez, es el que llama singulativo; el segundo, contar n veces lo que ha ocurrido n veces, sigue siendo singulativo; el tercero, contar n veces lo que ha ocurrido una vez, es el relato repetitivo; el cuarto y último, contar una sola vez lo que ha sucedido n veces, es lo que Genette llama relato iterativo que en este caso “una sola emisión narrativa asume varios casos juntos del mismo acontecimiento” (175).

En todo relato iterativo hay distintos rasgos, uno de ellos es el de la ‘determinación’, en donde hay una recurrencia que en la práctica puede considerarse ilimitada (186), hay una repetición, por ejemplo, en torno a lo sucedido en determinados tiempos del día, con evocaciones que recurren en los acontecimientos. Otro rasgo es el de ‘especificación’, que puede ser indefinido y por lo general está marcado por un adverbio del tipo de: a veces, ciertos días, a menudo, todos los días, etc. El último rasgo es el de ‘extensión’, el cual es de duración tan corta que no da pie a expansión narrativa alguna, es puntual. Estos rasgos conjugan una serie de variantes de orden iterativo que por lo general se conjugan, sobre todo, de las determinaciones y especificaciones ya que pueden actuar juntos en el mismo segmento narrativo.

Otro aspecto de la frecuencia, según Genette, es el de la ‘anacronía interna’ (la de la unidad sintética) y la ‘diacronía externa’ (la de la serie real) y de sus posibles interferencias. Todas estas evolucionan en cierto modo por grados iterativos con el empleo de ‘desde’ ‘entonces’, ‘desde ahora’, que crean una sucesión de estados, sustituidos unos por otros. Con respecto a la ‘alternancia’ y las ‘transiciones’, otros aspectos de la frecuencia, Genette sugiere que hacen relación a las iteraciones anteriormente expuestas y los complejos análisis que de ellas se pueden derivar, especialmente, con el uso de los tiempos verbales, como los imperfectos.

A su vez, en relación con el tiempo, si bien Mieke Bal (2018) ha definido a los acontecimientos como procesos, éstos implican un cambio, una transformación y por ello, “una sucesión en el tiempo o una cronología” (47), de lo que se deduce que los acontecimientos suceden durante un cierto periodo de tiempo y en cierto orden. En el lapso del tiempo narrativo se pueden encontrar dos tipos de duración: la crisis (indica un corto espacio de tiempo en el cual se dan los acontecimientos) y el desarrollo (periodo mayor de tiempo) (48), aunque Bal aclara que la distinción entre crisis y desarrollo es relativa pues una se inmiscuye en la otra. Cuando se modifica la secuencia temporal a

través de la eliminación o de la condensación de la duración, esto causa lagunas en la secuencia cronológica creando elipsis (omisión de un elemento que pertenece a una serie); además, una información incompleta deja vacíos en la fábula construida y puede generar acronías (imposibilidad de establecer una cronología precisa) (52). Un acontecimiento breve, por lo general, sigue a un acontecimiento largo, y es a través de la ordenación de los acontecimientos en una secuencia cronológica que se moldea una impresión de la disimilitud entre fabula e historia (53).

En la ordenación por secuencias, Bal investiga las relaciones que se presentan entre la secuencia de acontecimientos en la historia y su orden cronológico en la fábula; los tiempos verbales en el texto pueden señalar la secuencia de acontecimientos: “pretérito indefinido para el último acontecimiento; pretérito pluscuamperfecto para los precedentes” (61), por ello en un texto narrativo es admisible hablar de una doble linealidad: “La del texto, la serie de frases, y la de la fábula, la serie de acontecimientos” (62). De ahí que afirme: “Jugar con la ordenación por secuencias no es tan sólo una convención literaria, es también un medio de centrar la atención hacia ciertas cosas, hacer hincapié, sacar a la luz efectos estéticos o psicológicos, mostrar diversas interpretaciones de un acontecimiento, indicar la sutil diferencia entre lo esperado y lo que se realiza, y muchas más cosas” (63). Explica los problemas que presenta la desviación cronológica y, luego, se centra en el ritmo del tiempo, el cual muestra las relaciones “entre la cantidad de tiempo que cubren los acontecimientos de un fábula y la cantidad de tiempo que ocupa su presentación” (79) y, en la frecuencia, que da “a entender la relación numérica entre los acontecimientos en la fábula y en la historia” (89), problemas que ya han sido expuestos con Gerard Genette anteriormente.

Por otro parte, Ricoeur (1999) relaciona al tiempo directamente con la ‘memoria’ (termino que se estudia más adelante) y reflexiona sobre el presente histórico que puede convertirse en pasado, por lo cual atiende en el lenguaje a dos modos de expresión que no dependen del dominio del sustantivo: los adverbios de tiempo y las relaciones de anterioridad o posterioridad que regulan la sucesión y así, las distancias y grados de profundidad temporal. Plantea, entonces, el referente de la memoria y de la historia, el pasado y la dialéctica temporal y, el carácter pasado en el movimiento de la temporalidad. Reflexiona sobre el concepto de la existencia puntual del presente que se encuentra en continua huida, de manera que en el caso límite, el presente no tendría

existencia propia, ya que de un día para otro ese presente histórico se puede convertir en pasado. Para Ricoeur, “*pasado* es un adjetivo sustantivado: se trata del *carácter pasado* de un hecho determinado” (72). Atendiendo al lenguaje, este autor subraya otros dos notables modos de expresión que no dependen del dominio del sustantivo. El empleo de los adverbios de tiempo: entonces, antiguamente, antaño, anteriormente, después, antes, etc., los cuales ponen de relieve la distancia, y los grados de profundidad del tiempo, por ello, es por lo que distingue a la memoria como la guardiana de la distancia temporal, y las relaciones de anterioridad o posterioridad que regulan la sucesión y, por tanto, el escalonamiento de las distancias y de los grados de profundidad temporal.

Pero más que al uso de adverbios y tiempos verbales, Ricoeur quiere hacer referencia a los siguientes temas: el referente de la memoria y de la historia, el pasado y la dialéctica temporal y, por último, el ‘carácter pasado’ en el movimiento de la temporalidad. Con respecto al primer tema empieza con una pregunta: “¿Qué significa que algo ha pasado *anteriormente*, es decir, antes de que nos acordemos o hablemos de ello?” (74), el cual lo lleva a exponer la evidencia de que el presente se encuentra implicado en la paradoja de la presencia de lo ausente, propia tanto de la imaginación de lo irreal como de la memoria de lo anterior. Para este autor, la investigación del pasado histórico conlleva a tres posiciones temporales: “La del acontecimiento que pretendemos estudiar, la de los acontecimientos intercalados entre éste y la posición temporal de historiador, y, por último, el momento de la escritura de la historia” (75). Se trata por tanto de tres fechas, dos remiten al pasado y una, al presente.

Con respecto al segundo tema, el pasado y la dialéctica temporal, Ricoeur dice que el pasado desemboca en un estado irremediable, ya que “por un lado, persiste el deseo de fidelidad de la memoria, y, por otro, se impone la falta de fiabilidad de ésta. Desgraciadamente, sólo gozamos de la memoria a la hora de saber si algo sucedió realmente con anterioridad” (84), en otras palabras, la de la fidelidad de la memoria y la de la verdad en la historia. Ricoeur recurre en este apartado a Reinhart Koselleck, con respecto a la idea de aplicar al futuro la polisemia entre lo propio, lo próximo y lo lejano emparejado con pasado-presente-futuro. La cuestión aquí es encontrar una solución al enigma del ‘carácter pasado’ en el marco de una abstracción futura, pues se pone de relieve que el objeto del recuerdo lleve inscrita la señal de la pérdida. “El objeto del pasado cumplido es un objeto perdido (de amor o de odio)” (76), por lo cual, Ricoeur ve

la idea de pérdida como un criterio decisivo del carácter pasado. Por todo esto, el enigma de la pareja ‘no ser ya’ / ‘haber sido’ siempre está acompañando.

La imagen duplicada (representación mental de las cosas percibidas) que el pasado le devuelve, por ejemplo, al autobiógrafo hace que ésta funcione como caja de resonancia en la que éste escucha su propia voz, la voz de la conciencia y, así, el autor se reconoce en el pasado y su ‘yo’ adquiere conciencia de su unidad y diferencia con el paso del tiempo; simplemente, sin tiempo no hay autobiografía. El enigma de la imagen abarca dos tipos de presencias, la de lo ausente en cuanto irreal y la de lo anterior como pasado, y es Ricoeur quien enfatiza en que el enigma posee dos niveles o etapas: el enigma de la señal recurriendo a la metáfora de la señal o de la marca, de la huella dejada por un sello en la cera; y el enigma de la semejanza entre la evocación presente y la marca impresa. Los cuales constituyen un doble enigma porque ponen de relieve el propio enigma, es decir, el doble significado del cuadro y la señal como mera presencia y como remisión a algo ausente, ya se trate del pasado real o de lo irreal (77). A esto se suma otro enigma que pone al descubierto la metáfora gráfica de la inscripción, o sea, la presunta relación de semejanza que existe entre el retrato y el original. “El doble aspecto del enigma del recuerdo se encuentra resumido por completo en este punto: para que la marca o la señal sean el signo de otra cosa, han de designar de algún modo la causa que las ha producido” (78). Pero ¿consiste el recuerdo en una imagen similar al acontecimiento del que guarda una impresión o una huella?, ¿consiste en una reconstrucción?, y de ser así, ¿cuál es la diferencia entre ésta y una construcción fantástica, es decir, entre la ficción y la propia reconstrucción?, cuestionamientos que trasladan al desarrollo del concepto de autobiografía desarrollado en el capítulo dos, en donde se ven las diferencias entre ficción y la propia reconstrucción.

En el tercer tema, el ‘carácter pasado’ en el movimiento de la temporalidad, Ricoeur inicia su debate con la pregunta ¿qué sucede con la situación irresoluble en la que ha desembocado el intento de dar un sentido al ‘carácter pasado’ del pasado independientemente de su relación con el presente y con el futuro? (93) y, aquí, quiere demostrar que el efecto retroactivo de la intencionalidad del futuro sobre el pasado es la contrapartida de la influencia inversa de la representación del pasado sobre la del futuro, además, en esta argumentación involucra la categoría de la ‘deuda’ relacionada directamente con la reflexión sobre el perdón. Según este autor “el deber de la memoria existe gracias a la deuda que, al conducir la memoria hacia el futuro, la introduce en él”

(94). Dice que el pasado ya no es, pero que ha sido, y esto requiere el decir del relato en la medida en que éste se encuentra ausente. Por demás, afirma “hay que poseer un saber teórico previo sobre las costumbres de quien ha dejado una huella y un saber práctico sobre el arte de descifrarla” (79).

Después del aporte de Ricoeur sobre el elemento del tiempo, se cierran las características necesarias para la interpretación de la categoría sintáctica. Se continúa con otros aspectos que complementan las bases y características teóricas para el desarrollo de la presente investigación.

1.1.2 Categoría semántica

Carmen Bobes (1993) explica cómo los actos de habla de los discursos no literarios de la lengua son diferentes de los de la novela y para ello se refiere a la ‘verdad’, por eso, expone la correspondencia entre lo que se dice y la realidad misma, haciendo aclaración, de que no es pertinente este criterio de ‘verdad’ en la novela, pues los mundos expuestos son por lo general ficcionales (188). Asimismo, plantea que “La relación semántica de correspondencia que puede establecerse entre el mundo real y el mundo ficcional de la novela en el realismo genético es de ‘verdad’, pero la relación entre el mundo real y el mundo ficcional creado en la novela tiene que ser de otro tipo” (192). Una autonomía semántica que está implicada como realidad en cada uno de los mundos, el real y el ficcional.

Bobes considera que los signos literarios o lingüísticos tienen como cualidades la intensión (modo de designarla, connotación, simbólica y subjetiva) y la extensión (conjunto de cosas a las cuales se aplica, denotación, precisa y objetiva), los cuales ayudan al texto a que tenga sentido, ya que a todo significado le corresponden ambas cualidades y las relaciones semánticas pueden estudiarse dentro de los límites que exponga la novela tanto en la intensión como en la extensión (194). La autora sostiene que la ficcionalidad de la novela y la creación de mundos posibles⁵ exige estudios

⁵ Se puede tener en cuenta el aporte de Lubomír Doležel (1997) quien, sobre la aparición de la poética de los mundos posibles, manifiesta la intención de discernir sobre una teoría entre la relación de la literatura y la realidad. Según sus palabras, se originaría con los planteamientos filosóficos de Leibniz (s. XVIII) y, especialmente, con el autor J. J. Breitinger, quien expone que la naturaleza “no sólo está constituida por el mundo real sino también por un número infinito de mundos posibles cuyos constituyentes y estructuras podrían ser substancialmente distintos de la realidad” (68). Doležel concluye que “el autor es capaz, con el poder de su imaginación, de convertir posibles en existentes ficcionales” (69).

semánticos propios ya que “uno de los rasgos central de toda creación literaria es la no pertenencia de los valores referenciales fuera de su propio ámbito, de donde derivan notas tan importantes como la movilidad de los signos literarios, su polivalencia semántica y su falta de codificación [...]” (196), lo que contribuye con la posibilidad de encontrar los diversos sentidos y significados que por lo general vienen dados por el narrador. El narrador está situado entre el mundo empírico del autor y del lector, y el mundo ficcional de la novela pasando en ocasiones al mundo de la ficción como un personaje observador. Por todo esto, Bobes manifiesta que es hacia el narrador en donde:

Convergen todos los sentidos que se encuentran en la novela pues dispone de la voz en el discurso y de los conocimientos del mundo narrado; él es quien da cuenta de los hechos, el que elige el orden, el que usa las palabras en la forma que cree más conveniente, y a partir de aquí construye con un discurso verbal un relato novelesco, dotado de sentido propio que procede del conjunto de las unidades textuales y sus relaciones. (197)

En las obras de Crespo, el narrador tiene un papel determinante debido a que actúa como personaje protagónico y/o testigo en la mayoría de éstas y, además, por las funciones y relaciones que se generan en sus obras, de ahí la relevancia de esta categoría en los análisis posteriores, pues como expresa Bobes (1993): “El estudio semántico de la novela tiene como objeto inmediato el identificar las formas de relación del narrador con el discurso y con la materia de la novela a fin de establecer el sentido que pueden tener en el conjunto” (197). Los valores semánticos de la novela, o sea su sentido literario, influyen en la manipulación del narrador sobre las unidades y categorías sintácticas, ya que hay un orden expuesto en el texto narrativo o latente en el subtexto, con sus respectivos usos lingüísticos, además del sentido que sitúa al lector para que reciba las escenas planteadas por el narrador con mejor o peor nitidez.

La categoría del tiempo por los valores intensionales y extensionales que adquiere, y la forma del discurso que implica las voces que se muestran en las obras, permiten, también, complementar los análisis en esta segunda categoría. “El tiempo tiene la dimensión de la sucesividad, es decir, proporciona un esquema de orden para las acciones, tiene una posibilidad de relación con los hechos que permite convencionalmente situarlos en forma paralela, ampliarlos o reducirlos, [...]” (198).

Como dice Bobes, desde la figura del narrador se miden los valores semánticos y a partir de él se abren dos direcciones para analizar su funcionalidad: por un lado, el uso que hace de la palabra en las formas del discurso relacionadas con la categoría ‘voz’ y, por otro, la concreción en las relaciones con la ‘historia’, es decir, el conocimiento total o parcial que pueden tener los personajes, según el enfoque, la perspectiva y la distancia en que el narrador se sitúe (206).

Al ser el narrador la persona ficcional que repite el mundo del relato en la actitud y actividad del autor, se reproducen las mismas relaciones y la misma situación, pues cuenta de cierta manera una historia a unos narratarios en el discurso. Interesa la aclaración que hace Bobes cuando afirma que el narrador es “un ente de ficción, que no pertenece al mismo mundo narrado, a no ser que simultanee su papel de narrador con el de personaje” (207) y, como se ha mencionado anteriormente, el papel del narrador en la mayoría de las obras crespianas que se analizan, lo incluye con el de personaje, cuestión que se debe tener en cuenta para la comprensión e interpretación de estas obras.

En los valores semánticos del discurso, Bobes expone aparte de la importancia del narrador, la de la palabra. La voz del narrador no es la única que se oye en los textos, sino que también da paso a la voz de los personajes, “pero aún suponiendo que la voz del narrador sea la única, suele incorporar en ella lo que otros han dicho, porque siempre el discurso de la novela es polifónico” (207). El discurso de la novela se muestra como un proceso de comunicación, generalmente en prosa, el cual:

Acoge la voz de los personajes, unas veces en forma directa (monólogo o diálogos entre los personajes), otras veces integrándola en la voz del narrador, con una gran variedad de formas (estilo directo, indirecto, indirecto libre) y en una gama de variantes en las relaciones verticales entre los discursos del narrador y de los personajes, es decir, en formas coordinadas o yuxtapuestas: un discurso sigue a otro; o bien en forma subordinada: un discurso, el del narrador, acoge discursos del personaje. (208)

La posibilidad del narrador de acceder al personaje para expresar sentimientos, vivencias, reflexiones, entre otros, le lleva a iniciar otros modos de acceso al conocimiento interior, como escuchar lo que dice el personaje o bien describir aspectos físicos y conductas exteriores para deducir la conducta interior (212). Lo ocurrido antes

o durante la vida del narrador sólo puede ser llevado a la novela como relato dentro del relato, ya que: “Alguien le cuenta lo sucedido en aquellas circunstancias en que convencionalmente, desde su posición y alcance de persona, él no pudo haber observado; y esto implica la presencia de otro narrador, al que deja un espacio propio (perspectivismo narrativo), o lo integra verticalmente en su discurso” (218). En cualquier caso, Bobes explica que “los recursos textuales para presentar la historia de un argumento verosímil deben ser coherentes con el nuevo estatuto del narrador” (218). Además, como se trata de discursos lingüísticos, el narrador puede emplear las personas gramaticales de la expresión, hacer las narraciones en primera, segunda o tercera persona, independientemente de que permita oír las voces de otros personajes, pues estas personas están en una relación inmediata.

Cuando Bobes plantea la importancia de la historia y sus relaciones con el narrador, en los valores semánticos de la novela, deja explícito que la omnisciencia, la cual supone el conocimiento de toda la historia bajo aspectos psíquicos, temporales y espaciales, es sustituida en muchas ocasiones por la omnisciencia parcial referida a algunos de estos aspectos (238). La naturaleza de los conocimientos ciertos o falsos de la realidad que el narrador tiene sobre la historia buscan ser interpretados en algún momento por el lector.

Con relación a la distancia física o psíquica (cerca/ lejos), las cuales muestran la perspectiva interior o exterior con que se revelan los hechos, Bobes explica que en realidad contamos con dos situaciones, el narrador-testigo y el narrador-protagonista. Las tres situaciones narrativas que expone Bobes, a partir de Franz K. Stanzel, con respecto al narrador son: la narración en primera persona (aparece visible como personaje y supone la identidad de los mundos del personaje y del narrador), la narración autorial (aparece visible pero se queda fuera de la ficción y adopta la perspectiva externa de un narrador) y la narración figurativa (en la que no se deja ver e implica la presencia de un personaje focalizador), las cuales ponen en juego tres aspectos de la narración: “El *personaje*, que a la vez puede hacer funciones de *narrador* y que se manifestará en tercera persona o en primera; y el *focalizador* que no narra pero es el centro de la visión” (243). Cuando se combinan estos elementos dan otras oposiciones, la narración en primera y en tercera persona, la perspectiva interna (pensamientos) y externa (acciones y palabras), y los personajes-decidores (acata las

normas lingüísticas) y personajes-reflectores (no es consciente de su funcionalidad narrativa) (244). El discurso de la novela se presenta “bajo unas formas lingüísticas (discurso), con unas voces, una materia (historia) que adquiere sentido literario por las manipulaciones del narrador” (244).

Las tres situaciones narrativas que Bobes expone en el párrafo anterior recuerdan los aportes de Tzvetan Todorov (1971) en su texto *Literatura y significación*, quien presenta tres tipos principales en la percepción dentro del análisis de la narración como proceso de enunciación, ellos son: el primero, el narrador > personaje (la visión ‘por detrás’), en la cual la superioridad del narrador se puede manifestar en un conocimiento de los deseos secretos de alguno, o en el conocimiento simultáneo de los pensamientos de varios personajes, o simplemente en el relato de situaciones que no percibe un solo personaje; el segundo, el narrador = personaje (la visión ‘con’), muestra que el narrador sabe lo mismo que los personajes y no puede dar una explicación de los sucesos antes de que los personajes la hayan encontrado, aquí también se pueden dar distinciones: por una parte, la narración se hace en primera o tercera persona, pero siempre de acuerdo con la visión que tiene de los hechos un mismo personaje, por otra parte, el narrador puede seguir a uno o a varios personajes (100); el tercer tipo, narrador < personaje (la visión ‘por fuera’), en la que el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes, describe lo que ve, oye, etc., pero no tiene acceso a ninguna conciencia (101). Asimismo, Todorov destaca que el narrador es “quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que por eso le sea necesario aparecer en escena” (109).

Los aportes de Todorov se pueden, también, relacionar con los de Gerard Genette (1989) quien en la categoría del ‘modo’ del relato, expone la ‘perspectiva’, describiéndola como el modo de regulación de la información y como punto de vista desde el cual se la proporciona. Genette argumenta la focalización en tres formas: la primera, focalización cero (el narrador se atribuye una competencia que excede la restricción de la focalización), la segunda, la focalización interna que puede ser fija, variable y múltiple (el narrador se instala en la conciencia de un personaje), y la focalización externa (el foco se sitúa fuera de cualquier personaje, así que el narrador sólo registra lo perceptible) (241-251). Genette considera que “el narrador ‘sabe’ casi siempre más que el protagonista, aun cuando el protagonista sea él, y, por tanto, la

focalización en el protagonista es para el narrador una restricción de campo tan artificial en primera como en tercera persona” (248). Las distorsiones en la focalización son utilizadas por el narrador para desvelar o encubrir información del relato y, por ello, distingue la paralipsis (el narrador decide esconder algo al lector para generar intriga) y la paralepsis (algo que se añade, el narrador dice más de lo que conoce y deja lo que por focalización sabe).

En esa categoría del ‘modo’ del relato, la ‘distancia’, también es importante tenerla en cuenta, pues se relaciona con la alternativa que hace el narrador, entre las formas existentes para referir hechos verbales: la mimesis (relato puro) o la diégesis (relato imitativo) (222). Esos modos de relatar o reproducir las palabras en los personajes se puede encontrar de tres maneras: a) el discurso narrativizado o contado: el más distante y el más reductor; b) el discurso transpuesto, en estilo indirecto: el narrador transpone las palabras en oraciones subordinadas, las integra a su propio discurso, aparenta ceder la palabra a los personajes. En su variante conocida como el discurso indirecto libre: el discurso del narrador y el del personaje se unen, sin la mediación de un verbo introductorio; c) el monólogo interior: el discurso del personaje es liberado totalmente del narrador quien desaparece (228-231).

Aclara que la presencia de verbos en primera persona en el texto narrativo implica dos situaciones diferentes: “La designación del narrador en cuanto tal por sí mismo [...], y la identidad de persona entre el narrador y uno de los personajes de la historia” (298), por tanto, si el narrador usa la primera persona para designar a uno de los personajes, se distinguirán dos tipos de relatos: “Uno de narrador ausente de la historia que cuenta [...], otro de narrador presente como personaje en la historia que cuenta” (299); Genette, al primero lo llama heterodiegético y al segundo homodiegético y, a su vez, el homodiegético tiene dos formas, la primera en la que el narrador es el protagonista de su relato y la segunda en la cual el narrador no desempeña sino un papel secundario, haciendo un papel de observador y de testigo. Cuando el narrador es un personaje dentro de la historia, es intradiegético por lo cual puede actuar y juzgar sobre hechos y personajes y, si es un narrador externo, se encuentra en la mayoría de los casos fuera de la historia; así, los cuatro tipos fundamentales de estatuto del narrador, para Genette son: el extradiegético-heterodiegético, el extradiegético-homodiegético, el intradiegético-heterodiegético, el intradiegético-homodiegético (302).

Antonio Garrido (1996), en su obra *El texto narrativo*, da al narrador un papel central en el relato pues plantea que éste actúa como elemento regulador de la narración y es quien determina la orientación y capacidad informativa de la obra (106). Expone su importancia en la organización de la estructura narrativa, además de relacionarlo con el autor cuando plantea que “para *entrar* en el relato el narrador recurre a una serie de máscaras a través de las cuales intenta mantener a salvo su credibilidad y, en definitiva, la verosimilitud de la historia” (112), lo cual muestra “su propio genio creativo” (113) dando como resultado que en cada momento del relato se proyecte un “doble punto de vista: el de uno o más personajes y el del autor” (130). Retoma en todos sus estudios sobre el narrador los aspectos ya planteados anteriormente por Jakobson y Genette.

Por su parte, Mieke Bal (2018), explica que un texto narrativo “es aquel en el que un agente narrativo cuenta una historia” (131), y cuando discute sobre el agente narrativo o narrador, quiere hablar sobre “el sujeto lingüístico el cual se expresa en el lenguaje que constituye el texto” (*ídem*) y no sobre el llamado ‘autor implícito’; la identidad del narrador, el grado y forma en que se indiquen en el texto, dan al texto su carácter particular y se relaciona con el concepto de focalización (133). Tanto el narrador como el focalizador determinan la narración y siempre habrá un narrador o sujeto que narra en cualquier texto narrativo (134); “hay un ‘yo’ narrativo que habla de sí mismo y un ‘yo’ narrativo que habla de otros” (138).

Al igual que Genette, Bal utiliza el término ‘focalización’, el cual es la relación entre los elementos presentados y la idea a partir de la cual se presentan, o sea, entre la visión (los sucesos) y lo que se ve (los personajes); el focalizador es el sujeto de la focalización, el agente que percibe, por lo cual, la imagen que toma el lector está determinada por éste. Más aún, el focalizador es el sujeto perceptor que transforma la fábula en ‘historia’ a través de sus actividades de selección y ordenación de materiales, pues “la focalización no tiene por qué recaer en el mismo agente en todos los casos” (*ídem*). Bal muestra la siguiente clasificación en la focalización: interna, si los agentes de la focalización son personajes de la historia y, externa, si el agente que percibe está situado por fuera de los hechos; la focalización interna puede cambiar entre diferentes personajes del relato.

Por último, es relevante exponer ciertas ideas planteadas por Umberto Eco (1985) en su texto *Tratado de semiótica general* sobre el sistema semántico. Eco declara la

importancia de los actos comunicativos, entre ellos los locutivos (juicios factuales y semióticos), los ilocutivos (realizan una acción, ordenan) y los perlocutivos (orientados a establecer un contacto, provocar emociones, etc.), planteando que “un sistema semántico constituye un modo de dar forma al mundo” (458), pues hay una interpretación parcial del propio mundo, por lo cual se reestructura con nuevos juicios factuales para que se genere crisis en el contenido. La ideología es una visión del mundo parcial e inconexa debido a que se ignoran variadas interconexiones del universo semántico y, por ello, se ocultan razones prácticas por las cuales algunos signos se han producido junto con sus interpretantes; para transformar los estados del mundo se deben organizar y nombrar estructuralmente (471).

1.1.3 Categoría pragmática

En esta categoría se estudian las relaciones del texto con su contexto a través de procesos de comunicación que se establecen entre el autor-lector y los sistemas culturales que los rodean. Según Carmen Bobes (1993), una pragmática de la literatura debe ocuparse de tres aspectos del texto: “el productivo (poiesis), el comunicativo (katharsis) y el receptivo (aisthesis)” (249), los cuales comprometen a las circunstancias de producción del autor, a la naturaleza de la obra literaria como acto de habla por su carácter comunicativo y al proceso semiótico, que tiene carácter social, acto de lectura y cuestiones conexas con el lector. Entre el narrador y el narratorio se dan toda clase de actos semióticos ya que el autor escribe para influir en los lectores creando diversas opiniones. Es la literatura como acto de habla, pues el autor pertenece al mismo mundo real al que pertenece el lector y ambos se comunican a través del texto ficcional que es la novela; el lector al explicar el texto puede completar a partir de su imaginación las situaciones y personajes que no describa la novela, puede intentar llenar los blancos o vacíos de un texto.

En palabras de Umberto Eco (1985), en la competencia discursiva, hay “frases y discursos enteros que ya no tenemos que interpretar, porque ya los hemos experimentado en contextos o circunstancias análogas. Existen circunstancias en que el destinatario sabe ya lo que dirá el emisor” (243). El destinatario o mejor lector, como se define en este trabajo, se ve animado a inspeccionar la profundidad del texto que interpreta, así como las del código a que se refiere. Cuando Eco relaciona el texto

estético como acto comunicativo, el planteamiento que realiza sirve para concretar el papel del lector:

Al destinatario se le requiere una colaboración responsable. Tiene que intervenir para llenar los vacíos semánticos, para reducir la multiplicidad de los sentidos, para escoger sus propios recorridos de lectura, para considerar muchos de ellos a un tiempo -aunque sean mutuamente incompatibles- y para releer el mismo texto varias veces, controlando en cada ocasión presuposiciones contradictorias. (436)

Esos blancos o vacíos de un texto a los que se hace referencia, en la cita anterior, son determinados y/o llenados por el lector debido a que tiene unas características que le permiten hacerlo, por las mismas relaciones texto-lector. Asimismo, Eco afirma que la semiótica, como teoría de códigos y de la producción de signos, constituye una forma de crítica social que se evidencia en la praxis, y esa praxis de la cual habla es aquella en la cual está el lector y hace parte evidente de la relación autor-lector, pues una teoría sobre esta relación debe tener en cuenta el papel que desempeña el sujeto que comunica y el receptor que lo interpreta.

Wolfgang Iser, por su parte, en su artículo “Las relaciones entre el texto y el lector” (en Sullà, E., 1996, pp. 246-256), plantea:

La situación y las convenciones regulan el relleno de los vacíos, pero los vacíos, a su vez, surgen de la ausencia de experiencia y, en consecuencia, funcionan como un incentivo básico para la comunicación. De manera parecida, los vacíos, la asimetría fundamental entre texto y lector, son los que dan lugar a la comunicación en el proceso de lectura. (249)

El desequilibrio que se presenta entre texto y lector no está definido y eso hace que se aumente la variedad de comunicación posible. Por tanto, si la comunicación tiene éxito es porque la actividad del lector es controlada de alguna manera por el texto. Los vacíos funcionan como un eje sobre el cual gira toda la relación. Iser añade que, por regla general, en la narración hay cuatro perspectivas que son: las del narrador, los personajes, la trama y el lector ficticio (252), que pueden diferir en orden de importancia durante el proceso de lectura. En este mismo aspecto, lo relacionado con el autor-lector, Antonio Garrido (1996) explica la importancia del autor implícito, el cual es la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto, y de cómo su

misión principal es hacer partícipe al lector implícito de su sistema de valores, ya que este autor implícito es una realidad extratextual realizada por el lector a partir del proceso de lectura (116).

Desde la posición de Francisco Ayala (2007), el lector es indispensable en toda comunicación dentro de la estructura narrativa, pues un enunciado verbal que no tenga un destinatario carecería de sentido; este destinatario puede ser individual (el de una carta) o colectivo (discurso), concreto o indeterminado (63). Pero cualesquiera sean sus características, “el destinatario de la creación poética es también, como su autor, y como ella misma, imaginario; es decir, que se halla incorporado en su textura, absorbido e insumido en la obra. El lector a quien una novela o un poema se dirigen pertenecen a su estructura básica [...]” (*ídem*). Ayala deduce que la obra literaria considera y demanda un lector adecuado, pues todo autor que crea una obra está desde el principio anticipando un destinatario al que llama ‘lector ideal’ y cuando se adopta el papel del lector y se pasa la vista por el discurso expuesto por un autor, se acepta la convención propuesta por el escritor y se finge creer en su realidad mimética. Los lectores reales, quienes están pasando la vista por el texto, adoptan el papel de ‘lector’ y mientras dura el acto de lectura, el personaje-lector o el lector-amigo es en quien el autor entrega sus ficticios amores y dolores, o a quien narra los fingidos sucesos de su imaginación inventada (64).

A juicio de Ayala, en el género narrativo lo más común “es que el propio texto establezca la figura imaginaria de su lector, incorporándolo con grados diversos de participación en la trama” (65). En general, la recreación que la lectura provoca en el estado de ánimo del lector es natural ya que debido a su autonomía, es un instrumento de mediación entre dos conciencias humanas (89), por un lado, los lectores saben que el texto ha sido escrito por un hombre al que pueden conocer o no y, por otro, las ideas y opiniones emitidas por los personajes son las mismas del hombre que lo ha escrito, lo cual lleva a que el autor es también un personaje del libro (90), aunque luego se despoje de ello y pase a ser nuevamente quien escribe. Ayala estima que el destinatario o lector para hacer lectura debe estar dispuesto a ingresar mediante ella en el ámbito imaginario lo que lleva a desencadenar en el lector experiencias estéticas y subjetivas nunca iguales a las originales del autor, ya que “la obra de arte literaria es, por su índole misma, ambigua. Cifra en sus textos unas experiencias estéticas, que son las del hombre real

que la ha creado [...]” (99), lo que contribuye a verla como aquella que contiene en su seno el poder de manifestar variadamente a multitudes distintas en sitios varios y tiempos sucesivos, puesto que su resultado no está restringido a un asunto específico ni a determinadas personas.

1.1.4 Memoria

Memoria es un término que generalmente va relacionado con muchos de los aspectos que se examinan en la obra crespiana, debido a que están referidos y vinculados con el de ‘tiempo’. En el *DRAE* encontramos varias definiciones para esta palabra, pero la que más se acerca al contexto de esta investigación es “facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado” porque, aunque las definiciones relacionadas con la literatura “estudio o disertación escrita, sobre alguna materia” y “libro o relación escrita en que el autor narra su propia vida o acontecimientos de ella” tengan que ver con un tipo de escrito, el sentido a utilizar será el inicial. El concepto de memoria está ligado al de recuerdo y al de olvido. El *Diccionario de psicología*, de Friedrich Dorsch (2008) dice que ‘recuerdo’ es la “aparición en la conciencia de vivencias anteriores, aunque con la característica de cosa pretérita. Cuando es buscado por el sujeto o inducido por otro recuerdo, recibe también el nombre de evocación” (687) y el *Diccionario de uso del español*, de María Moliner (2007), expone que ‘recuerdo’ es “presencia en la mente de una cosa pasada” (2514); mientras que el *Diccionario de filosofía*, de Nicolás Abbagnano (2004), en el concepto de ‘recuerdo’ remite a ver el concepto de ‘memoria’ pues ‘recuerdo’ es “la posibilidad de disponer de los conocimientos pasados” (700).

Para que la reconstrucción del pasado sea posible ha de intervenir la memoria. En literatura, se habla de la literatura de la memoria, puesto que, el escritor se sitúa frente a la página en blanco (cierra sus ojos y va con su memoria hacia atrás), hace una retrospección, la cual le permite rescatar de ella lo más importante, valioso y esencial de su pasado; todo lo anterior se da, bien por el camino objetivo de la conciencia cognoscente o por algún otro camino incontrolado y automático de lo inconsciente, para conseguir que la memoria se active.

Para Francisco Puertas (2004), en la reconstrucción del pasado se hace necesaria la memoria, la cual en su seno “se producen una serie de alteraciones que entran a formar parte del proceso del recuerdo” (27). Expone su significación, principalmente,

relacionada con las narraciones autobiográficas y la importancia de otros campos, como el de la psicología, para apoyar sus teorías. Según Puertas, la memoria se transforma en un componente implícito en todo texto autobiográfico pues siempre se impone el recuerdo; de ahí que la memoria no sea uniforme y monolítica: “La memoria es la que nos permite darnos cuenta, ser conscientes y tener conciencia, la que nos obliga a ser entes autobiográficos volcados hacia nosotros mismos, a nuestro pasado, a lo que de él queda en el presente de una reconstrucción que sólo la memoria asegura y hace posible” (30). Se recuerda o se memoriza en función de las motivaciones que se tienen. Gracias a la memoria, hay una realización social y cultural, puesto que se mantiene la identidad cultural debido a la capacidad de aprendizaje que se representa en ella.

Otros autores como Ángel Loureiro y José María Pozuelo Yvancos, quienes estudian los problemas teóricos de la autobiografía, exponen conceptos los cuales enlazan los planteamientos que se han venido exponiendo. Loureiro (1991), define: “La memoria actúa como redentora del pasado al convertirlo en un presente eterno” (3), de modo que la memoria no es simplemente un mecanismo de grabación sino un elemento que ayuda a reelaborar las diversas situaciones de vida. A su vez, Pozuelo Yvancos (2006) afirma: “La forma autobiográfica se verá directamente afectada por la dialéctica memoria/olvido que suscita la ambivalencia de la escritura como condición de ambas, para determinar el eje de discusión en la lucha que el género autobiográfico sostiene con esta doble condición de la escritura: ser memoria y ser olvido” (75). Para este último autor, la autobiografía no es otra cosa que un modelo de combatir, de limitar, de atemperar el olvido de la escritura. Si la memoria quiere perdurar, no caer en el olvido, requiere comunicarse para tener receptores que se interesen en perpetuar ciertos acontecimientos que permitan reconocerse en ellos. Por tal causa, “la memoria autobiográfica es pasado presente” (87), pues existe en su estructura la convocatoria por la escritura del pasado; el pasado es dinámico, penetra en el interior del presente y le concede importancia. Pozuelos Yvancos ve la escritura autobiográfica como una forma de olvido, la cual estando en el pasado, camina en el presente; permite la rememoración de la infancia buscando siempre la nostalgia de los espacios perdidos, ya que da fuerza al lenguaje construido gracias a la memoria.

Por su parte, Marc Augé (1998) en el prólogo de su texto *Las formas del olvido*, empieza con la afirmación: “El olvido es necesario para la sociedad y para el individuo” (9), en donde expone con claridad muchos de los aspectos etnológicos que conciernen a

la cultura humana, mostrando el nexo entre el recuerdo y el olvido, ambos necesarios para la identidad personal y social. Augé enlaza la relación de vida/muerte, a partir de la misma relación entre memoria/olvido, rasgos que, de acuerdo con el autor, se perciben y expresan en todo lugar. En el olvido, se encuentran tres figuras: la primera, es la del retorno, cuyo fin es recuperar un pasado perdido, olvidar el presente y el pasado inmediato, con el cual se confunde para restablecer continuidad con el pasado más antiguo; la segunda, es la del suspenso, cuya finalidad es recuperar el presente al quitarle, de manera provisional, el pasado y el futuro (66); la tercera, es la del comienzo, o re-comienzo, cuyo objetivo es recuperar el futuro (futuros posibles), olvidando el pasado (67).

Otra visión es la de Nicolás Rosa (1990), quien habla sobre el acto autobiográfico, y explica que la escritura está enlazada con los procesos de memoria, el recuerdo y el olvido, además, manifiesta que los recuerdos de la infancia no hacen parte, imprescindiblemente, de la autobiografía. Une la memoria al término de ‘olvido’ cuando dice que “el olvido es la condición lógica de la memoria y su rememoración” (62), por cuanto la memoria no es la que conserva los recuerdos, sino el olvido. Asimismo, Rosa menciona que la memoria es el sostén del ‘yo’ para construir “un elemento de continuidad en el pasado y el futuro. El recuerdo lo alimenta y el olvido lo fundamenta” (65).

Del mismo modo, Paul Ricoeur (1999) asevera algo similar, pues afirma que no se debe ver al olvido como enemigo de la memoria y considera dos niveles de profundidad: cuando se refiere a la memoria como inscripción, retención, o conservación del recuerdo (nivel más profundo) o cuando se refiere a la memoria como función de la evocación o de la rememoración (nivel manifiesto) (53). Analiza las implicaciones de la memoria individual y la memoria colectiva, además de sus relaciones con la historia en donde el perdón y el olvido cobran marcada importancia. Con respecto a la memoria individual, Ricoeur expone tres rasgos que la caracterizan: que es singular, o sea un criterio de identidad personal, pues los recuerdos no pueden transferirse a la memoria de otros; que existe un vínculo original de la conciencia con el pasado ya que “la continuidad temporal también nos permite saber si la distancia que existe entre el presente y los acontecimientos evocados en el recuerdo es mayor o menor” (16); que existe la sensación de orientarse a lo largo del tiempo, del pasado al futuro.

Ricoeur explica la relación que se encuentra entre la memoria y la imaginación, de las que reconoce que ambas operaciones cumplen la función común de hacer presente algo ausente, pero que se deben separar ya que hay que poner de relieve la especificidad de la dimensión temporal de la memoria; el problema de la imaginación puede ocultar el de la memoria, como él mismo lo señala: “Hay que recuperar esa especificidad y señalar la distancia temporal de la cosa recordada frente a la conquista desde hace siglos del problema de la memoria por parte del de la imaginación” (25). Se trata aquí de establecer una diferencia del recuerdo presente en la mente (enfoque estático) y del recuerdo que busca remontar la sucesión de los recuerdos intermedios (enfoque dinámico), por lo que el punto crítico no se encuentra en el ámbito de lo recordado, sino en la referencia al tiempo pasado.

También, Ricoeur refiere la ‘memoria declarativa’, la cual alude siempre a algo: “Decir que nos acordamos de algo, es declarar que hemos visto, escuchado, sabido o aprehendido algo, y esta memoria declarativa se expresa en el lenguaje de todos, insertándose, al mismo tiempo, en la memoria colectiva” (27). El mismo autor plantea que “el olvido posee un significado positivo en la medida en que el *carácter de sido* prevalece sobre el *ya no* en el significado vinculado a la idea de pasado. El *carácter de sido* convierte al olvido en el recurso inmemorial del trabajo del recuerdo” (56), y con respecto a la evocación, a lo que comúnmente se llama rememoración o mero recuerdo, dice “de la memoria que *conserva* o del recuerdo que *permanece*, pasamos a la memoria que *evoca*, al recuerdo que vuelve a hacerse presente” (57), por lo tanto, de acuerdo a los niveles de profundidad en el olvido, al pasar de lo profundo a lo manifiesto, se encontrarían una serie de formas de olvido que pueden clasificarse entre el olvido ‘pasivo’ y el ‘activo’, y en las que el grado de responsabilidad con respecto a querer saber/recordar se ubica en diferentes contextos.

Ricoeur relaciona estos tipos de olvido con los acontecimientos vividos por los europeos en las guerras y genocidios; para este autor, no es posible recordar todo pues una memoria sin lagunas sería un peso insoportable. Por eso, “la posibilidad de contar algo de otra manera es fruto de esa actividad selectiva que integra el olvido activo en el trabajo del recuerdo” (59). Incluye en sus teorías como factor determinante del problema de la memoria y el olvido, el tiempo y la historia y la significación que ésta tiene con la humanidad; diserta sobre la conciencia histórica, pues para él, “se trata de conciliar la memoria del olvido y la historia de la memoria del olvido” (60).

Con relación a la memoria colectiva, Ricoeur expone que el hecho más importante consiste en que uno no recuerda solo, sino con la ayuda de los recuerdos de otro. En este aspecto relaciona a Maurice Halbwachs, quien expresa que cada memoria individual está involucrada en un punto de vista de la memoria colectiva, sin que eso implique que por la existencia de un sujeto de la memoria colectiva se anule el carácter propio de los recuerdos. Por lo que Ricoeur (1999) concluye: “La memoria colectiva sólo consiste en el conjunto de las huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas” (19).

Un sujeto que posee una serie de recuerdos puede aplicar analógicamente el carácter propio de éstos a la idea de una posesión de los recuerdos colectivos. Pero cuestiona entonces la relación con el relato, pues afirma que se cuentan historias antes de que el ser humano sea capaz de apropiarse de la capacidad de contar, por lo cual habría que replantear la primacía de la memoria individual sobre la colectiva debido a la relación existente entre la memoria y la conciencia. Sobre este aspecto, Ricoeur introduce algunas de las ideas desarrolladas por Reinhart Koselleck con respecto a las nociones de ‘conciencia histórica’ y ‘tiempo histórico’. Koselleck, hace referencia al ‘espacio de experiencia’ y al ‘horizonte de espera’, en donde el espacio de experiencia consiste en “el conjunto de herencias del pasado cuyas huellas sedimentadas constituyen en cierto modo el suelo en el que descansan los deseos, los miedos, las previsiones, los proyectos y, en resumen, todas las anticipaciones que nos proyectan hacia el futuro” (Ricoeur, 1999, p. 22) y, el horizonte de espera, todo lo que se espera. Por consiguiente, sólo hay ‘espacio de experiencia’ cuando éste se opone a un ‘horizonte de espera’, pues recíprocamente éste es irreductible a aquél. La dinámica que ambos generan asegura la dinámica de la conciencia histórica ya que su intercambio se lleva a cabo en el presente vivo de una cultura.

Maurice Halbwachs expone que las condiciones sociales rigen el funcionamiento de la memoria individual y grupal estableciendo el carácter social de cualquier recuerdo. En 1925 realiza el primer estudio sociológico que trata la cuestión de la construcción social de la memoria colectiva, rompiendo con la perspectiva filosófica de Platón y Bergson con relación a la memoria, en la cual para Platón el pasado es estable y el presente cambiante y, para Bergson el pasado y el presente se yuxtaponen en un

conjunto de presentes–pasados. Para Halbwachs, el pasado debe ser considerado como reconstrucción colectiva en el presente, donde la memoria es entendida como el pasado vivido y revivido, plural y múltiple en la historia. En su texto *La memoria colectiva* (2010), Halbwachs manifiesta que los recuerdos colectivos parten de ser sociales, debido a que nunca se está solo y para recordar se mantiene el contacto con otros que han vivido las mismas situaciones, puesto que, “si nuestra impresión se apoya tanto en nuestro recuerdo como en los de otros, nuestra confianza en la exactitud de nuestro recuerdo será mayor, como si una misma experiencia fuese repetida por más de una persona” (63), pero en la base de “todo recuerdo hay una rememoración de un estado de conciencia puramente individual” (75).

En los recuerdos de la niñez siempre se encuentran seres humanos y entes bienhechores o malignos que se crean a partir de imágenes borrosas, mientras que en los recuerdos de la edad adulta se abarcan sucesos que involucran otras personas, por tanto, los hechos más presentes se encuentran, asimismo, en la memoria de los grupos en los que se mueven. Por ello, “cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que allí se ocupa, y que este lugar cambia según las relaciones que mantengo con los demás” (89).

Así pues, la memoria colectiva cubre la memoria individual sin confundirse. Halbwachs justifica cómo en la memoria individual:

Para evocar su propio pasado, un hombre tiene a menudo necesidad de apoyarse en los recuerdos de otros, se sirve de puntos de referencia que existen fuera de él y que están fijados por la sociedad. Más aún, el funcionamiento de la memoria individual solo es posible gracias a esos instrumentos que son las palabras y las ideas, que el individuo no ha inventado y que toma prestados de su medio. (94)

Distingue, por eso, dos memorias: una interior, la memoria personal y, otra exterior, la memoria social, las cuales llama memoria autobiográfica y memoria histórica. La memoria autobiográfica se ayuda de la memoria histórica, debido a que la vida hace parte de la historia en general, y es sobre la historia vivida y no sobre la aprendida, en la que se apoya la memoria, sin que se entienda la historia como sucesión cronológica de sucesos y fechas, sino como la representación “de corrientes de pensamiento y de experiencias en las que hallamos nuestro pasado por haberlo atravesado” (106); la memoria se lucra de los aportes exteriores. En la relación que hace en su texto, sobre la

‘memoria colectiva y la historia’, Halbwachs explica que un aspecto que las distingue es la existencia de muchas memorias colectivas, mientras que la historia es una sola (124); la historia investiga los grupos sociales desde fuera y comprende un período de tiempo muy largo y, por su parte, la memoria colectiva, indaga esos grupos desde dentro y abarca la duración de la media de la vida humana, pues muestra al grupo en un cuadro de sí mismo, el cual se extiende en el tiempo, porque se trata de su pasado (127).

Lo que se viene planteando no remite sólo a la relación entre la memoria y el olvido, sino también a la del recuerdo y las formas de la amnesia social, ya que como en la Biblia Hebrea, el olvido, reverso de la memoria, es siempre negativo; es el pecado cardinal del que se derivarán todos los demás. El olvido en el sentido colectivo aparece cuando ciertos grupos humanos no consiguen (sea de manera voluntaria o pasivamente, por rechazo, indiferencia o indolencia) difundir a la posteridad lo que se constituye como ejes fundamentales de la construcción de identidades, tanto en lo individual como en lo colectivo. La producción y reproducción de la memoria supone pensar en un cuerpo general, intersubjetivo, resultado de una compleja red social que se extiende en el tiempo y que se transforma como posible en la medida que exista un proceso dialógico, el cual permita la estructura de un conocimiento compartido, entre generaciones, de los sucesos pasados. Si se parte de la noción de memoria colectiva como una construcción social producto de determinadas relaciones sociales entre grupos, se debe contemplar el carácter transitorio y modificable de la misma.

En otro orden de ideas, dado el carácter social de la memoria colectiva, asimismo, su relación con el tiempo se hace relevante para este estudio. Halbwachs sostiene que cada grupo propone localmente su “propia memoria, y una representación del tiempo que le pertenece exclusivamente” (147), pues cuando las ciudades y pueblos se unen en “una nueva unidad, el tiempo común se agranda y se extiende a veces más lejos en el pasado, al menos para una parte del grupo que comienza entonces a participar de tradiciones más antiguas” (*idem*). Todo lo cual evidencia que, si se encuentra la imagen de un suceso pasado, es necesario que el tiempo pueda enmarcar los recuerdos.

Más aún, son importante los planteamientos de Halbwachs sobre la inserción de la memoria colectiva en el espacio, ya que sostiene que “no hay memoria colectiva que no se despliegue en un marco espacial” (185), pues el espacio es una realidad, se mantiene debido a que las impresiones se mueven entre sí porque nada permanece en el espíritu;

aspecto de relevancia para el análisis del elemento del espacio en las obras crespianas ya que sobre este espacio es que “nuestro pensamiento debe fijarse, para que reaparezca tal o cual categoría de recuerdos” (186). También, los planteamientos sobre la iglesia, pues el autor indica que “la misma iglesia impone a los miembros del grupo cierta distribución y determinadas actitudes, y graba en su espíritu un conjunto de imágenes tan determinadas e inmóviles como los ritos, las plegarias, los artículos del dogma” (199), todo lo cual lleva a aclarar que lo que interesa para este estudio, no es tanto su acercamiento o rechazo a la iglesia, sino más bien, la influencia de la memoria para la elaboración de un discurso narrativo relacionado con el aspecto religioso⁶.

Karl Kohut (2009) en su artículo “Literatura y memoria. Reflexiones sobre el caso latinoamericano” retoma los planteamientos de Paul Ricoeur y del sociólogo Maurice Halbwachs para explicar sus ideas. Con Ricoeur llega a la noción de que la memoria esta intrínsecamente ligada a la noción del tiempo y que el presente histórico constituye el punto de referencia para la memoria; con Halbwachs introduce elementos como el carácter polifacético de la memoria: la memoria colectiva. Kohut cuestiona el tiempo, la evocación, la relación entre la literatura y la memoria, afirma que el problema fundamental es la posición del presente, por cuanto está entre el pasado y el futuro, además, el presente histórico se puede transformar, de un día para otro, en pasado y, por eso, establece la memoria; a su vez, añade al concepto de memoria colectiva (expuesto por Halbwachs), el de pueblo y nación para las naciones latinoamericanas. La memoria individual hace parte de la conciencia y compone las bases de la identidad puesto que un hombre que ha perdido la memoria pierde, a su vez, la identidad; esta proposición la traslada a la importancia de la memoria para las discusiones sobre la identidad latinoamericana.

Al referirse a los escritores latinoamericanos, Kohut sostiene que cuando se introduce el pasado en el presente, se pueden encontrar dos tendencias:

Una es rescatar del olvido a un personaje, una época, un acontecimiento del pasado [...]. La segunda tendencia está estrechamente ligada a la primera, en tanto que los autores no se limitan a rescatar del olvido a sus personajes, sino que les confieren una nueva significación. Muchas veces escriben explícitamente en contra de la imagen transmitida y presente en la memoria colectiva. (30)

⁶ Como se observará en el capítulo 4, apartado 4.3.2.1.

Así como para los escritores se encuentran complicaciones por dimensiones temporales que deben mostrar, en la mirada de los lectores, la perspectiva cambia para éstos, ya que la memoria tiene una sola dimensión temporal, la cual relaciona el pasado con el presente. No obstante, Kohut señala que “la oposición entre autor y lector no es absoluta en tanto que el autor forma parte del público, es creador y lector al mismo tiempo” (31). Al final de su artículo, vincula el ‘olvido y el perdón’, igualmente estudiados por Ricoeur, señalando la conexión ineludible entre memoria y olvido, pues no se puede hablar de una sin tener en cuenta la otra y, el significado de ‘perdón’, que es el de olvidar o borrar de la memoria.

Algunos investigadores latinoamericanos como el colombiano Carlos Rincón (2010), en su texto *Memoria y nación: una introducción*, consideran la memoria como aquella que “ha sido cámara o cofre que guarda tesoros, depósitos, cueva, granero, archivo, pozo de mina donde está almacenado un mundo de infinita variedad de imágenes, que, sin embargo, no son conscientes” (26). Rincón realiza un extenso esquema sobre lo que ha significado la memoria desde la antigüedad hasta nuestros días y lo que supone la palabra nación, que no viene al caso plantear en este trabajo. Declara que la memoria es muy selectiva, pues se opone a recibir órdenes, ya que hay cosas que se quisieran fijar y, sin embargo, se desvanecen rápidamente, y otras cosas que se quisieran olvidar y que, no obstante, permanecen en los recuerdos (28). Remite a conceptos ya planteados anteriormente, como el de memoria colectiva de Halbwachs y su propuesta acerca de que el pasado existe como construcción social y es recordado cuando es necesario, lo que lleva a un proceso de auto estructuración y auto objetivación, estableciendo así, las condiciones sociales de la memoria.

Rincón se remite al trabajo realizado por varios autores, entre ellos, el de Pierre Nora con su texto *Lugares de la memoria*, en el cual Nora habla sobre ‘puntos de cristalización’ o ‘abreviaturas narrativas’ de la memoria colectiva, ‘espacios de memoria’ donde cualquier grupo o sociedad se observa a sí misma e inspecciona su devenir, los cuales son tanto de orden simbólico y funcional (efemérides, textos escritos, peregrinaciones, etc.) como de orden material (monumentos, archivos). Sostiene que Nora “determinó el carácter de los *lieux de mémoire* con una polarización entre memoria e historia” (48), pues en su perspectiva, mientras la memoria es una realidad inmediata, la historia está dirigida por la reconstrucción y la escritura. Otros autores que expone son: Marc Augé (espacios de identidad) y Jan Assmann (memoria cultural).

Para Rincón, Assmann realiza una discriminación histórico-cultural entre dos formas de la memoria colectiva: la memoria comunicativa y la memoria cultural. La memoria comunicativa se basa en la comunicación cotidiana, la historia oral y los procedimientos de investigación dialógica, abarcando al menos tres generaciones hacia atrás (está poco estructurada y sin un grado alto de jerarquización); la memoria cultural, surge de interrogantes como los siguientes: “¿Cómo consigue un hecho rebasar aquella barrera separadora que lo destina al olvido, para tomar la forma de algo recordado? ¿Cómo ese hecho logra solidificarse, convertirse en cultura objetivada?” (50), de los cuales se decide la extensión y comprensión de su concepto, por lo cual, se generan dos interrogantes básicos: “¿Qué pudo haber tenido tanta importancia en el pasado, como para que pueda permanecer en la memoria de todos los tiempos?, ¿en qué recuerdos están encerrados los fundamentos de una identidad que está dada como propia en el instante mismo y en el transcurso del tiempo?” (*idem*).

Assmann, según Rincón, estableció cuatro características que definen la memoria cultural: a) es concreto-identitaria, está referida a conceptos de identidad de colectividades determinadas como las etnias, pueblos, estados, etc., su interés no está orientado por criterios de verdad sino por las “necesidades y demandas actuales y de identificación” (51); b) procede en forma reconstructiva, para conseguirlo, reúne elementos del pasado; c) tiene organización propia, las personas individuales opinan sobre ella y se afianza en instituciones y profesionales que velan por la memoria cultural; d) posee rasgos de obligatoriedad, diferencia lo que es meritorio de lo que no lo es, acogiendo formas como símbolos, imágenes, rituales, etc., que puedan ser transferidos. A medida que coordina los diferentes autores, Rincón explica determinados aspectos de la situación nacional colombiana y termina explicando la importancia de las fiestas y celebraciones, las cuales, son también, formas tradicionales del recuerdo cultural y participación colectiva debido a que mueven sentimientos y emociones.

Si se relaciona lo expuesto en párrafos anteriores, Jan Assmann (2006) en su texto *Religion and cultural memory* aclara que: “Lo que la comunicación es para la memoria comunicativa, lo es la tradición para la memoria cultural” (8)⁷, puesto que realiza un

⁷ Traducción del investigador.

estudio completo sobre los aspectos principales de los que surge la memoria cultural, y vincula para ello las cuatro características anteriormente estipuladas y en las que sobresalen los teóricos que han hecho contribuciones a la investigación sobre la memoria como: Maurice Halbwachs, Aleida Assmann, Friedrich Nietzsche, Lévi-Strauss, entre otros. Además de realizar indagaciones sobre los rituales colectivos en diversos grupos culturales como: los asirios, los indios Osage en Norteamérica y los misterios que contienen los antiguos egipcios; el papel de la memoria en la religión; las guerras y luchas humanas en América, Europa y algunos países asiáticos. Por ende, se comprende que el término ‘memoria cultural’ sea el resultado de diversas experiencias individuales y colectivas.

Para terminar, y así complementar este subapartado, el aporte de la autora Agnes Heller (2003) con su artículo “Memoria cultural, identidad y sociedad civil”, en el que reflexiona sobre la memoria cultural de primer orden, la cual es “la identidad constitutiva de la memoria cultural” (7), pues el pasado está siendo constantemente transformado en presente y es notable su nexa con la sociedad civil en que evoluciona. Héller confiere atención a dos aspectos: los lugares donde han sucedido hechos significativos y la religión, considerando a este último aspecto como uno de los grandes creadores de identidad cultural. Por otra parte, cuestiona el papel de la política y de la economía moderna en la sociedad civil ya que ha ido perdiendo identidad por la multiplicidad de referentes a los que hace conexión (9), los cuales no incluyen conmemoraciones y tradición, sino que buscan el beneficio y la competición (11). La autora afirma: “Sin memoria cultural compartida no hay identidad” (15) y que, incluso, hasta las familias tienen, a partir de viejas cartas, fotografías y otros objetos, una memoria cultural.

1.1.5 Novela lírica

Al abordar la definición de ‘novela lírica’ encontramos una serie de componentes que se relacionan directamente con las obras de José Manuel Crespo. El *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez (1999) afirma que la definición de novela lírica es: “Marbete con que se alude a un tipo de relatos en los que la narración está dominada por la afirmación de la subjetividad, y en los que se percibe un especial cuidado de la forma, en la línea de la tradición marcada por la prosa poética” (758). Además, refiere características planteadas por otros teóricos como: a) la narración está

dominada por la afirmación de la subjetividad; b) utilización del relato autobiográfico; c) a través del protagonista el autor va plasmando la evolución de su propia sensibilidad artística; d) existe ausencia de un desarrollo ordenado y pormenorizado de la intriga; e) visión fragmentaria de la realidad y de la vida; f) cuidada selección de ‘sensaciones separadas’, expresión de momentos en que se intensifica el lirismo y la sensibilidad poética; g) innovación en el tratamiento del tiempo, pues frente a la secuencia temporal progresiva y lineal, prevalece la visión en retrospectiva, como medio de evocación y rememoración de un pasado; h) fijación estática de un momento que se vive contemplativamente con sensación de eternidad; i) descripción lírica del espacio; j) uso del monólogo interior; k) riqueza de léxico, selecto y preciso, en la atención al ritmo musical de la prosa; l) recurrencia de elementos plásticos y recursos poéticos (759).

Para Ralph Freedman (1972), la novela lírica es “un género híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema” (13), por tanto, estas novelas están caracterizadas por la manipulación poética de tipos narrativos en donde el equivalente del ‘yo’ del poeta es su ser subjetivo, de ahí que el autor refleje el mundo tal como lo ve, y tiene como función fundamental la autorreflexión. Según Freedman, hay acontecimientos en el siglo XX que traen una profunda revaloración de la novela por parte de muchos autores contemporáneos ya que estos escritores han diseccionado un ‘yo’, el suyo propio o el de sus protagonistas. Este proceso de abarcar el ‘yo’ y el mundo está principalmente basado en la epistemología idealista de la época en donde el autor retrata su propia experiencia interior, lo que refleja su condición íntima y, así, los objetos percibidos se convierten en manifestaciones de su espíritu; todo esto lleva a que el narrador y el protagonista se combinen para crear un ‘yo’. De acuerdo con el autor, de la relación entre narración y liricismo se obtiene el reto de reconciliar lo interior y lo exterior, y analiza a escritores como Hermann Hesse, Marcel Proust, André Gide y Virginia Woolf, para precisar sus teorías.

El tratamiento que le dan otros autores a la novela lírica es similar al planteado por Freedman. Es el caso de Darío Villanueva (1983) quien expone que la novela lírica implica que “el protagonista sea creador del universo narrado en el que aparecen insertos el sujeto y el objeto que se identifican y en el que el *yo* narrativo desempeña la misma función que el *yo* lírico de la poesía en verso” (14). Para Villanueva, el novelista lírico ha de multiplicarse en tantos ‘yos’ al igual que en el número de focos narrativos que organice, pues no se queda como el poeta continua y solamente hablando de su

‘yo’, sino que también, da importancia a la ruptura de la fluencia temporal, al tiempo de rememoración y a la subjetividad del autor que recuerda.

Villanueva configura cuatro características esenciales para este tipo de narración: a) la novela lírica se ocuparía de las cosas ofreciendo de ellas una visión subjetiva, la del autor; por esta razón el protagonista, que suele ser un yo-narrador, se convierte en el creador del universo narrado en el que vive inserto; b) el predominio de la subjetividad del personaje, y de manera especial del personaje narrador, lleva consigo la ruptura de los moldes tradicionales de orden temporal, ya que se da una fluencia temporal hacia adelante y se sustituye por estructuras temporales retrospectivas, dilatorias o retardatorias que proporcionan una configuración subjetiva del tiempo; c) en la novela lírica, la argumentación tiene una significación menor, lo que suele producir en la narración el fragmentarismo, pues en la selección de los elementos narrables que el autor realiza, sólo resultarán pertinentes aquellos que mejor sirvan a la configuración del mundo de los personajes; d) atendiendo al lenguaje de la novela lírica, cabría señalar que en este tipo de narraciones se busca un estilo que llame la atención sobre la misma escritura y lo que ella quiere expresar. Villanueva, por todo ello, agrega aspectos transversales en la narración lírica como la importancia de la adjetivación, la sensibilidad, el sentimiento del paisaje, la capacidad de fundir elementos temporales en el presente y, en las autobiografías, la reconstrucción de la vida anterior del escritor a partir de la nostalgia y la reminiscencia.

Otro estudioso, Ricardo Gullón (1984), enuncia en su texto *La novela lírica*, características similares a las expuestas por los autores anteriores, ellas son: “La interiorización, el uso de la corriente de la conciencia y del monólogo interior, la coherencia del punto de vista, la simultaneidad narrativa, la ruptura de la linealidad temporal y la exigencia de un lector activo que se situará inicialmente en la perspectiva del narrador o en la del personaje” (15). Por tal motivo, Gullón explica que los autores de las novelas líricas piensan la literatura de forma diferente por el intimismo que éstas integran en el mundo que se construye y crea a partir de las voces que exteriorizan el mundo exterior e interior. Dentro de ese mundo, la naturaleza, el paisaje y los escenarios a los que se recurre para mostrar la historia de la obra, deben transmitir “emociones al lector por medio de la imagen” (22); las imágenes asaltan el texto, abundan. Los personajes y sus reacciones son explicados por el autor de manera minuciosa, pero el ‘yo’ ocupa el texto decidiendo las sensaciones y percepciones que

abarquen su tono y ritmo, puesto que, lo relevante está en el adjetivo más que en el sustantivo (28). Las sensaciones “vienen, desaparecen, reaparecen” (34) en los textos líricos, el olvido y la memoria tienen vida propia, lo cual permite acceder a estados subjetivos con gran predominio de la introspección. El tiempo es abolido y, por lo general, se dan estructuras circulares en las cuales todo se repite (46). Además, Gullón explica, entre otros temas, la importancia del alma y el sueño, la conciencia, la eternización de lo momentáneo, la virtud de la palabra, la intensidad de la experiencia, el desdoblamiento del texto, la leyenda y la visión, los detalles y esencias, la educación sentimental, el poder de la mirada.

Por su parte, Galo René Pérez (1982), autor de *La novela hispanoamericana*, afirma que después de la tercera década del siglo XX: “el autor hace una inmersión en las penumbras inexploradas de su mundo interior (el de los conflictos, las fuerzas instintivas, los sueños, las alucinaciones, las pesadillas), guiado por la luz analítica de la novela de Europa y de los Estados Unidos” (360). Al igual que Freedman, expone la importancia de autores que han desarrollado este tipo de novelas: “Franz Kafka, Joyce, Faulkner, Virginia Woolf se alzaron en el horizonte para formar en torno un discipulado inteligente, en el mundo entero, y en aquél comenzaron también a contarse los narradores de nuestro continente” (362). Plantea características semejantes, las cuales se hacen reincidentes con los autores antes citados:

La corriente de lo psíquico, los flujos de conciencia, las mareas secretas del subconsciente, la extraña combinación de lo real y lo mítico, la ausencia de desdén por el absurdo, y bajo toda esa presión un lenguaje que llega a los mayores desafueros en demanda de expresividad, vinieron a constituirse en las señales de identidad de este nuevo tipo de creación. (362)

Si se comparan tanto Villanueva, Gullón, Freedman y Pérez, sus definiciones llegan a las mismas conclusiones. Por otra parte, investigadores y teóricos literarios quienes enuncian otros modos de narración como la autoficción y la autonarración, similares en algunas características con la novela lírica, se centran en el siguiente subapartado.

1.1.6 Autobiografía

En los conceptos teóricos sobre la ‘autobiografía’ se abordan primero una interpretación y la aclaración de este término como concepto fundamental y se expone

su utilización como género literario o no, además del enfoque en cuanto a la diferencia entre autobiografía y novela autobiográfica que le dan algunos estudiosos y, por último, algunos aspectos teóricos sobre otros dos modos de narración: la autoficción y la autonarración.

La definición del término ‘autobiografía’ está etimológicamente desarrollado con base en tres lexemas de origen griego: *autos*, uno mismo, *bios*, vida y *graphé*, escritura. En palabras del autor Philippe Lejeune (1991) es un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (48). Lejeune plantea la necesidad en este relato de elaborar un pacto autobiográfico a partir de la importancia y trascendencia que tiene el lector, pues para él la autobiografía está basada en la historia de sus modos de lectura, ya que se establece este pacto entre autor y lector en el que se busca identificar autor, narrador y personaje. La definición de Lejeune sobre la autobiografía pone en juego elementos pertenecientes a cuatro categorías diferentes necesarias para su conformación: la forma del lenguaje (narración, prosa), la trama tratada (vida individual, historia de una personalidad), la situación del autor (identidad del autor y del narrador) y la posición del narrador (identidad del narrador y del personaje principal, perspectiva retrospectiva de la narración), en esta última categoría manifiesta que aunque se pretenda publicar la autobiografía de alguien a quien se quiera hacer pasar por real, no hay caso si el responsable único del libro no es el autor (53).

Otras definiciones tienen similitud con lo anteriormente expuesto por Lejeune. Para George Gusdorf (1991): “La autobiografía es el espejo en el que la persona refleja su propia imagen” (11), y centra su análisis en la relación que se establece entre texto y sujeto (de qué manera el texto representa al sujeto) y no entre texto e historia como lo es para otros autores. Para James Olney (1991), “podría ser aquella que refleje y exprese la vida y la visión de la misma que tiene el escritor individual” (33), este autor tiene en cuenta el desarrollo de conceptos críticos como los de ‘memoria’ y ‘bios’ que lo llevan a dejar claro que no es posible establecer una definición prescriptiva de la autobiografía ya que no es posible imponerle de forma alguna, limitaciones genéricas. Estos autores coinciden en la búsqueda interior del autor y la posición del ‘yo’ dentro del escrito.

Con respecto a la cuestión de si la autobiografía es un género o no, se encuentran diversas opiniones. Ángel Loureiro (1991) deduce que los autores arriba mencionados

tienen como objetivo justificar la autobiografía como género literario ya sea a partir de ciencias como la antropología filosófica, en el caso de Gusdorf, o el derecho, en el caso de Lejeune (5). Loureiro afirma, también, que la autobiografía es o no es una forma de ficción dependiendo de la época que se hable y del análisis del sujeto de la autobiografía, por todo lo cual se enfrentan corrientes críticas o interpretaciones, pues hay quienes piensan que toda narración de un 'yo' es una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y en simultaneidad con una interpretación del sujeto como esfera del discurso, por lo que están declarando que toda forma del 'yo' es una forma de ficción, defendiendo la figuratividad de quien dice 'yo', aquí se identifican autores como Jacques Derrida y Paul de Man. Este último autor, según Loureiro, define la autobiografía no como un género "sino como una forma de textualidad que posee la estructura del conocimiento y de la lectura" (6), y focaliza su análisis en el manejo de la prosopopeya como tropo inseparable al lenguaje presente en este tipo de textos. Esto refuerza la idea tradicional literaria de que toda literatura es autobiográfica generando así una deconstrucción que lo que hace es poner a la autobiografía literaturizada en su práctica. Hay otros autores como Louis Renza (1977) quien considera que la autobiografía no es un género sino un documento arbitrario:

Podríamos decir, entonces, que la autobiografía no es ni ficticia ni no ficticia, ni siquiera una mezcla de las dos. Podríamos verlo como un modo único y autodefinido de expresión autorreferencial, uno que permite, luego inhibe, su aparente Proyecto de auto representación, de convertirse uno mismo en el presente prometido por el lenguaje⁸. (295)

Si se continua con la misma cuestión de si la autobiografía es un género o no, se pueden citar autores como Philippe Lejeune (1991) y Elizabeth Bruss (1991), quienes admiten que ciertos estilos autobiográficos utilizan procedimientos o formas comunes a la novela, pero se oponen a considerar toda autobiografía una ficción, pues el 'yo' pacta con el lector la verdad de su discurso, propuesta por la que esta investigación se inclina para el estudio de la autobiografía *Largo ha sido este día*, en el capítulo dos. Bruss enfoca el texto autobiográfico como una categoría cuya existencia es la de su experimentación como acto de lectura y de escritura e insiste en que como género debe cumplir tres reglas: a) un autobiógrafo representa un doble papel, pues él es el origen de la temática y la fuente para la estructura que se encontrará en su texto; b) se afirma que la información y hechos relatados en conexión con el autobiógrafo han sido, son o

⁸ Traducción del investigador.

tienen el potencial de verdad y pueden ser verificados o comprobados; c) ya puede lo que se relate o no, desacreditarse o no, el autobiógrafo da a entender que cree en lo que afirma (67).

En otro sentido, para académicos como José María Pozuelo Yvancos (2006), los autores no realizan actos dirigidos a los lectores, los autores comunican actos, por ello es tan importante el género, y termina por enunciar que “su valor como horizonte social, histórico, de intercambio, es la realización de esquemas simbólicos de comunicación que dialécticamente son a la vez el contexto donde entender los textos y los textos mismos como referente de ese contexto” (69).

Si se retoma lo que se viene analizando, la palabra autobiografía ha sido definida, según el *DRAE* como: “Vida de una persona escrita por ella misma” y de la novela dos de sus significados son: “1. Obra literaria narrativa de cierta extensión” y “3. Ficción o mentira en cualquier mentira”, por consiguiente, se puede declarar que una novela autobiográfica narraría los hechos que alguien hace de su propia existencia, muestra las características de su vida individual y los rasgos de mayor incidencia de su personalidad, pero añade elementos de ficción. En los diccionarios de Moliner y Estébanez no se encuentra el concepto de ‘novela autobiográfica’.

Surge, entonces, el problema de distinguir entre autobiografía y novela autobiográfica como lo plantea en su artículo “El inverosímil autobiográfico”, Gabriela Nouzeilles (1994), quien indica que la primera se emparentaría con el género historiográfico mientras que la segunda sería un relato ficcional, imaginario o inventado, razón por la cual recurre a la delimitación que hace Lejeune sobre el ‘pacto autobiográfico’. De igual manera, considera que: “La autobiografía intenta precisamente dar cuenta de cómo el *yo* del pasado se convierte en el *yo* del presente del relato a través de *yos* parciales, modificaciones mínimas de un sujeto que deja de ser el mismo para ser otro en un proceso de aprendizaje” (102).

También, Nicolás Rosa (1990), en su obra *El arte del olvido (sobre la autobiografía)*, propone que en las autobiografías y en las novelas autobiográficas se emplean los mismos procedimientos para persuadir al lector de la autenticidad del texto, pues hace referencia al ya mencionado ‘pacto’ que consiste en identificar al autor, el narrador y el personaje, certificados por el nombre del autor en la tapa del libro y en las que el lector: “Establece las semejanzas entre los hechos relatados –objetos del

discurso- y los hechos acontecidos –objetos de la vida o estados del mundo-” (42), por lo que debe resolver los problemas de fidelidad (semejanza) y los de autenticidad (identidad), cuando realiza su proceso de lectura; el pacto es, por tanto, un convencimiento acerca de la identidad del autor. Es claro, como lo sostiene José María Pozuelo Yvancos (2006) que:

Del mismo modo que la novela tomó la forma autobiográfica y la contaminó tantas veces, hay autobiografías literarias que se ficcionalizan, al tomar para su construcción las formas y el espíritu de la propia novela, y construyen, otra vez, entidades ficcionales, precisamente jugando con la presunción de verdad que hay en las formas autobiográficas, y que el receptor implícito, el tú autobiográfico, viene a reforzar. (63)

La autobiografía y la ficción o novela autobiográfica coinciden en la sintáctica y semántica, pero se diferencian por la situación del autor. Este es el rasgo fundamental que destaca Lejeune (1991) como específico de la autobiografía, frente a las normas autobiográficas de la ficción ya que para que haya autobiografía es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje. Lejeune distingue la identidad entre el autor material del texto y el narrador, que se da en la autobiografía y no en la novela autobiográfica; la novela autobiográfica encierra las narraciones personales (identidad del narrador y del personaje) y las narraciones impersonales (en tercera persona). La novela autobiográfica implica gradaciones, mientras que la autobiografía no.

Si se analiza el plano interno del texto, de acuerdo con Lejeune, no hay diferencia alguna, de ahí que se genere, aún hoy día, tanta discusión sobre ello, por consiguiente, para dejar clara esta discusión, explica que: “el lector podrá poner en entredicho el parecido, pero no la identidad” (53), pues opuesto al pacto autobiográfico, el pacto novelesco tendría dos rasgos, por un lado, la no-identidad ya que el autor y el personaje no tienen el mismo nombre y, por otro lado, la ficción. Asimismo, plantea: “El personaje no tiene nombre en la narración, pero el autor declara explícitamente que coincide con el narrador (y, por tanto, con el personaje, ya que la narración es autodiegética), en un pacto inicial” (54).

Por su parte, Manuel Alberca (2017) en su texto *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*, manifiesta que “el género autobiográfico se ha hecho más flexible, más innovador y creativo, orillando el modelo convencional que ha

predominado hasta ahora” (17) ya que el autobiógrafo no intenta sintetizar su vida, sino rehacerla y revivirla las veces que sean necesarias. Para ello sobresalen tres elementos: autor-texto-lector, con los que se fundamenta una relación de veracidad y máxima sinceridad pues el autor se obliga ante el lector, a través del texto, a decir la verdad sobre sí mismo (19). Explica que el autobiógrafo a diferencia del novelista de fábula “se impone no utilizar otros materiales que los verídicos, y la apreciación sincera que hace de estos” (37) y considera dos tipos de autobiógrafos de acuerdo con el modo en que enfrentan sus experiencias pues unos las enredan y/o las transforman en un motivo de ficción, y otros las enfrentan y admiten los riesgos.

Según Alberca, algunos autobiógrafos han empezado nuevas formas en la escritura autobiográfica para ser más vigentes en su sinceridad: “Jugar con los planos temporales, frente a la linealidad cronológica más usual; el uso de dispositivos críticos con la propia memoria frente a la memoria fácil del recuerdo; la problematización de la enunciación narrativa; el uso de la primera o de la tercera persona (del yo a él, pasando por el tú o el nosotros)” (48).

En la actualidad, el género autobiográfico se caracteriza por mostrar sucesivos relatos fragmentarios o temáticos de la propia vida del autor, en los que no se resume, sino que se erige y rediseña en cada hecho, permitiendo así reescribirlo, aunque ya se haya contado anteriormente. Por todo lo expuesto, es necesario vincular, a continuación, dos modos de narración que acompañan en la discusión sobre la autobiografía. En la obra de Ana Casas (2012), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, esta compiladora presenta artículos de un variado número de autores, que cuestionan y realizan planteamientos sobre los modos de narración en los que prima el ‘yo’ del autor, los cuales presentan similitudes y diferencias que siguen siendo tema de debate entre muchos teóricos. Se exponen a continuación, en dos subapartados, las propuestas de algunos de estos autores, sobre autoficción y autonarración, la mayoría de ellos con la referencia bibliográfica de Casas para no caer en la repetición de la misma referencia bibliográfica.

1.1.6.1 La autoficción

La definición de autoficción, según el texto de Casas, surge con el escritor Serge Doubrovsky quien comienza por debatir la autobiografía moderna y en sus análisis

recurre al psicoanálisis freudiano. Para Doubrovsky el texto autobiográfico está, desde sus orígenes, regido por la ley suprema de decir, sobre sí mismo y sobre el otro, la verdad, la cual está asociada con la realidad, por oposición a la ficción, no obstante, para este autor el texto autobiográfico no es real (48). Una de las cuestiones que plantea en sus análisis es “¿quién, en el acto de la escritura, retoma, dilucida, por su propia formulación ‘algunas cosas oscuras’, sobre las que la experiencia del psicoanálisis llama la atención del sujeto?” (49), de manera que utiliza su propia novela *Fils* para afirmar la sustantividad de la autoficción. La escritura “proporciona al fantasma, mediante la ficción que instauro, el cumplimiento sin cesar denegado por la realidad. En un círculo curiosamente vicioso, bajo el pretexto de relatar su experiencia analítica, ésta evita que el sujeto afronte la castración” (54). Doubrovsky explica que cuando adjunta “la experiencia psicoanalista a su texto, se transforma el proceso de revelación de lo verdadero en ficción” (58); su obra no es novela autobiográfica, pues no presenta una historia verdadera como ficticia y no disfraza los nombres propios. En la autoficción, los escritores reemplazan sus propias tácticas de acuerdo con el tipo de lectura que pretenda inducir. La escritura está hecha desde el punto de vista del escritor y en *Fils*, Doubrovsky reemplaza el lugar del escritor por el de analista, la autoficción muestra la imagen de sí mismo en el espejo analítico; la construcción de esa escritura configura la ficción.

Por su parte, Marie Darrieussecq manifiesta que para Doubrovsky, “la autoficción es la práctica de escritura que llena la famosa casilla vacía del *pacto autobiográfico*” (67) de Philippe Lejeune, mientras que para ella es “una narración en primera persona, que se presenta como ficticia (a menudo, se hallará la palabra novela en la cubierta), pero en la que el autor aparece homodiegeticamente con su nombre propio y cuya verosimilitud se basa en múltiples ‘efectos de vida’” (66). Darrieussecq expresa que la autoficción se introduce de manera eficaz entre la autobiografía y la novela en primera persona, y recupera los criterios formulados por Kate Hamburger al decir que la autoficción sería como las novelas en primera persona, que tienen un ‘enunciado de realidad fingido’, o sea sin valor elocutivo, que no tiene que ver con la autobiografía. Cuando se finge una afirmación autobiográfica, todo ello supone ir en contra de la misma tradición autobiográfica porque por definición “una afirmación fingida no compromete *seriamente* al locutor” (73).

La diferencia entre la autobiografía y la autoficción sería, para Darrieussecq:

Que ésta aceptará voluntariamente la imposible reducción de la autobiografía al enunciado de realidad, al enunciado biográfico, científico, histórico, clínico, en suma: ‘objetivo’; la autoficción aceptará voluntariamente -por lo tanto, estructuralmente- la imposible sinceridad u objetividad, integrando la parte de mezcolanza y ficción debida en particular al inconsciente. (79)

Concluye, que si el lector no puede diferenciar el ‘compromiso serio’ de una autobiografía o el ‘compromiso fingido’ de una novela en primera persona, la autoficción, que es ambigua en muchos sentidos, planteará el problema del ‘compromiso’ tenido en cuenta desde la palabra, pues se presentaría al mismo tiempo como autobiografía y como novela en primera persona, todo esto debido a que la autoficción no le permitiría al lector encontrar las claves para separar el enunciado de realidad del de ficción (79). Así que, lo importante es constatar “hasta qué punto la autoficción pone en cuestión la práctica ‘ingenua’ de la autobiografía” (82), ya que la autoficción deja en sospecha toda práctica de lectura por las mismas encrucijadas de las escrituras.

También, se encuentra en el texto de Ana Casas (2012), el artículo “Figuración del Yo, frente a autoficción”, de José María Pozuelo Yvancos, en el cual este autor empieza por hacer una crítica a los conceptos y términos que aparecen como nuevos en el uso del idioma, pero que han surgido mucho antes de que se pongan de moda, entre otros, como el de ‘autoficción’ y se remite a su nacimiento al afirmar que:

Lo que Serge Doubrovsky, postula en el fondo, cuando habla de autoficción, es la quiebra de la entidad de la narración como elemento constitutivo de la historia unitaria y unificante y, por consiguiente, del personaje y de la persona representada en ella. Singular y explícitamente referido al caso de una historia autobiográfica convencionalmente forzada a presentarse como un todo narrativo, y no unos fragmentos disjuntos. (153)

Pozuelo Yvancos explica que esta categoría nace de dos antecedentes: el ‘pacto autobiográfico’ de Philippe Lejeune, y la crisis del personaje como entidad narrativa expuesta por los miembros del *Nouveau Roman*. Muestra la contribución teórica de algunos textos (por ejemplo, *Roland Barthes por Roland Barthes*) en el origen de este vocablo, los cuales exponen la fragmentación del sujeto lo que lo orienta a examinar el caso de obras (calificadas como autoficción) como: *Todas las almas* y *Tu rostro mañana*, de Javier Marías, y *El mal de Montano* o *Doctor Pasavento*, de Enrique Vila-

Matas (156). Para Pozuelo Yvancos, estas novelas contienen figuraciones de un yo narrativo, pero no deben considerarse obras de autoficción.

A partir del concepto de autoficción dado por Jacques Lecarme: “se trata de un relato cuyo narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela” (156), Pozuelo Yvancos subraya la importancia de la palabra ‘identidad’ porque es en ella que Lejeune basa sus planteamientos sobre autobiografía, ya que, en el cuadro trazado por éste “en que quedaba vacía la casilla referida al caso en que dentro de una novela convergieran la columna dedicada al nombre del personaje y la del nombre del autor real, casilla que es la paralela a la que se ofrecía llena, precisamente con el género de la autobiografía, donde tal coincidencia es obligada” (157). Por ello, según Pozuelo Yvancos, es ahí donde se puede situar el origen de la autoficción y, así, una obra que nace como ‘falsa autobiografía’ es, entonces, una contra-autobiografía. De tal forma que el uso indiscriminado del vocablo ‘autoficción’ está siendo empleado erróneamente en novelas en las cuales se encuentran rasgos de la persona del autor. Posteriormente, investiga el problema de la ‘figuración del yo’ basándose en la relación que se presenta entre el texto y la vida, para especificar que su estudio quiere resaltar que la correlación anterior ha disminuido la perspectiva en cuanto a las “posibilidades de la *representación de un yo figurado de carácter personal*, que no tiene por qué coincidir con la autoficción, ni siquiera cuando se establece como personal, puesto que la figuración de un yo personal puede adoptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial” (161). De esa manera, al manifestar la trascendencia del sintagma *Figuraciones del yo*, se centra en las obras de los dos autores españoles, Marías y Vila-Matas.

Al examinar el vocablo ‘figuración’ a partir de diccionarios especializados, Pozuelo Yvancos demuestra su fundamentación vinculándolo con “la idea de dibujo imaginativo, fantasía de algo o bien su *representación*, algo que, sin serlo, o sin ser de una manera determinada, lo suplanta o figura, esto es, representa imaginariamente como tal” (162), y con su utilización en algunos textos de autores como Platón, Aristóteles y Cervantes. Además, la distancia entre el mecanismo de la autoficción respecto de la ‘figuración del yo’, de acuerdo con Pozuelo Yvancos, surge de un yo figurado que muestra las distancias de quien escribe cuando convierte “la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma” (168).

Encuentra, asimismo, otro aspecto en los dos autores españoles que estudia, el cual señala el origen personal que le han dado a su voz narrativa, por consiguiente, llega a lo que denomina ‘voz reflexiva’, la cual responde al interrogante: “¿Habría una forma de ser una voz personal y no ser biográfica, esto es, de ser voz de quien escribe y no constituirse en el correlato de una situación vital concreta?” (168), y es esta voz reflexiva la que realiza la figuración personal, bastante unida al género del ensayo, pero diferenciada en cuanto a la responsabilidad testimonial.

Para Pozuelo Yvancos, la narración en primera persona constituye una fuerte renovación de la narrativa actual. En las obras de Marías y Vila-Matas se expone una voz que posibilita construirle al ‘yo’ un lugar discursivo, pues se muestra la relación entre un yo pensante y un yo narrante. Termina su artículo afirmando que la ‘figuración del yo’ se acoge en las novelas como experiencia narrativa y discursiva al mismo tiempo, pero “para que tal experiencia emerja se necesita haber creado una voz narrativa que no permita fácilmente el deslinde entre la historia narrada y la reflexión o pensamiento inserto a propósito de ella” (172). En consecuencia, el yo narrativo-reflexivo figurado expondría una disimilitud que lo distinguiría del ensayo como forma de discurso ejecutivo, puesto que el ensayo no manifestaría una escritura del yo ficcionalizada, mientras que el yo personal figurado, como voz narrativa, sí contendría ficcionalizaciones o figuraciones de un yo necesariamente imaginario (173).

Otro autor, referenciado en la obra de Ana Casas (2012), es Manuel Alberca con su artículo “Las novelas del yo”. Alberca declara que esta clase de novelas forman un tipo particular de autobiografías y/o de ficciones, pues son novelas que parecen autobiografías y autobiografías que parecen novelas y, por tal motivo, se hace necesario estudiar las reglas y límites de este tipo de narraciones para explorar qué es lo singular de ellas (126). Explica que las novelas del yo están entre: las del pacto autobiográfico (memorias, autobiografías) establecido por Philippe Lejeune y el pacto novelesco (novelas, cuentos), las del pacto autobiográfico responden al principio de identidad y al principio de veracidad, mientras que las del pacto novelesco muestra un principio de distanciamiento del autor con su narrador, lo cual implica una declaración de no responsabilidad por parte del autor (131). Por tal causa, Alberca considera que no se deben igualar las novelas y las autobiografías pues tienen estatutos y formas de lecturas distintas y esclarece que la expectativa del lector es muy diferente ante cada una de ellas (134).

Entonces, Alberca enlaza las novelas del yo con criterios de clasificación diferente, pues hay un resultado híbrido que surge de la constitución de estas narraciones con varios de sus elementos, por lo cual, la autoficción se relacionaría, especialmente, con la novela autobiográfica y con la autobiografía ficticia. La novela autobiográfica (próxima a la autobiografía) tendría un principio de identidad en el que tanto el autor y el narrador como el autor y el personaje son distintos, hay un autobiografismo escondido, falso o verdadero; la autoficción, tendría en su principio de identidad una igualdad entre el autor, el narrador y el personaje y su autobiografismo es transparente; por último, la autobiografía ficticia, en su principio de identidad no vincula al autor con el narrador ni con el personaje, muestra una identificación nominal ficticia, debido a que el narrador es idéntico al personaje y el autor es igual al editor, además, es un autobiografismo simulado. Para Alberca, la novela autobiográfica argumenta “dos movimientos aparentemente contradictorios: urgencia de expresión y necesidad de ocultación” (142), la autoficción propone algo diferente a la novela autobiográfica, aunque comparta rasgos genéticos con ella. “Los equívocos de la novela autobiográfica se producen sobre todo a nivel de enunciado, al lector no le puede caber ninguna duda en principio de que se encuentra ante una novela, [...]” (148), la autoficción por su misma posición enunciativa, que es la del pacto autobiográfico, resulta contradictoria por la ficción que infiltra en ella.

Fuera del texto de Ana Casas, se encuentran dos obras del mismo Manuel Alberca, las cuales realizan un análisis a todos los aspectos antes mencionados. La primera de ellas, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), complementa el concepto de ‘autoficción’, sobre el cual aclara que “tiene como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato” (31) y lo sitúa entre la fugaz muerte del autor y el apogeo de la autobiografía. La autoficción muestra un original espacio autobiográfico y novelesco, mezclando las fronteras entre lo inventado y lo real, por todo lo cual, se da ambigüedad ya que se crea, así, confusión entre la persona y el personaje. De ahí que:

El autor de autoficciones no se conforma sólo con contar la vida que ha vivido, sino en imaginar una de las muchas vidas posibles que le podría haber tocado en suerte vivir. De manera que el escritor de autoficciones no trata sólo de narrar lo que fue sino también lo que pudo haber sido. Esto le permite vivir, en los márgenes de la escritura, vidas distintas a la suya. (33)

Por consiguiente, la autoficción se da con plena conciencia del carácter ficticio del yo. En relación con la autobiografía, Alberca plantea que el autor está obligado a ser sincero y que puede suceder que el autor olvide, confunda o no consiga recordar y, por ello, puede inventar o cambiar su escrito. Luego, al referirse a la novela autobiográfica, explica que es una forma narrativa más amplia, la cual contiene un repertorio de voces narrativas, en primera o tercera persona, con nombre expreso o anónimo; todo esto lleva a encontrar variantes debido a que en ocasiones se da una narración en primera persona en la cual el narrador sostiene el anonimato o una identificación genérica (99).

En la segunda obra, *La máscara o la vida, de la autoficción a la antificción* (2017), Alberca presenta un panorama de obras españolas de tipo autobiográfico, reconocidas más como memorias y diarios íntimos, las cuales organiza en tres grupos: a) las de la crisis finisecular con autores como Miguel de Unamuno, Azorín, Pío Baroja y Ramón María del Valle Inclán, entre otros; b) las que están después de 1939, en las que destacan algunos escritores como César González Ruano, Francisco Ayala, Camilo José Cela, José Moreno Villa; c) las que ubica después de 1975, con ciertos prosistas como Francisco Umbral, Juan Goytisolo, Javier Marías. Alberca analiza los elementos que contiene la autobiografía y afirma que: “Escribir sobre uno mismo implica el deseo de ser verdadero, y supone evitar y rechazar cualquier forma de ficción” (38), lo que lo lleva a dos preguntas para establecer los límites entre la ficción y la autobiografía: “¿Dónde acaba la persona y comienza el personaje? ¿Dónde el relato veraz y dónde la novela? (40), todo esto dentro del aspecto del desafío íntimo que tiene el pacto autobiográfico.

En el aspecto de la autobiografía relacionado con el desafío literario, Alberca expone el carácter mixto y el relato histórico que la integra, sin dejar de ser también un texto artístico, y cuestiona el principio poético que desde Aristóteles prevalece con los dos grandes grupos (poéticos e históricos), y hace que por esta razón a la autobiografía se le discrimine (43); los nexos establecidos entre autobiografía y ficción tienen siglos de existencia y es siempre la ficción la que ha tenido mayor reconocimiento y prestigio, por tanto, la autobiografía ha sido vista como una escritura de segunda división (44), puesto que a denominación de ‘novela’ se aplica a cualquier obra: “En fin, en esta desigual relación, la novela ‘se lleva la fama’ y la autobiografía ‘carda la lana’. Los novelistas ‘chulean’ la autobiografía, y además se arrojan, en su beneficio, la categoría de lo literario y expulsan a la autobiografía del campo literario” (45).

Alberca sitúa, igual que los autores vistos al comienzo de este subapartado, la aparición del concepto de autoficción en 1977 con Serge Doubrovsky, argumentando que Philippe Lejeune entre más se preocupó por trazar las líneas de identidad de la autobiografía y los géneros de ficción, más autores se han propuesto cambiarlos y unirlos (50); por eso, estas experimentaciones literarias han desembocado en relatos híbridos, que no son necesariamente actuales. Algunas de las razones de por qué la autoficción ejerce tanta atracción, curiosidad e interés, de acuerdo con Alberca, son: a) porque simboliza el espíritu de una época, se intentaba “abolir las fronteras entre realidad y ficción, desprestigiar las nociones de verdad y mentira, anular los conceptos de identidad personal y compromiso autobiográfico” (308); b) porque se ha debatido el nombre de ‘autoficción’ como término por su acierto o desacierto pues tiene en su seno conceptos excluyentes (‘auto’ de autobiografía, y ‘ficción’, de novela), lo que manifiesta ambigüedad en el concepto. La opinión del autor es que su éxito “se debe al neologismo, que ha sido decisivo para su difusión y para que el producto se haya vendido tan bien. A pesar de su imprecisión, y tal vez por esto, pues la indeterminación era un valor posmoderno” (309); c) porque permite, en cuanto al personaje, “el despojamiento de las máscaras en un discurso ponderado y crítico. La autoficción permite este trampantojo” (312); d) porque tiene atractivo para los lectores, las contradictorias interpretaciones que puede favorecer; e) porque es un fenómeno de interés para los estudiosos, por su singularidad desde el punto de vista de la reflexión y la crítica literaria.

La autoficción tiene como problema principal su contradicción interna y la indeterminación que surge de ella, y en palabras de Alberca: “La ambigüedad constitutiva de la autoficción, tan atractiva y tan lúdica para algunos lectores, ha devenido en un cierto hartazgo, y en diferentes y contradictorias interpretaciones que amenazan con dejar inservible el neologismo” (313). Afirma que el concepto de autoficción manifiesta contradicción y se interroga lo de ‘ficción’ si se habla de un relato de hechos específicamente reales, respondiendo a través de Doubrovsky cuando éste afirma que cualquier relato “que quisiera superar la mera enunciación de hechos vividos levanta un simulacro de lo real mediante la imaginación” (314).

Para Alberca, toda la problemática que supone la autoficción orienta a que la autobiografía pueda alcanzar reconocimiento literario sin ser confundida con ella (315). La autoficción de la que se sirve un escritor permite que se presente a sí mismo con su

nombre propio en el relato, que construya artificiosas incertidumbres y que atribuya versiones diferentes de acontecimientos históricos o aporte “tratamientos frívolos y fantasiosos a la experiencia personal” (317). Al final del texto, llega al concepto de ‘antificción’ aclarando que no busca introducir un neologismo, sino que intenta destacar la importancia en las autobiografías de “contar la verdad y solo la verdad, que excluye radicalmente la libertad o tentación de inventar que pueden tener algunos autores de autoficción” (322), puesto que el enfoque antificticio eliminaría las molestias que se descubren al unir la autobiografía y la ficción, lo cual busca confundir las expectativas del lector y, además, para que esa opción antificticia permita mostrar “a los que tienen fe y lucidez para discernir cuanto de imaginario hay en nuestras vidas” (323), ya que se admite que la completa sinceridad es inalcanzable, aunque no se sometan y se enfrenten por restablecer su propia verdad.

1.1.6.2 La autonarración

Retomando el texto de Ana Casas (2012), el teórico Philippe Gasparini plantea cómo la llegada del concepto autoficción, para el siglo XX, haría que las escrituras del ‘yo’ se vieran como un indicio para el progreso (177). Por ello, cuestiona su origen y se apoya en tres principios: La historicidad, la distinción genérica y la primacía del criterio pragmático (179). El primer sentido de la palabra autoficción es el de ‘ficcionalización del yo’, el cual ha sido dado por Philippe Lejeune, Gérard Genette y Vincent Colonna, y no designa un género sino un modo de narración; neologismo que tiene obstáculos debido a su polisemia o “más bien su viscosidad semántica” (178) por el origen en torno a la palabra ‘ficción’. Gasparini declara que el autor Manuel Alberca expone la autoficción como una pseudo-escritura del yo, lo cual “únicamente propone un nuevo tipo de comunicación literaria a partir del momento en que abandona la sátira de la autobiografía para comprometerse en la búsqueda de la verdad” (180), por lo cual, y para evitar confusiones, sitúa “bajo la rúbrica de ‘autofabulación’ toda proyección del autor en una situación imaginaria” (*ídem*). Además, como el espacio autobiográfico funda un modo de narración que se opone al del espacio novelesco ficcional, manifestándose de esa manera una doble realidad pragmática: el pacto de verdad de la autobiografía, los diarios y las cartas, y la estrategia de ambigüedad que es propia de la novela autobiográfica, por tanto, Gasparini propone juzgar los aportes que da la autoficción en los diferentes ámbitos que se relacionan con ella como: la identidad

autor-protagonista-narrador, el uso del tiempo, los temas en torno a la sinceridad, el autocomentario (181).

Los criterios que permitirían diferenciar la autobiografía de la novela autobiográfica serían: el contrato de lectura y la identidad autor-protagonista. En la autobiografía el contrato de lectura es un pacto de veracidad y la identidad es homonimia; en la novela autobiográfica el contrato es estrategia de ambigüedad y la identidad es sugerida; en la autoficción el contrato es, al igual que en la novela autobiográfica, estrategia de ambigüedad y la identidad es, al igual que en la autobiografía, homonimia. La autoficción aparece en un contexto, ubicado temporalmente, después de los años sesenta y con una influencia social, como ya se ha dicho, de la psicología freudiana, de modo que tanto la expresión individual y la libertad sexual se apropian de la teoría literaria de la época.

En otro orden de ideas, Gasparini sostiene que los temas relacionados con la memoria colectiva, la filiación y el duelo, caracterizan la escritura del yo contemporánea, antes que la referida a la sexualidad (187), y que la literatura autobiográfica desarrolla técnicas como el monólogo interior, la yuxtaposición de secuencias, la interpolación de visiones imaginarias, inserción de fotografías, retrato y biografías de terceros, entre otras (190), todas ellas características, asimismo, planteadas para la ‘novela lírica’, técnicas que provienen de otros géneros conduciendo a una mezcla de estos. En consecuencia, Gasparini manifiesta que para clasificar la nueva categoría (la autoficción) se deben analizar los procedimientos de la escritura, lo cual exige un mayor trabajo crítico, observando que el término autoficción tiene definiciones contradictorias debido al componente ficción, por consiguiente, aboga por cambiarlo por el de ‘autonarración’, quien fuera planteado antes por Arnaud Schmitt. El concepto de autonarración sería: “No designa un género sino una forma contemporánea de archigénero: el espacio autobiográfico. Incluye los textos estrictamente autobiográficos, regidos por el pacto del mismo nombre, y también las novelas autobiográficas, que obedecen a una estrategia de ambigüedad genérica más o menos compleja” (194). Este concepto demanda una poética, la cual “valora la literariedad de la escritura del yo en función de la capacidad de ésta para poner en duda su propia validez” (196). Al final de su artículo, Gasparini reflexiona sobre los problemas políticos, económicos y sociales que influyen en los cambios de la teoría literaria. Por su parte, Manuel Alberca (2017) considera que el concepto de ‘autonarración’ de Schmitt y Gasparini ayudan a

complementar el soporte literario de la literatura autobiográfica actual, aunque no coincidan plenamente sobre los límites y fronteras en los relatos autobiográficos y/o ficticios (316).

Todos los modos de narración que surgen de los cambios sociales, culturales y literarios, como la autoficción, la autonarración y, asimismo, la autobiografía, siguen en la discusión sobre las características que establecen la relación entre la ficción y la no ficción, en cualquier tipo de texto narrativo.

Se cierra aquí este primer apartado sobre los conceptos teóricos y literarios relacionados con las categorías sintáctica, semántica y pragmática, además de los elementos respectivos que las componen y que son necesarios para el estudio de las obras crespianas; asimismo, los aspectos referidos a la 'Memoria', 'Novela lírica' y a la 'Autobiografía'. A continuación, se proporciona información sobre algunos de los principales aspectos de la literatura colombiana (mediados del siglo XX), como son los movimientos, los autores y estilos que la fundamentan, lo cual guía al lector a comprender las características externas que inciden, de diversas formas, en el conocimiento de José Manuel Crespo como escritor.

1.2 Literatura colombiana desde 1960

Es importante que se ubique al lector sobre la historia de la literatura del país de nacimiento del autor que se investiga y, asimismo, se involucren los movimientos literarios que transcurren paralelos a la vida del escritor José Manuel Crespo, para observar su desarrollo, evolución y posibles influencias. Varias de las principales universidades⁹ y entidades del país tienen investigadores que realizan colaboraciones significativas al estudio de la literatura colombiana, al análisis en la diversidad de sus obras y, a la organización y exposición de los movimientos literarios y sus características en las diferentes etapas. En la literatura colombiana existen manifestaciones y estilos diversos que se fortalecen debido, sobre todo, a tres aspectos: a) la presencia de varias regiones geográficas y culturales que propagan tendencias, gustos e inquietudes precisas en quienes las habitan; b) la alternativa en lecturas y

⁹ Véase, como ejemplo, el autor Jaime A. Rodríguez R, sobre la 'Novela colombiana', en la web de la Universidad Javeriana de Colombia, referida en la Bibliografía.

modelos estéticos que originan tipos particulares de intelectuales y de artistas; c) las necesidades expresivas de cada escritor. A lo largo de su historia, la literatura colombiana ha sido influenciada por el contexto político de cada época, ya sea de forma crítica o siendo utilizada como recurso para legitimar las hegemonías partidistas y reproducir su discurso, y han destacado determinados escritores particulares promotores del discurso de la élite de turno, por todo ello, se considera necesario esquematizar algunos grupos que, de acuerdo con Fernando Ayala Poveda (1984) en su *Manual de literatura colombiana*, sobresalen desde la década de los años sesenta y en los que se exponen las obras y autores más importantes, ya que la literatura colombiana, después de los años cincuenta y sesenta, se caracteriza por la existencia de un número elevado de escritores, de los cuales se enuncian los de mayor influencia en cada movimiento:

A) realismo crítico: grupo de autores que se identifican por su visión crítica, sensible y fuerte de la sociedad; ubican sus obras literarias en la angustia, la violencia, las guerras secretas y familiares por lo que no hacen una denuncia abierta, antiimperialista o política. Sus personajes se debaten ante la sociedad, la muerte, la violencia y la religión (295). Entre algunas de sus obras y representantes están: *El cristo de espaldas* (1952) y *Siervo sin tierra* (1954) de Eduardo Caballero Calderón; *La rebelión de las ratas* (1962), de Fernando Soto Aparicio; *En Chimá nace un santo* (1964), de Manuel Zapata Olivella; *El día señalado* (1964) y *Las muertes ajenas* (1979), de Manuel Mejía Vallejo. También, la obra *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1932), de Eduardo Zalamea Borda, que tuvo auge y reconocimiento después de la década de los años sesenta.

B) realismo mágico: este movimiento es uno de los más sobresalientes tanto de la literatura colombiana como de la latinoamericana. En el realismo mágico el autor emplea la materia prima de la realidad como elemento fundamental, la integra a su ficción y la pone en contraste. Hay un narrador objetivo pues los autores dan vida a sus personajes y respetan su evolución, en cuanto a la técnica narrativa, el autor experimenta con la realidad. Así lo afirma Ayala (1990) en su texto:

En los autores del *boom* latinoamericano flota esta atmósfera del realismo mágico, añadida a otros tonos ya de realismo crítico, ya de realismo sincrético (ambición de totalizar el mundo: *Rayuela*, de Julio Cortázar). Con estos autores del *boom*, las letras latinoamericanas alcanzan la mayoría de edad, pues se empieza a proyectar como una de las más ricas y fascinantes del mundo actual. (324)

En Colombia, algunas de las obras y representantes del realismo mágico son: *Respirando el verano* (1962) y *En noviembre llega el arzobispo* (1967), de Héctor Rojas Herazo; *La casa grande* (1962), de Álvaro Cepeda Samudio; *La otra raya del tigre* (1977), de Pedro Gómez Valderrama. Su representante más importante, Gabriel García Márquez, quien en palabras de Ayala (1990): “Ha podido crear un universo totalizante que es *análogo* al universo real” (334). Premio Nobel de literatura en 1982, García Márquez ha sobresalido por su imaginación creadora y ha influenciado toda la literatura colombiana desde la década de los años sesenta. Entre sus obras más sobresalientes están: *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La mala hora* (1961), *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), *Cien años de soledad* (1967), *Relato de un naufragio* (1970), *La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada* (1972), *El otoño del patriarca* (1975), *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El olor de la guayaba* (1982), *Diatriba de amor contra un hombre sentado* (1984), *El amor en los tiempos del cólera* (1985), *El general en su laberinto* (1989), *Doce cuentos peregrinos* (1992), *Del amor y otros demonios* (1994), *Noticia de un secuestro* (1996), *Vivir para contarla* (2002), *Memoria de mis putas tristes* (2004).

C) realismo testimonial: este conjunto de escritores tiene como contexto histórico la violencia colombiana (1948-1958), la creación de las autodefensas o guerrillas, la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla, la creación a nivel político del Frente nacional como recurso para la pacificación del país. Básicamente se proyectan en la investigación social, en ellos no prevalece el regionalismo sino una visión más global, pues sus variables son las instituciones fundamentales, los grupos en conflicto, los partidos políticos, la familia (Ayala, 1990, p. 347). Sus obras y autores más significativos: *Dabeiba* (1972), *Cóndores no entierran todos los días* (1972), *El bazar de los idiotas* (1974), *Los míos* (1981) y *El divino* (1986), de Gustavo Álvarez Gardeazabal; *Los sueños del poder* (1978), de Flor Romero de Nohra; *El Bogotazo* (1983), de Arturo Alape.

D) realismo neocrítico: según Ayala (1990), las características de estos literatos son varias: “La mirada que pretende explorar la realidad de la vida y la realidad de la ficción dentro de una pluralidad de espacios ideológicos, sociales, estéticos, lúdicos y simbólicos. Su carácter es esencialmente distinto a los realismos anteriores” (352). En cuanto a la técnica literaria ensayan con la palabra, y utilizan técnicas literarias para

manifestar la condición de los personajes; se proyectan a “capturar un nuevo orden de vida, muerte, dolor y actitud ante el mundo” (353); integran la fantasía, utilizan el mito para acercarse a la realidad y hacen una liberación de los temas y de las formas de mirar otras realidades. Es un movimiento que explora en sus personajes sus identidades y pone en cuestión al propio narrador y a la misma novela.

Jaime Alejandro Rodríguez R., en *Novela colombiana*, plantea que la novela reciente como una resistencia a la influencia de la obra de García Márquez, empieza a mostrar múltiples propuestas que examinan la exploración del lenguaje, el poder de la fábula y la indagación de realidades inéditas, un nuevo pronunciamiento ya sea acudiendo al límite con la tradición o a un restablecimiento de investigaciones marginales o no completamente desarrolladas, pues prevalece la exigencia de romper los límites de la escritura, evidenciar el espacio urbano y expresar los nuevos lenguajes. Igualmente, en textos académicos nacionales, autores como Ania Martí contribuyen con características para este realismo que complementan lo expuesto por los autores anteriores: “El amor, visto como medio de lucha social, la traición, el exilio, la represión sexual y la soledad del hombre urbano” (Suárez, Rengifo, Martí y Cárdenas, 2004, p. 146).

Se impone la necesidad de romper los límites de la escritura, testimoniar el espacio urbano tan descuidado en la narrativa nacional, bucear en la historia, cancelar el macondismo y, reafirmar y reformular los lenguajes; el realismo neocrítico describe un ser humano que lucha contra su conciencia explorando la búsqueda de su propia identidad. Entre otros, sobresalen: *¡Que viva la música!* (1977), de Andrés Caicedo; *Los parientes de Ester* (1978), de Luis Fayad; *La tejedora de coronas* (1983), de Germán Espinosa; *Cámara ardiente* (1983), de Fernando Cruz Kronfly; *Años de fuga* (1985), de Plinio Apuleyo Mendoza; *El hostigante verano de los dioses* (1963), *Los pañamanes* (1979) y *Los amores de Afrodita* (1983), de Fanny Buitrago; la trilogía *Femina Suite*, compuesta por *Juego de damas* (1977), *Toque de Diana* (1981), y *Finale capriccioso con madona* (1983), además de, *Metropolitanas* (1986) y *Los felinos del canceller* (1987), de Humberto Moreno Durán.

Es importante, además, dejar constancia del escritor Álvaro Mutis, premio Príncipe de Asturias de las letras en 1997, quien hace grandes aportes en la literatura nacional, pues su obra en prosa explora el desarraigo del hombre, la muerte civil, la demencia en las prisiones, la soledad de la angustia. Pero al igual que García Márquez fue un

narrador nato cuyo reconocimiento aumenta con los años, Mutis concibe el mítico personaje Maqroll el Gaviero, con el que construye un mundo literario admirado por escritores y lectores de la literatura mundial. Dados los intereses de Mutis por producir un lenguaje universal y mítico, escribe entre otras: *La mansión de Araucaíma* (1973), *Un bel molir* (1988), *La Nieve del Almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *La última escala del Tramp Steamer* (1989), *Abdul Bashur soñador de navíos* (1991), *Tríptico de mar y tierra* (1993) y *Amirbar* (1997). En poesía, Mutis sobresale en el grupo de poetas llamados los Cuadernícolas (1945-1950), nominados así por la Revista Semana (colombiana).

El autor de estudio, José Manuel Crespo, se puede ubicar en este grupo de escritores del realismo neocrítico, relacionándose, especialmente, con dos de ellos, Luis Fayad y Germán Espinosa, sin que esto signifique que Crespo no comparta con los demás prosistas otras similitudes, como las temáticas utilizadas para sus narraciones o las situaciones históricas vividas. Antes y después de los años ochenta, Luis Fayad, Germán Espinosa y José Manuel Crespo, plantean una relación profunda con la historia, la sensibilidad y el pensamiento del pasado o del presente; lanzan nuevas propuestas literarias relacionadas con los estudios culturales y étnicos. Son narradores que acentúan la visión de cambio en el ámbito urbano y la conciencia en la proyección de la nostalgia por un mundo mejor, de alguna manera, propician así el cuestionamiento de los parámetros culturales existentes. Los tres autores han trabajado en los géneros de la poesía, la novela y el ensayo.

Fayad tiene más de nueve obras publicadas, entre cuentos y novelas. En algunas de sus obras encontramos características similares a las desarrolladas por Crespo en sus obras. Elementos de coincidencia son los espacios preferidos, las investigaciones realizadas sobre la historia colombiana, la selección de personajes de clase media. Entre los espacios escogidos están la ciudad de Bogotá D. C. y la Costa Atlántica. En *Los parientes de Ester* (1978), Fayad crea una nueva mirada sobre Bogotá D. C. y sus habitantes a través del drama de una clase media que se derrumba en las decepciones cotidianas; Fayad convierte a la Bogotá de los años cincuenta y sesenta en el espacio de la ficción y transforma el género designado como ‘novela urbana’, poco cultivado en el país por aquellos años. Características que se encuentran, también, en las obras de Crespo: *Considéralo un sueño* y *Qué será de Paola Silvi*, las cuales muestran personajes

de clase media influenciados por los cambios sociales e industriales del momento en la misma ciudad de Bogotá, fría, llena del vértigo y la extrañeza de las multitudes solitarias, y en la que los personajes viven en la medida en que luchan con sus sueños y sus desesperanzas, ya que son seres acorralados por la historia de sus ansiedades, de su pasado, para quienes lo más importante ocurre con su propia intimidad.

Otro lugar de coincidencia, en las obras de Fayad y Crespo, es la Costa Atlántica como espacio narrativo y eso se refleja en: *La caída de los puntos cardinales* (2001), de Fayad, y *Largo ha sido este día*, *Ánimo contra el miedo* y *La promesa y el reino*, de Crespo. Ambos escritores conocen, por los estudios y las investigaciones que efectúan, los datos históricos acontecidos en esta zona, la vida de personajes (autobiográficos o no) como la de los inmigrantes y sus descendientes, sus historias personales e íntimas. Consultaron libros de Historia de los siglos XIX y XX de Colombia, observaron las diferencias entre las religiones, analizaron la infraestructura del país en su desarrollo comercial, su economía y otros aspectos de la vida social; aprendieron su arquitectura, no sólo para describirla sino para sentirla. Lo que les distingue de alguna manera, es que Crespo mira hacia el pasado, mientras que Fayad hace más retratos del presente. A varios escritores colombianos de la misma generación de Crespo y Fayad les ha correspondido, además, vivir la era urbana del país, su industrialización, cuando escribir implicaba desafiar todos los inconvenientes, incluso la de la ausencia de lectores.

Germán Espinosa, por otro lado, es autor de más de cuarenta obras, pero se hace referencia sólo a una, *La tejedora de coronas* (1982), novela que lo inmortaliza y que se asemeja en algunos aspectos a la obra de Crespo *Largo ha sido este día*, pues ambos indagan los espacios inéditos de la cultura, reviven fantasmas y mitos en ciudades caribeñas colombianas, relatan historias que muestran la síntesis de pueblos y culturas que hicieron nacer a Iberoamérica. Incluyen momentos históricos distantes sin ningún otro anuncio que el de una lectura atenta, los relaciona el estilo con que escriben ya que en la mayoría de sus páginas se da una sola y larguísima frase, debido a que ambos usan interminables párrafos sin puntos en los que se pierden casualmente en sueños y desvaríos. Este factor, se considera que ha impedido que a estas obras les falte más popularidad, ya que este tipo de escritura resulta poco atractivo o muy difícil de entender, aunque es importante aclarar que la obra de Espinosa ha traspasado esta frontera, mientras que la de Crespo es aún desconocida para la gente común y corriente.

En ambas obras se perciben elementos biográficos de personajes que los involucran con grandes episodios históricos. Se dan superposiciones de historias que los autores enlazan en cada capítulo, utilizan un sistema de asociaciones de memoria, a través de las cuales se unen acontecimientos y se proporciona cuerpo a la totalidad de ellas. En la obra de Espinosa prevalece el carácter histórico, mientras que en la obra de Crespo lo histórico sirve de telón de fondo a un relato íntimamente personalizado.

E) narrativa actual: La literatura colombiana de la década de 1990 y de comienzos del siglo XXI es reevaluada por los escritores en forma diversa y original mediante una narrativa que muestra todos los grados de su desesperanza, sus conflictos y su inconformidad. En ellos está presente la vida de las zonas rurales dispuestas a integrarse con el mundo, la escritura de la conciencia y la identidad sociocultural, y determinados temas que demuestran la hibridación de la cultura. Un grupo de escritores, algunos nacidos en las décadas de 1950 y 1960, conforma ese momento caracterizado por una estética de retorno a modos narrativos convencionales y el favoritismo por temas del momento, la disonancia de lo inmediato y banal, la furia urbana, los mecanismos policíacos y periodísticos y, en algunos casos, el regreso a la intriga y al suspenso.

Se evidencia, en la mayoría de sus integrantes, una actitud ajena al sentido crítico y al carácter experimental y contestatario de los escritores que los antecedieron, ya que, en términos generales, buscan más bien recuperar el sentido lúdico de la fábula y la narrativa como ejercicio de escritura del mundo actual. Son escritores, hijos de la crisis de valores, en sus narraciones el presente se ajusta más a la crueldad y a la vivencia del vacío, proveen su imaginación con cierta literatura negra cuya dosis de horror coincide con realidades inmediatas y en muchos casos se amoldan a las exigencias culturales del momento. La abundancia de contenidos, problemas e intereses literarios, muestra una literatura en transformación, es decir, un horizonte muy diverso que puede ir más allá de grupos generacionales: en unos se percibe que el tiempo narrativo se detiene en el deleite de la palabra por encima del suceso (el mero gusto de narrar); en otros se produce la sensibilidad de la época con entretenidos textos ambiguos que ratifican modos propios de la cultura y el consumismo *light* y los temas marginales, metafísicos y eróticos; otros persisten en las relaciones entre la ficción y los distintos sistemas de comunicación como el periodismo investigativo y documental. Igualmente, se desarrolla la literatura de temas infantiles o juveniles, la escritura femenina y/o feminista adquiere

representación en algunas narradoras como: Flor Romero con su obra *Yo Policarpa* (1995), Rocío Vélez de Piedrahita con *Por los caminos del sur* (1990), y Laura Restrepo con *Dulce compañía* (1995), lo cual fortalece la escritura femenina como una sensibilidad y la feminista como una postura ideológica; además, se interpreta la vida, y los soportes culturales del biógrafo y del biografiado se unen a la perspectiva de finales y comienzos de siglo con la época del autor ‘revivido’.

El afán de recuperar imaginarios culturales, propios de mentalidades europeas, se evidencia en la narrativa de Ricardo Cano Gaviria con libros como: *Una lección de abismo* (1991), mientras que en otros escritores más jóvenes se descubren facultades de profundo sello existencialista que se imponen en el tema del desarraigo íntimo y la soledad social y existencial, como en las ficciones de Tomás González: *Primero estaba el mar*, *Para antes del olvido* (ganadora del quinto premio Plaza & Janés de 1987), *La historia de Horacio* (1997) y *Los caballitos del diablo* (2003); además de las obras de Evelio José Rosero: *Las muertes de fiesta* (1995), *La duenda* (1997), *Plutón* (2000), y *Los ejércitos*, con la cual recibió el Premio Internacional de Novela ‘Tusquets’ en 2006.

Todo lo anterior indica que la narrativa de finales de siglo XX y comienzos del XXI está en constante desarrollo, le ha dado ‘su adiós a Macondo’, indaga otras formas de expresión más lúdicas y estéticas, y comprueba los nuevos modos de violencia y agresión surgidas de la cultura de las ciudades; el narrador ya no pregunta quién es y a dónde va, sino que afirma lo que es y dónde está. Los escritores de hoy en Colombia, los que empiezan a publicar y los que llevan algunos años en las carteleras de ventas, pertenecen a todas las razas, credos y estilos. El tema del narcotráfico y la descomposición política de las ciudades como secuelas de la corrupción y la influencia de los grupos armados, también parecen constituir una constante en la narrativa de este último período. En *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco y *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, los asesinos son, si no los personajes principales, sí los secundarios y, en *Disfrázate como quieras* (2002), de Ramón Illán Bacca, la corrupción y los problemas de enfrentamiento interno se perciben como uno de los temas de relevancia a lo largo de la novela. El mismo proceso de paz (entre grupos al margen de la ley y el gobierno) desarrollado desde la segunda década de este siglo en Colombia, expone obras en las que se mantiene el contenido de la violencia, como lo afirma Iñaki Ezkerra (2019) en su artículo “Santiago Gamboa o Colombia en clave de ‘Thriller’”, en

el cual presenta el argumento de la obra *Será larga la noche*, de Santiago Gamboa, persistiendo el papel de la injusticia social, con personajes como guerrilleros, periodistas, militares, entre otros; mientras en Colombia estos problemas de índole sociopolítico perduren se verán reflejados en la literatura.

Manuel Alcántara (2015), en su artículo “El político sí tiene quien le escriba” plantea que “Colombia vive inmersa en un proceso de medio siglo marcado por la violencia y abordado literalmente por un grupo relevante de autores” (35), entre los que destaca a Pablo Montoya con su obra *Tríptico de la infamia* (2014), el cual se enfoca en la conquista española y la persecución religiosa, una temática similar a la que expone Leonardo Padura en *Herejes* (2013) y William Ospina en *En busca de Bolívar* (2010). Asimismo, se escribe sobre acontecimientos históricos nacionales como el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán en novelas como *El crimen del siglo* (2013), de Miguel Torres, o los hechos históricos internacionales relacionados, por ejemplo, con la comunidad alemana que vivió en Latinoamérica durante la Segunda Guerra Mundial en la obra *Los informantes* (2004), de Juan Gabriel Vásquez. La parodia del poder, según Alcántara, se encuentra, además, en otras obras como: *Mi hermano el alcalde* (2004), de Fernando Vallejo; *Donde mueren los payasos* (2013), de Luis Noriega. La violencia, surgida de lo político, ocupa un espacio central en otros textos como: *35 muertos* (2011), de Sergio Álvarez; *Perder es cuestión de método* (2003), de Santiago Gamboa. Alcántara finaliza el artículo afirmando que “la explosión de la literatura latinoamericana del último cuarto de siglo ha coincidido con el asentamiento de la democracia representativa y la extensión de un clima favorable a la libertad de expresión como nunca antes sucediera en la región de forma tan continuada y afectando a la vez a la práctica totalidad de los países”.

El número de autores y obras colombianas en estas últimas décadas es extenso, por lo cual, decir que pertenecen a la misma generación es un poco exagerado, ya que sus edades son dispares (varios se llevan, incluso, veinte años de diferencia). Todo esto pone límites en la enunciación de algunas de las tantas novelas que han desatado en ventas y que se mencionan en los círculos de lectores e intelectuales: *El cerco de Bogotá* (2003), de Santiago Gamboa; *Pesadilla en el hipotálamo* (1998), de Julio César Londoño; *Tamerlán* (2003), de Enrique Serrano; *Satanás* (2002), de Mario Mendoza; *Asuntos de un hidalgo disoluto* (2000) y *Fragmentos de amor furtivo* (1998), de Héctor

Abad Faciolince; *Erase una vez el amor pero tuve que matarlo* (2001) y *Técnicas de masturbación entre Batman y Robín* (2002), de Efraím Medina Reyes; *Al diablo la maldita primavera* (2002), de Alonso Sánchez Bauté; *La multitud errante* (2001) y *Delirio* (2004), de Laura Restrepo. William Ospina (ya referido en el párrafo anterior), es premio nacional en ensayo (1982), en poesía (1992) y premio Rómulo Gallegos en narrativa (2009), y ha escrito novelas como: *Ursua* (2005), *El país de la canela* (2008), *La serpiente sin ojos* (2012) y *El año de verano que nunca llegó* (2015).

Los recursos estéticos que emplea cada escritor para construir su obra, así como la actitud que manifiesta ante sus propios recursos, no son del todo coincidentes: se trata de intelectuales con formación académica e intereses diversos en cuyas obras se concentran, sin embargo, algunos temas y preocupaciones similares. Decir que los une un mismo estilo tampoco es acertado, sus ámbitos narrativos son tan diferentes que sería difícil hablar de un asunto común que entrelace el conjunto de sus obras; en la actualidad, se han perdido los límites en los contenidos de lo que puede ser escrito y recreado, y bien puede confirmarse que no hay temas prohibidos. Álvaro Pineda Botero en sus textos: *Del mito a la posmodernidad* (1990) y *Estudios críticos sobre la novela colombiana 1990-2004* (2005) recorre en la primera obra, la producción novelística de los años ochenta en Colombia y, en la segunda, la creación narrativa desde los inicios de la década de los años noventa hasta el año 2004, en ambos textos cita las novelas de Crespo y realiza, además, una presentación sobre ciertas obras de repercusión nacional.

El tema de la belleza, de la moda, de la vida fácil que se ve en muchas de las telenovelas, también, ha sido explorado con maestría en las letras colombianas. Julio César Londoño, ganador del ‘Concurso de Cuento Juan Rulfo’ en 1998, tiene un relato sobre la trivialidad-profundidad de la belleza y el aspecto físico de las personas, *Los bellos*. Aunque en Colombia no hay un escritor del estilo del peruano Jaime Bayly, se puede decir que en muchas de las historias contadas por los nuevos autores, la importancia del aspecto físico de los personajes aparece como una constante, pues no sólo tiene unos escritores representativos de élite, sino que, además, pasa por un cambio en su internacionalización, ya que la lógica de la industria de las editoriales está desplazando los procesos de creación literaria hacia la farándula, lo que se observa con la llegada al ámbito de la escritura de, por ejemplo, Isabela Santo Domingo¹⁰ con su

¹⁰ Periodista, diseñadora de moda y actriz colombiana.

novela *Los caballeros las prefieren brutas* (2006), lo cual explica acertadamente esta afirmación.

En su ensayo “La novela colombiana actual: canon, marketing y periodismo”, Pablo Montoya (2014) expresa que la mayoría de las novelas colombianas actuales “naufrogan en una suerte de frivolidad sentimental, en un espectáculo altisonante de la violencia y en propuestas narrativas que buscan afanosamente su aprobación comercial”, y añade que desde el siglo XIX el canon literario en Colombia exigía una orientación política, gramática y genérica, mientras que, en la actualidad el canon está lanzado hacia el mundo de las ediciones comerciales y el periodismo.

Hoy en día los narradores colombianos buscan la consolidación de sus obras. La nueva imagen del mundo es, como en todos los entornos, una visión equilibrada por la evolución de las estructuras sociales y políticas. El proceso de globalización que se vive hace que las actuales ciudades sean fácilmente leídas en cualquier otro lugar; la televisión por cable, Internet, la comunicación internacional en tiempo real y las demás tecnologías, forman parte de un suceso histórico que determina los comportamientos de los colectivos y las personas en particular.

Para concluir, se afirma que Crespo ha estado rodeado de una multiplicidad de contextos que le han influenciado de muchas maneras para ver, sentir y valorar la sociedad nacional, pero que de igual forma lo ubican, específicamente, como garante de una buena literatura. Lo distingue el hecho de no dejarse incluir en muchos de esos grandes grupos que tienen poder editorial y pertenecer a ese pequeño conjunto de escritores que más que escribir sobre los problemas actuales nacionales, se preocupa por no dejar de lado la buena escritura, como se analizará más adelante; estos autores critican la superficialidad de las actuales obras literarias y se cuestionan si por el mismo hecho de la globalización se deben dejar de lado las obras clásicas de la literatura.

1.2.1 Novela urbana

De acuerdo con la investigadora Clara Mejía (2010), en su artículo “La novela urbana en Colombia: reflexiones alrededor de su denominación”, la novela urbana hace parte importante de la historia de la literatura colombiana pues como ella misma lo afirma “la década del setenta del siglo XX ha sido señalada como el periodo durante el

cual se consolida esta posibilidad narrativa en Colombia” (64), ya que “obedece al proceso histórico mismo de desarrollo de las ciudades y a su inserción en la mentalidad de los escritores” (65). La autora expone los aportes de investigadores como Luz Mary Giraldo, Álvaro Pineda Botero y Ángel Rama, quienes explican que es a finales de los años sesenta y, sobre todo, los setenta, en donde los autores preocupados por registrar el proceso de urbanización de las ciudades latinoamericanas se vinculan a este proceso de modernización de la literatura (66).

Mejía presenta tres momentos que Giraldo denomina: de ‘transición’, de ‘ruptura’ y de ‘fin de siglo’. En el primer momento, el de ‘transición’ se puede ubicar a Crespo con su obra *Qué será de Paola Silvi* (1981), el cual estaría “representado por una generación de escritores que desde mediados de los años sesenta del siglo XX exploraba la vida cotidiana de las ciudades y los imaginarios urbanos de forma novedosa y distanciada de la obra paralela de Gabriel García Márquez” (66). Las novelas urbanas representativas del momento de ‘transición’ son: *Aire de Tango* (1973), de Manuel Mejía Vallejo, señalada como la primera novela que podría denominarse urbana en Colombia; *Los parientes de Ester* (1978), de Luis Fayad; *Sin remedio* (1984), de Antonio Caballero, entre otras.

El momento de ‘ruptura’ es ubicado por Giraldo a finales de la década del setenta y durante la década del ochenta, momento en que se evidencia ‘un claro distanciamiento de lo regionalista’, una exploración más amplia de los ‘imaginarios de la ciudad’ en la historia y en la escritura y un regodeo con las palabras sin perder de vista lo nacional, lo urbano y lo contemporáneo. Algunas obras de este momento son: *El fuego secreto* (1987), de Fernando Vallejo, y la serie *Femina Suite* (publicada entre 1977 y 1988), de R. H. Moreno Durán.

En el momento de ‘fin de siglo’, Mejía expone que está constituido por un grupo de escritores nacidos a finales del año cincuenta y, sobre todo, en los años setenta, los cuales “se alejan del carácter contestatario de la generación anterior y buscan más bien recuperar el sentido lúdico de la fábula y la narrativa como ejercicio de escritura de mundo actual” (67). Algunas de las obras y autores que se citan son: *Angosta* (2003), de Héctor Abad Faciolince; *El pelaíto que no duró nada* (1991), de Víctor Gaviria; *La calle ajena* (1992), de Flor Romero; *La ceremonia de la soledad* (1992), de Fernando Cruz Kronfly. La obra de Crespo, *Considéralo un sueño* (1998), puede ubicarse en este

momento por las mismas características que la componen como obra literaria, como se podrá comprender en el análisis que se realiza de ella en el capítulo tres. Mejía (2010) plantea la dificultad para establecer un límite cronológico en la aparición de este tipo de novelas en Colombia, pero considera que “durante la década de los setenta es cuando comienza a percibirse en la novela colombiana un cambio en la perspectiva sobre la ciudad que es consecuente con la masificación definitiva de los centros urbanos” (69). Además, aclara las diferencias entre novela urbana y novela de la ciudad, aspecto que vale la pena tener en cuenta, cuando expone:

Al referirnos a la novela de ciudad hablamos de novelas en las que ésta aparece como escenario de la trama, incluso como tópico de la narración. En cuanto la concepción de la ciudad es superada como simple tópico, en cuanto la ciudad deja de ser escenario y se convierte en proveedora de la estructura ideológica que permite construir el mundo imaginado, podemos hablar de novela urbana. (71)

Según Mejía, para Pineda Botero la novela urbana es aquella que permite que la periferia se incorpore al centro, es una concepción más amplia, mientras que la novela de ciudad está relacionada más que todo con la cartografía del espacio físico y el paisaje, con las menciones concretas de lugares, monumentos, edificios y avenidas. Para la autora, Pineda “arguye que en la novela urbana el protagonista se vuelca sobre sí mismo, pierde la capacidad de valorar desde el exterior una realidad concreta y se presenta como víctima de la historia más que como agente externo a las circunstancias” (72). En las conclusiones, Mejía reafirma el surgimiento de este tipo de novelas como una necesidad expresiva, ya que “se consolida sobre la base de un horizonte ideológico que se hace inevitable en el proceso histórico de configuración de las ciudades y hace parte del proceso mismo de constitución de la novela en Colombia” (75), lo que representa distinguirla teóricamente de la novela de ciudad.

Por otro lado, Mario Armando Valencia (2009) publica una primera parte de un artículo de investigación sobre los “Principios estéticos de la novela urbana, crítica y contemporánea”, en el cual propone y desarrolla algunos principios estéticos para el análisis de la novela urbana haciendo referencia a una serie de novelas publicadas en Colombia en los últimos treinta años. Expone tres aspectos fundamentales para la esencia del calificativo urbano: el político, el social y el tecnológico, pues son los que permiten la aparición de la ciudad. Para Valencia, “los cambios físicos de un país que transita de lo rural a lo urbano, el cambio en las formas de asumir los espacios públicos,

las alteraciones del paisaje y los dinámicos movimientos de los imaginarios” (89) son elementos sin los que no se pueden concebir las ciudades colombianas en la primera mitad del siglo XX; alude a algunos escritores, ya referenciados anteriormente, como Luís Fayad con la obra *Los parientes de Ester* y Antonio Caballero con la novela *Sin remedio*.

Valencia recurre a pensadores como Walter Benjamín con su obra *Crónica de Berlín* (1995), en la cual se exponen los indicios que permiten comprender la representación narrativa desde la base de la ciudad moderna hasta una postmoderna y destaca características como la descripción en la noción espacial, donde hay señales y diferenciación de los lugares, el universo social de la ciudad moderna como los prostíbulos y los cafés, que son lugares de encuentro y socialización, la hermenéutica de los lugares (aspectos que sobresalen en las obras de Crespo, especialmente en *Qué será de Paola Silvi*), rasgos que se pueden descubrir en obras de autores colombianos como Fernando Vallejo con *Río del tiempo* y *La Virgen de los sicarios*, Mario Mendoza con *Scorpio City*, Alonso Sánchez Baute con *Al diablo la maldita primavera*, Andrés Caicedo con *Viva la música*, entre otros.

Desde el punto de vista de Valencia, “la novela urbana contemporánea y crítica no se limita a hacer apuntes sobre la ciudad, sino que utiliza todos sus elementos como caja de resonancia a través de la cual la ciudad se expresa” (92), en sus análisis la memoria adquiere un alto valor ya que articula los lugares y espacios físicos que centran las historias de los grupos sociales a través del cual se dejan la identidad social, psicológica y poética de la ciudad:

Todos estos índices semióticos y hermenéuticos convergen en la autorepresentación, en la caracterización que el ciudadano adquiere de acuerdo a su historia personal o colectiva en, con y a través de la ciudad o, para decirlo en otros términos, *el cuerpo del ciudadano se convierte en soporte de representación*, en un cruce de símbolos en los que se revela la construcción cultural de su subjetividad. El cuerpo se convierte en un espacio de interpretación, y la ciudad toma también el cuerpo de sus habitantes, para exponer, a través de él, todos sus sentidos. (93)

Se explica la importancia de las ideas, sueños y costumbres de los grupos sociales urbanos, pues ocupan un lugar el cual se visibiliza en los espacios en los que el escritor organiza su historia y aclara que “esos lugares urbanos novelados esperan su

interpretación” (*ídem*). Cuando expone la importancia de la memoria, Valencia afirma que “todo discurso sobre patrimonio, memoria, identidad o historia está necesariamente ligado a la forma temporal que conocemos como recuerdo. Por tal razón, la memoria y la conciencia son los temas, escenarios y recursos técnicos privilegiados para el novelista moderno [...]” (95) y, por esto, explica la memoria episódica y la memoria semántica, las cuales, la primera relaciona circunstancias y momentos precisos en la vida de un individuo y la segunda relaciona aquella compartida por un grupo humano, aprendida a través de la educación, de las cuales tiene aportes más relevantes la segunda puesto que a partir de ella se manifiesta la ciudad. Existe una evolución en el cuerpo de la urbe, habitada por sujetos, y unos modos poéticos de representarla (96).

También, Álvaro Pineda Botero (1990) en su texto *Del mito a la posmodernidad: La novela colombiana de finales del siglo XX*, habla de los procesos de urbanización vividos en Colombia por esta época (después de la llamada violencia política), y propone dos elementos básicos en la novela urbana: la expresión y la soledad. Explica que el protagonista de este tipo de novelas es, por lo general:

Un intelectual en crisis que está obsesionado con escribir la novela que leemos, o escribir un poema (lo que emparenta la novela urbana con la autoconciencia literaria y con la posmodernidad). Posee, además del dialecto de su grupo, el grafolecto del español, y en la búsqueda de una forma propia, incorpora voces técnicas, arcaicas o extranjeras, juegos de palabras y citas eruditas. (86)

En lo concerniente al espacio urbano, aclara que los paisajes de las montañas y/o los mares son reemplazados por calles, plazuelas, alcobas, casas, techos, barrios, entre otros, descritos de modo detallado. A su vez, expresa que el tiempo en las urbes está supeditado a un continuo interés por el reloj pues es “base para determinar el valor de cambio” (86).

Por último, se enlazan aspectos y elementos referidos a lo que son los ‘imaginarios’ en las ciudades, a partir de las contribuciones del autor Armando Silva (2006) en su texto *Imaginarios Urbanos*. Silva declara en su prólogo que los imaginarios urbanos han venido evolucionando como teoría residual en las ciencias sociales debido a que integran “los deseos ciudadanos, las fantasías de lo inesperado que se manifiestan como promesa de manera colectiva” (4). Cuando hace referencia a las miradas ciudadanas expone la ‘vitrina’ como una ventana que permite construir espacios para mirar y que

los demás miren a través de ella, en la cual se desarrolla la imaginación (70) y, así, deriva en un espacio de deseos, los sujetos están por detrás y por delante de ella, en consecuencia son dos los elementos perseverantes: unos objetos y unas miradas, “los objetos que buscan traspasar la mirada, llegar hasta el sujeto óptico para hacerlo ciudadano consumidor, y los ojos que buscan traspasar el objeto para hacerlo su objeto de deseo” (71). El autor manifiesta que la ‘vitrina’ es un espacio, un paisaje local, una ventana urbana, en la que sus protagonistas se conocen y reconocen en sus miradas, en consecuencia, cada comunidad hace los contenidos simbólicos de sus vitrinas, establece una estilística en la cual se presentarán escenarios sociales y estéticos, dependiendo de su educación, su etnia, sus condiciones económicas (72), siempre acomodándose a sus usuarios, “una vitrina señala la forma como los usuarios perciben el mundo, sus distancias, sus anhelos. Cada vitrina resuelve a su manera, teatralmente, la relación de las cosas con las personas [...]” (73).

Silva analiza la territorialidad social de la vitrina en Bogotá D. C., explicando las diferencias existentes de unas zonas a otras, unas más coloridas y espaciales (las que están hacia el norte) y otras más atiborradas y grises (zona noroccidental y sur), además de las tiendas comerciales que las acompañan (74), las diferencias en las composiciones, su materialidad y la comunicabilidad que reflejan. Cuando explica sobre los tipos de territorios, los divide, entre otros, por diversidad genética y ahí, describe el territorio de los jóvenes, los viejos, los de origen citadino, rural, etc., para concluir que si la ciudad se puede prever “como el lugar del encuentro de las diferencias entre sujetos competentes” (80), entonces, se puede pensar en varias estrategias de representación.

En su apartado sobre la “Ciudad imaginada: imaginarios urbanos”, Silva recurre a varios pensadores que explican lo simbólico desde el signo y la palabra, hasta el mito y lo inconsciente (91), defendiendo que “la percepción imaginaria corresponde a un nivel profundo pero también concomitante a la del dato empírico” (98), lo cual lleva, primero, a entender la percepción como registro visual y, segundo, a examinar la imagen según las marcas de lectura o puntos de vista que conoce el enunciador material o “estudiar la imagen según el patrimonio cultural implícito en la imagen” (99). Las tres instancias de los imaginarios, de acuerdo con el autor, son: a) como inscripción psíquica, considerando los sentimientos de modo dominante ante la razón, en la cual se dan estados en los que surgen el odio, el miedo, el afecto y la ilusión, pues una investigación urbana desde la perspectiva de los imaginarios estaría orientada a mostrar hechos y

momentos en los que la colectividad vive o se expresa en algún límite de la realidad prevista (100); b) como probabilidad que da una tecnología o una técnica para la representación colectiva, ya que “así como la escritura da lugar a la novela y a la literatura urbana o la fotografía a la relación entre la persona y su identidad o el cine a sus conexiones semánticas con el sueño [...]” (101), de esta manera lo urbano se correlaciona a producciones imaginarias mediadas por las técnicas que cambian a la ciudad en depositarias de las fantasías ciudadanas; c) los imaginarios como construcción social de la realidad, puesto que da una condición cognitiva de forma que los imaginarios sociales serían representaciones colectivas que dirigen las transformaciones de reconocimiento social y con las cuales se interactúa en las culturas (104).

Posteriormente, Silva se involucra en la comprensión del símbolo urbano como expresión de la imagen de la ciudad, como construcción social de un imaginario, y manifiesta la importancia en la comprensión, igualmente, de ciertos sentidos de urbanización: el casco físico y lo urbano (129). Además, explica que más que una experiencia entre sujetos, las imágenes de la ciudad se recrean en acoplar o liberar a alguien que se mueve en una cadena de mensajes ya previstos para el ciudadano (134). Asimismo, el autor explica el rol del sujeto y sus pactos de comunicación en los cuales se concibe al sujeto de la ciudad como un sujeto que se transforma, pues “el individuo urbano se hace sujeto competente en la medida en que actualiza los distintos contratos sociales que le otorga el ser urbano de una ciudad, pero tales convenios pasan por la escenificación territorial” (143). En palabras de Silva:

Una ciudad no es sólo topografía, sino también utopía y ensoñación. Una ciudad es lugar, aquel sitio privilegiado por un uso, pero también es lugar excluido, aquel sitio despojado de normalidad social por un sector social. Una ciudad es día, lo que hacemos y recorreremos, y es noche lo que recorreremos, pero dentro de ciertos cuidados o ciertas emociones. Una ciudad es límite, hasta donde llegamos, pero también es abertura, desde donde encontramos. Una ciudad es imagen abstracta, la que nos hace evocar alguna de sus partes, [...]. Una ciudad, pues, es una suma de opciones de espacios, desde lo físico, lo abstracto y figurativo, hasta lo imaginario. (145)

Lo urbano de la ciudad correspondería a una estructura cultural de un espacio físico y social, en la que se darían varios espacios: a) un espacio histórico, relacionado con la competencia para vivir en una ciudad, la habilidad para comprenderla en su evolución y en cada instante; b) un espacio tópico, expresado en lo físico y su cambio; c) un espacio

humano, dirigido al cuerpo de la ciudad y otros objetos que le rodean; d) un espacio utópico, donde se atiende a sus imaginarios, a sus deseos, a sus fantasías que se hacen con la vida cotidiana (145).

Si se tiene en cuenta la evocación (muy presente en la obra crespiana), Silva destaca que cuando hablamos de ella, se piensa en recuerdos o en imágenes retorizadas, debido a que siempre dicen algo distinto de lo que hablamos, pues es una “Cicatriz esencial del lenguaje que al no poder expresar sus silencios, cuando precisamente habla, lo hace mediante otros subterfugios mentales” (156). Sugiere que la ciudad, cuando habla o se expresa, utiliza otras lógicas simbólicas (planteando directa o indirectamente la evocación de la ciudad) que son estrategias principales en la percepción imaginaria de su cotidianidad. El autor termina exponiendo los resultados de su trabajo sobre la investigación de dos ciudades latinoamericanas: Bogotá D. C., y Sao Paulo, de las cuales mide variables sociológicas sobre la rememoración y el uso de las ciudades, además de fotografías que encierran temas urbanos: vitrinas, carteles, grafitis, las calles y sus representaciones, etc.

En consideración, las citas textuales de las dos novelas de Crespo (*Qué será de Paola Silvi* y *Considéralo un sueño*), que exponen las precedentes características y dan veracidad a los planteamientos explicados por Mejía (2010), Valencia (2009) y Silva (2006), son expuestas en los análisis de las respectivas obras (capítulo tres) en lo relacionado con el desarrollo del elemento del espacio. En ambas novelas, el espacio utilizado es Bogotá D. C., por tal razón, se exponen aquí los siguientes aspectos generales que sirven de base al espacio como categoría de análisis: Bogotá D. C. es la capital de Colombia y del Departamento de Cundinamarca, ubicada en el centro del país en la región conocida como la Sabana de Bogotá, sobre la cordillera oriental de los Andes, con una población de más de 9 millones de habitantes. El nombre de Bogotá tiene origen en la palabra chibcha (grupo indígena) ‘Bacatá’. En el siglo XVI fue fundada por el conquistador español Gonzalo Jiménez de Quesada, el 6 de agosto de 1538, en 1580 los dominicos fundaron la Universidad de Santo Tomás de Aquino y en 1621 los jesuitas iniciaron clases en la fundada Universidad de San Francisco Javier o javeriana.

Bogotá es una ciudad que cuenta con un sistema educativo que cubre todos los niveles de educación, entidades educativas públicas y privadas. Ha sido llamada ‘La

Atenas sudamericana’, apodo que se fortaleció a finales del siglo XIX y principios del XX por iniciativa del escritor español Marcelino Menéndez Pelayo, debido a la gran admiración que tenía por los filósofos colombianos, entre ellos, Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro. Alberga los organismos de mayor jerarquía de la rama ejecutiva (Presidencia de la República), legislativa (Congreso de Colombia) y judicial (Corte Suprema de justicia, Corte constitucional, Consejo de Estado y el Consejo Superior de la judicatura). Dispone de una amplia oferta cultural que se ha incrementado considerablemente en las últimas décadas, además de ser la sede de importantes festivales de amplia trayectoria y reconocimiento nacional e internacional. Bogotá fue proclamada por la Unesco en el año 2007 como la Capital mundial del libro, debido a las variadas actividades y programas literarios de la ciudad, además de contar con diversas redes de bibliotecas y entidades que trabajan por la promoción del libro y la lectura. Sobresalen algunos escritores que nacieron allí, entre muchos otros, José Asunción Silva, Rafael Pombo y José Manuel Marroquín, del siglo XIX; Eduardo Caballero Calderón, Germán Arciniegas, Luis Fayad, Santiago Gamboa y Fernando Molano Vargas, del siglo XX.

Como la mayoría de las ciudades latinoamericanas y debido a su desigual proceso de urbanización, además de los problemas migratorios, Bogotá se ha caracterizado por integrar grupos sociales como las denominadas ‘pandillas’, sobre las cuales se deja un pequeño subapartado que aclara algunas de sus características, las que contribuyen en la comprensión de los personajes de las dos novelas urbanas *Qué será de Paola Silvi* y *Considéralo un sueño*, puesto que son un personaje colectivo que resalta e incide en su desarrollo narrativo.

1.2.1.1 Las pandillas y sus características

De los varios significados que define el *DRAE*, el que se identifica con lo que es la pandilla en esta obra es: “Grupo de amigos que suelen reunirse para divertirse en común”, significado que habla de la confianza, los lazos de amistad y el reconocimiento de los integrantes como necesarios para la conformación de una pandilla. Según Astrid Bosch, Gildardo Vanegas M., Jesús D. González y José N. López (2017) en su texto *Pandillas juveniles en Colombia: aproximaciones conceptuales, expresiones urbanas y posibilidades de intervención*, del Ministerio de Justicia y del Derecho colombiano, existen dos tipos de representaciones respecto a las pandillas juveniles: desde las

ciencias sociales, se afirma que estos grupos “son funcionales a las necesidades de los jóvenes, toda vez que se constituyen en instancias de socialización, solidaridad, complicidad, afecto y sentido” (14) y, desde los medios de comunicación y miembros de la fuerza pública, se explica que estos grupos son “asociaciones constituidas para el delito, la arbitrariedad y el abuso, responsables de disputas que comprometen la seguridad y la convivencia de amplios sectores de la sociedad” (*ídem*). Este informe es un estudio que parte de aspectos socio-antropológicos, dando cuenta de desarrollos sociales como, entre otros, los conflictos urbanos y propone que las cuadrillas juveniles muestran un estado de la vida urbana sin que se reduzca a mostrar que estos grupos sean los responsables de la violencia en las ciudades (15).

Bosch *et al.* aclaran que el fenómeno de las pandillas no puede medirse directamente, pues se trata de una situación que cambia de acuerdo con los contextos en que se desarrollen y utilizan. Entre otros, emplean los aportes de la antropóloga Margaret Mead para explicar cómo los niños adquieren conocimientos, de lo cual Mead concluye que “el aprendizaje se produce en el marco de interacciones cotidianas, a partir de la práctica de conductas y de habilidades compartidas” (29); son procesos conscientes e inconscientes. Los investigadores sacan sus conclusiones a partir de otro grupo de autores especialistas en el área (Tilly (1978), Tarrow (1997), Giddens (2000) y Lahire (2004)), a través de los cuales dejan claridad en que los jóvenes se educan, no solamente de sus mayores, sino también de sus pares, de los cuales reproducen maneras de actuar que se han aprendido del entorno social. Las prácticas de las pandillas no son extrañas a los discursos dominantes sobre la criminalidad en las ciudades y, por tanto, se deben entender como colectivos de jóvenes en los cuales no se está por la edad sino por la pertenencia a un grupo de pares entre la infancia y la adultez (Bosch *et al.*, 2017, p. 33). Por ello, existe una trama de relaciones sociales primarias del entorno barrial pues las historias que viven se desarrollan en sus propios integrantes entre sí y como colectivo.

Para Bosch *et al.*, en el periodo de fines de la década de los años sesenta e inicios de la década del setenta, el Estado “se centraba en la figura de la persona menor de 18 años de edad como un individuo en preparación para la vida adulta” (48) y los riesgos en el desarrollo de la niñez y conductas del adolescente quedó plasmada en el Código del menor de 1989, el cual estructuró respuestas preventivas o represivas para situaciones con menores de edad (49). En el capítulo referido al “Análisis socio-demográfico de las siete ciudades”, merece la pena mencionar que Bogotá, entre todas la ciudades

examinadas en este estudio, presenta los mejores indicadores de condiciones de vida en materia de educación y trabajo para los jóvenes (93).

Ya finalizados los aportes relacionados con los movimientos literarios colombianos, la definición y relevancia de la novela urbana y algunas de las características de ‘las pandillas’, se centra el siguiente apartado en el estudio de las características personales del autor, además de la introducción a su obra poética, ensayista y narrativa.

1.3 Apuntes biográficos de José Manuel Crespo

José Manuel Crespo Campo nace en Ciénaga el 29 de mayo de 1942, hijo de José Manuel Crespo Labarcés y Elisa Campo Reguillo; tiene dos hermanas: Sara María y Elisa Ester. Sus primeros diez años transcurren en Ciénaga, lugar que será recordado toda la vida por el autor y a la que dedicará algunas de sus obras, entre ellas, la de carácter autobiográfico *Largo ha sido este día*. Al lado de una naturaleza llena de sonido, olores y colores, aprende a valorar desde muy niño los pequeños detalles que llenan su vida, incluyendo la literatura oral que le llega de familiares como sus abuelos, además de sus amigos.

Por situaciones parentales se instala en Bogotá hacia el año 1953 y allí dos años después muere su padre de cáncer, siendo ésta una situación de marcada incidencia en la vida del autor ya que es de su progenitor de quien hereda el gusto por la literatura y la Historia y fue, además, quien intuyó su vocación literaria, tenía entonces trece años; esos primeros años marcarán decisivamente su quehacer como escritor. Posteriormente, vive un tiempo corto en la región de Boyacá, lo que le hace posible asimilar una cultura muy diferente en cuanto a las costumbres y el estilo de vida de la Costa Atlántica, para después, regresar nuevamente a Bogotá D.C., en donde ha seguido viviendo toda su adolescencia y edad adulta; pierde a su madre cuando tenía cincuenta y siete años. En lo personal, se casa en el año 1977 con la bogotana María Mercedes Vargas y tiene tres hijos: Angélica Natalia, José Manuel y María Cristina. Siempre estuvo enamorado de la poesía y desde muy joven empezó a escribirla. Ha ejercido cargos como funcionario público y de divulgación y prensa, pero ha dedicado lo mejor de su esfuerzo al trabajo literario, el cual empieza publicando poesía.

Nunca ha sido un escritor tradicional, incluso, se considera un desterrado de los grupos literarios nacionales por no seguir sus esquemas y reglas, pues afirma que la

literatura no puede estar sujeta a ideologías o políticas y cree en la esperanza de, a partir de su memoria, dejar huella de su paso por el mundo, lo cual consigue incorporando elementos subjetivos y estéticos, captando valores muy originales, que luego propone en toda su obra escrita. Crespo encuentra inspiración en su vida, la naturaleza, las leyendas y los mitos, lo urbano, lo rural, la existencia del ser humano y sus problemas cotidianos, la sociedad y los sentimientos que la componen, le influyen las situaciones históricas nacionales que vive. Hombre de cultura universal, recorre con pasión los saberes en todas las épocas y, por ello, en sus obras despliega todo su conocimiento e investigación sobre: la historia nacional desde la precolombina hasta la actual y, del mismo modo, algunos de los hechos históricos internacionales que han marcado la evolución global en las diversas sociedades; la cultura musical, especialmente, de las décadas del setenta al noventa en Colombia, la cual acompaña su época de juventud y en la que resalta su conocimiento sobre autores, cantantes, estilos y ritmos; la historia de la religión católica y su influencia en el desarrollo de la sociedad colombiana; los mitos y leyendas que hacen parte de la sapiencia social nacional, lo cual incide en la evolución cultural de las diferentes regiones; la botánica y su importancia en los grupos sociales por la gran diversidad vegetal que Colombia tiene; el cine y su dominio publicitario en los años setenta y ochenta; la literatura, que abarca autores nacionales e internacionales, desde la antigüedad hasta nuestra época, en todos los géneros y estilos, ya que es un gran estudioso y lector entusiasta, además de un crítico constructivo, puesto que pocas cosas escapan a su curiosidad intelectual.

Crespo es un escritor tímido, sincero, sencillo, que no se ufana de sus conocimientos, sino que le gusta compartirlos; tiene una visión muy crítica sobre la política y la moral social nacional, de igual manera sobre las nuevas corrientes literarias de las últimas décadas. No abandona ni un instante la búsqueda de la verdad en todas las formas de la vida, ni cierra sus ojos a la realidad que le rodea, aunque no se encuentre en sus textos el desarrollo de algunos temas, como el de la ciencia-ficción o la farándula, entre otros.

Tiene preferencia por obras que componen grandes clásicos de la lengua castellana, poetas españoles como Antonio Machado, Francisco de Quevedo, Gustavo Adolfo Bécquer y Luis Cernuda, y latinoamericanos como Rubén Darío, César Vallejo, Octavio Paz y Leopoldo Lugones, entre otros. En narrativa su gusto es variado, pues siendo un autodidacta ha leído autores de toda la literatura universal que le han influenciado e inspirado como: Albert Camus con sus ensayos *El hombre rebelde* y *El mito de Sísifo*, y

con sus novelas *La caída* y *La Peste* que de alguna manera le crearon cuestionamientos sobre los conflictos humanos y le dieron una idea de la narrativa como ideología. También, escritores que le aportaron una visión de los conflictos universales como: Hermann Hesse con su obra *El lobo estepario*, Marcel Proust y su obra *En busca del tiempo perdido*, y Virginia Woolf con *Las olas* y *Al faro*, entre otros. Destacan, del mismo modo, Francis Scott Fitzgerald con su obra *El gran Gatsby* y Henrik Ibsen con su obra *Peer Gynt*, de las cuales escoge frases que sirven de introducción para sus obras *Largo ha sido este día* y *Considéralo un sueño*, respectivamente.

El primer autor latinoamericano que leyó fue Rómulo Gallego con las obras *Canaima*, *Cantaclaro* y *Doña Bárbara* y, después, otros prosistas como Jorge Icaza, Ciro Alegría y José María Arguedas, quienes le mostraron que era posible narrar acciones que se van ligando con el fenómeno histórico. De igual manera, ha leído autores significativos que lo han relacionado con el contexto literario e histórico de Ciénaga, que vale la pena mencionar, entre ellos estarían: Luis Capella Toledo (1838-1896), nacido en Santa Marta (fue presidente del Estado soberano del Magdalena), quien escribió *Leyendas históricas*, una obra publicada en Bogotá en 1879, donde, entre otras cosas, relata la batalla ocurrida en mayo de 1813 en Ciénaga, entre realistas y separatistas; otro autor es José Francisco Socarrás, quién, aunque nacido en Villanueva, Cesar (1907), se radicó en Ciénaga en los años treinta y escribió *Viento de trópico* (1961), un libro de cuentos donde figuran relatos como “Contrabandistas” y “La uña de la gran bestia”, relacionados con Ciénaga y el Departamento del Magdalena en general. Una mención especial merece Álvaro Cepeda Samudio, quien nació en Barranquilla en 1926 y murió en Nueva York en 1972, vivió toda su niñez en Ciénaga donde escribió *La casa grande*, una novela sobre la masacre de ‘las bananeras’, es autor, además, de *Todos estábamos a la espera* (1954), un libro de cuentos que algunos estudiosos nacionales consideran como el punto inicial de la moderna narrativa colombiana.

Retomando a Crespo y en congruencia con sus diversos intereses, su producción escrita expone géneros diferentes, en su creación poética destacan: *Sinfonía vertical* (1963); *Catarsis* (1966); *Adoración del fuego* (1973); *Ciudad del horizonte* (1975); *Talud* (1976); *Coros en la neblina* (1993); *Ulises, hombre solo* (2001); *Canto a Bécquer* (2013). Sus obras en prosa se pueden dividir de acuerdo con su estilo y temática: a) las de carácter político-reflexivo, muestran especialmente tópicos relacionados con la situación política nacional en las cuales propone meditaciones que conducen a hacer

crítica social a partir del rol del ser humano en la sociedad, con textos como: *Basuras del tiempo muerto* (1978), ensayo sobre la problemática social y moral nacional, *El Estado auténtico* (1997), obra histórico-política, realizada para el Senado de la República con Carlos Corsi Otálora y Edgar González Silva, *El olivo y la espada* (2010), ensayo político-social; b) las de carácter narrativo, se alejan de ser resultado de un simple entretenimiento por la visión subjetiva que en ellas se expone, sus obras son: *¿Qué será de Paola Silvi?* (1981), *La Promesa y el reino* (1984), y *Considéralo un sueño* (1998), además del relato literario *Ánimo contra el miedo* (1988); c) la de carácter autobiográfico, dirigida a mostrar los primeros años de su niñez, el libro: *Largo ha sido este día* (1987), finalista en el premio nacional de novela.

Crespo ha sido un escritor destacado tanto en el ámbito de la poesía como en la narrativa, su proceder está vinculado a la exploración de su entorno y de su época. Ha publicado, además, poemas inéditos en la revista *Magazín dominical*, del periódico nacional 'El espectador' y artículos para la misma revista como: "El Che Guevara: treinta años" (1997), reflexión sobre el papel del Che Guevara, combatiente para la formación moral y política de las sociedades en Latinoamérica por su ideología revolucionaria y su influencia en el despertar de las conciencias sociales; "Fuga con un noble" (1999), en el que evoca al escritor Lord Byron y el predominio de su obra para la literatura del siglo XIX. Igualmente, ha publicado artículos como: "El tiempo del desprecio" (1973), en la revista *Pensamiento Político*, enlazando los aspectos negativos que hacen parte de la convivencia diaria del ser humano: la violencia, el egoísmo, el desprecio por la vida y cómo se le debe exigir al hombre actual su reflexión sobre la formación ética a partir de la esperanza y la concienciación de las situaciones sociales; "Cooperativismo colombiano y el desarrollo nacional" (1982), para la revista *Cooperación internacional*, la cual refiere aspectos sobre los principales aspectos del cooperativismo; "El ejército de un hombre solo" (1989), escrito para la revista *Renovación*, es un artículo que lleva el mismo nombre de la novela homónima del escritor brasileño Moacyr Scliar en la que se expone el drama vital de Mayer Guinzburg (personaje de la novela); "Tomás Moro: un ejemplo de fe y de testimonio" (1999), acerca de ciertos aportes de este teólogo y humanista, publicado en la revista *Presencia*.

Su trayectoria como poeta se ha hecho presente en algunas antologías nacionales como: *21 años de poesía colombiana: 1942-1963* (1964), de Oscar Echeverry y Alfonso Bonilla-Naar; *Antología crítica de la poesía colombiana* (1974), de Andrés Holguín;

Manual de literatura colombiana (1990), de Fernando Ayala Poveda. Del mismo modo, en textos internacionales como el de Jeanne Aresteguieta: *12 poetas colombianos* (1976). Su obra narrativa, aparece en textos investigativos y de estudio para la literatura nacional como: *Del mito a la posmodernidad* (1990) y *Estudios críticos sobre la novela colombiana 1990-2004* (2005), de Álvaro Pineda Botero; además, es citado en trabajos de investigación literaria como *Novela y poder en Colombia* (1991), de Raymond L. Williams, y en proyectos sobre la novela colombiana contemporánea como el de *Bibliografía de la novela colombiana* (2003), realizado por Álvaro Pineda Botero y otros autores como Sandra Isabel Pérez, María del Carmen Rosero y María Graciela Calle.

Crespo pertenece a una generación de escritores poco estudiados por investigadores y que son relativamente desconocidos fuera del país, ya que, salvo las referencias anteriormente citadas, las críticas, los comentarios de escritores y estudiosos de la literatura colombiana, como los de Elías Eslat Russo, Clinton Ramírez, Gabriel Restrepo, Hernán Vargascarreño, entre otros, no existen trabajos amplios sobre su obra; algunas de sus poesías han sido tema de ponencias por investigadores como Ronald Forero, además de sus ensayos y, a su vez, ciertas explicaciones de sus textos narrativos han sido relacionados en artículos periodísticos en Brasil, como el de Eliza Uma (1998). Es un autor con gran capacidad literaria quien afirma¹¹: “Lo que sí sé es que cualquiera puede reunir unos apuntes, pero nadie puede escribir *La muerte de Ivan Ilich*, *El siglo de las luces* o *La peste*, sin tener una cosmovisión, una filosofía, una creencia que le diga que la vida tiene un significado”, manifestando así, su visión y sentido de la trascendencia y razón de la literatura.

En otro orden de ideas, Ciénaga, la población natalicia del autor, es a la cual hace referencia en tres de sus obras en prosa: *Largo ha sido este día*, *Ánimo contra el miedo* y *La promesa y el reino*, por lo que se considera importante mencionar algunos de sus aspectos geográficos e históricos: Ciénaga es la segunda ciudad del departamento del Magdalena y está localizada a orillas del Mar Caribe, en la costa atlántica, junto a la Sierra Nevada de Santa Marta, con un clima templado y más de cien mil habitantes. Lo cierto es que para muchos historiadores Ciénaga existe antes del encuentro de América, era una aldea aborígen cuando fue catequizada por Fray Tomás Ortiz en 1538 y tuvo diferentes nombres desde entonces, mencionados en algunos capítulos de los libros

¹¹ Véase [anexo 5](#): ‘Segunda entrevista’.

antes mencionados, como: Aldea Grande (1535), Villa de San Juan Bautista de la Ciénaga (1844), Distrito Parroquial de la Ciénaga (1858), San Juan del Córdoba (1898) y, finalmente Ciénaga (1908). La actividad económica predominante fue durante mucho tiempo el monocultivo del banano, que ahora es reducido dando paso a una gran diversidad de productos agrícolas y a la ganadería.

Sus ancestrales tradiciones musicales y celebraciones caracterizan a Ciénaga por siglos y, también, ha sido escenario de importantes hechos en la historia del país como el enfrentamiento entre patriotas y realistas en la batalla de Ciénaga el 10 de noviembre de 1820 y la ‘Masacre de las Bananeras’, el 6 de diciembre de 1928, la cual fue un exterminio de un número desconocido de los trabajadores sindicalizados de la United Fruit Company, después de que el gobierno de Miguel Abadía Méndez decidiera enviar al ejército colombiano a poner fin a una huelga de un mes, organizada por el sindicato de trabajadores que buscaban garantizar mejores condiciones de trabajo. Masacre que ha sido un asunto tratado en algunas obras colombianas como *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez y *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio.

La consolidación del comercio se dio en Ciénaga gracias a la navegación a vapor por el río Magdalena, a la línea férrea entre Ciénaga y Santa Marta (capital del Departamento de Magdalena), y al afianzamiento de la industria bananera con el establecimiento de la United Fruit Company en la región a finales del siglo XIX. Todos estos aspectos hicieron que la imagen colonial, sencilla y austera de la ciudad, se modificara, transformando en pocos años el aspecto de viviendas y edificios públicos a una arquitectura más europea con influencias del *Modern Style* y *Liberty* que recogían las ideas filosóficas del nuevo siglo XX y que quedarían mezclados con diversos elementos de la arquitectura caribeña. Ciénaga es una ciudad llena de valores históricos, arquitectónicos y míticos que evocan el pasado. Actualmente, es un sitio de interés turístico que pertenece a la red de pueblos patrimonio de Colombia (datos tomados de la página web oficial del Ministerio de cultura de Colombia). De Ciénaga se proporcionan algunas fotografías¹² tomadas para la presente investigación, las cuales permiten identificar ciertos lugares; aparte de José Manuel Crespo, otros escritores nacidos allí son: Álvaro Cepeda Samudio, Clinton Ramírez Contreras y Guillermo Henríquez Torres.

¹² Véase el [anexo 3](#): ‘Fotos tomadas para esta investigación’.

1.4 Introducción a la obra de carácter lírico, político-reflexiva y narrativa

Este apartado hace relación a los tres tipos de obras del autor, arriba mencionadas. Las referidas a su carácter lírico y las político-reflexivas se presentan con un esquema general, pues complementan la exposición de todos sus libros, pero no se consideran para un análisis detallado. Se tienen en cuenta determinados aspectos que ofrece en poética colombiana el texto *Literatura colombiana hoy, imaginación y barbarie*, de Karl Kohut (1994), en el que se recopilan las ponencias del Simposio con el mismo nombre en el año 1991, y que contó con una nutrida participación de críticos y escritores nacionales; Fernando Ayala Poveda (1990) con su libro *Manual de la literatura colombiana*, el cual compila aportes sobre movimientos, escritores y obras que han destacado en la literatura nacional; el texto *Estudios literarios*, de Francisco Ayala (2007), de quien se consideran algunos de los elementos enunciados en lo vinculado con lo que es una obra poética; asimismo, se hace caso de autores nacionales que han hecho mención a la obra poética de Crespo como Fernando Charry Lara, Darío Jaramillo Agudelo, Nicolás Suescún, entre otros. Tanto la obra poética como la de corte político-reflexivo merecen ser tratadas e investigadas en un nuevo trabajo para que los elementos que las componen sean valorados. Las obras enlazadas al carácter narrativo se enuncian de manera general (al final de este apartado), pues sobre ellas se centra el estudio de esta investigación, lo cual implica examinarlas en los siguientes capítulos.

1.4.1 La poesía crespiana, características

La poesía en Colombia tiene poder de convocatoria y grandes posibilidades de influir en ámbitos académicos y culturales. La obra lírica de Crespo está centrada en sus nueve textos poéticos, ellos son: *Sinfonía vertical* (1963); *Catarsis* (1966); *Adoración del fuego* (1973) ganador del premio nacional de poesía ‘Guillermo Valencia’ de Colcultura; *Ciudad del horizonte* (1974); *Talud* (1975); *Diez poemas* (1992); *Coros en la neblina* (1993); *Ulises, hombre solo* (2004), premio nacional de poesía; *Canto a Bécquer* (2013).

Los temas escogidos por Crespo en sus poesías son diversos: la vida misma, el amor, la navidad, lo religioso, lo histórico, la naturaleza, etc., como lo cuenta Elías Eslait

(2003), en su discurso *Crespo o el placer de perseguir la nostalgia*, cuando afirma que el autor en su obra poética: “Retrata con ironía situaciones del diario vivir, describe con frialdad o calor absolutamente humano, las distintas situaciones nostálgicas, donde contempla el horror de la raza vencida, sus aventuras amorosas, el amor y el dolor por su pueblo, su adhesión por la libertad y su odio a las guerras” (4) y que, además, en Crespo, “la poesía no está en el mundo sino en la mente que crea por el poema lo poético” (6). Fernando Ayala Poveda (1990), expone en su *Manual de literatura colombiana*, la pertenencia de Crespo en lo que denomina ‘La Ínsula trascendentalista’, en la cual ubica a poetas surgidos después del movimiento del Nadaísmo¹³, ya que son autores independientes caracterizados por integrar en su escritura un “trascendentalismo metafísico, la poesía como reino de la libertad y el neosimbolismo sedimentado, no hermético, como ruta expresiva” (214). Según Ayala Poveda, a este grupo de poetas, se les relaciona de diferentes maneras: la ‘Generación sin nombre’, ‘los posnadaístas’, “son poetas sutiles, formalistas, cosmopolitas, existenciales, que pugnan entre la metafísica y la fábula como liberación; no enfrentan directamente los problemas sociales” (215), y consideran temas importantes como: “El ser y la angustia, la muerte, el olvido, la pérdida del paraíso” (*ídem*). Explica que Crespo mantiene ‘lo cíclico’ como tema reiterativo en su obra poética: “Entre lo fugaz, el tiempo del origen, el azar y los misterios del ser, su poesía musical, depurada de retórica, alcanza notas inefables, aunque esos mismos tonos de indagación no construyen un universo definido” (219).

Como bien lo dice Darío Jaramillo en su ponencia: “Colombia: una poesía en auge”, “el poeta es libérrimo, está sujeto únicamente a su propia capacidad para convertir las palabras en iluminaciones. Depende solamente de él” (Kohut, 1994, p. 263). Así se descubre a Crespo, de él depende todo lo que el lector pueda encontrar y aprender, pues sus palabras buscan llegar a oídos que sean receptivos a lo que él quiere transmitir. Además de los tópicos planteados anteriormente, los textos poéticos de Crespo contienen una constante interrogación acerca de diversos asuntos que rodean al ser humano, por ejemplo, en el texto *Coros en la neblina* (1993) en su poema “La poesía”, versos segundo y tercero: “¿Qué misterio es el tuyo, sol oscuro? / ¿Qué eres tú para mí, cruel paraíso?” (19). Asimismo, estrofas que se quedan en un interrogante como en su poema “El prisionero”, estrofa 13, de la misma obra:

¹³ Corriente vanguardista que interpreta la existencia humana, se establece en los años sesenta, fue liderada por el poeta colombiano Gonzalo Arango.

¿Cuál de las eternidades
la del alma o la del fuego
anega en inmensidades
mi lamparita de ciego? (43)

Francisco Ayala (2007) manifiesta que la forma interrogativa da “a la reflexión una decidida inflexión subjetiva; no se trata ya de un problema examinado en términos generales; se trata de la angustiada perplejidad de un hombre concreto frente a la perspectiva de su propia muerte” (73), pues los interrogantes, en lugar de perjudicar a la integridad del poema, lo que hace es que intensifican su eficacia lírica, ya que manifiesta “la agonía frente al misterio de su destino último” (74). El arte del poeta, según Ayala, no se puede excluir “del contenido significativo que tienen las palabras mediante las cuales opera, que debe contar con él y ponerlo a contribución para los fines de su creación literaria” (50), lo cual integra juegos de palabras, y para Crespo la invención de su poesía demuestra un lenguaje trabajado con esfuerzo para hacer de ella un arte.

Aparte del cuestionamiento en su poesía, se encuentra a través de su lenguaje, el uso de imágenes que llegan al lector utilizando adjetivos, como se encuentra, por ejemplo, en “Retorno”, que hace parte de su pequeño texto *Diez poemas* (1992, p. 13):

Nada nace ni muere. Todo pasa
de lo eterno a lo eterno. A lo largo del río congelado
viaja el verde calor del verano
y el viento de primavera
que agita en flor a los cerezos
lleva el alma febril del invierno.

Otras características son la creatividad, la sencillez y la imaginación en la escritura que utiliza, un lenguaje que describe y resume mensajes múltiples y llenos de armonía. Su poesía invita a pensar, despierta emociones variadas cuya significación se construye a partir de recuerdos o vivencias cotidianas. Asimismo, lo plantea Rogelio Echavarría (1995), cuando en relación con la obra crespiana *Adoración del fuego*, explica que al imponerse Crespo en el concurso ‘Guillermo Valencia’ de Colcultura, hace que se consagre “como una nueva y auténtica voz lírica, un exquisito trabajador de las palabras” (236). También, el homenaje que hace Crespo en su obra poética *Canto a*

Bécquer (2013), al escritor Gustavo Adolfo Bécquer, muestra capacidad magistral del uso del lenguaje, cuando compara, analiza y traslada la influencia e importancia de Bécquer para la lírica universal; se dirige al lector a través de sus estrofas para acercarlo al entorno cultural y estético del autor español. Estos elementos se observan, por ejemplo, en la presentación inicial del texto cuando expone: “es el ansioso, es Bécquer. Como todo romántico, quiere este mundo y quiere el otro: el hierro al rojo vivo y la violeta, la paz del alma y el combate, la buhardilla y el cruce de caminos. Se ve a sí mismo lacerado y pobre (5)”. El contenido y la forma de este libro describen las ideas de Crespo en las que se manifiesta su visión sobre la creación poética de Bécquer, reflexiones poetizadas que integran estudios en donde se halaga y declara lo bello de la lírica de este autor, lo cual consigue cuando define su individualidad a través de las palabras y el lenguaje utilizado, para alcanzar una significación por parte del lector. Otro fragmento, por citar otro caso, que expresa todo lo anterior se refleja en los versos del primero al quinto, en el poema XIX de este libro, y dice:

La luz apenas matutina viene
regresando a los patios: indeciso
Bécquer quiere quedarse y quiere irse,
sueña este mundo y sueña el otro, busca
los caminos de arriba y los de abajo. (42)

Su obra cumbre en la poesía es la ganadora del premio nacional *Ulises, hombre solo* (2004), y la cual de acuerdo con las respuestas de Crespo a la primera entrevista realizada para esta investigación¹⁴ es “un poema colombiano en el que fluyen la guerra, el tiempo y la esperanza”. Su imaginación poética se desarrolla con recursos expresivos más abundantes que en sus anteriores obras y que se ven manejados con mayor arte, entendible por eso, para quienes son conocedores de los principales elementos de la lírica. Para la participación de este concurso nacional se presentaron inicialmente más de mil autores con sus respectivos trabajos, los cuales se redujeron a veinte finalistas. Crespo se presentó con el seudónimo de J.B. Clamence, y explica que hace referencia al personaje de la obra *La caída* de Albert Camus, Jean Baptiste Clamence (en la entrevista arriba mencionada). El jurado compuesto por escritores de reconocimiento internacional y nacional como: Fernando Charry Lara, Darío Jaramillo Agudelo, Mario

¹⁴ Véase el [anexo 4](#): ‘Primera entrevista’.

Rivero, Álvaro Castaño Castillo y María Mercedes Carranza (2000), explican, en el acta del jurado, que “Crespo utiliza con libertad el endecasílabo y logra un tono fluidamente narrativo con explícitas referencias clásicas y hermosas imágenes”.

El poeta colombiano Nicolás Suescún (2004), en el prólogo de la primera edición de este libro, proporciona las ideas principales de su contenido y hace un corto resumen cuando afirma que es un:

Extenso poema narrativo, forma nada frecuente en nuestra poesía, escrito en un flexible y hermoso verso suelto, que el autor maneja con destreza y gran despliegue verbal y metafórico. La acción es mínima, pues se trata de un monólogo de Ulises que, preso bajo el embrujo de Calipso, repasa sus aventuras y desventuras, y asediado por ‘el tigre blanco de la melancolía’, expresa sus angustias y nostalgias [...]. (Crespo, 2004, p. 5)

En este extenso poema, Crespo expone características filosóficas del ser humano: el enigma de su existencia, el sentimiento de angustia y libertad, aún la propia intimidad del poeta, la cual da prueba de él como sujeto cultural.

Francisco Ayala (2007) sugiere que la reflexión filosófica es esencial al poema y que es inútil querer prescindir de ella (73), lo cual se observa en las características antes expuestas. Las líneas del poema de Crespo buscan proyectar lo espiritual, no permitir que se empobrezca la expresión poética, pues hay un universo verbal creativo que desmenuza el lenguaje y expresa realidades nuevas; el pensamiento entra en los versos describiendo de fondo el conocimiento que tiene del poema épico de la *Odisea* y las situaciones de vida recorridas por Ulises en éste. Los versos están al servicio del autor y, por ello, la palabra siempre está cuidadosamente elaborada, sin dejar de lado al lector, contribuyendo de esa manera a cambiar el punto de vista que se pueda tener sobre la poesía.

Para Ayala, el poeta debe tener entre sus cualidades la afluencia de sentimientos en su trabajo para que, de ese modo, exprese vivencias propias o ajenas e involucre al receptor de su lenguaje (52) y, así, en Crespo se descubre esa cualidad que trasciende en todo el poema. Igualmente, Clinton Ramírez (2001) afirma en su discurso que el Ulises de Crespo “puede ser y es entonces la memoria de un hombre o el Ulises homérico que responde y vive por todos los hombres”. Por su parte, Hernán Vascoscarreño (2005), en su artículo “*Ulises, hombre solo: o el viaje a las pálidas cavernas donde nace el*

desamparo” plantea que a este poema “hay que considerarlo desde ya como una joya única de la lírica americana” pues sus versos “son la lucha íntima contra las fuerzas de la naturaleza de cualquier hombre que haya pasado por la vida –y no todos pasan por ella” (8). Algunos versos de este poema que reflejan la habilidad del autor en el manejo de la escritura lírica pueden ser (Crespo, 2015, p. 8):

Debe haber algo que no he visto
en la noche del mundo:
ciego,
ciego de nacimiento,
ciego de nacimiento de los ojos del alma,
eso es lo que tú eres, Ulises, rey de Ítaca.
Es de noche: ahora caen
las grandes hojas secas del insomnio.
Se han esparcido en maldición mis horas,
los ocasos que fueron
delicia y ornamento de mis días.
¿Cuándo prendió el fuego en el bosque?
¿En qué horizonte sin azul se hundieron
mi destino y su eclíptica sombría?
La tormenta se aleja y uno queda en el ojo.

La aportación que realiza el investigador nacional Ronald Forero Álvarez (2011) en su ponencia “Ulises en el Caribe colombiano: la recepción de la *Odisea* en *Ulises, hombre solo* de José Manuel Crespo”, expone un profundo análisis acerca de los nexos y las diferencias de las dos obras. Para Forero, Crespo recrea a Ulises en un contexto diferente al de la *Odisea*, aunque sus versos se originen en éste; en cuanto a la construcción formal del poema descubre la utilización de figuras literarias como los epítetos y los símiles, mezclando así Crespo elementos propios y homéricos. Forero afirma que “se puede advertir, es el sello particular de J. M. Crespo la creación de nuevos epítetos y símiles, y sus enumeraciones corresponden a intereses líricos y no épicos” (318) y que, asimismo, es una obra que emplea un ambiente geográfico y lingüístico para el lector colombiano por las expresiones y palabras que utiliza. La diferencia con la obra homérica es que no está estructurada en cantos, sino compuesta en un largo monólogo al que añade diversos recursos poéticos como metáforas, personificaciones, anáforas, entre otras. Al final de su ponencia, Forero manifiesta cómo

Crespo, a través de sus versos, refleja realidades propias del colombiano como, por ejemplo, que un niño coma mango biche en la playa, e inclusive, proyecta los diferentes dramas nacionales: la situación de violencia, los desplazados, la guerra y sus consecuencias, la existencia del ser humano, temas que son transversales en sus obras narrativas.

Para terminar este subapartado, se puede afirmar que en sus libros de poesía se descubre una preocupación esteticista en la expresión del lenguaje que usa, en la composición de sus versos, en la escogencia de los temas que busca para recrear el mundo interior y exterior. Crespo revela en sus textos poéticos algo de su individualidad esencial, hay una marcada elegancia e innovación en la fuerza con la cual plasma las realidades que abarcan la esencia de la naturaleza, de los lugares de la costa atlántica, las preocupaciones sociales. Crespo es primero poeta antes que novelista, la presencia de lo sensitivo se manifiesta a partir de cada palabra que escribe, del contenido de los versos que expone, por ello aspira siempre a estimular la interpretación de su poesía en el lector y a provocar en éste respuestas múltiples en cuanto a su significación, pues cada poesía constituye una muestra singular de su obra lírica y su intención estética se descubre dentro de un contexto vital, no necesariamente imaginario por la estructura verbal que posee, ya que hay una presencia permanente de objetos o situaciones de la realidad.

1.4.2 José Manuel Crespo y el ensayismo político

Las tres obras de Crespo, de las que se dejan ideas generales en este apartado, tienen como característica primordial ser reflexivas en torno a la situación política y social nacional. Son libros que no cuentan historias de manera narrativa, sino que son una profunda reflexión, una crítica o un intento de comprensión a la situación sociohistórica nacional, la cual el escritor ha venido indagando desde sus orígenes hasta la actualidad y que se pueden integrar en el género del ensayo. El primer texto, no por orden de publicación, *El Estado auténtico* (1997), está realizado con dos autores más para el Senado de la República y no se editó para la venta en las librerías, lo cual se considera una falta de oportunidad para el gran público, por los interesantes aportes y contribuciones históricas y educativas que hacen los autores. Los otros dos ensayos: *Basuras del tiempo muerto* (1978) y *El olivo y la espada* (2010) exponen el punto de

vista personal del autor, en los que de manera argumentativa y a partir de opiniones serias y sustentadas, plantean el detrimento social, la ambigüedad ética en la política, la corrupción, la carencia de justicia social, entre otros muchos temas, los cuales Crespo busca orientar en la reflexión hacia el cumplimiento de unos valores éticos que mejoren la sociedad nacional. Características generales que se hacen patentes en las tres obras son: la subjetividad lírica, la relación de personajes históricos, literarios, y religiosos. Se expone la mirada de Crespo, la cual reconoce la existencia e influencia del pasado en el presente, una crítica social que es un ejercicio de interpretación de su visión sobre la situación colombiana. Al igual que su obra poética, este género invita a un trabajo de investigación que analice de forma más detallada su pensamiento filosófico, con base en los problemas que examina el autor, y las argumentaciones y soluciones que proporciona a estas situaciones.

A) *El estado auténtico* (1997), es una obra histórico-política realizada para el Senado de la República junto con los autores, Carlos Corsi Otálora y Edgar González Silva; no es una historia de Colombia sino una interpretación de la Historia de Colombia. Es un texto que se divide en tres grandes partes:

La primera jornada, ‘Ver’, está dividida en once capítulos y muestra la historia, política, religiosa y educativa de Colombia, después de la llegada de los españoles a América en 1492 y, por tanto, abarca todos los hechos históricos acontecidos desde esa llegada hasta la elaboración de la última Constitución nacional en 1991. En esta primera parte, los autores explican que este capítulo “trata de observar los sistemas que el pueblo colombiano ha tenido para operar como nación, contemplándolos en su desarrollo evolutivo a partir de sus orígenes hasta su maduración, crisis y extinción”, ya que es necesario ver ¿qué pasa en Colombia? (15). Los autores exponen los inicios del sistema constituyente, sus ascensos, caídas e influencias externas en todos los aspectos que competen a la sociedad. Siempre están cuestionando los fallos y aciertos de los dirigentes y la actitud moral del mismo grupo social para así llegar a la síntesis de la colombianidad:

¿Por qué el pueblo colombiano, que ha sabido configurar el núcleo axiológico de su cultura con valores tan altos, ha caído en una postración tan profunda? ¿Por qué ya no ama ni promueve los valores que constituyen su identidad y su esencia? ¿Por qué la nación colombiana quiere ser como otras y no ser ella misma? ¿A qué se debe ese implacable proceso de alienación de nuestro ser a las culturas extrañas? (20)

‘Juzgar’, la segunda jornada, está organizada en tres capítulos: las causas y efectos del colapso nacional con respecto a los aspectos políticos, económicos, familiares, religiosos, cívicos, educativos, etc.; la inautenticidad del modelo político y la corrupción en la praxis; la desintegración de la estructura social. Estudian la antropovisión del sistema operante con sus efectos en los diferentes elementos sociales, las crisis en la rama ejecutiva, en la administración y la corrupción en la praxis, lo que conlleva a la desintegración de las estructuras. En palabras de los autores:

Juzgar no equivale a condenar. Juzgar es emitir un juicio (de valor para discernir lo que de cultura deja un sistema y la barbarie que segrega). En términos modernos, juzgar significa evaluar, confrontar los objetivos perseguidos y las realizaciones, comparar el punto de partida y el punto de llegada, analizar los aciertos y los yerros, y, en el caso de la crisis colombiana, percibir las causas a partir de los efectos que se manifiestan como síntomas de disgregación nacional. (153)

La tercera jornada, ‘Actuar’, estructurada en cinco capítulos, todos ellos centrados en mejorar de manera práctica los modelos y elementos de desarrollo social nacional a partir de la elección entre la dinámica de conflicto y la dinámica de Comunión. Se plantea fundar una antropovisión basada en el personalismo comunitario, cimentando el modelo político en la comunión y la participación: “En la vida de comunión la unidad se forja dentro de la diversidad y no dentro de la uniformidad, porque la dinámica de comunión no pretende convertir a los hombres en seres robotizados ni conseguir que se asemejen de manera mecánica como si fueran figuras recortadas sobre el mismo molde” (228). Se resalta la importancia de la formación en valores para proyectar un mañana instaurando un modelo político fundado en la verdad, la justicia y vivificado en el amor.

B) *Basuras del tiempo muerto* (1978), es un ensayo político-reflexivo, en el cual Crespo expresa con una mirada pesimista y escéptica, ideológicamente hablando, la sociedad colombiana desde la década de los años veinte hasta la época en que fue escrita, son páginas llenas de cuestionamientos y meditaciones. La falta de fe y creencias, de valores e identidad, están inmersas en sus letras sin perder su esencia poética; discute lo urbano y dentro de ello, el miedo, la miseria de las almas humanas, la desconfianza, el egoísmo, la inseguridad, los problemas de injusticia social, las frustraciones e impotencias del hombre. Es una denuncia de un lugar sin sueños ni proyectos, debido a la soledad y el abandono en que están algunos colombianos; además, plantea cuestionamientos existenciales del ser humano en cuanto a lo moral y lo ético.

El título de su obra tiene coherencia con la cita bíblica que se encuentra de San Pablo expuesta al inicio del texto “Como basuras del mundo hemos venido a ser” (1 Cor: 4, 13), y la expresión de ‘tiempo muerto’ es explicada en más de una ocasión, como se refiere en los siguientes fragmentos, señalando al ser humano como un pecador sin voluntad, alejado de Dios, que pierde el tiempo en cosas banales: “Por lo pronto, el sol desvergonzado de la historia ardía sobre nosotros como un vidrio de aumento, iluminando los desastres de los años perdidos, el tiempo muerto en que flotaban esas almas ociosas, almas tan aburridas y vacías que ni al diablo parecían interesarle” (21), lo que refleja, también, la pérdida de sentido hacia la vida y una esperanza sin respuesta: “una de las señales de podredumbre moral de tiempo muerto era la incapacidad casi absoluta de la gente para afrontarse a sí misma en la meditación y en el reposo: vivían en pandillitas ruidosas y habladoras sin advertir el aire, el sol, el agua, la sombra del hermano ni su propia conciencia” (24) y, asimismo, que enfrenta al ser humano con el redescubrimiento moral cristiano que debe alcanzar, basado en el amor a Dios: “Sin embargo, la gente del tiempo muerto evadía el riesgo, la responsabilidad y el compromiso que asume quien dialoga de veras” (27). En todas las citas anteriores se evidencia el pesimismo y la falta de templanza, por parte de los habitantes, para afrontar las situaciones que Colombia vivió en esos días.

El ensayo tiene una dedicatoria a Belisario Betancur, quien fuera presidente de la república en años posteriores a su publicación. Desde el comienzo, Crespo busca responder interrogantes a partir de su conocimiento, su experiencia, desde la vida misma. Muchos de esos cuestionamientos son sobre los sueños personales y colectivos que tenían escritores, filósofos, políticos y que, luego, se abandonaron a la mediocridad y a la rutina: “¿Qué se hicieron? ¿Qué fue de tanto sueño, de tanto imaginar, de tanto anhelo?” (8); preguntas sobre la falta de conciencia social y las injusticias cotidianas: “¿Quién vivía libre de odio? ¿Quién respiraba sin angustia? ¿Quién había intentado darle un beso al fantasmal leproso de sus temores?” (9); asimismo, acerca de los acontecimientos sociopolíticos y económicos que vive el pueblo: “¿Qué era? ¿Qué no era? ¿Qué ocurría?” (10) y, sobre los marginados, la alienación a que son sometidos: “¿En dónde hallar un símbolo más nítido y profundo del despojo espiritual que padecían miles de colombianos que morían sin sospechar siquiera para qué servían?” (22).

En sus páginas de reflexión mantiene presente su subjetividad poética, por citar un caso: “Ciertos atardeceres la ciudad me parecía una enorme maqueta de ceniza que de

un momento a otro sería barrida por el soplo de un horno y presentía que los soberbios edificios que despreciaban al viento iban a desprenderse de la tierra y a saltar de repente en el vacío” (5). Además, su fe religiosa trasciende y fortalece sus denuncias, como cuando expresa: “Porque la verdad y la justicia, como el pan y el vino de la eucaristía, son fruto de la tierra y del trabajo del hombre y no de la palabrería de los farsantes que convierten el verbo en verborrea” (18). Accede a hechos relacionados con Moisés, el profeta Isaías y, al final, nuevamente a San Pablo, pero constantemente hay en sus palabras testimonio de su creencia, como se lee en la siguiente referencia: “Ninguno estaba en paz con los demás porque no estaba en paz consigo mismo y no estaba en paz consigo mismo porque no estaba en paz con el Dios vivo” (30).

Para comparar situaciones, evidenciar hechos ya planteados y reafirmar hipótesis, se ayuda de varios personajes históricos como: Nabucodonosor (rey de la dinastía caldea de Babilonia), Blaise Pascal (matemático y físico francés), José Martí (político, filósofo, poeta, escritor cubano), Francisco Pizarro (conquistador español), Simón Bolívar (militar y político venezolano), Voltaire (filósofo, escritor, abogado francés y representante de la ilustración), entre otros, se proporcionan sólo dos citas que los relacionan: “Hallar en ellos algo de ímpetu, de orgullo o de entusiasmo era, como decía Voltaire de la metafísica, buscar en un cuarto oscuro un gato negro que no está en el cuarto” (15); “Pero no sólo Nabucodonosor pasó de la soberbia al idiotismo a través de la locura. También nuestros burgueses, enloquecidos de arrogancia, se convirtieron en bestias, se fueron al país de lo inhumano y en el país de lo inhumano comían hierba como los brutos” (22).

De igual manera, expone sobre algunos escritores como: César Vallejo, Edgar Allan Poe, Albert Camus, Rubén Darío: “Como en el poema de Rubén Darío, nadie quería saber a dónde iba ni de dónde venía” (16); personajes literarios como: Raskolnikov (Crimen y castigo), el Abate Faría (El conde de Montecristo): “Parecían condenadas a perderse como el Abate Faría, el hosco presidiario de *El Conde de Montecristo*, que perdió [...]” (28); y obras literarias, entre otras, como: *Rip Van Winkle* (Washington Irving), *Orlando furioso* (Ludovico Ariosto), *Tartufo* (Moliere), *Coplas por la muerte de su padre* (Jorge Manrique), *La cenicienta* (Charles Perrault): “Una casta mediocre y corrompida (el sesgo de la codicia era su ubicación y perspectiva para mirar el mundo) ostentaba ante el pueblo boquiabierto su oropel y su fasto porque, como la cenicienta de Perrault, no podía imaginar que su carroza no era más que una sucia calabaza” (22).

Crespo, conocedor de la historia nacional, sus directrices políticas y situaciones sociales, detalla referencias de hechos realizados por personajes históricos nacionales como Alfonso López Pumarejo, quien fuera presidente durante los periodos de 1934-1938 y 1942-1945, además de políticos de influencia ideológica como Jorge Eliécer Gaitán, quien por su asesinato en el año de 1948 se inicia el ‘Bogotazo’ y con ello, el periodo sangriento de la llamada ‘época de la violencia’. Después de los años veinte, en Colombia, los grupos sociales fueron dando cambios por la influencia del poder de las grandes elites nacionales, pero como Crespo mismo lo menciona “las masas semejabán presidiarios que incapaces de liberarse por sí mismos confiaban su destino a un terremoto que arrasara los muros de la cárcel” (3). El autor declara en la recopilación de la primera entrevista, que cuando tenía once años su padre le dio a leer el texto *Utopía* de Tomás Moro y aclara que ni siquiera estaba en condiciones de entenderla, pero que en su imaginación permanecieron las ideas de justicia y armonía que deberían hacer parte de toda la civilización humana.

Los personajes mitológicos, que también, sobresalen en otros escritos, están presentes en sus explicaciones: “No había lealtad ni afecto ni amistad que resistiera el halago del dinero, esa Circe que fascina a los hombres para imbecilizarlos y convertirlos en cerdos” (16). Crespo critica a la élite política y su egoísmo, de ahí que, todo el ensayo sea una denuncia y un grito para despertar conciencias porque como él lo dice: “a veces la política y la guerra me parecen grandes plantas parásitas que se tragan los jugos vitales de la historia o puros espejismos que nos impiden ver lo verdadero” (5).

C) *El olivo y la espada* (2010), es un ensayo que denuncia el conformismo con que se afrontan los problemas nacionales; texto que empieza con una cita del filósofo Friedrich Hegel: “El genio político consiste en serle fiel a un principio”. Crespo cuestiona desde el comienzo, el padecer de Colombia por la evolución e influencia histórica que han hecho parte de su cultura: “¿De dónde, de qué honduras, de qué veta profunda saca sus ansias de supervivencia, sus cantos y sus fuerzas espirituales y físicas este pueblo agobiado por esa sombra de incertidumbre que ha marcado su historia?” (5). Construye una profunda crítica a quienes ostentan el poder, examina cómo es posible que la justicia no llega a quien lo necesita y, sin embargo, el ciudadano sigue todavía esperándola; aboga por el renacer de la conciencia histórica para que se reafirme la primacía de la verdad sobre el poder. Crespo recurre a Dios y a la tradición católica para solucionar las situaciones de injusticia, pues expone que esta práctica compatibiliza muy bien con el

mundo moderno, además de necesaria por la misericordia y el desarrollo de nuestro ser espiritual, lo que lleva a mejorar la convivencia. Su discurso busca ser esperanzador, de manera que el lector comprenda la importancia de lo espiritual:

Con el mundo moderno podemos coexistir siempre y cuando sepamos y logremos, en medio del desastre global de una contracultura espiritualmente exhausta, generar nuestra propia actitud ante su ideario, vale decir, situarnos y vivir en ese entorno de acuerdo siempre con lo esencial de nuestro ser: ‘No te pido que los saques del mundo, sino que los libres del mal’ (*Jn 17,15*). (7)

Detalla la historia de personajes bíblicos como la de Lázaro, la de Caín, el hijo pródigo, y de lugares, también, bíblicos como el de Babilonia, entre otros. Relaciona el libro del *Éxodo* en proposiciones tan claras como “un pueblo nace siempre (el relato del *Éxodo* lo prueba) de un acontecimiento que le infunde conciencia de su ser y su destino, lo unifica, lo dinamiza y lo proyecta en la historia” (13) o “el relato del *Éxodo* es el perfecto ejemplo de un pueblo que, agobiado por una situación opresiva, toma su fuerza vital de la confrontación con sus orígenes, busca una nueva forma de actuar y comportarse, [...]” (16).

En su discurso es consciente de que la tarea no es nada fácil, pero que no se pueden dejar los sueños a merced de lo que los rodea, por eso afirma: “La lucha por la identidad y la liberación de Iberoamérica reclama y nos exige ser, en cuanto creadores, más fuertes que los adversarios en cuanto destructores [...]” (11). Siempre está preguntándose por qué y cómo solucionar los problemas nacionales “¿Qué hacer? ¿Cómo lograr que nuestro ideario libere sus potencialidades y se transforme en una fuerza actuante?” (21). Muchos de los cuestionamientos que realiza suelen ser, como en todas sus obras, extensos y coherentes, utilizando paréntesis para ampliar conceptos:

¿Y qué tiene de extraño que un país agobiado por un relativismo moral que ha degradado sus valores éticos y corroído los patrones culturales comunes, y por un presentimiento desquiciado que convierte el pasado en puro olvido y hace ver el mañana como un salto al vacío, busque un nuevo modelo de sociedad (un modelo confiable, bien trazado, creíble) que tome su savia vital de una confrontación con nuestro ser profundo? (22)

En las soluciones que plantea a la problemática social, argumenta sobre la formación histórico-política como imperativo teológico y espiritual, ya que hay que surgir en la

verdad y en la esperanza, en la lucha por la identidad y la liberación de realidades históricas, lo que implica formar las nuevas clases políticas y sus respectivos dirigentes. Presenta soluciones enfocadas en el Evangelio, a partir de sus principios básicos, como son: la buena voluntad, la convivencia pacífica, el amor a los demás, la justicia social; lo refiere en muchos momentos: “El evangelio nos los enseña: la buena voluntad es lo único que puede conseguir que lo apenas suficiente, por no decir lo escaso, alcance y sobre para saciar el hambre de pan y espíritu de las muchedumbres” (24). Además, su discurso está fundamentado, aparte de los textos bíblicos, en pensadores como: Tomás Moro (s. XV), Teilhard de Chardin (s. XIX), Jacques Maritain (s. XIX), Vasco Vázquez de Quiroga (s. XV), Arnold J. Toynbee (s. XX), entre otros.

Crespo orienta y encadena sus argumentaciones, invitando al lector a descubrir los caminos que pueden solucionar tantos años de injusticia social: “Nos urge y nos apremia que la fe se convierta en esperanza, que la buena voluntad no se ahogue” (15); clama a través de personajes literarios, escritores y filósofos por un sentido común que contenga principios, ideas y valores que son necesarios para el diseño de un modelo político el cual consiga proyectar y alcanzar la convivencia social en todos los aspectos, ya que ‘vivir’ es una necesidad legítima de los seres humanos: “Lo que Colombia quiere, lo que ansía, lo que anhela con todas sus fuerzas y potencias es vivir” (23). Para Crespo, la utopía es un sueño que tiene efectos reales (29), por tanto, se preocupa porque cada ser humano descubra que el mal se encuentra en cada uno, pero el bien debe ser más fuerte y, por ello, se debe buscar la solución, pues no todo es culpa del poder político, existe el libre albedrío para decidir y escoger. Finaliza el texto, relacionando la importancia de la conciencia teológica y la conciencia política, a partir de superar las grandes dificultades y conflictos que existen, siempre y cuando se dé una gran determinación por el cambio:

De un pueblo inspirado y renacido emergerá el espíritu, un poder que levante el prestigio, la autoridad y el honor de Iberoamérica, y construya en las montañas y en las almas de una nación que sea una lámpara en la presencia de Dios y de la historia para que todos los pueblos y las tribus perdidas de la tierra miren y vean que de Colombia, como de Nazaret, puede salir algo bueno. (50)

De un panorama más pesimista en el texto *Basuras del tiempo muerto*, en el cual muestra los problemas, errores y carencias de la sociedad colombiana, Crespo pasa a una perspectiva más optimista en el ensayo *El olivo y la espada*, pues presenta caminos

que enrutan el caos nacional y no se queda en solamente exponer los diversos dilemas, sino que posibilita respuestas a ellos.

1.4.3 Panorama de la obra narrativa de José Manuel Crespo

La narrativa es un género que integra un enlace de sucesos a partir de relaciones sintácticas que incluyen elementos como el personaje, el espacio y el tiempo, además de establecer aspectos semánticos y pragmáticos que dan sentido a la lectura. Crespo accede a este género después de haber escrito poesía y para esta investigación se seleccionan sus cinco obras narrativas, las cuales son objeto de análisis e interpretación, puesto que muestran hechos históricos y socioculturales que explican la composición colombiana, a partir de personajes reales y ficticiales, además de espacios y lugares presentes en la vida cotidiana del habitante citadino y rural. Estas obras, objeto de estudio, son: la autobiografía *Largo ha sido este día* (1987), el relato literario *Ánimo contra el miedo* (1988), y las novelas: *La promesa y el reino* (1984), *Qué será de Paola Silvi* (1981), y *Considéralo un sueño* (1998); son libros que han sido editados una sola vez.

Las características que influyen en la elección de estas obras narrativas están dadas por varias razones: a) por su mismo carácter narrativo; b) porque en ellas el autor realiza descripciones complejas, exponiendo una estructura que rompe lo lineal y, de esa manera, exige en el lector paciencia y atención; c) debido a que la narración se expone en primera o tercera persona; d) a causa del tratamiento de la acción, pues está dirigida a los sentimientos de sus personajes, al destacar la nostalgia y el recuerdo del tiempo pasado; e) porque se descubre que ciertos personajes son compartidos en todas las obras, algunos de los cuales han hecho parte de la vida del autor, configurando no necesariamente una escritura autobiográfica, pero sí la identificación de ciertos rasgos en los que se exponen procesos de escritura que mezclan realidad y ficción; f) fuera de los personajes, se encuentran determinados aspectos que señalan identificadores en el proceso escritural y reflejan el universo literario propiamente crespiano; g) porque, al modo de ver de la investigadora, es un autor que en sus escritos refleja la valía de las letras y la lectura.

La investigación de la autobiografía *Largo ha sido este día* se presenta en el capítulo dos, teniendo un tratamiento de análisis diferente a las otras cuatro obras, debido al

mismo carácter autobiográfico de ésta. Las demás obras se analizan en el capítulo tres y en todas ellas se consideran elementos como el papel del narrador y los personajes, el espacio que utilizan, el tiempo que exponen; se dividen y organizan no por la fecha de publicación sino por las características generales que las integran y se empieza con el texto más corto, el relato literario *Ánimo contra el miedo*, luego, con *La promesa y el reino* y, debido a su carácter urbano y de los personajes similares que aparecen en ellas, se examinan las dos últimas: *Qué será de Paola Silvi* y *Considéralo un sueño*. En el capítulo cuatro se integran las cinco obras, para así, detallar y comprender algunos elementos de coincidencia en cuanto a los personajes, espacios, y temas relacionados con la religión, la Historia, la cultura, entre otros.

CAPÍTULO 2

LARGO HA SIDO ESTE DÍA Y LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

En este segundo capítulo se organizan tres apartados que analizan y dan claridad a la obra autobiográfica *Largo ha sido este día* (1987). El primero, muestra el contenido de las ideas principales del texto; el segundo, enlaza este libro con los conceptos y características de la ‘Novela lírica’; el tercero, el más extenso, expone todo lo relacionado con la construcción del ‘yo’ crespiano, el cual incluye el estudio de caracteres sustanciales o semánticos, caracteres formales o pragmáticos, y los caracteres estructurales o morfosintácticos, de acuerdo con la división de Francisco Puertas (2004).

2.1. Estructura y generalidades de la obra

Esta autobiografía se divide en seis capítulos y cada uno empieza con un epígrafe que es siempre una frase del libro *El gran Gatsby* (1981), publicado en una primera edición en 1925, del autor norteamericano Francis Scott Fitzgerald. Resulta peculiar que el escritor utilice las palabras de otro autor para dar paso a su propia expresión, por lo que fue inevitable cuestionarle sobre ello, la respuesta fue: “Tiene mucho de caribeño. Hay nostalgia del mundo perdido. Pero su reino no era de este mundo”¹⁵. *Largo ha sido este día* es una autobiografía que describe los primeros años de vida del escritor quien, utilizando una prosa lírica, involucra las historias vividas a finales de la década de los años cuarenta y comienzos de la década del cincuenta; el autor expresa que: “*Largo ha sido este día* se refiere al horizonte de la comunidad antigua y tradicional que algunos han denominado la sociedad sagrada, y es en el fondo una búsqueda de identidad histórica”¹⁶.

Crespo hace una descripción del lugar sobre el cual centrará toda su autobiografía, su casa y toda la aldea de Ciénaga, plasmando así la idiosincrasia de los pueblos y caseríos de la zona norte de Colombia, al lado del mar Caribe, incluyendo personajes familiares

¹⁵ Véase el [anexo 4](#): ‘Primera entrevista’.

¹⁶ Véase el [anexo 5](#): ‘Segunda entrevista’.

como su madre, su padre, sus abuelos, etc., y dando prioridad a otros afines a su niñez como la India Marina. De igual manera, hace referencia a personajes del pueblo, los cuales, a través de su voz, relatan historias que detallan sucesos históricos importantes para la vida nacional y local, además de hechos míticos, culturales y religiosos contados con excelente uso del lenguaje. Mezcla el pasado, el presente y el futuro, lo que fue, lo que es, y lo que posiblemente será; su memoria involucra recuerdos propios y colectivos de los orígenes y evolución del pueblo. Crespo regresa siendo adulto a su pueblo natal y empieza así a escribir esta autobiografía, en la cual recuerda y reflexiona, mientras siente y observa los lugares de su niñez.

El capítulo I inicia con el epígrafe: “Un gajo de luz resplandecía sobre la casa” (Fitzgerald, 1981, p. 66). En esta parte, Crespo expone situaciones como la muerte de su padre en Bogotá D.C., las calles polvorientas del pueblo de Ciénaga; describe acciones como la llegada al pueblo de un prestidigitador, la creencia en la fantasía y la ilusión de los ignorantes; refleja la inocencia de su niñez, la magia del tiempo, las historias que cambian la realidad en maravilla como la que expone en la página once del texto, sobre el pan y las monjas; se encuentran relatos de caballos de ocho patas y mariposas de seis alas, la devoción de los fieles a la iglesia, la creencia en los santos. El autor habla de hombres sabios que saben leer los signos de la naturaleza y por quienes se observa en su escribir una gran admiración, cuenta historias que se vivieron en diferentes casas de la aldea haciendo extrema descripción en los detalles que las componen. Para Álvaro Pineda Botero (1990) la obra se inicia “con la descripción de un paraíso perdido usando los elementos del locus amoenus: fuentes hermosas, flores y frutas, brisa, pájaros, risas y susurros de niños” (34).

“Ahora se diría que de las puertas y ventanas emanaba un enorme vacío” (Fitzgerald, 1981, p. 67) es el epígrafe que da paso al capítulo II, en el cual Crespo se concentra en sus recuerdos, lo que sentía al mirar, caminar y pasar por diferentes sitios con los cuales descubría remembranzas anidadas en su alma, poetiza sobre la sabiduría popular, las inquietudes de su infancia, hace reflexiones y nostalgias sobre diversos asuntos que le rodearon; históricamente hace referencia, entre otros hechos, a la guerra de los mil días (entre 1899 y 1902) y a la masacre de las bananeras (en 1928), sucedidos en Colombia.

Para el capítulo III, Crespo elige el epígrafe: “Todo tiene un sabor de vacío” (Fitzgerald, 1981, p. 16), en cuyo contenido traslada al lector los acontecimientos

sucedidos en el patio de su casa, así como en los relatos contados por Nicolás Granados, un amigo de su abuelo. Revive sus ocho años, busca el sentido de la vida, habla de Ciénaga como pueblo, como espacio de vida; hay disertaciones sobre lo que es el tiempo, los sueños, la niñez y los recuerdos mismos.

El capítulo IV principia con el epígrafe: “Se evidenciaban las huellas del viento” (Fitzgerald, 1981, p. 14). Es el más extenso de todo el libro. Se narran: las historias y discernimientos de Alejandro Amarales sobre la religión y algunos otros habitantes de la aldea; el relato de los Sectarios, un grupo religioso que tuvo mucha influencia en la comunidad de Ciénaga; los diversos cuestionamientos que realizan sus personajes sobre la vida y el tiempo. Al final, expresa la vida y muerte de un caudillo que existió varias décadas antes de su nacimiento (personaje construido a partir de caudillos reales como Anacreonte González y César Riascos, símbolos del poder político y del latifundio de la época a mediados del siglo XX) y se observa la habilidad del autor para poner en boca de otros los recuerdos, como lo hace con un discurso dado por el caudillo en mención.

El epígrafe: “El camino empezaba en la playa” (Fitzgerald, 1981, p. 17) invita a la lectura del capítulo VI, en el cual se presentan otros sucesos sobre los Sectarios, explica en que creían y no creían los cienagueros, escribe sobre la muerte de su abuelo, la Historia nacional, la religión y, casi todo lo acontecido con un personaje que existió en Ciénaga al cual llama el Vidente o el hombre de harapos con broche de zafiros, quien aparece para la década de los años cincuenta e inicia todo un movimiento social.

La obra concluye con un breve capítulo VII, cuyo epígrafe: “Y así vamos adelante” (Fitzgerald, 1981, p. 191) coincidentemente se encuentra también en las últimas páginas del *Gran Gatsby*. En él se pueden leer las reflexiones de José Manuel Crespo sobre el anochecer y la forma en que se despidе de su amado terruño, lugar al cual había llegado al atardecer.

2.2. *Largo ha sido este día como ‘Novela lírica’*

En la novela lírica el manejo de la conciencia se refleja en las diferentes experiencias narradas por el novelista ya que el mundo se rediseña y recrea¹⁷. Como lo explica Ralph Freedman (1972): “Al hacer un uso lírico del flujo de la conciencia emerge, por el

¹⁷ Se recuerda que se tienen en cuenta todos los aportes del subapartado 1.1.5 sobre ‘Novela lírica’ en esta sección.

contrario, un modelo de imágenes y motivos producto de las asociaciones de la mente” (25); con Crespo (1987) es fácil descubrir este fluir ya que reiteradamente se observan esas asociaciones, las cuales guían al núcleo de sus condiciones externas debido a todos los detalles que pasan por él siendo el protagonista, como lo hace en esta autobiografía:

Nacía una suave pulsación, un hechizo, y sin quererlo dejaba derramar mi conciencia y era como si la vida se me fuera quedando sin sustancia espiritual y sin sentidos y un abandono semejante al de los alcatraces que permanecían tardes enteras planeando suavemente en el aire hacía que el tiempo interior se me perdiera y no sabía si la difusa luz de la temperatura era la de un minuto del ocaso o de la madrugada y [...]. (131)

Para Freedman (1972), el concepto de novela lírica es una paradoja ya que las novelas por lo general están relacionadas con el relato de una historia y la poesía lírica, por otra parte, sugiere la expresión íntima de los sentimientos de un autor, así que cuando se combinan ambas, las características se transforman (13), lo que lleva a distinguir lo lírico de lo no-lírico en cuanto al concepto de subjetividad-objetividad. El ‘yo’ en Crespo, su ser lírico, como sujeto de la enunciación domina su texto; los aspectos más objetivos en su autobiografía y que aparecen ajenos al ‘yo’ llevan la marca de manera profunda del ‘yo’ autor. Crespo presenta una relación entre sensibilidad y escena que invierte las posiciones que ocupan el mundo exterior y el interior, ya que transmuta los paisajes y objetos recreándolos, hay una poesía de la vida y unas narraciones de observaciones y costumbres. Freedman afirma, cuando hace análisis de la obra de Virginia Woolf, que lo que hace magistral los libros de esta autora “es la relación entre su yo individual, y su grado de experiencia, y el yo omnisciente del poeta-novelistas.” (265). Se considera que esta obra de Crespo (1987) consigue esa relación y se ubica en un mundo cambiante de hechos y acontecimientos que son vistos como objeto y fuente de su conciencia:

Una morosidad extraña, una pulsión de muerte que me recordaba el fatigoso masticar de los gusanos de seda me convertía la vida en una ceremonia de intimidad oscura que tenía un ritmo y un tiempo semejantes al del atardecer en esos bosques en que los pinos iban cogiendo el olor de la quietud y en los que músicas amargas y flores de un tenue color tisis ensombrecían los pasos de unos niños vestidos con los ajuares del sueño. (78)

La toma de posición asumida por Crespo tiene algunas similitudes con la de otros narradores de estilo propio, sobre todo aquellos que manejan el estilo de la novela lírica,

el cual tiene características que les hacen originales, como lo ha afirmado Freedman (1972) al cuestionarse: “¿Por qué deben los escritores utilizar relatos argumentales, figuras y escenas, el movimiento del tiempo, aunque distorsionado o grotesco, para crear un mundo poético?” (30), recogiendo así la importancia del género o su persistencia y concluyendo que: “De la ambigua relación entre narración y liricismo podemos obtener un significado general para la novela: el desafío de reconciliar lo ‘interior’ y lo ‘exterior’ entre sí y esto con las exigencias del arte” (31).

Igualmente, en Crespo se descubren las cuatro características planteadas por Darío Villanueva (1983) sobre la novela lírica: la primera, porque hay una visión subjetiva del autor-narrador: “Sentí que nunca para mí sería posible renunciar a ese universo apenas entrevisto en que el destino me tenía preparada una patria. Algo había en mi ser que lo preservaría para siempre con esa misma fuerza desesperada [...]” (Crespo, 1987, p. 90); la segunda, rompe con el molde tradicional en la descripción del tiempo ya que al ser subjetivo lo maneja a su libre elección sin seguir un orden determinado:

En esos días soñolientos de octubre la deprimente luz de los atardeceres la enmarañaba de neblinas. Las horas lentas y susurrantes se remansaban en los patios cundidos de vegetaciones hondas en donde las brisitas que iban llegando se quedaban quietas y oscuramente comenzaban a beberse el sol y los colores como esas gotas de resina espesa que resbalando y resbalando por las cortezas de los mangos aprisionaban tres moscas azules que dentro de mil años [...] serían halladas intactas en el centro de una piedra preciosa cuando las ciegas secreciones del árbol se hubieran convertido en ámbar. (100)

La tercera característica, se ve reflejada cuando la mayoría de sus textos presentan fragmentarismos lo que lleva a romper una argumentación sistematizada, y permite así una reconfiguración de cualquier personaje el cual quiera hacer presente en la evolución de su vida; por último, en su cuarta característica, su lenguaje siempre está en constante búsqueda de la expresión de su ser, pues quiere desvelar esa existencia humana y su vinculación con el entorno en que se desenvuelve:

Lo intuí desde aquellas mañanas neblinosas en que me despertaba con una sorda sofocación lo mismo que un trispía que amaneciera en nido ajeno (luego, cuando el aire caliente y la luz fuerte hacían repiquetear las hojas del tamarindo y el baile etéreo de las brisas iba llegando hasta las solferinas, comprendía que lo que me pasaba era que no lograba recordar un sueño) y me parecía que el viento que revoca los aromas se llevaría con todo y sombras y susurros la casa del silencio y del humo para [...]. (240)

Se deduce que tanto Villanueva como Freedman, en sus definiciones, llegan a las mismas conclusiones, en las cuales la importancia de la sensibilidad y la subjetividad hacen parte esencial en la narración lírica y, la relación entre el mundo exterior y el interior, son claves para la expresión de cualquier autor. Con Crespo el sentimiento se transmite agudamente, la narración se preocupa de su propia esencia y tiene momentos de revelación en que el tiempo está constantemente protagonizando el escrito por la influencia del 'yo' que evoca el pasado viviendo en el presente. Todas las características aludidas en el marco teórico se encuentran en su autobiografía, basta repasar un pasaje que expone esa sensibilidad, ansiedad, movimiento del tiempo, subjetividad:

Pero algo me está siendo revelado. Era el oscuro escalofrío de asombro y de temor que sentía cuando pensaba que algún día (y ese 'algún día' era una piedra con la que casi podía sentir que tropezaba) el sol, mi sol, ese sol ahí presente en las cayenas y en los jadeantes esplendores del mar, se quedaría sin luz y se haría polvo lo mismo que la cabeza de un fósforo apagado. (118)

La caracterización que hace Ricardo Gullón (1984) en su obra *La Novela lírica* permite ratificar y ampliar relaciones presentes en la autobiografía de análisis: a) la interiorización: "no había ser, no había nada, sólo se percibían las sombras y los susurros de los que nacen los presentimientos" (Crespo, 1987, p. 87); b) el uso de la corriente de la conciencia y del monólogo interior: "así ha sido, así es. Es como si mi espíritu necesitara siempre que lo dejaran al garete o le quemaran las naves para empezar a orientarse" (131); c) ruptura de la linealidad temporal, bastante común en esta autobiografía (característica analizada de manera más detallada en el último apartado de este capítulo) pues va del presente al pasado y, luego, del pasado al presente, incluyendo proposiciones de futuro, un ejemplo puede ser:

Todo el ayer, toda la sombra, todo el recuerdo se le iba disolviendo en la agonía del instante y meditando en que lo ideal sería recrear el pasado sin que fuera necesario imaginarlo y sin tener que devolverse ni un minuto por la línea del tiempo, terminaba sintiendo por su vana memoria ese aborrecimiento que desde niño sintiera por aquella maestra que le dijo que el ángel de la guarda no existía. (143)

Gullón (1984) explica que, en la novela lírica, la construcción la realiza el 'yo' y la sustancia es personal, por consiguiente, se genera así una creación subjetiva que conlleva a una expresión poética (44) y debido a la confidencialidad del lirismo se

relaciona lo decible y lo indecible, ya que las imágenes irrumpen en el texto de manera abundante y sucesivas, aspectos que se descubren en la autobiografía crespiana:

Lagos alucinados en donde las estrellas se iban encendiendo de una en una, árboles deformados por el viento, fuentes estremecidas de cisnes mudos o cantores, palanganas rebosantes de uvas moscateles y ciruelas de color azul oscuro, colibríes portaespadas que caían como un chorro de atardecer sobre las bugambilias, maestros que llamaban estrangul a la lengua, [...]. (Crespo, 1987, p. 155)

Además, Gullón destaca que en la autobiografía la experiencia textual “resulta más equívoca, pues se describe la sensación de lo vivido, la transmitida por los sentidos, y junto a ella la imaginada para contrarrestarla y para superarla” (116).

Finalmente, para complementar las nociones sobre la novela lírica, se recurre a Galo René Pérez (1982) quien suma características como, por ejemplo: “la extraña combinación de lo real y lo mítico” (362), y que son aspectos que, también, se encuentran en muchas de las páginas de la autobiografía ya que la realidad se ve mezclada de leyendas y/o tradiciones:

Esas noches en que los susurros líquidos de las albercas se oscurecían en los jardines y las mujeres que se peinaban bajo los tamarindos se ponían soñadoras, se llamaban cariño unas a otras y, moviendo suavemente las suntuosas peinetas de carey se preguntaban si sería cierto que si los murciélagos (pero ellas les decían ratones viejos) le rozaban el cabello a una muchacha se quedaba soltera [...]. (1987, p. 108)

Las mareas secretas del subconsciente, ese mundo de pesadillas, temores, miedos, sueños, los cuales para el desarrollo de la niñez del autor fueron cotidianos acompañantes:

Y sin quererlo dejaba derramar mi conciencia y era como si la vida se me fuera quedando sin sustancia espiritual y sin sentidos y un abandono semejante al de los alcatraces que permanecían tardes enteras planeando suavemente en el aire hacía que el tiempo interior se me perdiera y no sabía si la difusa luz de la temperatura era la de un minuto del ocaso o de la madrugada y [...]. (131)

Todas las características anteriores, como se observa, contribuyen a comprender los aspectos fundamentales de la novela lírica debido al lenguaje empleado por el autor, quien expresa sensaciones, sentimientos y memoraciones subjetivas en su construcción, además de elementos poéticos que son difícilmente alcanzables a través

de medios solamente narrativos. Pero, aunque la autobiografía tenga elementos vinculados con la novela lírica, ambos se pueden considerar como géneros independientes en lo relacionado con esta investigación, como se podrá concluir con las interpretaciones y explicaciones que se van generando más adelante.

2.3. Construcción del ‘yo’ crespiano

El presente apartado abarca el análisis de los diferentes elementos que contribuyen en la construcción del ‘yo’ crespiano, por lo que se entra a dilucidar no sólo el aspecto del discurso que el autor relata, sino también, de su sentido autobiográfico y no ficticio. La estructura está organizada de acuerdo con los planteamientos realizados por Francisco Puertas (2004) en su texto *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, pero se incluyen los aportes de autores que hacen propuestas teóricas sobre la autobiografía como los expuestos en el capítulo anterior.

Puertas presenta tres caracteres transversales a la autobiografía: a) los caracteres sustanciales (o semánticos) que definen a la autobiografía, son trece: la referencialidad, el yo, el nombre propio, narcisismo, examen de conciencia, proyecto autobiográfico, sinceridad, intimidad, el papel de la escritura, testimonio, desdoblamiento, otredad y, por último, identidad; b) los caracteres formales (o pragmáticos) que distinguen la ficción de la autobiografía, son ocho: persona gramatical, prosa/verso, extensión, orden lineal, olvidos, motivaciones autobiográficas, la vida como metáfora y la firma; c) los caracteres estructurales (o morfosintácticos) que contiene rasgos esenciales para dar significado al hecho autobiográfico, son cinco: la retrospección, la memoria, el contrato autobiográfico y el lector. A partir de estos tres caracteres se realiza una modificación en algunos de sus componentes, de acuerdo con el análisis y la interpretación que se ha considerado necesario en la aplicación de la obra de Crespo. Por tanto, este apartado sobre la construcción del ‘yo’ crespiano queda organizado así:

A) la primera, la de los caracteres sustanciales (o semánticos), en la que, de los trece rasgos expuestos por Puertas, se utilizan sólo ocho rasgos: 1. La referencialidad y el yo autobiográfico (incluyendo la intimidad); 2. El nombre propio y la identidad (en el que se incluye la firma, rasgo de los caracteres formales); 3. Examen de conciencia; 4. Proyecto autobiográfico, en el que se adiciona la característica de la motivación autobiográfica (perteneciente, según Puertas, a los rasgos formales o pragmáticos); 5. La

sinceridad y el testimonio; 6. El papel de la escritura; 7. El desdoblamiento y la otredad; 8. El espacio, que aunque no se encuentra enunciado de esta forma en ninguno de los caracteres planteados por Puertas por estar inmerso en los demás, para este análisis se hace indispensable, pues es uno de los elementos de mayor influencia en la autobiografía objeto de estudio y, por tanto, sustancial y semánticamente necesario para su desarrollo.

B) la segunda parte, hace relación a los caracteres formales (o pragmáticos) en los que se desarrollan tres elementos: 1. La persona gramatical; 2. Prosa/verso; 3. El lector, según Puertas, rasgo estructural (o morfosintáctico). Como se observa de los ocho rasgos, planteados inicialmente por el autor en mención, sólo se utilizan dos, la persona gramatical y la prosa/verso.

C) la tercera parte, enlaza los caracteres estructurales (o morfosintácticos), siendo todos aquellos elementos que caracterizan a la autobiografía pues son los signos distintivos y fundamentales de la creación autobiográfica. Según Puertas (2004), “los rasgos morfosintácticos o estructurales que caracterizan a un texto autobiográfico son dos: por una parte, la condición de suceso pasado que adquiere el objeto de la narración [...] y, por otra parte, la credibilidad o veracidad de los hechos narrados” (23). Estos dos rasgos inciden en el carácter dinámico ya que su dialéctica va desde el pasado que se narra y el presente que evoca o revive el autor. Aunque Puertas expone cuatro rasgos: la retrospectión, la memoria, el contrato autobiográfico y el lector, se tienen en cuenta sólo los dos primeros, pues los otros dos elementos ya han sido incluidos, de acuerdo con la organización de la investigadora en caracteres anteriores. El rasgo de la memoria se fusiona con el olvido e incluye un subapartado sobre la memoria colectiva que es trascendental en la comprensión de la autobiografía crespiana; en cuanto a la retrospectión, se enuncia como el ‘tiempo’, y se desarrolla usando, además, los rasgos de orden lineal y extensión que fueron eliminados para los caracteres sustanciales. La memoria y el tiempo son dos de los rasgos más significativos, sobresalientes e influyentes en la presente investigación.

Las razones que llevan a hacer esta nueva reorganización son: razones de significación, pues muchos de los elementos se relacionan directamente en sus definiciones; razones pragmáticas en la comprensión del análisis e interpretación de la autobiografía de Crespo, pues prima el sentido común, la claridad y comprensión de lo

que se analiza y expone. La mayoría de estos rasgos están relacionados y pueden ser equiparados por la transversalidad que los une en significado y esencialidad de la autobiografía. Independiente al marco inicial teórico, están dadas, además, las apreciaciones diversas de algunos autores sobre la autobiografía de Crespo y citas textuales que buscan corroborar los planteamientos dados.

2.3.1. Caracteres sustanciales (o semánticos)

Están relacionados aquí, los ocho elementos que giran en torno al ‘yo’ crespiano en cuanto al proceso de definición y delimitación en la autobiografía. Ellos son, en su orden:

1. La referencialidad y ‘yo’ autobiográfico, que abarca la necesidad del autor de indicarse como él mismo, como ‘yo’ y que se genera en una intimidad que es rescatada por el mismo autor. Además, se añade un subapartado con el título de ‘el ‘yo’ infantil crespiano’, en el que se analiza, por un lado, lo que significan sus recuerdos infantiles, se exponen ideas de Nicolás Rosa (1990) y Marc Augé (1998), identificando con el primero, una negación a la validez de los recuerdos de la infancia y con el segundo un soporte en la explicación de lo que son los miedos en los recuerdos infantiles; por otro lado, la formación de lo mítico, en el que se incorporan elementos de algunas de las ideas expuestas por Claude Levi-Strauss (1964) y por Marc Augé en relación con la explicación del origen y evolución del pensamiento mítico en las sociedades. La escritura autobiográfica supone una forma de conocimiento que tiene que ver con cómo está organizada, no sólo la obra, sino también la vida de este autor (especialmente en su infancia) en concordancia con sus deseos, sus sueños, sus gustos, sus pensamientos, y a partir de ella se puede encontrar unidad en los elementos de análisis e interpretación que se buscan explicar para comprender los diversos tópicos que influyen y destacan en sus demás obras narrativas. Las definiciones y características de la autobiografía determinan la estructura interna de este capítulo, por consiguiente, en el desarrollo de los conceptos y características de la autobiografía se tienen en cuenta, igualmente, los autores expuestos en el capítulo anterior como: Philippe Lejeune (1991), George Gusdorf (1991), James Olney (1991), Elizabeth Bruss (1991), Ángel Loureiro (1991), Manuel Alberca (2007), entre otros. Además, se relacionan ciertas respuestas de las entrevistas realizadas al autor que sean significativas para entender la autobiografía y que permita otra visión de ella.

2. El nombre propio y la identidad, que examinan la sustentación e identificación del narrador-autor-personaje, teniendo en cuenta la importancia de la firma ya que son rasgos pertinentes en la autobiografía.

3. Examen de conciencia, referido al ejercicio de introspección reflexiva desarrollado por Crespo y en el que se expone la influencia del aspecto religioso para formar la conciencia moral, cuya definición está dada por el *Diccionario de filosofía*, de José Ferrater Mora (1984), además de la definición de ‘conciencia’ a partir de otros diccionarios de autores que sirven de guía como el de María Moliner (2007), Nicolás Abbagnano (2004) y Friedrich Dorsch (2008). También, se incluye un apartado titulado ‘la conciencia como constructora de conocimientos’ en el que se analiza la conciencia cognoscente para intentar comprender cómo se facilita el proceso de conocimiento en Crespo y el papel de la conciencia en éste.

4. Proyecto autobiográfico, el cual desarrolla el rasgo de motivación autobiográfica y se sintetizan algunas opciones de Crespo en la formación de sus rasgos personales, pues se considera la influencia de escritores y artistas que, de alguna manera, le marcan universalmente por los temas de reflexión que estos aportan a su desarrollo como ser humano.

5. Sinceridad y testimonio, elementos básicos para discernir el nexo que se establece con el autor, de los cuales se exponen sus características más sobresalientes.

6. El papel de la escritura, se descubren las implicaciones personales y profesionales que ha tenido la escritura en Crespo, ya que al ser parte de su ‘yo’ se busca a sí mismo a través de las palabras; se hace referencia a las contribuciones dadas por Nicolás Rosa (1990) y Paul Eakin (1991). A su vez, se presentan algunos de los vocablos que hacen parte del diccionario de palabras de la obra crespiana¹⁸, las cuales, para sus significados, se consultan en diccionarios especializados y/o ciertos diccionarios virtuales que dan acceso al conocimiento de las palabras de uso regional; este vocabulario usado por Crespo, denota un conocimiento de la lengua coloquial y erudita, pues a través de la escritura su temática es diversa, ya que habla de la muerte, de los sentimientos, los sueños, la Historia, la naturaleza, etc., plasmando de ese modo la importancia de su lenguaje creador.

¹⁸ Véase el [anexo 2](#): ‘Diccionario de la obra crespiana’.

7. Desdoblamiento y otredad, se plantea la forma en cómo Crespo realiza los reflejos de los 'yos' separados y hasta ciertos puntos autónomos, para llegar a la otredad en la que se conjugan el 'yo' del pasado y el 'yo' del presente narrador. Se incluye un apartado titulado 'los personajes crespianos' en el cual se muestran los personajes más sobresalientes y que influyeron en la vida del autor. Asimismo, se manifiestan las generalidades de algunos de sus personajes referenciales reincidentes dentro de la autobiografía.

8. El espacio autobiográfico, se exponen los distintos significados que este espacio puede tener en la autobiografía, a partir de las ideas razonadas por José María Pozuelos Yvancos (2006), Francisco Puertas (2004), y Nora Catelli (1986) quien explica que dentro de este espacio autobiográfico están implícitos todos los rasgos de la autobiografía. Se incluye en este numeral un apartado titulado 'el espacio crespiano' el cual recrea los diferentes ambientes que el autor revela, la influencia que éstos tienen en su vida y que se dividen en tres espacios centrales: Ciénaga, su casa y el patio de su casa, y otros lugares comunes.

2.3.1.1. Referencialidad y yo autobiográfico

Las transformaciones que sufren las obras literarias a través del tiempo, debido a los diferentes aspectos sociales, culturales, políticos, etc., los cuales se presentan cotidianamente, llevan a centrar sus estudios en conceptos que contribuyan a tener una mayor comprensión de ellas. Las definiciones y características de la autobiografía sirven de enlace a todo el análisis e interpretación del texto *Largo ha sido este día* y, por tanto, al entendimiento de varios aspectos que influyen en el resto de las obras crespianas de corte narrativo. Este texto desarrolla principios líricos como la autobiografía, la subjetividad, el lenguaje sensitivo, entre otros, por lo que se hace necesario partir de esta definición, pues responde a la forma y contenido en la construcción del 'yo' del autor José Manuel Crespo y que, además, hace que la obra sea significativa.

Las cuatro categorías necesarias en la definición de la autobiografía, expuesta por Philippe Lejeune (1991), se pueden aplicar al texto *Largo ha sido este día*. La primera de ellas es la forma del lenguaje y en este texto es la prosa/narración, la forma que se identifica; en la segunda, relacionada con el tema tratado, Crespo expone su vida individual, la historia de su personalidad a partir de la cual construye toda su niñez; en

la tercera categoría, la situación del autor, Crespo se identifica con el autor por el nombre que lleva el libro en su portada y por el constante uso de la primera persona gramatical singular y plural en todas sus páginas; en la cuarta categoría, la de la posición del narrador, Crespo realiza una retrospectiva de su existencia haciendo énfasis en los primeros años de su vida en Ciénaga, además, la única identidad posible que encontramos es la del mismo narrador con el personaje principal. Lo que define la autobiografía para un lector es, ante todo, el pacto autobiográfico que se establece con el autor, pues se identifica autor, narrador y personaje con la misma persona.

También, las tres reglas que deben cumplirse, según Elizabeth Bruss (1991), para que un texto sea autobiográfico se pueden verificar en el libro de estudio; primero, Crespo se representa como origen y fuente de toda la estructura que muestra su obra, pues sus mismas reflexiones y la particular construcción de su vida no evidencian en algún momento que sea otro el origen o la fuente de ésta; segundo, sus datos pueden ser verificados y comprobados en su misma ciudad natal y en la historia y literatura nacional: los datos históricos, todos ellos llegados de sus estudios, de su padre, de la misma tradición oral en la que vivió y los aportes íntegros que tienen que ver con el juego infinito de su imaginación no tienen otra fuente que los acontecimientos que vive y que le son propios a su persona y a su niñez; por último, la lectura de la obra evidencia, no sólo por el pacto autobiográfico que como lector se hace con el autor, sino también por el estilo y forma de su narración, que Crespo cree en lo que afirma. Los rasgos y categorías antes referidos por Lejeune y Bruss contribuyen, además, a que se establezca el texto *Largo ha sido este día* dentro del grupo de narraciones autobiográficas y no de ficción autobiográfica.

Este primer rasgo es esencial y debe ser atribuido a la literatura de corte autobiográfico, ya que sin referencialidad no existiría literatura del 'yo'. De acuerdo con Puertas (2004):

Se trata de dilucidar a quién o a qué se dirige esta referencialidad, [...] por lo que el objeto al que se va a referir la narración autobiográfica se encuentra en el propio sujeto que enuncia, de modo que el interior o la subjetividad del escritor es transformado en objeto de discurso, produciéndose así una objetivación o exteriorización de la intimidad autorial. Por tanto, cuando hablamos de la referencialidad autobiográfica, estamos fijando como objeto propio del discurso el *yo*, ese etéreo. (44)

Gracias a esta relación se hace posible la aplicación del pacto autobiográfico expuesto por Lejeune (1991), pues hay identificación entre el autor real del texto, el narrador y el personaje protagonista o actante del relato. El personaje es el narrador y el narrador el personaje, son una única personalidad, lo que permite que se produzca una narración autodiegética, en términos de Genette (1989). Como expresa Puertas (2004): “El *yo* es un concepto cultural y social, inventado por la capacidad lingüística humana y por la conciencia de mortalidad y el afán de salvar la existencia individual perpetuándose a través de la escritura” (148).

Un estudio del ‘yo’ autobiográfico debe partir de la idea que el tiempo impone a la existencia humana y frente a la que la memoria individual busca fórmulas que le permitan subsistir y perpetuarse a través de su escritura. Puertas (2004) declara dos movimientos en la sustancialidad del ‘yo’, por un lado, el movimiento de traslación en el que el ‘yo’ evoluciona y se mueve, cambia y se transforma; por otro, el movimiento de rotación en el cual ese ‘yo’ rota en torno a sí mismo para asegurar la identidad, la permanencia y la continuidad. Al construirse a sí mismo, el individuo eleva un altar en el que se adora a sí mismo, lo cual justifica sus faltas, sus acciones, sus pensamientos. Si se queda sólo en forma de justificación diríamos que es una apología, o si es en forma de autoinculpación, diríamos que es una confesión; sin embargo, la autobiografía se centra en la autoobservación del ‘yo’ en sus múltiples formas, pues igualmente, la autobiografía puede contener tanto la apología como la confesión. “El autobiógrafo contempla su imagen transcrita en tinta sobre el espejo que le proporciona la página en blanco, reflejándose en ella es ficción moderna que hemos dado en llamar *yo*” (Puertas, 2004, p. 58).

La construcción del ‘yo’ implica, también, componentes como la intimidad ya que sin esta característica ninguna autobiografía es posible; este fondo de interioridad está dado por momentos de soledad y aislamiento, en los que el autor convive, dialoga, se reconoce y se evalúa. La intimidad es, en palabras de Puertas, “la identidad original de la que surge el ser humano” (78). Aquí se construye la personalidad dotándose de unidad y continuidad, aquí y al lado de otros elementos se construye ese ‘yo’ que tan afanosamente se busca en Crespo. La autobiografía permite entrar en este espacio reservado que es la intimidad, esa zona abstracta que Crespo reserva para su familia y amigos, y en este caso específico, para el lector a quien abre su mundo particular, lo que

afecta a ambos (autor y lector) por el pacto creado entre ellos: “Sin embargo, sueño con ese tiempo en que la luz del sol se sienta a veces más clara por lo puro del aire y en que los días de nuestra vida sean como los días del árbol. Pero a veces me digo que todo eso será cuando la rana eche pelo” (Crespo, 1987, p. 169).

La concepción del ‘yo’ abarca las relaciones inmediatas de ese ‘yo’ hasta una imagen de la lucha del hombre con los hechos de su existencia y, se descubre en Crespo, una enorme capacidad para percibir y conocer a los demás. Por ello, la comprensión de su obra involucra una relación entre persona y vida y hace del ‘yo’ un término crucial para acercarse a su autobiografía. Como autor, deja ver que está conectado con su ‘yo’ personaje y narrador, y con un análisis de su vida interior, combina su experiencia interna con la externa. Se observa claramente cómo en el proceso de su conocimiento objetivo se registra el impacto de su mundo interior, encontrando una relación entre el ‘yo’ que conoce y el mundo exterior. Existe una relación entre su conciencia y su forma de escribir, su conciencia y las cosas se requieren entre sí para crear escenas de dimensiones trascendentes. Construir su autobiografía y, por tanto, su ‘yo’, le implica cerrar sus ojos y mirar atrás, en un espacio que ama y que aún de adulto extraña. Es abrir su ‘yo’ para dejar copia de su mundo, por ejemplo, cuando escribe sobre el regreso a su tierra después de muchos años:

Es lo que siento ahora que regreso de lo extraño a la patria (a esta patria cerrada en la que vengo a ser el extranjero, el otro, el olvidado) a buscar en el viento de la promesa los frutos bendecidos por la luz, el vino hecho con uvas de las del paraíso, la palabra. Después de haber vivido en el más profundo centro de lo extraño y de sentirme abismalmente separado de mi reino secreto, he regresado en el atardecer, la más sellada de mis horas, la hora en que los campesinos van volviendo a sus casas por los barbechos y los caminos lentos y el rojo sol toca los ríos que nos recuerdan y señalan la presencia de la tierra y por las ramas de los tamarindos se siente el viento que se aleja hacia el amargo país de lo que ha sido pero que todavía no ha dejado de ser. (1987, p. 85)

Crespo se construye conforme se va aplicando la reflexión consciente de sus actuaciones en el pasado, por tal motivo, es básica la presencia de la subjetividad como argumento central y el autor está inmersa en ella. Por su condición semántica, la referencialidad se convierte en organizadora de la totalidad de la autobiografía y genera unas relaciones complejas entre el sujeto de la observación consigo mismo, Crespo con las narraciones en su presente e identificándose con su pasado, objeto de su análisis.

Cuando se habla de referencialidad autobiográfica, se fija como objeto propio del discurso el ‘yo’; en esta autobiografía la mayoría de las narraciones de Crespo están orientadas en este sentido:

He tenido la suerte (la suerte es un malentendido) de durar lo suficiente para ir leyendo en los muros carcomidos de una ciudad huraña la historia de mi tiempo y fatigarme descifrando la de este sueño sordo que es la vida con sus citas a ciegas, con sus auroras rotas, con sus liturgias vacías. Pero en ese minuto misterioso en que me fue revelada mi primera reacción ante la muerte supe más de mí mismo que luego en tantas horas de estériles cavilaciones que no lograron borrar nunca el sentimiento de haber vivido siempre en los umbrales de una casa ajena ni pudieron quitarle su desdeñosa reserva ni sus tedios a una vida confusa y devoradora pero menos inmensa que mis propios sueños. (77)

2.3.1.1.1. El yo infantil crespiano

Para Nicolás Rosa (1990), los recuerdos de la infancia no forman parte necesariamente de la autobiografía, ya que “los recuerdos de infancia constituyen la escena arcaica, primaria, primitiva, que funda el acto autobiográfico” (59), debido a ese efecto de *a posteriori* fundante de todo recuerdo, Rosa considera estas remembranzas como escenas alucinadas. Plantea que el recuerdo de la infancia en la autobiografía es una ‘teoría’ del comienzo y eso hace que el narrador y personaje se subsuman en una “temporalidad retroactiva donde se enigmatiza la vacilación entre aquello que deseamos ser (ahora), aquello que desearíamos ser (en el futuro) y aquello que deseamos haber sido (en el pasado)” (61). Se sugiere que esto es posible si se habla de novela autobiográfica, ya que el autor recrea en su narrador-personaje situaciones inventadas que cubran los espacios vacíos o los olvidos que él mismo tenga, pero en esta autobiografía, Crespo debe como adulto recordar su niñez, y los elementos de testimonio, intimidad, sinceridad son suficientes para eliminar este margen de ficción impuesto por Rosa, por lo cual, se sabe que su autobiografía la relata con la fuerza y la base de sus recuerdos que están dados por su memoria individual y colectiva.

En *Largo ha sido este día*, hay una considerable relación con los hechos más significativos de la infancia del autor, lo cual está incorporado en la memoria consciente, aunque muchos de esos acontecimientos se presenten divididos, incompletos, separados o desvinculados de otros. Crespo se enfrenta al recuerdo, a esos

años que suelen acompañar las experiencias más tempranas y felices, rememora no sólo los aspectos buenos y emocionantes que llegan a su mente, como el descubrimiento de los innumerables seres vivos que le rodean, sino también a todos aquellos que le hicieron sentir confuso, molesto o culpable:

Y algo en mi ser profundo buscaba una sombra o presentimiento que viniera conmigo y que me diera descanso, y era temible el mediodía, y con una confianza desconfiada esperaba que se me revelara esa presencia que siempre estaba ahí tras de la puerta llamando para que me explicara las cosas grandes y ocultas que desconocía pero sin que tuviera necesidad de preguntarle nada sino que antes de que le hablara respondiera y sin que nada le dijera me oyera porque no hubiera sabido que decirle al hada, a la maga, a la enemiga sin rostro que comía turpiales negros, pero sabía que ahí estaba, que ahí junto a la puerta se escondía y me llamaba y era esa temible maravilla [...]. (1987, p. 79)

Además, en su autobiografía, Crespo admite abiertamente que hay recuerdos de su niñez que son sólo imágenes pero que no puede hablar de ellos abiertamente pues no está seguro de lo que eran:

¿Con quién o quiénes veníamos mi padre y yo esa noche en la que de repente nos vimos ante un lago y una iglesia de barro? ¿Quién era esa muchacha de ojos negros que a los números dígitos les decía cifras indias? ¿En dónde vi ese columpio viejo y oxidado que chirriaba al mecerse con el ritmo de un péndulo premonitorio de la desgracia y de la ruina? ¿Quién vivía en esa casa de paredes azules y ventanas costrosas de la que nunca vimos salir ni entrar a nadie? ¿De qué arrabales o qué sueños salieron esos inmensos percheros que venían arrastrando una carretera rebosante de frutas y pescado? ¿Quién sería el [...]? (19)

La niñez de Crespo transcurre como la de cualquier otro niño, con las cotidianas vivencias al lado de su familia, pero su especial forma de ser y las influencias externas, ya sean dadas por personas, lugares u objetos, le llevan a crear una vida llena de fantasía vivida con mucho sentimiento. Marc Augé (1998), lo confirma claramente cuando dice:

Los recuerdos de infancia se asemejan a recuerdos-imágenes: presencias fantasmagóricas que acechan, unas veces levemente y otras con más insistencia, la cotidianidad de nuestra existencia, paisajes o rostros desaparecidos que encontramos también a veces, fugitivamente, en nuestros sueños, detalles incongruentes, sorprendentes por su aparente insignificancia. (28)

Como adulto, en su niñez lo que más cuenta es el recuerdo de los hechos vividos, porque como experiencia es lo más intenso, de ahí que muestre sus temores y sus premoniciones: “Iban en su caída oscureciendo las preguntas de mis presentimientos y hasta mi sombra me decía que lo que pasaba era que estaba entre los condenados y la prueba consistía en mi propio miedo” (80); pero son los miedos que se forman en la mente de los niños a partir de los relatos o ruidos escuchados.

Al reconstruir Crespo su infancia, a ese niño de aquel tiempo, muestra la capacidad para reflexionar sobre todo lo que le rodeaba con la mirada de su presente, por lo cual declara con trágica lucidez su convicción de que no volverá a reencontrarse con su niñez sino solamente a partir de sus recuerdos:

Al salir de la ansiedad oscura de la infancia, algo en mí presentía que, así como los tripulantes de los veleros perdidos destinaban toneles encerados a recoger el agua dulce de las tormentas y las lluvias, algún día mi conciencia tendería una red de hilos opacos para recuperar tantos recuerdos semejantes a esos gatos de ojos dorados que lentamente pasaban por los helechos y verdolagas del patio lo mismo que una brisa de luna [...]. (1987, p. 44)

Vivir lo vivido, pero con una evocación, ternura y melancolía que trasciende de su mirada hacia Ciénaga, hacia su realidad: “En cierto sentido (en un sentido más alto y más profundo de lo que mi propia sombra imaginaría) he nacido para vivir este momento en que me reconozco, me reconcilio y me religo con mi origen aquí bajo los árboles del patio que en mis primeros años fuera la capital de mi reino” (38).

En esta autobiografía la construcción del ‘yo’ en la niñez del autor no es consecutiva porque, aparte de la nota de reminiscencia nostálgica, la rememoración del pasado es intencionalmente asistemática. Su rememoración palpa componentes que le hacen ir y venir de acuerdo con los sucesos que vivió y que ahora comprende sin abandonar su forma de cuestionar y sentir de cuando era niño, porque las imágenes del pasado han estado siendo presentes a través del recuerdo en su edad adulta:

Y en medio del silencio de la casa y del cabrilleo del viento entre los tamarindos, me iba quedando así, quietito, pensando melancolías, sintiendo, viendo cosas que no eran sino el reflejo de mi propia ansiedad ante el poder de una presencia que no podía ser ubicada pero que estaba en todas partes, sentía pasos, susurros y cuchicheos que me volvían una hilacha la vida, me imaginaba cómo estarían en ese instante los [...]. (32)

El mundo que Crespo construye en su niñez muestra sus deseos, sus sueños, sus anhelos infantiles:

En esa edad en que uno sueña con descifrar la lengua de los pájaros, volverse un tigre de Bengala o ser el ayudante de un mago, mi sombra (ese venado que me seguía los pasos) sentía fosforescencias debajo de los musgos a la hora en que las lámparas del ocaso iban quemando con un fuego lila y frío las trinitarias y los espíritus de colores hirientes y salpicados de púrpura que tenían el poder de descifrar los signos ocultos en [...]. (131)

El componente cultural y social influyó comportamientos en su niñez ya que, por ejemplo, palabras como espíritu, pecado, creaban modelos de vida que aún en el recuerdo de su infancia se vislumbraban de manera sencilla: “Ese mundo sería para siempre mi reino y ocuparía en el espacio mítico de mi espíritu el sitio que en los recuerdos de [...]” (91); por eso, lo mítico en su infancia cobra trascendental importancia. El pensamiento mítico, como lo afirma Claude Lévi-Strauss (1964) en su texto *El pensamiento salvaje* “edifica conjuntos estructurados por medio de un conjunto estructurado, que es el lenguaje; pero no se apodera al nivel de la estructura: construye sus palacios ideológicos con los escombros de un antiguo discurso social” (42), y con Crespo los mitos ofrecen su valor principal preservando hasta nuestra época los modos de observación y reflexión que estuvieron, y siguen estando, adaptados a descubrimientos de un cierto tipo, sobre todo de la naturaleza y su organización del mundo sensible. En palabras de Lévi-Strauss, “el mito utiliza una estructura para producir un objeto absoluto que ofrezca el aspecto de un conjunto de acontecimientos (puesto que todo mito cuenta una historia)” (49).

La influencia sociocultural del pueblo donde Crespo nació se remonta a grupos indígenas precolombinos como los de la Sierra Nevada (en el Departamento del Magdalena), los Arhuacos, los cuales nombra en varias ocasiones en su texto; estas culturas indígenas cargan de significación los seres que perciben y los clasifican de acuerdo a los conocimientos que adquieren, por lo que las plantas, animales y rituales prevalecen con el tiempo y, después de la colonización, muchos de estos mitos y ritos quedan adheridos a las nuevas sociedades, pues son metódicas y están fundadas en un saber teórico sólidamente armado por ellos. La tradición oral, las costumbres de vida de las que siempre Crespo estuvo rodeado, colaboran, por tanto, en su niñez, en el descubrimiento y conocimiento de mitos que luego se encargaría de exponer en sus

textos. Lévi-Strauss (1964) considera que: “El mito levanta un acta de que el ancestro apareció en tal lugar, que recorrió tal trayecto, que realizó aquí y allá algunas acciones que lo designan como el autor de accidentes del terreno que todavía se pueden observar, y, por último, que se detuvo, o que desapareció en un lugar determinado” (332). La niñez de Crespo se llena de estas historias que influyen en su personalidad futura, como se observa en determinadas afirmaciones que se descubren en su autobiografía:

Así, por el espejo de los juegos, las mujeres, las muertes, los asombros, y el saboreo de los nísperos, me fui metiendo en la materia cienaguera y Caribe de los mitos y de tanto abandonarme a los ímpetus oscuros de esa poesía feroz y delicada, soñadora y errante, se me fue perdiendo el alma en un periplo antillano que marcaría para siempre mi espíritu. El mar me hizo a su aire. (1987, p. 16)

Son tantas las historias míticas que enuncia que, de pronto, parece quedarse atrapado por ellas. Si se quisiera investigar el origen de estas historias se tendrían que extender a muchos años y quizás siglos de vida del hombre americano pues “lo propio del pensamiento salvaje es ser intemporal; quiere captar el mundo, a la vez, como totalidad sincrónica y diacrónica” (Lévi-Strauss, 1964, p. 381).

Marc Augé (1998), en relación con los mitos, manifiesta que:

Transmitidos primero oralmente y luego por escrito, los relatos de los mitos suscitaban una creencia al igual que la conferida a un relato del que se sabe que es solamente un relato, creencia a la vez distanciada y sólida en la medida en que la transformación del mito (que implica su olvido parcial) se presenta como la expresión de una memoria colectiva que consolida al grupo. (56)

Y Álvaro Pineda Botero (1987) en su artículo del periódico *El heraldo*, afirma que Crespo “cuando habla de los mitos, en un solo párrafo aparecen desde el de la fuente de la eterna juventud y el del paraíso hasta los de los indígenas de la Sierra y los del corazón africano” (7). Los mitos en la actualidad se entienden más como historias ficticias ajenas a la sociedad que como fundamento de todo lo existente, hay una visión que no admite la participación de lo sobrenatural, por los cambios en el proceso de evolución del hombre, el cual incluye hechos científicos comprobados, lo que lleva a dudar de cualquier asunto no comprobado. He aquí una de las tantas historias relacionadas con algunos mitos que aparecen en el texto de análisis:

De los vallecitos perdidos de la Sierra Nevada donde existían ciudades fabulosas y ruinas iluminadas que aparecían de noche ante los ojos de los caminantes pero que se iban desapareciendo a medida que los extraños se les aproximaban; de rocas misteriosas en que una tribu de sangre verde que vino huyendo de las heladas había grabado helechos, entalladuras y volutas vegetales; de las colinas de San Pedro de la Sierra donde después de las tormentas empezaban a relucir en el barro unas lentejuelitas de oro lavadas por el aguacero que los indios decían que se formaban en el instante en que la tierra y la luz prodigiosa se tocaban y les decían virutas del arco iris pero alguien repetía que quien formaba las pepitas de oro no era la luz sino el mohán porque donde se encuentra el arco iris es fijo que se encuentra ‘el compadre’ y ese recuerdo iba prendiendo una discutidera interminable sobre si el mohán era un hombre alto, de ojos azules y cabellera verde o si era un negro chiquitico que salía brincando por las espumas en medio de las crecientes aunque Libardo Arguedas (un forastero que usaba sombrero suaza y que venía de las montañas donde le dicen la nevazón a la lluvia) argumentaba que el mohán no vivía en los moyones hondos de los ríos sino en los nichos y socavones de los cerros pero en verano le gustaba calentarse en las piedras lo mismo que los lagartos y pasearse desnudo por sembríos y en las horas en que se salía de su cueva para irse a los pueblos a comprar piola de atarrayas, fósforo y tabaco (pero sal no compraba nunca) era cuando sobrevenían esas crecidas en las que se desataban las corrientes y se desbordaban las cuencas poderosas del agua y que si un pescador decía en voz alta que ‘el compadre’ no existía, el mohán se convertía en un tronco para voltearle el cayuco, le espantaba los bagres y palometas, cargaba con los pelaos o le seducía las hijas sacando pescaditos de colores que las niñas intentaban seguir y se las iba llevando a lo profundo de los aguares [...]. (Crespo, 1987, p. 23)

El mito, con sus imágenes y con la ayuda de otro/s busca intentar ponerse fecha, situarse, relacionarse y, en fin, convertirse en relato. Al final, la infancia de Crespo implicó vivir diversos momentos, sentires, emociones, y aprender a partir de las personas que le rodearon. Son estos años los que le perfilan en lo que sería posteriormente de adulto, de ahí la importancia de la memoria y el tiempo para su construcción personal de autor y ser humano, y que se estudia con más detalle en otro subapartado.

2.3.1.2. El nombre propio y la identidad

El autor de una autobiografía tiene en alta estima su nombre, que es la representación de su ‘yo’. “Al no existir autobiografías anónimas, el nombre propio se considera

representante del yo autorial responsable de un texto autobiográfico” (Puertas, 2004, p. 49), de igual manera, Lejeune (1991) plantea que: “En ese nombre se resume toda la existencia de lo que llamamos autor: única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real, la cual exige de esa manera que se le atribuya, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito” (51).

El nombre es importante pues garantiza la singularidad y autonomía del individuo, del ‘yo’ escritor que coincide con el ‘yo’ del personaje que la autobiografía relata; siendo una autoficción, el nombre propio no es un rasgo pertinente. En concordancia con el nombre propio tenemos la firma, la cual para Puertas (2004) es “una metáfora del nombre, donde se resume el contrato del autor con el lector, y el símbolo que garantiza la verdad del texto, además de expresar el principio de autoridad y autoría, individualizando la obra gracias a la singularidad del nombre propio” (155). Asimismo, Lejeune (1991) expresa que la firma designa al enunciador, de igual modo que la alocución designa al destinatario, por lo cual se deben situar los problemas de la autobiografía en relación con el nombre propio (51).

En consecuencia, el nombre propio asegura la identidad autor-personaje. “En el proceso de desvelamiento autobiográfico que se produce mediante la escritura del *sí*, el *yo* se identifica, se da a conocer y plantea una sinuosa y rebelde cuestión social que ha hecho del fenómeno autobiográfico un peligroso campo de pruebas” (Puertas, 2004, p. 114). Es necesario, además, agregar la diferencia entre autor y persona para complementar lo que se viene diciendo, con Lejeune (1991) “el autor es más que una persona: es una persona que escribe y publica” (28), o sea, aquella que sirve de línea de contacto entre ambos. Crespo en su autobiografía cumple con estos planteamientos de manera que su nombre propio e identidad se identifican sin problema.

2.3.1.3. Examen de conciencia

Como señala Puertas (2004), el origen de la autobiografía puede cifrarse en la culpa de existir, por lo que la autobiografía es también un género confesional que a través de la escritura interioriza la visión y exterioriza la intimidad del autor, y se puede relacionar con el proceso de la práctica religiosa del cristianismo que se conoce como *examen de conciencia*, lo cual implica no sólo la confesión, sino también, la reflexión sobre las equivocaciones y la necesidad de mejorar y enmendar en acciones futuras.

Según este autor, la evolución sufrida por los estados de conciencia individuales y colectivos ha tenido que incorporar lo inconsciente “por lo que en una evaluación del sí mismo, una indagación en el yo habrá de aclarar y explicar en la medida de lo posible los comportamientos más irracionales, los actos reflejos, los deseos ocultos, las pasiones incomprendidas y a simple vista incomprensibles” (63). El examen de conciencia implica verbalizar la experiencia y dotarla de palabras, pues en el silencio interior están el ‘yo’ que habla y el que escucha acompañado de sinceridad por cuanto tiene carácter de veracidad. Con Crespo, se refleja este elemento que extrapola su sentir y su pensar:

En esos años amargos, cosas amargas empezaron a ocurrir y a ocurrirme (me parece estar viendo a esas señoras clase-media-en-ascenso quienes hice reír con mi rudeza provinciana porque al conocer los techos a la inglesa de las casas del barrio Teusaquillo y observar que las tejas rojo-oscuro se ordenaban en franjas paralelas y se iban cubriendo en parte unas a otras dije que se parecían a las escamas de un pargo) y esas cosas me fueron íntimamente convenciendo de que mi patria era la nostalgia y esa revelación (¡quién lo creyera!) hizo que en mi conciencia se encendiera una brasa que, por la gracia de Dios, no dejaría de arder en esta vida. (1987, p. 16)

El *Diccionario de filosofía*, de José Ferrater Mora (1984), expone la importancia del término ‘conciencia moral’, ya que proporciona una gran cantidad de significados:

1. La conciencia moral puede ser concebida como innata. Se supone en este caso que, por el mero hecho de existir, todos los hombres poseen una conciencia moral, en un sentido análogo a como se supone que poseen ciertos principios intelectuales.
2. La conciencia moral puede ser concebida como adquirida. Puede estimarse que se adquiere por educación de las potencias morales ínsitas en el hombre.
3. El origen de la conciencia moral puede ser atribuido a una entidad divina. La moral resultante es entonces heterónoma o, más propiamente, teónoma.
4. El origen de la conciencia moral puede atribuirse a una fuente humana. A su vez, esta fuente humana puede concebirse o como natural, o como histórica, o como social. También puede estimarse que esta fuente es o individual o social.
5. El fondo del cual procede la conciencia moral puede ser irracional o racional.
6. El fondo del cual procede la conciencia moral puede ser personal o impersonal.
7. Finalmente, el fondo del cual procede la conciencia moral puede ser auténtico o inauténtico. (568)

Todos los anteriores conceptos pueden ser aplicados al estudio de la autobiografía puesto que el autor los refleja en el proceso escritural de su obra. Una de esas

definiciones, el numeral tres, involucra al aspecto religioso el cual es de vital importancia e incidencia en la vida del autor. La autobiografía registra pasajes que manifiestan la inserción de lo religioso como aspecto esencial en la construcción de su personalidad, de su 'yo' escritor y personal, pues se observan, por ejemplo, cómo sus conocimientos bíblicos van más allá de la simple citación de versículos, ya que se encuentra análisis e interpretación de ellos:

Caín fue el primer hombre engendrado después de la caída, cuando la ira de Dios era una brasa y el temor y la culpa supuraban en la conciencia de los padres. Abel nació más tarde, cuando Adán conocía la penitencia y Dios la misericordia. Caín fue concebido a la sombra del árbol de la ciencia (de ahí que sus descendientes levantaran ciudades, trabajaran metales y construyeran cítaras y flautas) y Abel en esas noches en que la trágica pareja se amaba con la esperanza de re-encontrar el árbol de la vida. (Crespo, 1987, p. 146)

Además, es notorio cómo su crianza estuvo fuertemente influenciada por la devoción cristiana ya que en la autobiografía se cuenta con más de treinta y cinco personajes referenciales pertenecientes a la Biblia¹⁹, entre ellos, el patrono o santo religioso de Ciénaga, San Juan Bautista. La religión católica está inmersa en la vida de Ciénaga y, por tanto, de los personajes que allí habitan, por lo que hay referencia a las procesiones, las fiestas y las celebraciones de sus habitantes:

El mundo se iba disgregando entre dos tonalidades de azul tibio y una sensación de duermevela y claroscuro hacía retroceder las horas a esos tiempos en que Dios se comunicaba con su pueblo por medio de ángeles o visiones porque las brisas que anidaban entre las ramas de los tamarindos como un eco en el arpa y la tarde misma eran un sueño de ese sol casi a punto de disolverse en la música. (65)

Lo religioso está en el discurrir de sus personajes entre lo que es bueno y malo. El Diablo, las vírgenes, los santos, las santas, los demonios, los personajes bíblicos que contribuyeron a revelar la palabra de Dios, pero también, están los dioses de los pueblos indígenas, reminiscencias árabes, evocaciones de un pasado católico que nunca deja de reconfigurarse en su narración y que inciden en la conciencia moral de Crespo formada y construida en su pueblo natal. En sus recuerdos y en su vida se sabe creyente y traslada a su narración todo ese componente que le deja respirar día a día: "En esa tierra

¹⁹ Consultar, los anexos 14 y 15 en el *CD*, respectivamente: 'Personajes referenciales no compartidos de cada obra' y 'Personajes referenciales repetidos en las obras crespianas'.

donde los contrabandistas afirmaban que Dios había hecho el cielo para quien le sirviese y la tierra y la plata para quien más pudiese” (196).

Crespo otorga una significación especial a lo religioso como experiencia personal, relacionada con su entorno familiar, eclesial, escolar, social, que se presenta en términos de actitudes, creencias y prácticas. En su contexto familiar, personas significativas fueron sus padres y familia en general, debido a que otorgaban mucha importancia a la formación cristiana, por lo que las prácticas y costumbres católicas hacían parte de su cotidianidad, lo cual implicaban ritos y fiestas religiosas, por ejemplo, no se faltaba con el bautismo después de que un niño naciera, ir a misa todos los domingos, el ritual de los velorios y, un sinnúmero de creencias, rituales y conocimientos dados por la iglesia. Del mismo modo, Crespo vive experiencias religiosas en su niñez, en relación con la naturaleza, la vida y la muerte y, por supuesto, sus primeras imágenes y preguntas sobre Dios y el sentido moral que le comunicaron, como se refleja en muchas de sus frases:

Esa noche, mirándola, me asombré de no haber comprendido sino en ese momento lo que en tantas ocasiones se me había repetido sin que ni de lejos lo entendiera: que estamos hechos a imagen y semejanza de Dios y que el secreto de la vida puede sorprenderse de pronto en las facciones de una india de párpados azules y cabellera de ceniza negra que tarde a tarde bordaba junto a los tamarindos [...]. (15)

2.3.1.3.1. La conciencia como constructora de conocimientos

Por otra parte, es significativo analizar en Crespo la palabra ‘conciencia’ no sólo en el sentido moral-religioso. Otro significado de conciencia dado por Ferrater Mora (1984) dice: “Percatación o reconocimiento de algo, sea de algo exterior, como objeto, una cualidad, una situación, etc., o de algo interior, como las modificaciones, experimentadas por el propio yo”, el cual se desdobra en otros tres sentidos:

En sentido *a*) la conciencia es la percepción del yo por sí mismo, llamada también a veces aperccepción. Aunque puede asimismo hablarse de conciencia de un objeto o de una situación en general, éstas son conscientes en tanto que aparecen como modificaciones del yo psicológico [...]. En sentido *b*) la conciencia es primariamente el sujeto del conocimiento, hablándose entonces de la relación conciencia-objeto consciente como si fuese equivalente a la relación sujeto-objeto. En sentido *c*) la conciencia es con frecuencia llamada el Yo. Se trata a veces de una realidad que se supone previa a toda esfera psicología o gnoseológica. (561)

Fuera de utilizar el término conciencia en el sentido religioso-moral, Crespo también lo emplea en alguno de los sentidos anteriormente descritos; la palabra ‘conciencia’ está escrita múltiples veces en el texto. El sentido b, planteado en el *Diccionario de Filosofía* es el más utilizado por Crespo, pues los procesos de conciencia que expone se dan desde el primer momento de contacto cognoscente con los hechos del mundo por medio de la sensación, hasta un conocimiento de sus implicaciones universales. En la combinación de lo externo y lo interno, los momentos contados son contracciones de los elementos multiformes de la vida en imágenes o escenas significativas. Es en los momentos del tiempo, en los que Crespo clarifica la función epistemológica, ya que muestra las implicaciones de conciencia en las experiencias de su vida, sus imaginaciones, sus sueños: “El tiempo se cansaba. Entre las fucsias y los colibríes la brisa se iba volviendo aire pesado. Mi conciencia era un ascua púrpura y negra evocando lo que jamás había ocurrido” (1987, p. 197). Esos momentos relacionan su mente autoconsciente con su cuerpo (incluyendo sus órganos físicos de percepción) así como con el mundo de objetos que aprehende:

Se iba formando en mi conciencia cuando la luz de los atardeceres, girando en lentos abanicos, cundía de polvo púrpura, de astillitas de oro y de sombras desdichadas las ramas. Así eran esas gotas de colores ardientes que amanecían en las corolas y que a uno le provocaba beberse con todo y flor al despertarse. Sí: una gota de vino abría los ojos a la luz de mis honduras. (93)

Para otros diccionarios de filosofía, como el de Nicolás Abbagnano (2004), el significado que este término tiene en la filosofía moderna y contemporánea es de “una relación del alma consigo misma, de una relación intrínseca al hombre ‘interior’ o ‘espiritual’, por la cual se puede conocer de modo inmediato y privilegiado y por lo tanto se puede juzgar a sí mismo de manera segura e infalible” (194). Y en psicología, el diccionario de Friedrich Dorsch (2008) dice que la conciencia es un “modo de existencia peculiar en el que existen vivencias, procesos psíquicos que son experimentados inmediatamente por el sujeto, como percepciones, recuerdos, pensamientos, sentimientos, deseos, procesos de voluntad” (139). La subjetividad presente en la obra de Crespo lo muestra consciente de todas las vivencias, de su propia existencia, su ‘yo’ refleja y reproduce lo real en abstracto, su experiencia subjetiva acontece en una realidad psíquica y por ello la siente y la traslada fuera de él, pues su ‘consciente’ es el que conoce lo que se descubre en lo exterior.

2.3.1.4. Proyecto autobiográfico

Cada ser humano posee un proyecto de vida, que lo condiciona y es reasumido de forma provisional, plena o parcialmente. Para Puertas (2004), el proyecto autobiográfico es “ese espacio que responde a una planificación y a una finalidad que se pretende conseguir” (65) y este proyecto mantiene la continuidad narrativa del sujeto que permite la adecuación entre los tiempos pasado, presente y futuro, gracias a la labor de la memoria. Por todo ello, la narración autobiográfica se va definiendo y concretando a lo largo del tiempo, influyendo y dejándose influenciar por la vida misma:

Cuando la vida (lo que llamamos vida) me dio sueños y los sueños me dieron alegrías y comencé a tenerle miedo al día en que todo mi mundo (como así se fue) se destruyera y a trazar portulanos y rutas imposibles en la cartografía de mi memoria, supe que nunca olvidaría, por ejemplo, la imagen de mi padre leyendo los periódicos en esa mecedora de mimbre que casi todas las tardes colocaba junto a los [...]. (Crespo, 1987, p. 20)

El proyecto autobiográfico incluye motivaciones autobiográficas pues plantear vivencias íntimas implica al autor estar motivado interior y socialmente, ya que desvela sus experiencias vividas ante un lector. Cualquiera que sea la razón que lo impulse a recordar lo incumbe a él mismo y al receptor, pues el autor busca ahondar en él mismo y mejorar su propio conocimiento, como, asimismo, lo expone Puertas (2004) cuando dice que: “El autor se propone como modelo de imitación para los demás, sabiéndose único e irrepetible, pero a su vez como humano y por tanto idéntico a cualquier lector que se atreva a comprenderlo e intente entenderle” (136).

Cuando se lee a Crespo, se tiene la sensación de estar inamovible en un mundo en que todo se funde, se da movimiento, pero al ritmo de sus escritos, debiendo releerse en ocasiones porque de lo contrario el lector se pierde de su universo. Los hechos y relaciones que presenta en las secuencias del tiempo en el mundo exterior se unen en su aprehensión de la vida, en sus recreaciones abstractas, metafóricas, simbólicas de su mundo interior. Como lo afirma Ricardo Gullón, “en el intimismo y en creer que la clave de la intimidad se capta mejor fuera que dentro: en las auras y en las ondas con preferencia a las galerías del alma” (Villanueva, 1983, p. 243). Ese intimismo crespiano muestra un mundo entero, en momentos perpetuos, en el que incluye todo, desde cómo es una planta, que incide en lo que él piensa, hasta los hechos históricos que lo pudieron

llevar a ello; hay un ansia de abarcarlo todo. Incorpora lo bueno, lo malo, lo absurdo, lo mítico, lo sutil, establece momentos entre su propia sensibilidad y los hechos que han sucedido, porque su autobiografía va siempre como una mirada al pasado, aunque dentro de ésta se mueva el presente y el futuro:

Pero el sol era un venado rojo en medio de las vegetaciones porque así es la realidad y así es el sueño en esa oscura fase de la vida en la que el niño busca saciar un hambre prenatal de alegría y mira los girasoles, las arpas o los saltos del agua con una dicha que más tarde se hace desconocida. Si es cierto, como dicen, que todos tenemos algo de videntes, ¿qué habré visto en mi ayer de mi mañana? ¿Qué sueños míos de aquel entonces enriquecieron el tesoro de los presentimientos? ¿Cuáles de mis premoniciones formaron parte del futuro? Somos hijos del tiempo y el tiempo es desengaño. (Crespo, 1987, p. 132)

En su proyecto autobiográfico y, por tanto, en la construcción de su 'yo', se suscitan ideas acerca de la escritura ajena, cuando cuestiona o reflexiona sobre lo que otros escritores como Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio Machado, Leopoldo Lugones, Rubén Darío, Porfirio Barba Jacob, entre otros, o filósofos, historiadores, políticos, artistas, como Nicolás Maquiavelo y Leonardo Da Vinci, han aportado:

Los años me dejan ver a ese hombre alto, blanco, y que hablaba solo (a mi padre fue a quien recordé cuando, ansioso y deslumbrado, leí por primera vez ese poema en que Antonio Machado dice: quien habla solo espera hablar a Dios un día), contando esas historias que venían de la frontera salvaje y de las que le gustaba conversar con el autor de la cumbia cienaguera, el Maestro Andrés Paz Barros, ese otro personaje mítico de mis primeros años, entreverando en el relato ciertas pulsiones de ira o [...]. (20)

Sus conocimientos históricos y literarios le ayudan a involucrar en su proyecto de vida formas de pensar y de reflexionar que le conciben más universal, el hecho de compartir tan diferentes formas culturales en la escritura, le hace más vigente para el lector. Son autores, todos ellos que están y estarán presentes en sus múltiples experiencias y vivencias: “el baúl donde mi padre guardaba esos tesoros intocables: el álbum con las fotografías del año del cometa, una daga española y los poemas de Leopoldo Lugones y de Rubén Darío y todo el día estuvimos anhelando que el mundo se [...].” (81).

En su autobiografía se descubren fragmentos de los momentos acontecidos gracias a su motivación literaria: “Porque así eran las cosas en aquellos tiempos de las esquelitas

con jazmines, de los versos de Bécquer y de las dagas florentinas en que los corredores de las casas se alumbraban [...]” (103) y, en lo referente a su propia escritura, se adapta el oído y se adiestra el sentido crítico, se generan motivaciones concretas que desencadenan el texto y permiten su elaboración, y llega al momento fascinante de la palabra que brota, no tanto por iluminación de las musas, sino por una fuerza individual creadora que lo guía por caminos extraños. Uno de los intereses más claros expresados por Crespo en la construcción de su ‘yo’ como intelectual y como escritor consiste en concederle a las ciencias humanas y al arte el lugar que les corresponde como fuentes de conocimiento y de placer en general: “Es que sólo cuando el final se precipita se ilumina el pasado. Entonces pueden confirmarse cosas insospechadas y adquieren sentido y contenido los hechos que se saben, pero no se conocen” (211).

Su motivación y proyecto de vida encuentra actitudes como la de documentarse minuciosamente (es un intelectual e investigador de la Historia nacional), con lo cual reconstruye todo ese período de la vida en su niñez, y al evocar su pasado, el autor asume así dos tonos: el del orgullo y el de la nostalgia. El orgullo, de saberse heredero de un patrimonio cultural muy antiguo, por sus genuinos depositarios indígenas y lo que llegó por España; y, asimismo, esa nostalgia que se hace sentimiento y evocación toda su vida: “Sí: mi patria es la nostalgia. Ciertos anocheceres mi propia vida me parece una tonada lejana, uno de aquellos cuentos de la infancia en que había seres transparentes, orquídeas que bailaban en el fondo de un lago, fosos y parapetos que protegían ciudades encantadas” (18).

2.3.1.5. Sinceridad y testimonio

La sinceridad es una condición básica y esencial del pacto que el autobiógrafo trae consigo mismo y con el lector. La sinceridad es el elemento nuclear del género autobiográfico, en tanto que sin su existencia los principios fundacionales se derrumbarían y ésta se origina en la interioridad desde la que se narra, por lo que un texto íntimo es sinónimo de sincero; son la expresión de deseos y confesiones ocultas. La sinceridad permite en los lectores verificar los hechos que se transmiten en el texto autobiográfico. Crespo se construye a sí mismo siendo sincero y expresando sus más íntimos pensamientos ante quienes son sus lectores y de esa manera se comparten sus secretos, sus sentires, su vida. Según Puertas (2004), para que un escrito posea

sinceridad debe cumplir varias características (70), y con ellas se muestran citas de la autobiografía de Crespo que, de alguna manera, las reflejen: a) que se produzca en el ámbito de una verdad subjetiva, nutrida de la intimidad y de la configuración psíquica de quien manifiesta su visión de un hecho desde una actitud:

Sentía pasar la brisa de los limoneros, ansiaba estar bajo los árboles porque sabía que a su amparo mi sangre se iba sosegando pero a la vez deseaba ver la sombra del patio como la veía un azor desde el aire en esas horas en que el parpadeo de las estrellas era una eternidad intermitente, pero de un modo imperceptible mi ser iba cediendo ante un vestigio de sueño y de armonía que oscuramente se transformaba en un emocionado pensamiento que parecía ir llamando y atrayendo a las palabras que se le asemejaban. (Crespo, 1987, p. 34)

b) que se pretenda el máximo de fidelidad posible: “A veces era bueno ser niño, pero nunca mejor que en esas horas en que las aventuras y los relatos de aventuras le daban a la vida cierto sabor a sueño y transfiguraban el mundo con esa inmensa luz que dejan [...]” (119); c) que se reconozca autocríticamente la posibilidad de error o falsedad, lo cual se observa en muchos de los interrogantes que deja en el texto: “¿Quién sería el que me dijo que las hojas de una planta cultivada en lo oscuro se quedan amarillas? ¿En qué lugar me hablaron de una casa de escaleras crujientes con peldaños de distintas alturas y diseñados exprofeso para que los asesinos tropezaran y delataran su presencia?” (20); d) que se sea espontáneo y claro en la exposición: “Dicen que en las casas antiguas se sentían unos ecos profundos y que en las alcobas silenciosas el aire se colmaba de una quietud tan honda que Ciénaga entera parecía construida sobre una tierra hueca” (45); e) que surja con una convicción ética profunda: “Pero a la vida, que a diario nos perdona nuestras iniquidades le basta, cuando quiere castigarnos, escuchar nuestros ruegos o hacer que nos hundamos en la trampa de un pequeño descuido” (49).

Fuera de la sinceridad, la escritura autobiográfica es testimonial por cuanto produce documentos objetivos, aunque surgidos de la subjetividad; su utilidad testimonial es necesaria para el estudio científico en varias disciplinas. Puertas (2004) expone un cuestionamiento que es importante mostrar: “¿Por qué no íbamos a conceder el estatus de veracidad testimonial a la mirada subjetiva de quien mediante la palabra arroja luz a las sombras y desconocimientos del mundo en que ha vivido y que ha interpretado?” (101). El testimonio se mezcla directamente con la sinceridad y destaca el problema de

la autoficción pues desde antiguo salvaguardar el nombre propio es la máxima afición testimonial. Declara, también, que se debe preguntar hasta qué punto las emociones reflejadas en un texto autobiográfico dan una idea aproximada de la personalidad del escritor que se estudia y del estado de ánimo en que se encuentra cuando redacta sus escritos. Sólo las palabras pueden dar testimonio.

Paul Ricoeur (1999) con relación a los hechos y huellas ocurridas en el pasado plantea: “El testimonio introduce una dimensión lingüística ausente en la metáfora de la señal o de la marca, a saber, el discurso del testigo que cuenta lo que ha visto y requiere ser creído” (79); ese testigo, se encuentra impresionado, quizá lastimado, afligido o herido, y, en cualquier caso, afectado por el acontecimiento (83). Crespo es un testigo, nos abre ventanas para dirigir una mirada hacia el mundo, vuelve a su interioridad a fin de descubrir textos posibles, consciente de que un lenguaje nuevo lo habita, y sabe que la escritura es una manera viva de ser su ‘yo’, de construir su vida, de dejar testimonio: “Sí: lo único que sabemos de la vida es que no se parece a nuestros sueños aunque a diario sus ecos y fantasmas nos recuerden aquellas pesadillas donde los tigres son imaginarios pero los miedos son reales.” (Crespo, 1987, p. 242).

2.3.1.6. El papel de la escritura

“La narración autobiográfica transforma al narrador y el *yo* va fluyendo conforme se escribe” (Puertas, 2004, p. 151), puesto que la escritura favorece que la vida sea recreada. En el género autobiográfico, el autor no se convierte en dueño, aunque si es responsable de su texto. El ‘yo’ del autor libra una batalla con el lenguaje en la que impone limitaciones condicionantes de la escritura sobre sus anhelos narrativos:

Escribirse es reescribirse, ajustar las palabras y el enfoque preciso para captar de una manera nítida un estado de ánimo; autoescribirse es también proyectarse en el exterior, dejar en la carne viva de las palabras lo que se ha ido, cuestionarse a cada párrafo sobre la inteligibilidad del enunciado. La autobiografía va dejando rastros, señas y huellas de la identidad para que una revisión del pasado se convierta a su vez en una reescritura del presente. (86)

Paul Eakin (1991), por su parte, presenta dos visiones opuestas de la naturaleza del ‘yo’ y de su relación con el lenguaje, a partir del interrogante “¿es el *yo* autónomo y trascendente, o es contingente y provisional, dependiente del lenguaje y de otros

factores para su propia existencia?” (79). Existen tendencias a organizar posiciones a favor del ‘yo’ antes del lenguaje o a favor del lenguaje antes del ‘yo’, sin embargo, se dan nuevas tendencias contemporáneas que favorecen que tanto el ‘yo’ como el lenguaje están mutuamente implicados. Se comparte con Eakin la idea de que sea una realidad dialéctica que se incorporen los dos términos y se definan por mutua relación donde se descubre la base lingüística de la subjetividad (83), ya que el lenguaje constituye el ‘yo’ en su misma estructura. Desde la posición de Nicolás Rosa (1990), “cuando alguien escribe ‘yo’ escribe al yo en su escritura y al mismo tiempo escribe la escritura del yo. Decir yo, es reunir, y por ende es el acto simbólico por definición que funda la elocución como acto, al sujeto con la propiedad de sus enunciados” (32).

Para Crespo el papel de la escritura es vital, pues es allí donde crece y madura su actividad de escritor, y en donde todos aquellos recuerdos buscan su sitio para ser reflejados y que, además, tendrán en él y no sólo en el texto, un valor significativo; es quizás, en la construcción de su ‘yo’, uno de los elementos de mayor incidencia. Es necesario tomar conciencia del ambiente concreto y de la cantidad de elementos que, unidos a las motivaciones creadoras, adquieren una nueva dimensión en el instante de su escritura. El ‘yo’ crespiano en la escritura está proporcionado por un proceso a través del cual es fundamental presentarse como ser sensitivo, como intérprete de su mundo, no sólo por ser un adulto escribiendo sobre su niñez, sino por recordar todos esos momentos vividos. Su escritura expresa mensajes en los que la reflexión está implícita, para él el universo es un suceso progresivo con el hombre en el centro y, por ello, su escrito dice más de lo que pueden expresar los sonidos y las transformaciones de la naturaleza. Crespo profundiza en ese universo escrito y activa el análisis hasta descubrir, por ejemplo, los misterios del alma, revelando las relaciones de causa y efecto que rigen sus fenómenos a partir de cuestionamientos metafísicos:

¿En qué se diferencia este atardecer de los otros? Acaso en ser el último en el que todavía no es imposible doblegar a esos fantasmas íntimos que lo mismo que un enjambre de abejas vivas no sólo imaginó unas mieles febriles, sino que hasta se construyeron una ciudad de cera y de abandonos a la que terminaron por llevarse mi alma. Yo quiero mucho la tierra porque siempre está ahí, le oí decir a [...]. (1987, p. 76)

Toda escritura reconstruye el proceso de la memoria y el lenguaje potencia la capacidad del recuerdo, de ahí que la escritura funcione como una actualización del pasado. Crespo se escribe y se describe no sólo a través de las palabras, pues su vida

deja rastros ágrafos de su personalidad en el trato y contacto con los demás. A partir de la escritura introduce los elementos más subjetivos y, de esa manera, hay transformación de los personajes, argumentos y escenas que vislumbran su 'yo' lírico, por lo que, al centrarnos en su lenguaje poético, encontramos un lenguaje que es siempre un descubrimiento a través del cual se van evidenciando caminos interiores y cauces verbales:

Y en una especie de activo sobrecogimiento mi espíritu se dejaba ir ganando por esa realidad envolvente en que se iban entreverando los ámbitos de la materia y del silencio en una dimensión de aperturas hacia el horizonte y hacia lo profundo y formaban una nueva presencia infinitamente lejana por su belleza pero infinitamente íntima por su poder para relacionarse con uno, un universo donde las palabras eran el sitio de un encuentro en el que mi ser se iluminaba con esa luz prohibida y sugestiva que les brotaba desde dentro y donde todos los sueños y las cosas (esas cosas y sueños desarraigados que en la existencia cotidiana tenían significado pero no sentido) encontraba su lugar en el horizonte de una lejanía de la que había sido borrada la presencia dominadora y dominante del viento que hacía girar el carrusel de todos los vivires y todos los porvivires y succionaba la belleza del mundo, y el espacio interior de la conciencia se colmaba de una luz rebosante y de una sombra purificadora y saturada de estrellas que parecían los ojos de atónitos animales que formaban un ámbito en el que uno se sentía trascendido (no negado) y la vida y la muerte eran contrastes (no dilemas) porque el silencio de Dios tenía sentido, y lo extraño era que todo se sentía radiante pese a que ahí permanecía esa caverna, ese secreto, esa hondonada donde mis amarguras se iban ensimismando en una calma gozosa, pacífica y aquietante [...]. (37)

Las presencias, la conciencia, los sueños y la vida están inmersas en su escribir porque en ellas se refleja su alma, con las emociones del momento, bajo la peculiaridad constante de su ser.

En el encuentro íntimo del 'yo' con la palabra se unen la fortaleza a una entrega mutua y la atracción que ejercen esos signos mínimos capaces de crear mundos, se distingue todo lo que parece posible y se produce esa energía interior empujándolo a la circunstancia de lo desconocido con la esperanza del descubrimiento. Es como verlo emerger en un espacio iluminado en el que se establece como escritor ante el otro espacio de la página en blanco, donde la energía en la formación del lenguaje proyecta las creaciones de su imaginación. Otro aspecto del que Crespo es consciente y sobre el

cual hace reflexiones a través de su escritura, es sobre la muerte como destructora de ilusiones, y, al mismo tiempo, como creadora de nuevos mundos. La muerte aparece de todas las maneras posibles, como figura acompañante, como alegoría del deterioro, y como elemento básico de la evolución de la vida: “Debía dejarle las cosas del destino al destino. El mundo es una sombra, el mañana no existe y la vida es lo mismo que la muerte” (183). Asimismo, en su escritura los sentimientos son muy importantes, pues obtienen existencia a partir de una visión de las cosas reunidas en su percepción; su soledad y sus sueños acompañan durante todo el texto y se mezclan en un mundo imaginado y real:

El sueño se desprendía de mí o más bien era mi cuerpo el que se iba desprendiendo del sueño como en aquella madrugada en que una copa de vino era un lago de sangre y una gota de aceite de higuera un mar muerto y bajo el susurro de las bongas fui extendiendo la mano hacia las brasas de la hoguera y una presencia llena de cicatrices y tatuajes me fue quitando un guante húmedo y negro de los dedos. No era la luz lo que veían mis ojos: era la forma y la manera en que las cosas se iban haciendo visibles a la luz que dormía. (152)

Es importante, también, destacar en Crespo otras facetas, pues además del placer que le brinda mostrarse y hacerse conocer a través de la escritura, parece estar dispuesto siempre a disfrutar y a promover situaciones variadas. Al decidir hablar en nombre propio, con su voz, atraviesa en forma figurada con su mirada las paredes y lee los pensamientos de los personajes que presenta; hay una riqueza de conocimientos demostrada en la fluidez de su escrito. Como es su voz la que narra, tanto su vida como la de quienes le rodean, no remeda simplemente un dialecto, sino que utiliza formas sintácticas o lexicales que le pertenecen dentro de una lengua coloquial y erudita. Su lenguaje creador tiene como punto de partida motivos creados desde el lenguaje mismo, causantes de un tejido de palabras que se cruzan y se entrecruzan, usando frases, silencios y, sistemas de significados que por más que se amarren continuamente vuelven a desatarse para desplegar de nuevo su potencial significativo.

Crespo se sirve de la palabra para hacerse a sí mismo, para permanecer, para construir identidad. La escritura es un proceso en el que es fundamental partir de sus experiencias personales más directas, pues no dispone de otro medio que el de la palabra para dar vida a su creación y a su propia vida. La palabra en sus manos es color, luz, susurro, armonía, tempestad, manifestación del pensamiento, revelación del alma:

Lo mismo es quien escribe: necesita emerger victorioso del conflicto entre la carne y la voluntad de heroísmo para que su conciencia, redimida de toda turbia sensualidad, se transfigure con esa fuerza moral casi ultrahumana que necesita y requiere quien decide desafiar los azares y rescatar del torbellino de los seres efímeros una imagen siquiera, una sola, pero tan verdadera y luminosa que preserve de las amargas destrucciones al menos un vestigio (una hojita de mirto, una palabra, un aroma de lilas) del mundo en que naciera. Pero ¿cómo expresar con palabras lo que ha nacido en el silencio si el silencio es, quien lo creyera, la palabra precisa? ¿Es que acaso podemos ver este mundo de otro modo? Imposible: no hay más remedio que mirarlo a la sombra de esta luz que es la misma con la que miran las hormigas. (21)

Pausada y sutil o radiante y resistente, su palabra se dibuja y se va proyectando constantemente en busca de sí misma organizando los contenidos del texto:

¿No es demencial, acaso, soñar con ir rehaciendo a partir de una palabra, de una sílaba oscura, de un poquito de brisa del atardecer aquellas rosas rojas de resplandor húmedo y áspero que ardían lo mismo que brasas en esas madrugadas en que tendidos en el suelo sentíamos las estrellas casi contra la cara y nuestros pensamientos subían en espirales por un viento amarillo? (77)

Crespo ha escrito desde siempre, es decir, desde aquel momento perdido entre los recuerdos en que aprendió a escribir redacciones escolares, algunas cartas, un poema, reflexiones. Más allá de la obligación o de la necesidad, apareció algo misterioso que lo empujó a seguir escribiendo y a disfrutar con los signos gráficos que se le escapaban de su pluma. Es consciente de que quiere escribir, su imaginación actúa y las palabras están ahí, inofensivas, cotidianas, pero envueltas de un aire original, las que usa todos los días casi sin reparar en ellas. Hay persistencia en la repetición de algunas palabras claves, las cuales lo muestran en relación directa con todo lo que se ha venido afirmando sobre su 'yo' interno, su identidad y que descubren su sentir como: presentimientos, nostalgia, evocar o evocación, presencias (referida a espíritus o personas), melancolías, recuerdos, sombras, sueños y otras²⁰. En el momento de enfrentar su apetencia de escribir, con sus temores, con sus posibilidades y frente a sus recuerdos, da el salto hacia la corriente y se decide a relatar su vida; así, hace palpable crear esta autobiografía cuyo referente es su propia subjetividad verbal. Es su deseo de expresión creadora lo que le conduce a escribirla y en la que la formación de su personalidad se evidencia: "Me veo como un

²⁰ Véase el [anexo 6](#): 'Palabras significativas en la obra crespiana'.

pintor que hace ademanes dispersando colores encendidos frente a una tela en blanco; me veo como alguien que habla solo a medianoche a la luz de una de esas lamparitas que enfrían el cuarto de un enfermo” (65).

Se descubre la utilización de palabras que no son muy utilizadas en el habla común, por ejemplo, sobre la naturaleza y la botánica. Crespo hace propias las palabras que aprende desde niño como: esqueje (tallo o cogollo que se introduce en tierra para reproducir la planta), nelumbo (planta ninfeácea, de flores blancas o amarillas y de hojas aovadas), carañas (resina medicinal de ciertos árboles gutíferos americanos, sólida, quebradiza, gris amarillenta, algo lustrosa y de mal olor; nombre de algunas especies de árboles de variado tamaño, de la familia de las Burseráceas), y en este sentido se podrían llenar páginas completas de términos que tienen relación con esta temática:

Mi abuelo sostenía que los muchachos debían conocer mejor las matas del patio de su casa que los poemas de Ovidio porque lo que es a mí más me interesa saber de los llantenes que de los poetas latinos. Aún asocio su recuerdo con los poderes y los nombres de una botánica secreta (la Ceiba bruja, la malva, la contragavilana, el orozul, la salvialugo, el tártaro colorado, el mastranto, la verbena negra, la plumaria colorada, el mirto de la cera, el jazmín atigrado, la escubilla menuda, el bencenuco, la caléndula, el merey, la celedonia) y con aquellas narraciones contadas en una lengua salvaje en las que la tristeza y maravilla estaban en que me describían ese universo borrado en pleno génesis por un súbito apocalipsis que salía de las olas, un mundo que [...] pasaba de las manos de Dios a las pezuñas de los potros que venían de más allá de la línea. (71)

De igual manera, utiliza un vocabulario que muestra su conocimiento en otros asuntos como, por ejemplo: alutaciones (pepita de oro en grano que suele hallarse a flor de tierra), bieldo (instrumento para beldar, compuesto de un palo largo, de otro de unos 30 cm de longitud, atravesado en uno de los extremos de aquel, y de cuatro o más fijos en el transversal, en forma de dientes), lábaro (estandarte que usaban los emperadores romanos, en el cual, desde el tiempo de Constantino y por su mandato, se puso la cruz y el monograma de Cristo, compuesto de las dos primeras letras de este nombre griego), pátina (especie de barniz duro, de color aceitunado y reluciente, que por la acción de la humedad se forma en los objetos antiguos de bronce).

Otro léxico, pueden ser algunos localismos (palabra o expresión usada sólo en cierta región o localidad) como: caneyes (cobertizos con techo de palma o paja, sin paredes y

sostenido por horcones), zamponas (instrumento rustico, a modo de flauta, o compuesto de muchas flautas; flautilla de la caña del alcacer), que transmiten su significado dentro del contexto lingüístico aún para quienes no las conocen, destacan en su uso, como se puede apreciar en el siguiente fragmento:

Bajo el rojo mórbido de las solferinas en donde el viento hablaba solo, las lavanderas que veían al diablo sacándoles la lengua en las albercas, las niñas que escribían cartas azules escondidas detrás de la espesura de perfumes de un mirto, los limosneros que miraban cómo la cal sedienta de los muros se bebía la sombra de los almendros, los afiladores de cuchillos que pasaban enderezando el viento con el sonido de sus pitos y zamponas, las colegialas que olían jazmines húmedos y se iban a un campo de amapolas para grabarse los quebrados y comprender la historia patria, los bebedores y bohemios que veían mujeres fantasmales en la luna y se dormían sobre los versos llenos de azul Caribe de Lino Torregroza, las jardineras que sentían las almas de los capullos muertos en los esquejes de las rosaledas, los indios que alumbraban con hojitas de coca sus caneyes y bailaban en un delirio tan intenso que la tierra quedaba [...]. (230)

Asimismo, se encuentran localismos que no son definidos en el *DRAE* y vinculan el lugar donde Crespo vivió como: vagalumes (luciérnagas, cocuyos, candelillas); Congos (comparsa de danzas carnavalescas); maranguango (es el nombre de un bebedizo, equivalente caribe del “filtro de amor”); caracurís (caracolitos); paraco (nidos de avispas), entre otros. Algunos de esos localismos como, por ejemplo, calambuco, se encuentra en el *DRAE* como: “árbol americano, de la familia de las gutíferas, de unos treinta metros de altura, con tronco negruzco y rugoso, hojas avoadas, lisas, duras y lustrosas, flores en ramillete, blancas y olorosas, frutos redondos y carnosos. Su resina es el bálsamo de María”, o como adjetivo: “Persona que ostenta falsa o exagerada devoción”, pero se encuentra un concepto más cercano al crespiano en el *Diccionario del español actual*, de Manuel Seco *et al.*, (1999): “Bote (vasija)” (796), pues a diferencia de los anteriores significados, en la obra de Crespo es el de ‘cantimplora’. Otro listado de palabras se muestra en el diccionario de la obra crespiana²¹.

Por otra parte, el texto intenta que el lector se identifique con el autor autobiográfico y busca despertar en aquél la evocación de tiempos viejos y de sentimientos de nostalgia y amargura de lo que fue y lo que es, de ahí que equilibre la participación colectiva e individual y se vayan desarrollando y conectando los temas para llegar a descripciones

²¹ Véase el [anexo 2](#): ‘Diccionario de la obra crespiana’.

más profundas. Su escritura es enriquecedora, no se detiene, es inagotable, sorprende con ideas originales, con la aportación de nuevos relatos dentro de otras historias. Las narraciones históricas²² se alargan páginas enteras, sin establecer muchas veces ninguna relación directa con lo que venía narrando. Este tipo de datos efectivamente comprobables en narraciones tradicionales de carácter historiográfico, ocupan muchas páginas de la autobiografía, lo que desvía la atención del lector hacia elementos que, además de ambientar y de demostrar el conocimiento con que cuenta el autor, sirven de complemento a sus vivencias. Asistimos, a partir de su escritura, al ocaso de una época dominada por la superstición, cuando la iniquidad y el afán de dominio destruyen la fuerza de los pueblos, pero también, a la afirmación, la inteligencia, la intuición y proyección de los pensadores, inventores, revolucionarios y disidentes; esos estudiosos del espíritu que ejercerán notable influencia sobre las generaciones posteriores. Con su visión de Ciénega erudita y vehemente, su entusiasmo por hechos históricos y su magistral empleo del lenguaje, se expresa con una certera claridad acerca del pasado. Todo lo anterior se puede enlazar a las palabras de Enrique Vila-Matas (1994) en *Recuerdos inventados*:

Recuerdo haber siempre pensado que la propia vida no existe por sí misma, pues si no se narra, si no se cuenta esa vida es apenas algo que transcurre, pero nada más. Para comprender a la vida hay que contarla, aun cuando sólo sea a uno mismo. Eso no significa que la narración permita una comprensión cabal, puesto que de hecho quedan siempre vacíos que la narración no cubre, pese a las suturas o remedios que intenta aplicar. Por ese motivo es por el que la narración restituye la vida sólo de forma fragmentaria. (88)

Bien puede afirmarse que el pensamiento y, por tanto, la escritura crespiana, se va formando del contexto cultural que se encuentra a su paso.

La conciencia individual crespiana está llena de signos que forman su escritura, y en este caso, la palabra se ha convertido en el material sígnico de su vida interior; en ese sentido, su palabra es la esencia de su vida interior. Por algo el lenguaje interno fue conceptualizado ya por los pensadores más antiguos como diálogo interno. Su pensamiento, deriva de la comunicación, del contacto social, de la influencia del medio y que, de algún modo, refleja propiedades del diálogo externo, del hablado. En sentido estricto, se atestigua que hay un desplazamiento de formas del mundo externo al mundo

²² 'Historia' como acontecimientos en variadas épocas y no como 'historia' del discurso narrativo.

interno, pero ese traslado no es un acto mecánico ni tampoco copia a imitar del mundo exterior. Tal proceso de internalización que se produce en Crespo (adquisición de diversos elementos culturales) no es el mero cambio de algo de un plano externo a un plano interno de actividad, el aprendizaje internalizado que se da constituye una práctica, en la que él se educa a partir de los elementos que brindan aquellos de quienes se rodea, conjugando diversos componentes de los grupos y comunidades distintas a las que pertenece. “Exteriorizándose en acciones y en palabras, el yo se expresa al mismo tiempo que se encubre, y en ambas se va reconstruyendo” (Puertas, 2004, p. 139).

Para terminar este subapartado, un aporte sobre lo determinante que es el papel de la escritura según Michael Sprinker (1991): “El origen y el final de la autobiografía convergen en el mismo acto de escribir [...], puesto que ningún texto autobiográfico puede llegar a ser excepto dentro de los límites de la escritura donde los conceptos de sujeto, yo, y autor se confunden en el acto de producción del texto” (127).

2.3.1.7. Desdoblamiento y otredad

El autor de una autobiografía ha de partir de un desdoblamiento por el que se reconozca en la otredad, pues en la escritura se narra a sí mismo, por tanto, es simultáneamente otro y sí mismo. “El autor debe proyectar su imagen en un espacio exterior, recogéndola con el fin de reconocerse en ella y facilitar así mediante las técnicas narrativas el autoconocimiento” (Puertas, 2004, p. 101). La relación entre el ‘yo’ consciente que se siente y el ‘yo’ social que los otros ven conforma el autoconcepto que crea el sujeto, pues por comparación con los otros, también se construye la personalidad. La escritura autobiográfica asume e impulsa la dualidad personal que se reencuentra mediante la palabra, pues el autor tiene que observarse como objeto de estudio, desdoblarse en descriptor y descrito.

En la otredad, el autor se vuelca como otro y al constituirse como ese otro, el ‘yo’ puede estudiarse con un distanciamiento que permite la objetivación pues hay un proceso de ‘extrañamiento’ que no sólo se produce en el interior del mismo autor, sino en la confrontación de su ‘yo’ con el exterior en el que evoluciona para poder desarrollarse. Ese desdoblamiento y otredad lo expone Crespo en su autobiografía en citas como: “Era mi propio doble el que dejándose llevar de la alucinación de un vino oscuro sentía un espejo agrietándose en astillas de luna sin que ni el aire lo tocara [...]”

(1987, p. 111) o “iban llegando esas presencias de las que mi doble oscuro bregaba por zafarse con la tensa cautela con que en los días lluviosos las mujeres del barrio de Cachimbero se apartaban [...]” (56), un ‘doble’ que se identifica, de manera especial, no sólo en su autobiografía sino también en todas sus obras narrativas, como se observará en el último capítulo de este estudio; otro ejemplo es: “Mi doble resultaba de pronto en esos reinos donde los brujos y los curacas de las tribus hablaban de cerro a cerro [...]” (63). Además, hay utilización de palabras como ‘sombra’ (analizada, también, en el último capítulo) que genera diversos significados, entre ellos algunos que hacen relación a su ‘yo’, por citar dos casos: “Donde mi sombra sentía nacer soplos que hacían con mi conciencia lo que los vientos con las ramas ciegas de los helechos y se me revelaban ciertas [...]” (73); “el aire y la música se fusionaron para siempre en mi sombra” (76).

Para Puertas (2004):

El texto autobiográfico recoge fragmentariamente voces y miradas ajenas, sucesos compartidos, la necesidad de autoexpresión pero también el deseo de reconocimiento social, lo que nos permite creer que un sujeto múltiple se encarga de redactarla y censurarla a un tiempo, de darle un sentido que la haga inteligible y útil no sólo para su redactor sino también para sus lectores implícitos, por más que muchas [...]. (110)

Esas fragmentarias voces y miradas ajenas se pueden estudiar a partir de la reconstrucción del argumento de las situaciones que viven la multiplicidad de personajes dentro de la autobiografía, aunque analizarlos a todo ellos es cuestión de una sola investigación²³; los sucesos se ven desdibujados, los personajes cambian, o simplemente aparecen y desaparecen en el transcurso de la lectura. Retomando las palabras de Gabriela Nouzeilles (1994) sobre los ‘yos’ parciales²⁴, los ‘yos’ de Crespo hablan de personajes reales, referenciales históricos, míticos (surgidos de la conciencia popular), religiosos, que influenciaron su vida. La veracidad de hechos y personajes, según Nicolás Rosa (1990), estaría dada por la operación de lectura que establezca el lector: “La operación de lectura no consiste en aceptar como real aquello que es imaginario, sino en imaginar aquello que es propuesto como Real en el texto” (47).

²³ Consultar los anexos 13, 14 y 15 en el *CD*, respectivamente: ‘Personajes en las obras crespianas’, ‘Personajes referenciales no compartidos de cada obra’ y ‘Personajes referenciales repetitivos en las obras crespianas’.

²⁴ “La autobiografía intenta precisamente dar cuenta de cómo el *yo* del pasado se convierte en el *yo* del presente del relato a través de *yos* parciales, modificaciones mínimas de un sujeto que deja de ser el mismo para ser otro en un proceso de aprendizaje” (102).

2.3.1.7.1. Personajes crespianos

Son más de doscientos personajes reales, incluyendo sus padres, hermanas, familia cercana y vecinos del pueblo y, más de doscientos cincuenta personajes referenciales los que acompañan esta obra. En esta autobiografía Crespo reflexiona, describe y revive cómo los cienagueros y su familia viven las múltiples experiencias cotidianas, cómo transcurre su vida hábilmente entre el pasado y el presente. Por medio de estos personajes se observa la manera de coexistir y padecer de una población desde sus orígenes antes de la llegada de los españoles hasta después de los años cincuenta del siglo XX. Aunque sus personajes son una cantidad considerable, es significativo analizar algunos rastros de sus vivencias familiares, además de otros personajes que revelan esa síntesis de la tradición oral y la palabra escrita que influyen su vida y, por tanto, contribuyen a la formación de su 'yo'.

Su padre, su madre y sus hermanas le acompañan en su infancia relatando historias que frecuentemente recuerda y reaparecen en el acontecer de los momentos que marcan un cambio en su actitud de ánimo; Crespo expone con amor y nostalgia la vida cotidiana pasada junto a su familia. Se observa claramente la influencia de su madre, en lo emocional y en el desarrollo de su sensibilidad durante toda la narración de la autobiografía, puesto que mientras escribe, regresa a las experiencias vividas a su lado o la describe y la idealiza: “Siempre me había parecido que la luna en su ocaso era un trasunto de mi madre. Todos los plenilunios, me imaginaba que si un día, dentro de muchos años, tuviera que describirla con una sola imagen, diría que mi madre era un reflejo de la luna en su ocaso” (1987, p. 98). Ella tenía las características perfectas que todo niño encuentra en su madre para ser feliz, sus cuidados, su sabiduría para tomar decisiones cuando era necesario; era tener un ambiente mágico y maternal construido con sonrisas, palabras y miradas, y pasar en su ausencia a la soledad y la amargura:

Eran de sombra, de sabores amargos, parecían marcadas por la ausencia las palabras de mi madre en ese instante en que la doradilla del polvo y la pelusa de las hojas volaban en silenciosos remolinos de brisa y el insistente jipío de los pájaros grises hacía más vulnerable y más extraño el mundo como si las casonas de madera porosa no estuvieran habitadas sino por lagartijas y fantasmas. (201)

El papel de su madre refleja, de alguna manera, el papel de las mujeres de esa época en Ciénaga, dedicadas al hogar, a la crianza de sus hijos, a la atención de sus esposos: “Mi

madre iba sirviendo platicos de coco rallado y miel de abejas mientras mi padre y sus amigos hablaban de Citurna (así llamaban los tayronas a la Sierra Nevada), esa tierra donde proliferaba el perro mudo y donde las tribus que vivían dispersas [...]” (111).

La influencia de su padre es también muy profunda, a quien relata en incontables ocasiones para vislumbrar la cara poética, histórica y cultural de Ciénaga; ya se dice en los apuntes biográficos, la muerte de su padre es una triste experiencia para su vida. Aunque esta muerte es posterior a su vida en Ciénaga, se debe tener presente que regresar allí siendo adulto, aparte de ubicarlo en el pasado específico de sus primeros años, le lleva también a hacer paralelos con su vida posterior, tomando en cuenta la ausencia de esos personajes que le dejarían marcado. Al lado de su padre aprendió sobre los grandes poetas españoles, la historia regional y nacional, le oyó historias y leyendas que abrieron su imaginación a partir de la construcción de imágenes nuevas combinadas con elementos de la realidad sensible, y en cuanto a los comportamientos sociales no pudo tener mejor maestro, pues lo acompañó en sus caminares con los que adquirió aprendizajes empíricos del entorno de amistades de su padre:

Andando con mi padre por esas plantaciones de Orihueca, Tucurinda y Riofrío conocí campesinos que tocando los anillos de crecimiento de los árboles podían determinar la edad de un bosque y observando las vetas de los troncos envejecidos por las brisas, los soles y las lluvias, sabían decir el año y casi el día en que las rulas de los colonos habían talado un roble. Esos hombres vivían en los caminos, en los montes o a la [...]. (21)

Al compartir con sus padres los sucesos de su quehacer diario se hace notorio en sus escritos el interés que demuestran éstos en escucharle, pues es la edad en que empiezan los acertijos. La relación personal con su padre siempre fue buena, se sentía querido e importante por él, por lo cual, Crespo percibió muchas más cosas de las imaginadas. Las charlas, paseos y acompañamientos por diversos lugares, le dieron la oportunidad de ejercitar su capacidad narrativa, ya que los niños pequeños suelen contar eventos en forma de episodio sucesivos: y luego ocurrió esto, y después esto otro, y entonces... etc., lo que posteriormente lleva a una labor de construcción lingüística mucho más estructurada, con frases complejas, palabras nuevas, entonación específica y una gran riqueza en los detalles descriptivos. Los niños necesitan saber que tienen unos límites y en la relación con su padre, el respeto y la autoridad eran la base de esos límites. Crespo no entra a detallar otras experiencias que permitan conocer algo más de su relación

personal, pero sí muestra todas aquellas situaciones vinculadas con diferentes aprendizajes de temas y vivencias en las que sí se observa un fuerte arraigo en la identificación con las cosas que su padre realizaba, por lo que significó un modelo para su vida. He aquí la descripción desgarradora de la muerte de su padre, en una cita que pone de manifiesto aspectos ya planteados:

Un sol blanco, un sol que parecía una lentejuela de nieve en la neblina goteaba sobre los tejados de la ciudad hostil aquella tarde en que fui a verlo a esa clínica donde aguardaba la muerte con la misma resignación desesperada con la que últimamente había venido aguardando tantas cosas en una tierra en la que se sintiera desde siempre un extraño. Pero esa vez no hablamos, como en los años idos (y en esas conversaciones a las que yo lo iba induciendo con mi preguntadera) del rey a quien sus hombres enterraron con [...]. Esa tarde me habló de cosas preocupantes, inmediatas, concretas, y me dijo que un hombre debe ser leal con su familia y debe ser cuidadoso. ¿Qué aluviones amargos arrastraría su sangre en esa hora en que hubiera cambiado todos los reinos de la tierra por una oportunidad siquiera de enfrentarse al destino con la temeridad desesperada de aquellos pescadores que se lanzaban cuchillo en mano y maldiciendo a las olas? Su alma, en cierto sentido, debe habitar aún estos lugares como la del jinete español que algunas noches sentíamos galopar entre las copas de los árboles. La madrugada en que murió no entraron por las ventanas bandas de golondrinas a despedirlo en su oscura yacija. Pero en estos ramajes, en los helechos y en los otros nidos de la pobreza y de los sueños, en esa misma hora en que él cerraba los ojos, algún celaje fugitivo lo mismo que un aleteo de luz tuvo que atravesar la madrugada fría. (18)

Con su padre se crearon historias en su niñez que generaron mundos reales e irreales que como él mismo lo dice en alguna línea de su autobiografía, se iban esfumando con la brisa.

Otro familiar es su abuelo materno, de quien hace múltiples referencias acerca de los conocimientos sobre botánica, temática recurrente que aparece a lo largo de la autobiografía, y en la muerte de su abuelo se muestra, cómo se proyecta y se manifiesta, de alguna manera, la vida del autor: “Ahora que mi abuelo no es más que polvo bajo las enredaderas de un cementerio de paredes blancas, comprendo que sus narraciones eran un clima fabuloso que mediaba entre el ámbito de los seres palpables y el universo de los presentimientos” (73). De sus dos hermanas, Elisa Esther, citada en una ocasión cuando cuenta cómo su madre le corta el cabello, y Sara María, a quien se hace

referencia cuatro veces, destacan los recuerdos con la segunda, con quien se observa un mayor acercamiento fraternal:

Pero no fue sino extender la mano para tocar el nido cuando sentí a Sarita (la hermana que no sólo hacía posibles mis locuras, sino que las justificaba y compartía) gritando ahí vienen, ahí vienen, ahí vienen y unos pájaros negros de mirada sangrienta y dando unos chillidos demoníacos (por alaridos semejantes será que reconoce Satanás a sus almas) brotaron de la quietud oscura de las ramas y a un jeme de distancia de mi cara bregaban como furias a picotearme los ojos. Allá abajo mi hermana daba gritos de pánico. (78)

Como narración autobiográfica son muchos los fragmentos que se pueden presentar acerca de las relaciones familiares del autor, pero es necesario, también, hablar sobre aquellas personas como la India Marina, quien le acompañó en toda su niñez e influyó en la elaboración de los mundos mágicos que Crespo imaginaba y creaba. Es un personaje que ayudaba en la casa del autor en oficios de cocina y organización y que, por sus características personales, está incluida en los proyectos de una nueva obra que piensa publicar. Para Álvaro Pineda Botero (1990), uno de los grandes estudiosos de la literatura colombiana, Crespo utiliza dos grandes fuentes, las historias de su padre y “las historias de la ‘India Marina’, una sirvienta guajira que conjuraba los fantasmas con cuentos de miedo” (34). Se encuentra citada en la autobiografía muchas veces:

Sin embargo, lo tenía presentido escuchando esas historias de Marina en que lo extraño estaba en que no tenían principio ni acabose y nunca se sabía lo que pasaba porque se iban uniendo unas con otras y se nombraban infinitas cosas: perritos de colores, rosas y muertes repentinas, ciervos que tenían crines lo mismo que los potros, jinetes perseguidos por el viento, príncipes que se salvaban de la [...]. (Crespo, 1987, p. 91)

La India Marina aporta misticismo, creatividad, imaginación a la vida del autor:

Esas vigas de color pesado que sostenían la trama de las parraleras bajo las que Marina nos hablaba del ave del paraíso que solo podía ser derribada con unos dardos de oro y del país donde los osos y las abejas doradas cuidaban de los niños perdidos, y en una especie de activo sobrecogimiento mi espíritu se dejaba ir ganando por esa realidad envolvente en que se iban entreverando los ámbitos de la materia y del silencio en una dimensión de aperturas hacia el horizonte y hacia lo profundo y formaban una nueva presencia infinitamente lejana por su belleza pero infinitamente íntima por su poder para relacionarse con uno, un universo donde las palabras eran el sitio de un encuentro en el que mi ser se iluminaba con esa luz prohibida y sugestiva que les brotaba [...]. (37)

La manera en cómo la India Marina pensaba, hablaba y actuaba, generó diversas conclusiones en una edad infantil que es tan moldeable:

Fue la india Marina quien me dijo que los vampiros no eran sino cadáveres de asesinos y de excomulgados y que tales espectros podían reconocerse porque no proyectaban sombra ni podían reflejarse en los espejos, pero en cambio tenían poderes misteriosos porque con sólo una mirada eran capaces de sacarle a uno el hígado y para confundir a sus víctimas les iban haciendo ver como en un calidoscopio una sucesión de caballos, carruajes y mansiones de fábula [...]. (14)

La figura melancólica de su padre, la presencia de su madre y la mirada enigmática de la India Marina acompañan siempre a Crespo desde las antiguas paredes de piedra que albergaron su rincón personal. Otros personajes citados en más de una ocasión son: la negra Mariangola, Clemencia Isaura Santaella, Francisco de la Hoz, Alejandro Amáralea o Nicolás Granados, todos ellos personajes reales, que son retomados en muchas ocasiones para organizar sus vivencias en su población natal, Ciénaga. Además innumerables personajes referenciales históricos (H), que contribuyen directa o indirectamente con la construcción de una nueva Colombia o que, por el contrario, la dominan o tiranizan: Cristóbal Colón, descubridor de América en el siglo XV; Rodrigo de Bastidas y Vasco Núñez de Balboa, conquistadores españoles en el siglo XVI; Simón Bolívar, libertario de la opresión colonizadora española en el siglo XIX; José Prudencio Padilla, oficial del ejército colombiano siglo XIX; y otros históricos universales, especialmente latinoamericanos, como François Dominique Toussaint-Louverture, político y militar, dirigente de la Revolución haitiana, siglo XVIII; Rafael Leónidas Trujillo Molina, militar y político dominicano en el siglo XX.

Asimismo, enlaza personajes referenciales literarios (L) como: Antonio Machado, Gustavo Adolfo Bécquer, Leopoldo Lugones, Lord Byron, Porfirio Barba Jacob, Juan Ruiz de Alarcón, Rubén Darío y, personajes referenciales filosóficos (F) y pensadores como San Agustín y Giordano Bruno. A su vez, personajes referenciales de música (CM) como Mozart, y personajes referenciales artísticos (A) como Leonardo Da Vinci y Modigliani; además de las tribus indígenas nacionales como los Tayronas, los Wayuú, los Pocigüeicas, y de otros países como los Mayas. En fin, un sinnúmero de personajes referenciales que comparten su vida intelectual lo cual incide en la construcción del 'yo' de ese niño al que se relaciona en su narración.

De igual manera, el destino del autor no hubiera podido proyectarse en el tiempo sin haber vivido o escuchado los acontecimientos de muchos personajes cercanos sobre, por ejemplo, la guerra civil, los odios partidistas, la intolerancia religiosa y todo lo que ha acompañado a la sociedad colombiana en siglos de historia colonizada y de independencia. Su autobiografía es una reflexión no solamente sobre los recuerdos que aquejaron su alma y todos los interrogantes e impresiones que tuvo de niño, sino que también es sobre la cuestión espiritual, desgarrada, intensa de hombres y mujeres que se preguntan y asombran constantemente por los grandes interrogantes metafísicos de la existencia.

En la construcción de personajes, Crespo es un estudioso de las costumbres, pues busca explicar sus comportamientos por estar inmersos en Ciénaga o en otros lugares, describirlos y comprender sus actuaciones, aquí, por ejemplo, una cita referida a un caudillo local:

Era esa íntima lucha entre su carne y su conciencia lo que lo había convertido en un ser de alma doble, en una duda, en un hombre inconstante en todos sus caminos. Algo ardía fuera de la noche y lo lanzaba lejos de sí mismo. Su corazón oscuro y hueco se angustiaba sintiendo que sólo la etérea y casi transparente sedita de la vida lo separaba del paraíso o del infierno. (188)

Cuando Crespo se involucra en el relato de la experiencia de otros personajes, experimenta transformaciones graduales a medida que avanza, evalúa acciones y actitudes propias y ajenas; es evidente que a lo largo de su autobiografía sus añoranzas van dirigidas a la raza humana, a sus actos y sentimientos, a la manera en cómo expresan sus deseos y a los argumentos que los motivan para ejecutarlos. No cumple sólo la función de evocar con nostalgia la infancia, es, además, el objeto ideal para enseñar las costumbres y cultura de los cienagueros.

Se descubren en el texto, del mismo modo, reflexiones de carácter ético, estético y social, a través de la realización y la evocación de las acciones de estos personajes que sirven de pretexto para cuestionar sobre situaciones de la realidad actual. Crespo quiere mostrar que su sensibilidad, sumamente elegante, y las condiciones en que vivió, le permitieron captar matices y observar hechos diminutos pero importantes que pasarían inadvertidos por otros hombres. El mundo dentro de este autor, ese 'mundo interior' posee un lugar social estable, y en su atmósfera se estructuran sus argumentos internos,

las motivaciones y valoraciones internas y cuanto más culto es, más amplio es el espacio, debido a la cantidad de voces y referencias que en ese ambiente convergen. En su autobiografía se cruzan elementos de su conciencia cognoscente ya expuestos, su conocimiento está compuesto de momentos individuales suyos y de algunos de sus personajes, hay una necesidad como autor de un mundo concreto con su discernimiento de poeta, lo importante es su coherencia y armonía, ya que su individualidad se va afirmando en sí misma y se enriquece mediante la calidad literaria de su texto.

2.3.1.8. Espacio autobiográfico

Según Lejeune (1991), el espacio autobiográfico se crea allí donde se alojan los deseos de los escritores (aún en aquellas obras de ficción) para que se lea la verdad de su escritura y por ende de su vida (59). Asimismo, otra estudiosa del espacio autobiográfico es Nora Catelli (1991) quien en su libro *El espacio autobiográfico* define: “Y esa cámara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico: el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe” (11). Catelli plantea las diferencias en el manejo del espacio autobiográfico entre Paul De Man y Lejeune, con el primero, la autobiografía es un intento de realización de un tropo, mientras que, con el segundo, se postula una relación de semejanza que adquirirá un rango legal bajo la autoridad del pacto firmado.

Los planteamientos dados por De Man, por su carácter deconstructivo y por reducir la autobiografía a la prosopopeya como voz y nombre, no encuentra eco en este análisis, mientras que Lejeune propone abarcar tanto sus figuras como sus propuestas narrativas y sus modos de lectura, todo ello dentro de dos planos de aplicación al género de la autobiografía, el primero, tiene que ver con la aprehensión del género en sí o su poética y, el segundo, es el de la aprehensión del texto particular dentro del género y su interpretación: su crítica. Catelli enfoca todos sus planteamientos, con respecto a Lejeune, acerca de los elementos del pacto autobiográfico, los valores formales que lo conforman, entre otros, la persona gramatical, la referencialidad, el nombre propio, etc., elementos todos que se han venido desarrollando. En este sentido, es concluyente que para esta autora el espacio autobiográfico hace relación a todos los elementos que componen la autobiografía, pues son inherentes a su formación.

Por otra parte, para José María Pozuelos Yvancos (2006), el espacio autobiográfico implica siempre “una sustitución de lo vivido por la analogía narrativa que crea la memoria, con su falsa coherencia y ‘necesidad’ causal de los hechos, pero que unas veces tal sustitución será una impostura y otras veces no, dependerá en ese caso de su funcionamiento pragmático” (34). El proceso, en este caso, que inscribe el espacio autobiográfico no es solamente el de la construcción de una identidad, en términos semánticos, es la construcción de una identidad como retórica de la imagen, como signo para y por los otros. Según Pozuelos Yvancos, ese es el fundamento de autojustificación que soporta toda autobiografía (64).

El espacio autobiográfico expuesto por Crespo manifiesta su verdad individual e íntima, en la que revela su creación literaria, los deseos personales que quiere que un lector atento conozca y/o comparta; es ese lugar a partir del cual proporciona un autoanálisis y una memoria que proyectan diversos significantes, definiendo su ‘yo’ como escritor. Su espacio autobiográfico muestra los lugares de su inconsciente, pero también aquellos sitios físicos que han otorgado sentido a su existencia.

2.3.1.8.1. Espacio crespiano

Otro fenómeno constante del carácter reflexivo en Crespo son los sucesos que generan los espacios, y cuando en este apartado se habla de espacio crespiano se hace referencia al lugar físico o lugares geográficos, de ambientación, que sirven de fondo para que se desarrolle el contenido de su autobiografía, teniendo gran incidencia, pues es donde se han establecido sus anhelos. El espacio subjetivo está presente en su formación como ser humano, escritor y autor; el espacio objetivo, muy ligado al subjetivo que el autor expresa, está lleno de escenas y fragmentos que generan un ámbito narrativo definido.

El tratamiento subjetivo que le da a la naturaleza permite vincular este texto con ese grupo de escritos que hacen del elemento natural un protagonista y su objeto de reflexión, ya que la autobiografía de Crespo amplía las posibilidades significativas de este tipo de espacios por el peculiar marco de referencias culturales que explicita. Compara la vida con la naturaleza como lo hace, por ejemplo, con los ríos: “Muchos y grandes ríos hay en el mundo: el de la vida, el del amor, el de la gracia. Pero el de la nostalgia es un río lento, impasible, sin colores (y, sin embargo, hay azules que tienen el

sabor de la nada), sin caídas, sin rápidos, con remansos, con brisas, imprevisible, traicionero y siempre peligroso de vadear en la noche” (1987, p. 17).

El espacio muestra alusiones al carácter mítico y sagrado de los orígenes, debido a que describe en varios capítulos las formas sacralizadas de la fundación a partir de la Biblia y, también, de los propios nativos. Ambientes que son centrales y base para la evolución de la vida; allí, los personajes tienen un mundo a su medida, existen por la influencia energética de la santidad del lugar y del transcurrir originario. En su narración, Crespo recrea lo que es presentado y sentido como un espacio natural y una realidad social que han sido transformados, disueltos de muchas formas; se trata de un espacio y una realidad que le producen sentimientos diversos.

A través del texto, el lector experimenta las sensaciones percibidas por el autor en los diferentes espacios debido al modo en que están escritas, a su adaptación, y a los rasgos de esos lugares descritos: “Y los notables y el pueblo se reunieron en el salón de los siete candelabros una tarde en que los almendros de Aldea Grande se fueron recubriendo de unas bandadas de pájaros negros y anaranjados que venían de las olas y que los marineros decían que en Tampa los llamaban los orioles de Baltimore [...]” (163). No obstante, puede decirse que las narraciones en la autobiografía se desenvuelven (o mejor, que se mezclan), en un ambiente de pueblo primordialmente. De acuerdo con los datos que Crespo relaciona de Ciénaga y los sitios que se mencionan²⁵, se cuentan más de doscientos cincuenta lugares, entre ellos enuncia: barrios, ríos, bares, montes, pueblos, caminos, etc. Algunos de los espacios más relevantes son:

A) Ciénaga:

La autobiografía hace de Ciénaga un sitio mágico donde conviven lo real y lo irreal, dejando entrever, además, el alma y los mil rostros de una población que sobrevive el pasar del tiempo aceptando sus vivencias con resignación. Crespo expresa nostalgia por su niñez, por los momentos allí vividos, por las relaciones que estableció con la naturaleza; hace referencia al espacio desde el cual escribe y cómo es su experiencia con sus múltiples fuentes. Su Ciénaga es alucinante, deslumbrante, única: “Ciénaga no era más que un polvoriento espejismo junto a su mar, su lago y su montaña, una pequeñez, una brisita de ciudad que iba viviendo del pescado, las frutas y los sueños en medio de

²⁵ Consultar el anexo 16 en el *CD*: ‘Espacios narrativos en las obras crespianas’.

ese clima que les volvía las uñas de cristal a los muertos” (105). Logra mostrar de manera poética la evolución de esta población que a su paso va dejando un rastro de seres desamparados a su propio destino y necesitados de identidad.

Su visión de Ciénaga es la de un lugar que, paulatinamente, se ha hecho en sus recuerdos, amable, tierna, benévola, lo que la hace realmente interesante: “Ciénaga, por momentos, se quedaba sin aire, vencida, quieta, paralizada en un vacío que afilaba las largas ramas de los tamarindos en esa calma inflamada por el verano en que furtivamente se percibía el resuello del mar” (102). En Ciénaga están el Puerto de las Mercedes, los barrios Cachimbero y los Palmares, bares como el ‘Cabo verde’, tabernas donde ocurrieron hechos que modificaron el diario vivir de sus pobladores. La minuciosa evocación de tantos ámbitos y lugares pareciera situar por momentos al lector en el entorno de una geografía imaginaria, aunque este no es un espacio carente de manifestaciones simbólicas en cuanto a la identidad, los acontecimientos propios y lo familiar, más bien es el de un espacio en el cual lo intrínseco del autor crea imágenes con percepciones instantáneas de los objetos que están en el entorno de los personajes, por tanto, los lugares se representan como se ven o como los personajes lo reflejen.

El espacio literario que integra el autor en su primera infancia está orientado, especialmente, a lugares abiertos, amplios, en los que se observa la naturaleza, las calles, las zonas rurales, pero también a espacios que, aunque cerrados, no le limitan en sus actuaciones. Los personajes que plasma es más común encontrarlos en sitios cerrados, como iglesias, bares, casas, etc. De la misma manera que Crespo le explica al lector lo que es una planta, le describe cuánto ve y cuánto recuerda durante su recorrido por diferentes lugares de la población:

Iban llegando esas presencias de las que mi doble oscuro bregaba por zafarse con la tensa cautela con que en los días lluviosos las mujeres del barrio de Cachimbero se apartaban de la callecita salpicada de yerba y verdolaga donde vivía el italiano medio loco que andaba por esa edad en que a la gente comienza a salirle pelos en las orejas, que hablaba con extrañeza de los cienagueros (esos seres huraños que sólo se alimentaba de ostras y agua de coco) y que hizo poner sobre su rancho de techo de palmichas el primer pararrayos que se viera en la aldea. (56)

Pero el transcurrir de su existencia en Ciénaga es mucho más que la descripción de situaciones en los espacios que están dentro o fuera de ella misma, es palpar los puntos

claves de la vida del autor, es entender su misma esencia y, por tanto, su construcción a partir de una trama de recuerdos. La conciencia gnoseológica del ambiente donde escribe aparece como punto de partida y la experiencia del espacio personal es una constante que funciona con ‘poder de convocatoria’ y que puede llegar a ‘marcarlo’ con sombras, ruidos, olores, imágenes creadoras de sensaciones de intimidad, opresión o libertad. Además, las aproximaciones en torno al plano social, cultural y religioso de los cienagueros se limitan a la evocación de la vida del autor, quien hace detalladas descripciones de espacios de sociabilidad, hábitos de trabajo, devociones y procesiones religiosas, elementos del imaginario social, fiestas y hábitos propios de un pueblo costero vinculado con su cotidianidad, de ahí que los paisajes se transforman en rasgos y emociones mostrando diversos elementos con imaginada descripción:

En esas madrugadas en que unos pájaros ciegos iban encendiendo en las ramas las lamparitas de sus cantos y los copos de viento pasaban por la sombra caliente desatando en las hojas del tamarindo y de los mirtos ese olor lleno de desasosiego que nos tocaba la carne y nos hacía sentir que todo en el mundo y en la noche era opaco, era irreal, era frágil y que de un momento a otro podía sobrevenir desde los mares uno de aquellos huracanes que arrasaban las casas de madera [...]. (29)

B) su casa:

En esa visión general de Ciénaga, Crespo ubica de manera específica su casa, sus jardines, donde sueña y concentra sus emociones, pues se mezclan incluso con las paredes que allí habitan. Manifiesta que el hombre cienaguero es fruto de una espacialidad sui generis y que lo ha traducido, ejemplarmente, a través del rito de la fundación de un mundo y de la descripción de su casa, imagen de su mundo:

En esta casa, en este espacio íntimo que la tierra nos diera para que los espíritus de la luz y del sueño se conocieran con nosotros y tuvieran su pleno crecimiento esos seres que sólo aquí hubieran podido encontrarse con su propio destino, se fueron desvelando ante mis ojos la incertidumbre y el asombro de presentir que la tierra no sólo nos traía los ángeles huraños sino (¡quién lo creyera!) que ella misma era el ángel que abría y que cerraba y que abría las cuatro fuentes del paraíso. Aquí se hizo realidad para nosotros (la menos numerosa de las familias de la más reducida de las tribus perdidas) ese espacio encantado que hizo posible nuestra historia. La tierra nos dio casa y la casa un destino. Primero tuvo que acontecer lo acontecido para que al final se comprendiera [...]. (44)

Vive y siente el patio de su casa, lugar de secretos y vivencias, contempla lo que queda de ella, los helechos, los tamarindos y los árboles. Álvaro Pineda Botero (1990) en *Del mito a la posmodernidad*, hace relación a la importancia del patio explicando cómo en los antiguos romanos se da la adoración de Abeona, el dios del salir, y Adeona, el dios del entrar y, ambos orientaban el lugar intermedio, es decir, el umbral, por ello, en la mitología de la costa Atlántica, el patio es el paso del interior al exterior o del exterior al interior, por estar relacionado con el nacimiento y la muerte (36). Para Crespo, el patio es un espacio singular, es el escenario preferido en donde se sitúa de niño y adulto evocando el pasado:

Este minuto me recuerda una noche ya perdida entre los años irrevocables y crueles: me desperté en el patio bajo el mirto cundido de florecitas blancas y la mirada se me fue por toda la soledad del espacio. La luna fría y las ramas azules de los árboles se habían ensombrecido, pero en el más profundo centro de la altura vivían colores extraños encendidos por un hermoso fuego. La casa sola dormía sobre un aire caliente contra la tierra oscura. (1987, p. 86)

Asimismo, Elías Eslait (2003) en el discurso “Crespo, o el placer de perseguir la nostalgia” (pronunciado en Ciénaga en su honor), confirma lo significativo que es el patio cuando en la descripción de algunos detalles biográficos de éste, manifiesta que:

En su patio lleno de árboles con frutos de mango, hicacos, mamones y tamarindos, bugambilias, heliotropos, begonias y crisantemos, donde todos los días en la magia del color de las cinco y media de la tarde, bailaban una danza los turpiales. Cerca, muy cerca de su jardín, ‘el mar, el mar salvaje, el mar que retenía los espejismos, las resolanas y los caballos del viento, abría sus laberintos abismales y el ocaso de las golondrinas soltaban sus telones de oro, sus azafranes ciegos y esas olas calientes [...]’. Y al fondo, solitario el árbol de Ilán, Ilán, escalera olorosa y mágica al paraíso. (1)

C) otros espacios:

Entre otros, los lugares que reinciden en los recuerdos de Crespo son: la Sierra Nevada de Santa Marta (llamada por los primeros pobladores ‘Citurna’), los ríos Córdoba y Atrato, las playas, caseríos y poblaciones como Santo Domingo, islas como Guadalupe y Guanahani. En el discurso narrativo se encuentran descripciones que se visualizan, es decir, que facilitan la posibilidad de que el lector construya una imagen visual de los objetos en los sitios a los que hace referencia:

De una conciencia tocada por esa brisa caliente del Caribe que hacía que me afanara por comprender aquel tiempo que no me pertenecía, se contagiaba de mis imaginaciones y con la misma naturalidad con que ponía tres docenas de rosas (¡rosas, por siempre rosas!) o de lirios de agua en las alcobas, se sentaba en aquella mecedora de mimbre, entrecerraba los ojos, recordaba y, dando un hondo suspiro, se iba también de viaje por las islas de los indios flecheros que desde las canoas bajaban a los alcatraces del viento y creían que las hojas de los misales les hablaban al oído a los curas. Hoy, desde la perspectiva que sólo el tiempo nos permite, me parece que lo que ansiaba encontrar en esa historia era el secreto de las soledades, los sueños y las violencias de la pobre gente. A mí me parecía que el mundo estaba lleno de seres hechizados, de ángeles con espuelas, de zombis que en su propia saliva llevaban el bebedizo. No es sino abandonarme un poco y dejar que las olas arrastren a las olas para que la [...]. (53)

Para concluir, se hace necesario comentar que en la actualidad estos espacios han cambiado, Ciénaga es una población más moderna, aunque todavía conserva muchas de sus tradiciones. La casa ya no pertenece a la familia del autor y su estructura está modificada, pero se conservan algunos rastros de lo que fue el inmenso patio al que hace referencia en su autobiografía como se muestra en las fotos tomadas para esta investigación²⁶.

2.3.2. Caracteres formales (o pragmáticos)

Es primordial tener en cuenta, en el escrito autobiográfico, una serie de aspectos de carácter formal a través de los cuales el autor expresa una concepción del mundo y le confiere un orden y una estructura al relato de su vida. Aunque para Puertas (2004), los caracteres formales son ocho: Persona gramatical, prosa/verso, extensión, orden lineal, olvidos, motivaciones autobiográficas, la vida como metáfora y, la firma, se debe aclarar que algunos como la extensión, el orden lineal y los olvidos, se han incluido en el siguiente apartado sobre los caracteres estructurales, y que las motivaciones autobiográficas y la firma se han insertado dentro del desarrollo del carácter sustancial anteriormente visto. Las razones por las cuales se han realizado los cambios son las mismas que las explicadas en el apartado sobre los caracteres sustanciales: razones de significación, pues muchos de los elementos se relacionan directamente en sus definiciones; ser prácticos en la comprensión del análisis e interpretación de la

²⁶ Véase el [anexo 3](#): ‘Fotos tomadas para esta investigación’.

autobiografía de Crespo, pues prima el sentido común, la claridad y comprensión de lo que se quiere analizar y exponer. Por consiguiente, se orienta el análisis con tres rasgos:

A) la persona gramatical, en la que se examina la manera en cómo el narrador y/o personaje principal se expresa, y de qué manera manifiesta su identidad en sus escritos ya que la persona gramatical alude a las personas del discurso, es decir, al diferente papel que persona y cosa desempeñan en el acto de la palabra; se consideran los aportes realizados por Philippe Lejeune (1991), Elizabeth Bruss (1991) y Émile Benveniste (1979) para aclarar sus características.

B) la prosa/verso, la cual explica la forma de expresión literaria utilizada por el autor en la autobiografía, se analizan figuras literarias como la metáfora, el símil, el retruécano, la sinécdoque, entre otras, y el uso del adjetivo como embellecedor de su prosa. Para las definiciones de estas figuras literarias, se utiliza el *Diccionario del uso del español*, de María Moliner (2007) y el *Diccionario de términos literarios*, de Demetrio Estébanez (1999).

C) el lector, en el que se justifica la importancia de este rasgo para la construcción de cualquier proceso narrativo, pues sin lector, no hay texto y, en este caso, autobiografía; se cuenta con los planteamientos de la teoría de la Estética de la recepción, la cual estudia la respuesta del lector ante los textos literarios, a partir de sus principales representantes: Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser R; asimismo, se utilizan aportes de algunos autores que se han venido citando: Lejeune (1991), Puertas (2004), Oscar Tacca (1985). Los rasgos de persona gramatical y prosa/verso son aquellos con los cuales Crespo confiere un orden y una estructura a lo que expone, pero es el lector quien sostiene o no esa concepción del mundo que el autor quiere mantener, sin el lector no es posible que se lleve a la práctica el pacto autobiográfico del que se ha venido hablando a partir de las teorías de Lejeune, ya que este pacto afecta tanto al autor que constantemente debe interrogarse sobre el proyecto que realiza, como al lector que ha de creer en la fidelidad del texto y, por tanto, en su autor.

2.3.2.1. Persona gramatical

Cualquiera que sea la persona gramatical usada en la narración autobiográfica, es imprescindible que exista relación entre autor, personaje y narrador; la forma más usada

es la primera persona ya que es la forma habitual para hablar de sí mismo. En los textos autobiográficos es necesario identificar al enunciador con la materia enunciada y para los lectores el uso de la primera persona en los escritos suele conferir sinceridad y espontaneidad al tono narrativo, aunque se encuentran textos en los que esa primera persona es ficcional y no coincide con la identidad del autor y narrador. En ocasiones se establece el relato a partir de la tercera persona, pero pone en aprietos al lector pues debe interpretar aquello que lee y dudar del enunciado, como lo hace notar Lejeune (1991): “Es evidente que el *yo*, no se concibe sin un *tú* (el lector), pero éste por regla general permanece implícito; en sentido contrario, el *tú* supone un *yo*, igualmente implícito; y la narración en tercera persona puede presentar intrusiones de un narrador en primera persona” (50).

Para Elizabeth Bruss (1991): “Hablar en primera persona es identificarse a uno mismo como la fuente principal de la comunicación, y hacer de este un asunto central de esa comunicación” (72). Junto a la persona gramatical cambia la forma de los verbos, y a veces, este tiempo verbal está relacionado con el efecto de distanciamiento o cercanía que se quiera provocar. Crespo utiliza siempre la primera persona gramatical ya sea singular y/o plural: “Uno mira la vida y ve ese río fluyendo desde los génesis oscuros y presiente que el agua soñadora puede calmar la sed con que nacimos pero que no hay sed en el mundo que pueda contener a ese río. Debemos alegrarnos y dar gracias por el sorbito fresco que bebemos sin sentir amargura [...]” (1987, p. 194). Sólo mediante el ejercicio de la expresión en primera persona (sus narraciones contadas y reflexionadas desde su ‘yo’), puede encontrarse a sí mismo y descubrirse ante los demás: “Lo recuerdo. Una brisa me iba dibujando en el tiempo las imágenes de los años perdidos para que me sintiera vivir como en un cuadro de mi primer libro de cuentos” (155).

El teórico Émile Benveniste (1979), parte del análisis que se hace de la función que realizan las personas verbales (primera, segunda y tercera), lo que se conoce como la teoría de la enunciación, en la que busca, en cierta manera, entender como el hablante moviliza la lengua y construye su propio acto de habla, su propio discurso, el cual transita entre el nosotros y los otros. El enunciador habla desde un ‘yo-nosotros’, frente a un ‘tu-ustedes’ y lo hace sobre un ‘ellos’ para al final poner en evidencia que la tercera persona es en realidad una no-persona. Benveniste afirma que a través del lenguaje el hombre se construye como sujeto y que la subjetividad es la capacidad del locutor de plantearse como sujeto (180), incluso dice: “El lenguaje está organizado de

tal forma que permite a cada locutor apropiarse de la lengua entera designándose como *yo*” (183), debido a esto, el locutor se convierte en el centro de referencia espacial y temporal, y todo el que escuche el discurso en ese momento, asociará *yo* con esa persona.

Para Lejeune y Benveniste la utilización del pronombre de primera persona nos envía al proceso de la enunciación, al problema de la identidad oculta tras ese ‘yo’ que empieza a resolverse mediante la inserción del nombre propio en el texto y la coincidencia de ese nombre con el del autor real, apuntando ambos hacia el pacto autobiográfico mediante el cual, según Lejeune, se desvelará quién es el sujeto que se esconde tras ese nombre propio y esa identidad. Sin embargo, se debe aclarar que para Benveniste no hay concepto del ‘yo’, pues ningún pronombre se ha remitido jamás a un concepto, sino que ejerce simplemente una función, que consiste en enviar a un nombre o a una entidad susceptible de ser designada por un nombre (Lejeune, 1991, p. 51); este rasgo del nombre propio y la identidad fue estudiado en el apartado anterior sobre los caracteres sustanciales (o semánticos).

Otro aspecto significativo en la autobiografía de Crespo con respecto al uso de las personas gramaticales es, también, ver cómo recurre a lo que les sucede a terceras personas que cuentan sobre lo que le ocurrió a otra persona, ejemplo de ello es: “Y nos dijo Uriel Acosta que su padre contaba que su abuelo decía que aquellos hombres de rompe y rasga capaces de robarle hasta la luz del sol a los pendejos [...]” (1987, p. 222). No es extraño, entonces, encontrar a una mujer que narra sobre otra que cuenta lo que un varón dice acerca de las historias de héroes, guerras, odios, etc., por citar un caso, la misma referencia que hace Pineda Botero (1987, p. 6) en su artículo “La biblia cienaguera” sobre esta misma autobiografía: “Mariana Campo contaba que Luisa Riascos relataba que su padre le había oído recordar al negro Laches ese miércoles de ceniza en que un hombre cubierto con una túnica andrajosa se apareció en la Calle de las acacias precedido por tres niños que llevaban una cruz [...]” (Crespo, 1987, p. 213).

2.3.2.2. Prosa/ verso

La prosa es la forma más natural de escribir, es la manera que adopta el lenguaje en general, el verso, en cambio, es una forma especial de expresarse que presenta ciertas

reglas como el número de sílabas, la rima o la ubicación del acento en la última palabra; así, se crea un ritmo y una musicalidad específica para este estilo de contar las cosas. Según Puertas (2004): “Aunque suele usarse la prosa para el relato autobiográfico, éste no es un rasgo pertinente: sólo implica la narratividad de género. El verso está más ligado, como forma anacrónica, a las culturas orales, ágrafas, por su función mnemotécnica. A la prosa, por su comodidad, en cambio, acceden todos los escritores” (153). Una diferencia entre prosa y verso puede ser el ritmo, pues en el verso el ritmo suele ser regular, y la repetición de los acentos se hace a compás, en la prosa en cambio el ritmo es irregular, es menos riguroso que en el verso, es decir, las repeticiones se cumplen, aunque sin una norma más o menos fija como en el verso. Pero, además de la prosa de todos los días, coloquial o culta (lenguaje científico, humanístico, administrativo o periodístico) está la prosa literaria que puede expresar como el verso, una inspiración poética. En Crespo se ve con claridad esta prosa literaria, y en ella se observa cómo sobresalen características de la novela lírica, ya vistas al comienzo de este capítulo. La prosa literaria presenta la consistencia y la ilusión propia del lenguaje literario, en el que prevalece un ritmo especial, característico, que la distancia de la prosa cotidiana y, en ocasiones, llega incluso a poseer rima interna, es una forma de narración fraccionada en que lo poético se impone, pues hay un transparente coqueteo con lo lírico, como se puede apreciar en el siguiente fragmento: “Ciénaga, la playa de los espíritus, el reino de las mujeres de orgasmos amarillos y sudores azules, la aldea donde los gallos escarbaban la arena oscura de los patios buscando la culebra dormida que la tierra llevaba en las entrañas, había tenido siempre una secreta semilla de locura” (Crespo, 1987, p. 227).

Al escribir en prosa, Crespo no está obligado por las reglas métricas que se exigen para el verso, el ritmo en la prosa lo impone aquello que quiere expresar ya que utiliza la prosa para escribir todo lo que desea construir con su lenguaje, aunque por el hecho de ser poeta, en su narración autobiográfica se plasma desde el silencio de su situación en el mundo hasta el descubrimiento de las palabras que expresan su visión de las cosas, sus anhelos y sentimientos; su apertura hacia el conocimiento, y la motivación para comunicarse, crea imágenes con un estilo propio. El lenguaje en prosa que emplea está tan alejado de la norma académica como de las distintas jergas y dialectos marginales universales, ya que su intención no está tanto en la narración como en la evocación de determinadas atmósferas y ambientes, así como de estados psicológicos subjetivos. Para

este fin utiliza la prosa componiéndola a su gusto, siempre consciente de que se trata de una norma que debe ser dinámica y armoniosa, intentando usarla como medio de expresión:

Será por eso que ahora, en este clima de soledad infusa y en esta luz que se disuelve lo mismo que la nostalgia, el pasado (el tiempo del pasado) es una brisa marina que ni cansa ni se cansa. Sin embargo, no todo son violetas en el agua. Aquí, mientras los pensamientos se me agitan como esos polluelos que salían ciegos del cascaron en luna llena, miro el contorno sin mañana de la página en blanco lo mismo que el torero mira las graderías desiertas de la plaza en donde al día siguiente se jugará la vida. Todo es extraño... Ahora creo entender que entre las muchas astucias que el tiempo emplea para engañarnos, la más diabólica y sutil es detenerse: es como si supiera que el agua mansa da más miedo y que el espejo vence lo que la brisa no alcanza. (130)

Se puede hablar de la autobiografía como “una encadenación de metáforas o de símbolos que se refieren en grados sucesivos al autor como responsable de sus acciones y depositario último del significado mediante el que puede interpretarse su existencia” (Puertas, 2004, p. 137), y Crespo proyecta su vida como metáfora en su prosa. La metáfora que crea un texto autobiográfico es el de la universalización de la experiencia particular y la escritura sirve de memoria para crear la ilusión de eternidad, la resurrección del tiempo pasado y los recuerdos olvidados; existe identificación dentro del lenguaje con situaciones de vida. La estetización de la vida es posible porque la vida interior precisa de imágenes en las que proyectarse y reflejarse para obtener existencia. El ‘yo’ autobiográfico se sirve de este medio para revestirse y manifestarse socialmente, por lo que metáfora aquí, inicialmente, no es entendida como una figura literaria sino desde el punto de vista del análisis cultural y social ya que, en lugar de atender a las metáforas como productos de la actividad artística, es estudiada como proceso de construcción de significados.

Crespo realiza una descripción de la vida tal como la vio, pero experimenta con el movimiento de su conciencia cognoscente sustituyendo la secuencia de una trama por las exigencias del momento, proyecta las percepciones externas de los personajes y espacios contra el conocimiento interior de sí mismo y de cada uno y, además, se preocupa por los objetos naturales e inanimados que rodean de manera clave el desarrollo de su narración: “Todo el silencio de la hora se había escondido bajo los aleros. La calle, con sus brisas y sus sombras que parecían jugar a perseguirse por las

puertas y las ventanas ciegas, tenía ese aire irreal y alucinado de los sitios en que ha de pasar algo” (1987, p. 91), y ya, estando allí, encontrar alusiones a su universo, inventarios de su niñez donde discurre su reino mágico, su mundo, metaforizado, creado a partir de sus reflexiones, sentimientos encontrados, de su realidad: “La sombra estaba llena de espectros en andrajos de púrpura y mi alma era la casa en ruinas de sus apariciones. Afuera, entre las ramas de los tamarindos, la noche haría nacer más de una luna. Mi mundo no sería jamás el mismo” (112). Empleando las palabras de Puertas (2004):

Por su esencia dialéctica, la existencia sólo puede transcribirse en ese proceso de diferenciación, de marcar distancias respecto de sí misma, metaforizándose para hallar un sentido a su transcurrir, por lo que en los textos autobiográficos se da forma a ese devenir temporal que constituye al ser humano que pretende mostrarse en su identidad imposible. (138)

En la autobiografía de Crespo, se efectúa esa metaforización de la existencia que se dilata gracias a la forma del lenguaje que escoge para escribir, y que sirve de memoria para crear la ilusión de eternidad.

Por otra parte, cualquiera que sea el objeto de traslación de sentido (nombres, cualidades, actitudes, características, atributos, acciones, etc.), si ese traslado se elabora sobre la base de una semejanza, el tropo realizado constituye una metáfora. El texto de Crespo está lleno de este tropo, algunos ejemplos son: “Y de sabor oscuro en la que sólo un soplo de brisa separaba los sueños de la muerte (era como si la tierra fuera una frágil cáscara de huevo) y de las ansiedades [...]”(1987, p. 132); “pero el de la nostalgia es un río lento, impasible, sin colores (y, sin embargo, hay azules que tienen el sabor de la nada), sin caídas, [...]” (17); “y tan veloces que los indios que salían de la boca del desierto sostenían que las yeguas eran preñadas por el viento” (22); “y lo contrario: instantes que se perpetúan con la fuerza de las zarzas ardientes y reducen los inviernos rotos y los amaneceres mordidos por las brisas a un poquito de tiempo” (205). El fundamento de la mayoría de sus metáforas estaría dado por la semejanza o la analogía entre la realidad significada por el término real y la de la imagen evocada, por lo que se muestra una comparación implícita y la traslación del significado se da mediante un proceso de asociaciones de ambos términos y en otros casos de sustitución.

Ejemplos de otras figuras literarias, las cuales Crespo utiliza en su prosa, son:

A) la personificación, según el diccionario de Demetrio Estébanez (1999) es la “atribución de cualidades o comportamientos humanos a seres inanimados o abstractos, como ocurre en las fabulas, cuentos maravillosos y alegorías” (832), varios ejemplos de esta figura son: “Una de aquellas casas de los sueños donde no tienen fin las risitas de las gotas de agua en las albercas [...]” (Crespo, 1987, p. 8); “los movimientos de los peces rojos y dorados que se acercan y me miran como si quisieran hablarme” (8); “Ciénaga era una persona” (20); “La noche caminaba” (111).

B) el símil, es una “figura retórica que consiste en poner en relación dos términos por la semejanza o analogía que existe entre sus respectivos conceptos o entre las realidades en ellos representadas” (Estébanez, 1999, p. 994), se apoya en una semejanza que el autor descubre o establece entre distintos aspectos de la realidad. Su raíz es la misma de la metáfora, pero se diferencia el símil de la metáfora en que no omite los nexos comparativos (como, semejante a, parece, etc.) sino que los expresa, los evidencia. Determinados fragmentos que lo muestran son: “La luna solitaria desde el inicio de los tiempos cruzaba el mar de la sombra como una sucia vela” (Crespo, 1987, p. 187); “y el graznido de los pájaros roncós me cae sobre la vida como el puñado de arena que se lanza para matar un fuego” (237); “un mundo que les proliferaba por dentro como un cáncer que al fin los iba devorando uno a uno” (69).

C) el retruécano, es “una figura retórica consistente en la inversión de los términos de una proposición o clausula en otra subsiguiente para que el sentido de esta última forme contraste o antítesis con el de la anterior” (Estébanez, 1999, p. 937) y varias citas que la refieren en esta obra crespiana son: “Es como si el recuerdo nos hiciera de aire: uno ve sin ser visto” (Crespo, 1987, p. 128); “y por fantasmas que desde las ventanas del patio nos miraban sin vernos” (120); “no era posible acostumbrarse a la temperatura de ese minuto ciego en que el silencio parecía una vela apagada por un grito” (115); “porque Ciénaga estaba en este mundo, pero no era del todo de este mundo” (107); “como una fuente de agua en un país árido y como la sombra de una roca inmensa en una tierra seca.” (61); “era el mismo de siempre, pero él mismo era otro” (166).

D) la sinécdoque, es un “recurso expresivo que implica una traslación de significado de un término a otro, en virtud de sus relaciones de contigüidad” (Estébanez, 1999, p. 996). Algunos tipos de sinécdoque encontrados en la autobiografía son: a) cuando se utiliza un ‘singular’ para referirse a una realidad ‘plural’ o viceversa: “En que era el tigre de los montes y no el Ministerio de Agricultura el que arruinaba los hatos” (Crespo, 1987,

p. 71); b) el todo por la parte: “Era la hora en que las jardineras (esas mujeres que sabían por qué las hojas eran verdes) silenciaban sus tijeras y sus habladurías, [...]” (106); “las hachas no habían pasado comiéndose los montes y manadas de ciervos con esas cornamentas que parecían ramas secas [...]” (105).

Las figuras literarias empleadas por el autor de estudio son usadas para recordar su vida describiendo momentos, objetos y paisajes. Prevalece una necesidad de Crespo, como autor, de crear un mundo en el que las emociones son imprescindibles, pues obtienen existencia a partir de una visión de las cosas reunidas en su percepción. Más aún, los adjetivos tienen un papel importante, ya que acompañan el discurso de comienzo a fin, y su misión es embellecerlo a través de la calificación o del empleo de epítetos (adjetivo o participio cuyo fin principal no es determinar o especificar el nombre sino caracterizarlo). Por citar un fragmento:

Algunas madrugadas en que de la profunda noche azul (un tibio azul de aurora abriéndose) subían anillos de humo neblinoso a enredarse en las hojas de los mangos y de los tamarindos, los duendes de los arenales jugaban con mi alma y las espesas, tristes horas, las horas de la melancolía, los minuciosos minutos de la vida, salían por las ventanas maldecidas, cruzaban los playones pisados por las tropas de caballos y se perdían en los palmares que quedaban casi en el fin del mundo. (1987, p. 20)

Crespo emplea todos los medios de los que dispone el lenguaje para adornar sus escritos y la adjetivación es uno de los métodos más empleados para lograrlo, sin que ello signifique que haya un excesivo uso de ellos, según consideraciones de la investigadora, otro ejemplo de esa adjetivación es: “Se replegó en un hosco y purulento silencio (una sirvienta, sin saberlo, vino a remachar otro clavo en su ataúd cuando dijo que los campesinos de su tierra decían que en una casa de piedra los corazones se volvían de piedra), y escuchando esas lluvias eternas de su infancia que humedecían incluso el interior de los árboles” [...]. (61)

Asimismo, el color azul se encuentra enunciado de forma reincidente en toda la autobiografía, destacándose en su empleo como adjetivo con vocablos corrientes y, a la vez, con términos no tan comunes, distintos casos que sirven de ejemplo son: “Y toda suerte de fantasiosos fue invadiendo la casa de tres puertas azules que [...] (10); “y los mayores conversaban en las grutas azules mientras los potrillos [...] (56); “bajo el haz de la linterna refulgía con un azul profundo, [...] (81); “así supimos que los sufrimientos le empezaron por esa reiterada pesadilla en que veía una serpiente de

plumas azuladas durmiendo [...] (104); “alguien oiría las notas líquidas del sinsonte y vería peces azules en las horquetas [...] (133); “pronto caería la noche, la ciega noche azul, sobre los tamarindos [...]” (240).

Desde el punto de vista semántico, Crespo considera los objetos con dependencia del significado, por lo cual los expresa desde el adjetivo calificativo, aunque también hace uso de los adjetivos determinativos que designan relaciones, ya que su sentido es relativo y ocasional: “Irene Ortega recordaba esa tarde en que una golondrina blanca [...]” (236); “Un silencio, un vacío que no era todavía el de la muerte iba por el fluir de mi conciencia llegando al centro de la hora como un venado agónico a lo profundo del bosque” (240). Se observa, además, que: -algunos sustantivos son por lo general descritos con los mismos adjetivos: “en los ocasos amarillos [...]” (212), “las sombras de un ocaso amarillo [...]” (175), “enemigo que en los ocasos amarillos requemaba [...]” (244); -hay adjetivos que se repiten constantemente: “Sacando hacia las noches blancas y los amaneceres [...]” (36), “en aquellas noches blancas (esas noches que [...]” (93); “en aquellas noches calurosas [...]” (90), “y que en las noches calurosas en sus flautas [...]” (22), “titilando en esas noches calurosas en que el olor de las [...]” (204).

Por otro lado, se descubren expresiones que emplea para conectar dos ideas: “A los sueños, caminos y a los caminos, lejanías, y por eso era, por eso, que cada cosa [...]” (81), “si cerraba los ojos y por eso era, por eso, que me quedaba pensando en [...]” (95), “al amarillo y por eso era, por eso, que Magdalena [...]” (217). La dificultad en la lectura de su prosa se presenta, principalmente, por la ausencia de signos de puntuación como las comas o los puntos, o como el iniciar una historia y, a través de paréntesis, alargar su continuidad, lo que para muchos lo hace complejo, pero que, para esta investigación, son factores que otorgan originalidad a la narración:

Desde antes de aquel terrible mil setecientos uno en que las tropas del inglés Pedro Cuerno, luego de incendiar a Riohacha, entraron por la franja de tierra que separaba el mar de la laguna para quemar y estragar la aldea, por Ciénaga pasaban atormentados caminantes que decían ser hijos de un príncipe guajiro, declamaban poemas, repetían relatos imposibles (como ese que en el Puerto de las Mercedes pedía licencia de los presentes para cantarles el corrido del hijo desnaturalizado que cogiéndola del pelo fue arrastrando por las calles a su mismísima madre y recitaba una fórmula de encantamiento llamada El grito del venado que allá por esos tiempos de mártires y leones fuera escrita por San Patricio de Irlanda) y anunciaban [...]. (207)

Crespo utiliza generalmente párrafos largos, se descubren páginas enteras sin puntos de separación, y de forma reincidente se encuentra el uso del paréntesis para explicar, exponer e interpretar sus ideas desde otro punto de vista, por citar un fragmento: “De los de aquellos días (qué cortos fueron, qué fugaces) que vistos desde la turbia monotonía del presente se parecen a esas largas hileras de fósforos carbonizados (eran luces ya muertas, ya quemadas) que jugando enterrábamos [...]” (204). En su escrito es común, también, la utilización de interrogantes para lograr un matiz de suposición e hipótesis y para proponer una producción literaria distinta: “¿Será que estoy (¡Dios me perdone!) recogiendo mis pasos? Aquí, en este lugar ahora extranjero donde soy el verdadero y el único extraño” (25). Su prosa está siempre expresando conceptos que, de forma combinada y motivada, intenta desarrollar un nuevo lenguaje, teniendo en cuenta elementos ya mencionados anteriormente, como el color, el sabor y el olor de las diferentes circunstancias que describe, originando significados connotativos, pero que refleja una narrativa con un lenguaje natural:

A descansar entre los juncos y los lirios amarillos de ese torrente oloroso a lluvia nueva que me lavaba de la conciencia todos los miedos que tenía pintados y mi alegría se liberaba lo mismo que del príncipe desterrado que vivía por los bosques y en las tardes besaba las bocas húmedas de las violetas y de las orquídeas que se abrían cuando ya la tierrita estaba mansa y agradecida, y los ensueños se me desbocaban y perdían como aquel potro que se iba bebiendo el aire fino porque el relámpago venía y mi ser que hacía un minuto apenas no podía con su sombra y sus sudores, [...]. (32)

Para finalizar, Crespo describe, compara y relaciona la naturaleza con las condiciones de los seres humanos y las unifica en imágenes poéticas; la clave de su prosa es un mundo en el que los objetos están animados, por ejemplo, por el impacto de la luz en los largos atardeceres o en las sombrías noches: “En esos días soñolientos de octubre la deprimente luz de los atardeceres la enmarañaban de neblinas. Las horas lentas y susurrantes se remansaban en [...]” (100)

2.3.2.3. El lector

En la autobiografía hay un hecho relevante socialmente y es que “el lector entiende que el autor es productor de textos, que su obra justifica su narración y quizá su vida” (Lejeune, 1991, p. 28). También, Puertas (2004) expone que: “Tal vez la aportación más profunda y válida que hace la teoría autobiográfica a la literatura de ficción sea la

incorporación del lector en el proyecto literario desde su propia formación” (38). El lector, quien realiza un pacto con el autor al momento de leerle, refleja la interpretación y la perspectiva desde la cual entiende y verifica la información que éste aporta en su autobiografía; todo texto se concibe como un mensaje que se comunica a alguien.

Actualmente hay varias corrientes que toman en cuenta al lector como papel determinante en un proceso comunicativo, una de ellas es la llamada Estética de la recepción, la cual analiza la respuesta del lector ante los textos literarios; aquí, la obra literaria es resultado de la actividad del lector. A cada texto literario corresponde un potencial infinito de posibilidades de interpretación, difiere de un lector a otro y de un proceso de lectura a otro. La obra literaria existe sólo en la mente del lector (y del autor) ya que la lectura de un texto literario es un acto de comunicación bidireccional entre texto y lector. Para Nicolás Rosa (1990), la base de la investigación histórica-literaria en esta teoría “se realiza distinguiendo entre la apreciación personal y la norma literaria de la época. La intención de este tipo de análisis es lograr una *restitución* de la *norma estética* (norma literaria) en el desarrollo histórico” (70).

Los teóricos principales en la ‘Estética de la recepción’ son Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, quienes se centran en el hecho de que el lector interpreta los significados del texto basados en su bagaje cultural individual y las experiencias vividas, por tanto, se recupera la presencia del lector, de quien depende la existencia de la misma obra literaria. Para Jauss, el sentido de una obra se constituye como resultado de dos factores: “el horizonte de expectativa (o código primario) implicado en la obra, y el horizonte de experiencia (o código secundario) suplido por el receptor” (34). La Estética de recepción restituye el rol activo del lector pues, desde su perspectiva, define su sentido en el reconocimiento que éste hace de la historia en las interpretaciones de una obra, pues concentra su teoría en la recepción inicial por parte del lector y los demás grupos sociales a los que llega el escrito y no a la producción de la obra literaria en sí; sin un lector el texto es letra muerta. Por otro lado, lo central y relevante en Iser es su afirmación de que todos los textos literarios crean ‘espacios en blanco’ que deben ser llenados por el lector a través de su imaginación. Así, la recepción literaria entiende que el texto o el discurso en general, no sólo es un sistema organizado de signos, sino que es un sistema de prácticas textuales que involucra en los procesos de codificación y decodificación tanto al emisor como al receptor. El rol del lector es prioritario para darle

sentido al texto, pues éste aparece como productor de significación y su respuesta estética es establecida a través de hipótesis, saltos lógicos y suposiciones, los cuales se van transformando.

A juicio de Oscar Tacca (1985), “uno de los cambios más importantes registrados en la crítica contemporánea es el esfuerzo por ver la obra no desde el lado de la producción, sino de consumición” (148). Tacca plantea que la participación del lector es intrínseca y personal, pues cuando el lector se detiene, se detiene el texto que se está leyendo (154); además afirma que “en verdad el escritor escribe para un lector ideal, hecho tanto de sí mismo como de los demás, y de una modificación de sí mismo como una modificación de los demás” (161). Como lectores se debe construir el texto a su propia medida (lector ideal), se hace narración desde su punto de vista, se imagina cómo son las voces de los personajes, su aspecto físico, el lugar que se describe. Los horizontes (de expectativas o de un mundo imaginado) se crean por, y son una parte, de la interpretación del lector en cualquier enunciado o frase; los huecos existen entre el enunciado y un completo (o completamente imaginado) mundo, y debe ser ‘llenado’ por cada lector. Los destinatarios son los lectores ávidos de conocer, aprender y soñar a través del texto. Para Tacca: “El lector se transforma no ya en *el* autor, sino en *otro* autor: la lectura se convierte en la escritura de un *nuevo* libro, absolutamente personal e intransferible” (162), ya que leer es inmiscuir e incorporar los códigos del texto (los cuales desconoce y se muestran, posiblemente, con vacilaciones y oscuridades) y convertirlos en personales, para que, posteriormente, los descifre y reelabore.

2.3.3. Caracteres estructurales (o morfosintácticos)

En este apartado se tienen en cuenta, determinados caracteres estructurales (o morfosintácticos) planteados por Puertas (2004), como continuación en la organización del análisis que se hace de la autobiografía de Crespo y que, por supuesto, algunos de estos caracteres van transversales a todo este capítulo. Es importante, además, que se consideren los planteamientos teóricos dejados en el capítulo primero sobre los conceptos de ‘Memoria’ y ‘Tiempo’ que complementan las interpretaciones del presente apartado. Se denomina elementos estructurales a aquellos que caracterizan a la autobiografía, pues son los signos distintivos y fundamentales de la creación autobiográfica. Los rasgos morfosintácticos o estructurales que caracterizan un texto

autobiográfico, en palabras de Puertas (2004) son dos: “por una parte, la condición de suceso pasado que adquiere el objeto de la narración [...] y, por otra parte, la credibilidad o veracidad de los hechos narrados” (23). Estos dos rasgos inciden en el carácter dinámico pues su dialéctica va desde el pasado que se narra y el presente que evoca o revive el autor. Aunque Puertas expone cuatro rasgos: la retrospección, la memoria, el contrato autobiográfico y el lector, se tienen en cuenta sólo los dos primeros, pues los otros dos elementos ya han sido parte de caracteres analizados anteriormente.

En relación con la memoria, que es el primer rasgo para estudiar en la autobiografía, se vincula con el olvido, pues no es posible separarlas, y se añade un subapartado sobre la memoria colectiva que se hace necesaria en la comprensión de la autobiografía crespiana. En cuanto al segundo rasgo, la retrospección, se enuncia como el ‘tiempo’, que es a lo que hace relación y se desarrolla usando, además, los rasgos de orden lineal y extensión, que fueron eliminados para los caracteres sustanciales, anteriormente examinados.

Se consideran las teorías sobre ‘tiempo y memoria’ expuestas por Paul Ricoeur (1991) y sobre el ‘tiempo’ por Gerard Genette (1989); de este último autor, se utilizan las tres categorías del tiempo: 1. Orden; 2. Duración, en las que se relacionan, también, las cuatro formas fundamentales del movimiento narrativo: la elipsis, la pausa descriptiva, la escena y el relato sumario; 3. La frecuencia. Se complementa con los aportes de otros autores como Maurice Halbwachs (2010) y Reinhart Koselleck quienes son citados por Ricoeur; asimismo, Marc Augé (1998), especialmente, en lo relacionado con la memoria colectiva. Se aplican al texto de estudio los marcos teóricos que concuerden con la visión de los elementos que influyen en la construcción del ‘yo’ crespiano.

2.3.3.1. La memoria y el olvido

Si se habla de memoria, se hace referencia a la retrospección, como se ha planteado ya en el capítulo primero. Para Puertas (2004): “sólo a través del pasado, de la búsqueda de los orígenes, es posible interiorizar y comprender la raíz íntima de los comportamientos y la forma de ser que se indagan” (24), esa retrospección supone una interpretación explicativa de sucesos que tiene como protagonista al autor de la

narración. Cuando el autor mira hacia atrás encuentra otro 'yo' que ha actuado de manera diferente a como actúa en el presente, ya que la retrospectiva está unida íntimamente a la introspección o mirada hacia adentro en la reconstrucción del espacio interior, que es lo que se exterioriza y, así, la escritura le sirve al autor para recrear ese universo vivido. Las reproducciones mentales de la realidad, a las cuales se les llaman imágenes duplicadas, no son necesariamente tan exactas como las fotografías, pues las imágenes alteran la realidad combinándolas unas con otras, se crean imágenes de cosas jamás percibidas, de cosas incorpóreas y de abstracciones, y en Crespo la facultad de crear imágenes es notoria.

Como se ha venido relacionando el empleo recurrente de algunas palabras en el discurso narrativo crespiano, los sustantivos 'memoria' y 'olvido', también, son enunciados constantemente. El olvido en la reconstrucción autobiográfica se presenta como un silencio que permite abrir interrogantes, realizar saltos cronológicos, sugerir diversas interpretaciones en el lector. La memoria es el centro medular de la autobiografía por lo cual ésta también se surtirá del olvido, el cual es esencial y natural para aquella. El olvido funciona, en ciertas ocasiones, como impedimento para que la narración autobiográfica sea exacta, pues algunos recuerdos se amparan en las deformaciones del olvido debido al paso del tiempo. "La memoria, selectivamente olvida informaciones para poder recuperar la información más significativa" (Puertas, 2004, p. 154). Gracias al olvido la memoria se concentra en hechos sustanciales y se organiza, de ahí que, estos lapsus sean activadores de la narración para acceder a una nueva dimensión del tiempo.

En los niveles de profundidad, el nivel profundo y el nivel manifiesto, planteados por Paul Ricoeur (1999), en el primero, el olvido no se limita a impedir la evocación de los recuerdos, sino que busca borrar la huella de lo que hemos aprendido o vivido; en el segundo, pasamos a la memoria que 'evoca', al recuerdo que 'vuelve' a hacerse presente. En su autobiografía, Crespo expone lo que es el olvido, aunque con su lenguaje y particular forma de escribir: "Eran las horas en que se decía que hay tristeza y que hay pena cuando uno va entrando en la memoria. Pero esa tristeza y esa pena no vienen, quien lo diría, de la memoria que renace sino del olvido que todavía se resiste" (1987, p. 193). Mezcla y define la palabra 'olvido' en fragmentos como: "Y en esta hora mi sombra tiene que hacer lo mismo que el gorrioncito ciego: pararse en el sombrero del espantapájaros y dar dos o tres silbos para que los recuerdos vean que el demonio con

lepra en los ropajes (es decir el olvido) no es más que un palo con harapos y las horas perdidas se vayan acercando y reaparezcan los fantasmas” (194), cita que expresa un olvido activo y/o pasivo con respecto a lo que se quiere recordar (Ricoeur, 1999, p. 58).

Los diversos tiempos y lenguajes que en la sociedad se manifiestan, posibilitan que la memoria se edifique, que se contenga, “El olvido, en suma, es la fuerza viva de la memoria y el recuerdo es el producto de ésta” (Augé, 1998, p. 28). Si la memoria quiere perdurar, no caer en el olvido, requiere comunicarse para tener receptores que se interesen en perpetuar ciertos acontecimientos, lo que permite reconocerse en ellos. Crespo lo dice en su autobiografía cuando vincula este olvido con el tiempo y la memoria:

Y así como en un teatro se apagan suavemente las luces para cambiar el decorado, en mi recuerdo pasan y se suceden las voces, las presencias, las miradas y hasta se me confunden los olvidos (en este preciso instante no se me viene el nombre de unas flores color malva que no se abrían sino en octubre) pero sigue y prosigue en mi memoria el olor de esta casa donde una tarde vino a cerrar un negocio con mi [...]. (1987, p. 17)

Ricoeur (1999) expone que al recordar nos atenemos a un pasado producido y reproducido socialmente pues la memoria constituye por sí sola un criterio de la identidad personal, “El trabajo del recuerdo consiste, en primer lugar, en preservar los restos del pasado” (105). Crespo expresa en su autobiografía, su deseo obligado a recordar y a sacar de su memoria la vida de sus primeros años:

Lo he recordado todo, no he perdonado nada, he sometido a todos los castigos la memoria para evocar una sombra y una oscura fragancia de rumores entre el tumulto de las rosaledas tocadas por esos vientos fantasmales que ciertas noches iban dejando en las cayenas un rojo que nadie les había sentido antes: oleoso y hondo, un rojo que se consumía en la misma fiebre en que padecían los crisantemos. Uno no comprendía. Pero algo iba empezando a comprenderse en uno cuando los espíritus escondidos en la música y la luz se soltaban y la angustia de los pájaros nocturnos se materializaba en esa hora profunda que fluía configurando un espacio virginal en que las cosas parecían esperar que nosotros les pusiéramos nombres y todo se quedaba en esa calma estremecida y de sabor oscuro en la que sólo un soplo de brisa separaba los sueños de la muerte (era como si la tierra fuera una frágil cascara de huevo) y de las ansiedades que se iban liberando un dolor y desarraigo que habían trascendido para siempre las lindes en que podían recuperarse los recuerdos. (132)

En ocasiones se percibe una memoria involuntaria al leerle, como cuando se descubren expresiones que cortan la idea central que está desarrollando y las que aísla con paréntesis para retomar después lo que viene narrando. En el flujo de la experiencia de los momentos vividos, se testimonian sensaciones que no son necesariamente rutinarias debido al mismo paso del tiempo. Crespo se encuentra reunido con objetos particulares de su mundo exterior, plantas, árboles, frutas, figuras humanas, sombras, creando formas significativas, por citar un ejemplo:

Cuando abrían las alas eran más grandes que los colibríes porque así sobrevenían esos anocheceres de la infancia en que las puertas de las sombras se abrían y se dejaban penetrar el mañana pero que ahora me resultan casi imperceptibles porque la pompa de esas horas se ha disuelto en el tiempo como el aire en el aire y es imposible verla a la pobre luz de la memoria. (58)

En su narrativa, el acto autobiográfico le lleva a recordar y evocar el pasado, en el cual hay un intercambio de presencias y ausencias, de acciones que siempre plantean su regresión. Lo anterior es ilustrado mediante la alusión en todo el texto de revivir lo vivido y de establecer conceptos referidos a la importancia del paso del tiempo, un fragmento que lo expone:

Es el frío de las horas. Es el frío de sentir que ni siquiera la historia de nuestra propia vida es aprehensible. Hay tardes como esta en que la línea única del tiempo se nos enreda entre las manos y entreteje esa urdimbre donde el pasado y el futuro (ambos deslumbradores, infinitos y ciegos) se agarran con un placer de tigres teniendo nuestra esperanza y nuestra vida por nudo del conflicto. Y no podemos siquiera reflejarnos en el agua de los amaneceres o de los tardos años porque nosotros mismos somos tiempo que fluye tiempo abajo y no hay ni puede haber un [...]. (127)

La función más constante de las evocaciones en *Largo ha sido este día*, es la de modificar la representación de los acontecimientos pasados, ya sea cargando de significados a lo que no lo tenía o sustituyéndola por otra nueva, como se puede observar en el siguiente texto:

El mundo suelta una luz menos intensa para quien no recuerda tanto. Pero es posible que sean los miles de cosas y sucesos de los que no nos damos cuenta los que al ir proyectando su sombra en nuestra vida nos induzcan a verlo con esa húmeda luz de atardecer que a veces tiene. Es como si el recuerdo nos hiciera de aire: uno ve sin ser visto. Y lo que veo es que aunque ahí siga toda la brisa de las playas no [...]. (128)

Asimismo, en cuanto a la memoria colectiva, se recuerda más con la ayuda de otros grupos sociales que de manera individual.

Georges Gusdorf (1991), en su artículo “Condiciones y límites de la autobiografía”, afirma que la autobiografía no es un sencillo rescate del pasado y que su problema está en que: “La recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí y, sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya y, sin duda alguna, incompleta, desnaturalizada además por el hecho de que el hombre que recuerda su pasado ha dejado de ser lo que era en ese pasado” (13), puesto que quien narra su vida no se ofrece a un quehacer objetivo, sino a una creación de justificación individual (14). Se habla de los recuerdos para evocarlos, y con Crespo esa es la función de su lenguaje, y de todo el sistema de convenciones que lo acompaña, lo cual le permite rescatar del olvido sus días de entusiasmo y nostalgia, momentos valiosos que dan a su vida estabilidad, además de reconstruir su pasado desde el presente. La memoria que se estudiaba y ejercitaba era una virtud para el siglo pasado, un agregado moral para el ser humano de la época, todo lo cual ya quedó atrás, pero que pervive en la mente del autor:

(Me sorprende que me hayan rozado esas imágenes: las creía perdidas para siempre como esos sueños que si no se recuerdan cuando uno abre los ojos no se recuerdan nunca pero que en todo caso es preferible olvidarlos totalmente que recordarlos a medias). Todo se halla en sosiego. Es como si la sombra quisiera darme otro recuerdo para la larga ausencia que reinicio mañana. (1987, p. 237)

Con Crespo se deben tener presente las palabras que llevan al uso de la memoria, entre otras: recuerdo, olvido, evocación, rememorar, añoranza, revivir²⁷, las cuales se multiplican y enlazan de modo directo a la trascendencia de la memoria y el tiempo en toda la narración: “Me dio sed, me dio fiebre, me dio olvido” (199). Tiene claro el papel primordial que juega su memoria, de ahí que al escribir se manifieste tantas veces con un uso repetitivo de palabras como las arriba mencionadas, se proporcionan algunas citas que las contienen: “Recuerdo que me imaginaba una ciudad de aire caliente donde las moscas no andaban por las paredes sino por el suelo, donde los niños [...]” (196); “la calma concentrada de la hora me revive esos miedos que tenían el mismo color de la bruma” (238); “casi alcanzo a evocar las sensaciones que tuve cierta noche en que al conjuro de unas palabras que servían para anudar o desligar al viento se fueron

²⁷ Véase el [anexo 6](#): ‘Palabras significativas en la obra crespiana’.

oscuramente perfilando en mi conciencia [...]” (94); y así, una infinidad de ejemplos que las expresan y refieren en consonancia con la memoria.

Para terminar, una frase de Marc Augé (1998) que sintetiza la importancia del olvido y, por tanto, de la memoria en el tiempo: “El olvido nos devuelve al presente, aunque se conjugue en todos los tiempos: en futuro, para vivir el inicio; en presente, para vivir el instante; en pasado, para vivir el retorno; en todos los casos, para no repetirlo. Es necesario olvidar para estar presente, olvidar para no morir, olvidar para permanecer siempre fieles” (104).

2.3.3.1.1. Memoria colectiva

De acuerdo con lo expuesto por Maurice Halbwachs (2010) en el marco teórico del primer capítulo y en relación con el discurso narrativo de esta autobiografía, Crespo se exhibe colmado de reflexiones sobre Ciénaga, de silencios reactualizados de su pasado inmediato en su presente que desvelan una cuestión fundamental, se trata de la propia circunstancia cultural y social, la actualidad y posibilidad de un pensamiento crítico. Las ruinas de ese pasado, en ese lugar de Colombia, donde se mitifican las representaciones de lo humano, deberían ser partes, pedazos de historia, que enriquecieran la memoria nacional en el presente.

El tiempo y el espacio permiten la restauración del pasado a partir de la significación del ayer reconstruido por el presente, ese pasado actualmente consumido, necesita ser descifrado para que su horizonte revele el propio presente; pero inmediatamente esa meditación, ese ejercicio de la memoria, se sitúa en la propia subjetividad reflexiva. Se trata de la falta de vocablos en el recuerdo, palabras de la ‘no memoria’ que no enuncian porque la memoria ya no está más en el léxico, ya que ha sido desmembrado por la violencia del pasado; la no memoria de una narración de palabras que no puede y no quiere ser retenida. Halbwachs advierte en este sentido, acerca de la importancia de los valores e intereses que influyen sobre el recuerdo.

Lo que interesa subrayar y está puesto en cuestión es la propia identidad de la sociedad, de modo que cuando un grupo no se interesa más por la memoria pierde su propia identidad, por tanto, la memoria requiere ser transformada a la par con el grupo que la forma, lo que identifica el vínculo entre la memoria y la identidad colectiva del grupo. Si como plantea Halbwachs, la memoria es una reconstitución parcial y selectiva

del pasado cuyos puntos de referencia están dados por la sociedad actual, entonces se puede preguntar acerca de los mecanismos que ayudan a dar importancia a ese proceso de selectividad y de recuerdos que Crespo revive, pues la memoria social de este autor respecto del pasado, concierne como punto central al deber de la memoria frente al olvido, al silencio y a la construcción de su vida, dependiendo de aspectos externos como lo son Ciénaga y su cultura. Sin embargo, si bien no se puede dejar de destacar el carácter plural que tiene el recuerdo, cabe advertir que la memoria social-colectiva, en tanto objeto del mundo social, se encuentra atravesada por diferentes interpretaciones subjetivas de Crespo que buscan resignificar lo social.

En la autobiografía es interesante observar las meditaciones crespianas sobre las estrategias de algunos de sus personajes (los cienagueros), en cuanto a la aprehensión de determinados elementos de sus prácticas colectivas, centrándose en las formas de difusión de los aspectos culturales y simbólicos; estrategias que constituyen factores claves para la reproducción de costumbres, por la claridad con respecto a los espacios de la memoria colectiva y de la identidad individual. La memoria en Crespo es reproducida y resignificada con el fin de generar conocimientos de su pasado, y la presencia de esa memoria colectiva se evidencia en las prácticas y voces del escritor, que es quien la recrea, por lo que analizar las diversas manifestaciones de la cultura y la actualización de la memoria efectuada mediante la oralidad, permite el acercamiento de ésta. En efecto, el recurso a la historia oral que Crespo recoge es fundamental, puesto que el ‘testimonio oral’ aparece como un documento histórico por ser una declaración del pasado, el cual tiende a colocar a la estructura de la mentalidad individual en el horizonte de una historia social vivida, permitiendo así conocer las memorias del grupo desde la cotidianidad del sujeto. Se considera que esta óptica es aplicable para analizar las huellas, los lugares de construcción y esencias de la memoria del autor: “También en mi memoria proliferan esos solares hoscos, esas pausas, esos predios baldíos: son infinitas las lagunas que tengo que rodear en el intento de arrancarle algunas uvas al racimito cienaguero. A veces uno se acuerda de una barca, pero no de sus dueños; revive una voz, pero no el rostro; recuerda una palabra, pero no a quien la dijo” (Crespo, 1987, p. 19).

Una de las formas de guardar los recuerdos proviene del lenguaje, éste aumenta la amplitud de la memoria. Ciertamente, las convenciones lingüísticas, las palabras que el autor nos presenta tienen un poder evocador y proporcionan el sentido de lo

rememorado de su sociedad cienaguera, la memoria depende de su léxico y de su habilidad para recordar ideas, sentimientos, definiciones, impulsos, todo lo cual estimula sus capacidad cognitiva; además, en la medida en que el autor deja de estar en contacto y comunicación con su comunidad, se encuentra en menor capacidad de recordar, porque al alejarse del grupo o de la colectividad se aleja del lenguaje que posibilita narrar lo acontecido tiempo atrás, por tal causa es tan importante que regrese a Ciénaga después de tantos años, para acordarse de su infancia y de todos los hechos acontecidos a partir de la observación del patio de su casa, las ventanas, los paisajes, las calles y, en fin, todo lo que hizo parte de su existencia en años anteriores:

Para que en una brisa, en un susurro, en una íntima forma de silencio que se sentía gemir bajo las altas sombras de los árboles, volvieran de los ayeres sin regreso, del pasado expectante y de los arenales donde resuena el viento del destino a la tierra del atardecer, a nosotros, al sol menesteroso del presente, las memorias perdidas en el país del mañana, el rojo de oro de los sueños, las hojas de nervaduras negras del olvido, a prepararle un nuevo comienzo a la esperanza [...]. Ciénaga era un abismo en esos cuentos que descendían a los orígenes y que imperceptiblemente iban buscando un desenlace en la desdicha, en la felicidad o en el olvido en aquellas veladas en que bajo ese palo de guanábana inmenso, coposito, sombroso [...] lograba que el tiempo y el espacio se unieran en pequeñas áreas de maravilla donde mi sobre sentía nacer soplos que hacían con mi conciencia [...]. (73)

La individualidad crespiana se sumerge en lo colectivo, su familia, amigos o gente allegada, por ello, no hay recuerdo estrictamente individual, todo está conectado. Puede, asimismo, observarse que el ‘cómo’ recuerda es social, cómo se fija su experiencia y cómo es reconstruida en forma de recuerdo. Por lo demás, la vivencia de la gente no se presenta de forma aislada práctica y comunicativamente, sino que se comparte el mundo con otros, hay participación, de esta forma, para esta visión. Crespo va generando, a lo largo del tiempo, un pasado significativo, siempre abierto a reelaboraciones atentas a las solicitudes del presente; las memorias individuales son parte de las colectivas, son memorias de memorias relacionadas comunicativamente.

Para Marc Augé (1998) el vínculo entre la memoria y el olvido acontece como relato, el cual como configuración narrativa es una nueva realidad, ya que se evocan los olvidos de manera que ayudan a vivir el tiempo como una historia, por lo que expone la importancia del relato individual y colectivo:

En cada nivel del relato, el autor-personaje está implicado de modo individual y a la vez colectivo: está implicado de modo individual pues la pluralidad de relatos en los que interviene afecta a cada uno de ellos (no vemos un partido de fútbol con el mismo placer si nos acaban de informar de la amenaza de un despido laboral), y el relato de una vida, además, no es el resultado de una superposición de relatos sino algo que impregna a todos ellos con un rasgo original, idiosincrásico; y está implicado colectivamente, pues, por muy solitario que pueda ser el recorrido, estará por lo menos perseguido por la presencia de otro, bajo la forma de lamento o de nostalgia; de tal modo que, de manera diferente pero siempre marcada, la presencia de otro o de otros es tan evidente a nivel del relato más íntimo como lo es la del individuo singular al nivel más global del relato plural y colectivo. (51)

Uno de los procesos que mantiene a la memoria colectiva, como ya se ha dicho, es el lenguaje, la comunicación, por los componentes que posee. La comunicación es expresión, interpretación y memoria de experiencias que permite conferir lo vivaz de lo ocurrido tiempo atrás. La memoria logra que el pasado esté en el presente o, más exactamente, que eventos del pasado tengan determinados significados en el presente. Tales significados se confeccionan socialmente y mediante el lenguaje, y éste constituye al pensamiento, por esta razón, si se quieren mantener los recuerdos hay que pensarlos o expresarlos pues los recuerdos que no se piensan o se comunican tienden a perderse, se vuelven olvido social, y la sociedad, comunicativamente hablando, se encoge, porque entonces su pasado se ve empobrecido, se piensa y se habla menos sobre su pretérito; así analizada, la memoria conforma el pensamiento de la sociedad. Una memoria amplia es pensamiento y lenguaje extenso, una memoria empobrecida es pensamiento corto y lenguaje diluido: “Las muy complejas y diversas relaciones que el binomio *memoria/olvido* contrae cuando aparece un tercer término: la *escritura*, pues es ésta la que conjura las posibilidades de tal relación. Solamente la tesitura de escribir, de imponer ese orden o de trazar ese istmo, puede explicar las orillas que separa y al mismo tiempo vincula” (Pozuelo Yvancos, 2006, p. 72).

Entre menos versiones sobre acontecimientos del pasado confluyan en el presente, menos plural y vivencial es ese pasado, menos significados se ponen en articulación, es decir, menos discursos; y a la inversa, entre más se hable sobre temas pretéritos, más amplio, plural y significativo es ese pasado. Se recuerda muy bien lo que afecta emocionalmente, hay confianza en la memoria y si ésta se expresa es también una forma del pensamiento social, el cual no es nada abstracto, puesto que, cuando las ideas de la

sociedad pertenecen al presente y el presente se manifiesta por medio de ellas, tales ideas se reproducen en las personas o grupos sociales.

Con Crespo todo es posible porque existe la memoria. El sentido de totalidad se alcanza sin prescindir de ninguna de las dimensiones de la conciencia y, por consiguiente, de la vida, de una educación sentimental, del amor, el paisaje y la aldea, de la reflexión sobre la historia y la religión, del tiempo pasado y el presente más inmediato. “Si a mi sombra le diera por ayudarme a evocar tantas cosas perdidas entre los fosos y parapetos de la memoria y el torbellino de las existencias efímeras y pudiera detenerme en el reino de las presencias perdidas como el príncipe mudo [...]” (1987, p. 68). Es necesario rescatar la memoria, porque lo que se hace sin ella erige un universo simulado.

La rememoración y las coordenadas en que el autor de estudio hace que los eventos se tornen significativos y comprensibles se aclaran a partir de marcos grupales de lenguaje y de cultura compartidos. Se considera que la memoria es lingüística verbal, la memoria se encuentra mediada con ayuda de los signos, y no puede ser de otra forma ya que no hay memoria por fuera del lenguaje, o al menos se percibe de alguna manera imposibilitada, su reconstrucción se dificulta. En tanto que las palabras son sociales, y componen el modo más evidente de comunicar significados, asuntos como las imágenes para ser comunicadas tienen que ser expresadas a través de palabras; por eso se ha dicho que para recordar hay que pensar. En el lenguaje, sea externo (de palabras) o interno (de pensamiento) se incluye lo social, se propician los recuerdos, las representaciones, las imágenes, las ideas sobre el presente, pero también sobre el pasado.

En cuanto a las cuatro características que definen la memoria cultural, según Jan Assmann (Carlos Rincón, 2010, p. 51), en el discurso crespiano se pueden descubrir estos rasgos: a) concreto-identitaria, puesto que el autor vincula conceptos de identidad de colectividades determinadas como etnias, pueblos:

Eran los tiempos en que los arhuacos (la gente de ceniza que en los abrigos rocosos de la Sierra Nevada y en sus aldeas perdidas en los montes hacían múcuras negras, collares de chaquiras, hamacas y sonajeros y con cantos lanzados a los vientos curaban la picadura de culebra, el dolor de cabeza y la locura) llegaban todos los viernes a las tiendas del Puerto de las Mercedes a cambiar sus productos por sal, por ron y por cuchillos. (149)

b) procede en forma reconstructiva, pues reúne elementos del pasado: “A principios del siglo dieciséis, cuando el cura Tomás de Berlanga trajo desde las islas Canarias a las del mar Caribe las primeras raíces del guineo” (170); c) tiene organización propia, se afianza en instituciones y profesionales que velan por la memoria cultural, y los escritores pueden ser considerados como profesionales que transmiten esa memoria cultural a través de sus textos; d) posee rasgos de obligatoriedad, pues acoge formas como símbolos, imágenes, rituales, etc., que pueden ser transferidos: “Siempre recordaría entre memorias minuciosas aquella procesión de un Viernes santo en que los soldados inclinaron los fusiles y tendieron las banderas en todo el polvo de la calle para que por encima pasara el Cristo muerto que seis hombres descalzos llevaban en un féretro de cristal y de oro [...]” (187).

Por último, es importante agregar que la memoria de Crespo manifiesta cierta influencia de algunos autores en aspectos como el manejo del tiempo, el subjetivismo y la evocación de recuerdos. En la primera entrevista que se le realiza expone que hubo influencia, por ejemplo, de Virginia Woolf, por medio del texto *Las olas*, libro en el cual encontró estar a un paso del vacío, pues cuando lo leyó se sintió interpretado; de Marcel Proust admiró la evocación larga y el detalle en sus descripciones; y de Albert Camus la profundidad en los cuestionamientos sociales y conflictos del ser humano, todo ello comprobable en su autobiografía, pero que no viene al caso un análisis comparativo de sus obras con éstas que le han influenciado, en este trabajo. “Es el momento en que regresan los fantasmas, las neblinas, los olvidados sueños” (Crespo, 1987, p. 237).

2.3.3.2. El tiempo

El tiempo es uno de los elementos más importante en la elaboración de esta autobiografía, pues refleja la construcción íntima del autor. En esta obra, la sola palabra ‘tiempo’ está citada incontables veces, por lo que se puede afirmar que su texto sin el fluir del tiempo en su discurso no es posible. Si se examinan todos los caracteres que se han enunciado y estudiado, se deduce que sin el ‘tiempo’ no hubieran podido existir (el examen de conciencia, el proyecto autobiográfico, el espacio, el yo, la memoria, entre otros). En consecuencia, se ha dejado como último elemento de análisis, pues en este se cierra y se concluyen los principales aportes de este capítulo.

“El orden lineal denota una visión androcéntrica, en la que la secuencialidad temporal se divide cronológicamente como principio que organiza la narración” (Puertas, 2004, p. 154), y la vida está constituida por la temporalidad que añade relación a la existencia. La mayoría de las autobiografías adoptan una estructura lineal en la que se da una división cronológica para que exista, por lo general, un principio organizativo que da respuesta a preguntas encadenadas que hallan réplica secuencial. La historia debe ser comprensible, razonada y motivada, pues la conexión de sucesos que se presentan regados en la memoria se ajusta a la coherencia y cohesión del hilo narrativo que el autor dé a la narración y en donde, por supuesto, el lector contribuye con su interpretación. En la autobiografía de Crespo, la estructura no es lineal y progresiva sino circular, ya que se puede saltar de los siete a los diez años o de los nueve a los cuatro años, de acuerdo con lo que el autor esté manifestando, ya sea dentro de un mismo capítulo o de un párrafo a otro; el lector no debe perder el hilo de la lectura, su pacto con el autor debe ser fiel.

Se recuerda, con lo expuesto en el primer capítulo, que Gerard Genette (1989) explica varias categorías. La primera de ellas, el ‘orden’, en la cual se encuentra el problema de la ordenación temporal del relato en correspondencia con la historia, por lo que se hace necesario retomar algunas de las explicaciones referidas en el capítulo uno, para evidenciar la relación a través de las citas que se muestren. Se descubren características planteadas por Genette en la autobiografía de Crespo como, por ejemplo, las analepsis, las cuales son evoluciones posteriores en el relato de un hecho precedente al punto de la historia en que se encuentra, y pueden ser externas, internas, mixtas, entre otras:

Porque nosotros mismos somos tiempo que fluye tiempo abajo y no hay ni puede haber un punto inmóvil en la orilla (no hay siquiera una orilla) desde donde mirar el río que pasa. Sólo nos queda la palabra para conjurar la sigilosa presencia de las horas y llegar a esa playa de lo que pudo haber sido, a ese esplendor, a esa utopía donde nosotros, los que vivimos a medio morir, los incurables, los carcomidos por dentro, encontraríamos la orilla del destino, los finales felices, el bosque de los sueños en donde el oso halla panales, el venado remansos y el duende girasoles. Y, sin embargo, en esas noches de arena en que la sombra de este mundo pasa por los almendros y nos hace sentir que nuestros años no fueron sino un día y pensar que el mañana no ha de durar más que el pasado. (1987, p. 127)

Incluso, prolepsis o anticipaciones que reflejan, de alguna manera, su impaciencia narrativa, pues aparte de anticipar un acontecimiento, cuenta otro que tiene ocasión en el futuro: “Mañana en la mañana, esas hojas oscuras tendrían el verde apasionado que nos hace regresar al pasado” (13). Ciertas retrospecciones para Genette (1989), pese a estar dedicadas a acontecimientos singulares, “pueden remitir a elipsis iterativas, es decir, relativas no a una sola fracción del tiempo transcurrido, sino a varias fracciones consideradas semejantes en cierto sentido repetitivas” (108). Estas analepsis repetitivas (internas u homodieéticas) son evocaciones y alusiones a su propio pasado, situaciones ya ocurridas que fortalecen la acción narrada en el presente, por tanto, no se evita la redundancia pues el relato vuelve al pasado. Otro fragmento con analepsis en la obra de Crespo puede ser:

Un resplandor gotea desde los mangos. Así eran esas tardes soñolientas de verano en que las ramas revigidas de los parrales sin sombrero chirriaban con ese viento repentino que derramaba su violencia sobre toda la aldea, corría la sombra de las enredaderas en los muros y silenciaba el grito de los pájaros costeros. El cielo (ese resplandeciente nada era la muerte) se iba profundizando con una tonalidad de azul más temerosa, más intensa, más sola, como si unos ángeles locos y todavía sorprendidos de no encontrarse entre los condenados quisieran expresar en monótono, en una sola vibración [...]. (203)

Todo obedece a la dinámica del relato, pues el autor comunica al lector información acerca de por qué algunos de sus personajes meditan ciertos temas o cómo los espacios conciben los distintos conflictos, lo que inclina a profundizar en los efectos de simpatizar con la lectura.

La segunda categoría expuesta por Genette (1989) es la ‘duración’. Para este autor, comparar la ‘duración’ de un relato con la de la historia que cuenta es una operación más difícil porque explica que “nadie puede medir la duración de un relato” (144). Toda autobiografía tiene una extensión libre, aunque debe abarcar un espacio temporal de la vida del narrador para que exista dinamismo en su escritura. “La extensión no es determinante, aunque es preciso que se abarque un periodo de tiempo entre lo vivido y lo escrito, pero lo más significativo es la intensidad alcanzada” (Puertas, 2004, p. 153); la intensidad, que es tan significativa, es de una extraordinaria fuerza en los escritos de Crespo. Genette (1989), en la categoría de la ‘duración’, señala la ‘constancia de la velocidad’, en donde “la velocidad del relato se definirá por la relación entre una

duración (la de la historia) medida en segundos, minutos, horas, días, meses, años, y una longitud (la del texto) medida en líneas y en páginas” (145), aplicando estas características a la autobiografía de Crespo y, de acuerdo con las declaraciones que da en la primera entrevista, el tiempo que le tomó escribir la autobiografía fue de un año y dieciocho días, pero dentro de su narración el tiempo que abarca son, especialmente, sus primeros diez años de vida en su pueblo natal antes de que fuera enviado a vivir en Bogotá; la longitud del texto sería de doscientas cuarenta y cuatro páginas.

Según Genette, en esta categoría de la ‘duración’, se debe examinar “cómo se reparte y se organiza de hecho la diversidad en principio infinita de las velocidades narrativas” (151). Hay cuatro formas fundamentales del movimiento narrativo y de cada una de ellas se muestran referencias del texto en análisis: a) la elipsis, hay una omisión del tiempo: “Veinte y más años pasan. Pero en ese largo después en que se fueron diluyendo con la misma y lenta irrealidad de un sueño de atardecer mi bosque de silencios y de tonos profundos [...]” (Crespo, 1987, p. 16) y, además, el hecho de resumir diez años de vida en tan pocas páginas ya es, asimismo, un ejemplo de elipsis; b) la pausa descriptiva: “Me llevaré mi alma (ese soplo de sombras, ese humo, ese ángel angustiado que agoniza dentro de esa raída vestimenta de carne)” (242); c) la escena: “- ¿Con quién hablas, Marina? - Le hablo a mi carne, niño” (16); d) el *summary* o relato sumario, en el cual Crespo revela en párrafos y páginas días, meses y años de existencia: “En mi sísmica vida he comprobado que la historia es una lucha entre el que pega primero y el que se ríe de último porque hasta el viento sabe que en juego largo hay desquite” (172). De los cuatro movimientos el menos desarrollado por Crespo es la escena, los demás se encuentran con relativa igualdad.

La ‘frecuencia’ es la tercera categoría expuesta por Genette (1989). En Crespo, este aspecto que implica acontecimientos idénticos se presenta durante todo el discurso del texto de una forma muy particular, ya que es una de las situaciones más propias y singulares de su narración al estar relacionada con el empleo de sustantivos, adjetivos, adverbios, etc., que se vinculan con el ‘tiempo’, por ello, se amplía el número de citas textuales de su autobiografía. Por lo general, Crespo se enfoca en: 1) contar n veces lo que ha ocurrido una vez, y en 2) contar una sola vez lo que ha sucedido n veces, y es el caso dos a lo que Genette llama relato iterativo, el cual es cuando “una sola emisión narrativa asume varios casos juntos del mismo acontecimiento” (175), un ejemplo es:

Pronto será de noche. Algo del color de la brisa pasa como la campanada de una campana oscura y astillas de oro caen desde los ojos de las hojas ciegas y desde los murmullos de las olas del aire. Del otro lado del mundo llega el rumor de una cascada. Alguien que junto al fuego talla barquitos de madera blanca remueve de cuando en cuando las cenizas mientras afuera, en la luz muerta, en la negrura de la playa, los pájaros marinos picotean los ojos de un jurel en un rito que deja la arena ensangrentada. Pronto será de noche. Y a todos van a preguntarnos por el amor, por ese amor mal conocido, por ese fuego que convierte todas las cosas en [...]. (Crespo, 1987, p. 242)

Los relatos iterativos que expresan cierta dirección del discurso, cuando resume situaciones, proporcionan determinada similitud con el *summary* como movimiento de la ‘duración’ al condensar la acción. El relato iterativo trabaja con la sucesión de acontecimientos a lo largo del tiempo, el cual está señalado por la modificación de estados definitivos, lo que reconoce entre sí los momentos similares. Algunos de los sucesos son susceptibles de iteración ya que es algo no resuelto *a priori*, se subordina a la interacción entre: la intención de veracidad del texto, el empleo práctico que se haga de la frecuencia, y el entorno intertextual y pragmático del lector.

Los relatos manifestados por Crespo se aproximan al de una descripción repetida con la intención de dar claridad al discurso que posee, puesto que se dibuja lo que ya se narró con antelación y se aprovecha para proporcionar una perspectiva del suceso, se cuenta haciendo síntesis, de manera resumida y se agiliza el paso del tiempo cuando, por ejemplo, se expresan hábitos o costumbres, lo que se refleja en la autobiografía:

Es casi noche. Es la hora en que los duendes abren su botella de humo, las orillas comienzan a correr con el río y un hechizo de sombra y pena negra nos cubre de ceniza las olas para que no miremos las visiones del viento que ha de esparcir el polvo que seremos cuando todos nuestros sueños, anhelos y esperanzas sean como si nunca hubieran sido. Es ese mismo viento seco y casi siempre enemigo que en los ocasos amarillos requemaba las rosas y las hojas tardías de los veranos pero que a veces, cuando estaba en vena, dejaba su hambre de guerra y sus caprichos de rey loco, me revelaba enigmas y me daba la vida. Es casi noche, en una playa ocre alguien pinta holoturias oyendo una campana sumergida y pájaros feroces por el vaho neblinoso del rebaño de olas. Tienes un pie en la luna; ponlos ambos y salta, me decía Marina en esas madrugadas en que allá en el fondo del aljibe buscaba el rostro de la mujer amarga. Es casi noche y hasta parece irreal que alguna vez fui un niño entre los mirtos. (244)

En todo relato iterativo hay distintos rasgos: a) el de la ‘determinación’, el cual señala lo que ocurre a lo largo del tiempo, por citar un caso: “Años más tarde, cuando un profesor de geometría que tenía el pelo como Judas [...]” (156); b) el de ‘especificación’, uno de los más empleados por Crespo presentándose muy frecuentemente, que puede ser indefinido y, por lo general, está marcado por un adverbio del tipo de: a veces, ciertos días, a menudo, todos los días, etc., ejemplos de este rasgo son: “A veces, un poquito de aire aterrorizado parecía caer entre mis manos [...]” (15), “ciertos atardeceres fuertes en que por las ventanas abiertas entraba en [...]” (41), “ciertas noches la casa era un inmenso vitral amenazado por [...]” (120), “que ciertos anocheceres en que los demonios que vivían en el aire [...]” (38); c) el último rasgo es el de ‘extensión’, el cual es de duración tan corta que no da pie a expansión narrativa alguna, es puntual: “Eran las cuatro de la madrugada de aquel martes diecisiete de octubre [...]” (82), “este minuto me recuerda una noche ya perdida [...]” (86), “a las seis de la tarde se sentían repicar unas campanas” (75).

Crespo trata el elemento iterativo de acuerdo con el discurso del lenguaje para exponer acontecimientos singulares ya que abren una ventana a la duración de sus escritos: “melancolía que noche a noche parecía cubrir a las enredaderas de una luz de un rosal húmedo como la carne del pez espada, [...]” (126), “macheteros que llevaban la mancha de plátano en los brazos y donde noche a noche giraban y giraban los discos de Agustín Lara [...]” (134). La categoría de la ‘frecuencia’ es un aspecto identificable en la autobiografía de Crespo, en cualquiera de los casos que formula Genette.

Como se destacaba anteriormente, las repeticiones se dan, sobre todo, con palabras que tienen una relación de significado con el tiempo, otros ejemplos repetitivos en su composición son: “En aquellas noches averanadas en las que parecía que [...]” (200), “los calores de las noches averanadas de la temporada [...]” (69); “en esos atardeceres en que el sol entraba [...]” (191), “en esos atardeceres en que los dueños de árboles [...]” (243); “y cenicienta luz de los atardeceres difuminando los contornos [...]” (130), “deprimente luz de los atardeceres la enmarañaban [...]” (100), “de la luz del atardecer y los maléficos espíritus [...]” (8). Crespo no desfallece en su intento de expresar lo que sucedía en Ciénaga, por ello lo repite: “en esas tardes averanadas en que la luz [...]” (76), “en esas tardes averanadas en que [...]” (239). Otros ejemplos, son los incontables enunciados con la palabra madrugada: “En plena madrugada, cuando [...]” (177), “en

plena madrugada para [...] (186), “en plena madrugada y a ciegas [...]” (165). El campo temporal con contenidos iterativos se da a lo largo de toda la autobiografía y sería interminable hacer citación de todos los fragmentos vinculados con este argumento, otras muestras son: “En esos tiempos en que los [...]” (83), “en esos tiempos en que las bandadas [...]” (158), “en esos tiempos en que toda la Costa [...]” (50), “esos tiempos en que la quina [...]” (9). Como lo declara Genette, relacionando todo lo anterior:

Y como de costumbre, el análisis de los basamentos revela, bajo la tranquila horizontalidad de los sintagmas sucesivos, el sistema accidentado de las opciones y las relaciones paradigmáticas. Si su objeto es sin duda el de aclarar las condiciones de existencia (de producción) del texto, no lo hace, como se suele decir, reduciendo lo complejo a lo simple, sino, al contrario, revelando las complejidades ocultas que son el *secreto* de la simplicidad. (Genette, 1989, p. 194)

En otro orden de ideas, el relato crespiano tiende a volverse discontinuo, compuesto de escenas enormes separadas por grandes saltos en el tiempo, presentándose, además, una constante sensibilidad a las variaciones del clima: “La casa sola dormía sobre un aire caliente contra la tierra oscura” (1987, p. 87); “y escuchando esas lluvias eternas de su infancia que humedecían incluso el interior de los árboles en aquellos inviernos en que por los tejados [...]” (61). Crespo desarrolla transversalmente en su discurso todo enlace entre lo temporal y lo meteorológico, el regreso de las horas, de las estaciones, de los meses, de los días: “Unos almendros que se doblegaban con los huracanes de mayo y de septiembre y una casa [...]” (62), “de roca muerta que en los veranos se cundían de bugambilias [...]” (59), “sino que madrugaron a visitarlo un viernes y sin tanto problema [...]” (51); la época climática que Crespo relaciona múltiples veces es el verano, luego, el invierno y, en menos ocasiones, la primavera y el otoño²⁸, en cuanto a los meses más enunciados, en su orden, son mayo, diciembre y octubre, y los menos referidos son febrero y julio y, por último, los días que más aparecen son los viernes y los domingos y, los que menos se nombran son el lunes y el miércoles²⁹.

Muchas de las citas expuestas en párrafos anteriores exponen lo iterativo con palabras, en singular o plural, como madrugada, anochecer, tarde, noche, etc., todo

²⁸ Al no existir las cuatro estaciones en Colombia, por su ubicación geográfica, predomina el verano y el invierno, aunque por la misma situación geográfica posea zonas con climas primaverales y otoñales. En el verano casi no llueve y en invierno las precipitaciones son constantes. De acuerdo con la altitud, hay lugares todo el año con climas fríos, templados, calientes, etc.

²⁹ Véase el [anexo 6](#): ‘Palabras significativas en la obra crespiana’.

focalizado en el tiempo, y este mismo sustantivo ‘tiempo’ está utilizado para expresar toda clase de manifestaciones, se puede observar en el siguiente ejemplo que muestra la magnitud de su uso:

El tiempo se cansaba. [...] El tiempo se hacía lento. Cada minuto se iba madurando en la humedad de los helechos y entre la carne oscura de las uvas. Un tiempo extraño (un tiempo que casi podía verse lo mismo que los anillos, vetas y colores del tronco de un roble talado) venía como un pájaro de humo penetrando en las redes del tiempo habitual de cada día, pasaba, se hacía presente en el silencio de la temperatura recordando ese aullido sofocado que se sentía latir en lo profundo de los sonos de santería de los negros. Quién lo hubiera creído: había otro tiempo gimiendo por debajo de la monótona música de las horas con un ansia de bestias apareándose que le ponía la carne de gallo a las violetas. Mi sombra lo sabía. Lo había visto en los crímenes, las fugas y las persecuciones por los pasillos y escaleras de las mansiones podridas de los sueños. El tiempo se hacía rumor, un aire denso. (197)

Otro aspecto de la frecuencia (Genette, 1989, p. 198) es el de la ‘anacronía interna’ (la de la unidad sintética) y la ‘diacronía externa’ (la de la serie real) y de sus posibles interferencias. Todas estas evolucionan en cierto modo por grados iterativos con el empleo de ‘desde’, ‘entonces’, ‘desde ahora’, que crean una sucesión de estados, sustituidos unos por otros, algunas citas que lo ejemplifican son: “Que vistos desde la turbia monotonía del presente [...] (Crespo, 1987, p. 204), “se supo que desde los días en que Toribio Montes [...]” (211); “y por esos caminos donde ahora relinchaban alazanes tostados pasaban españoles [...]” (227), “ahora es una casona desolada donde apenas [...]” (7); “que habitaban la tierra desde los días en que el diablo era un alma [...]” (16).

Con respecto a la ‘alternancia’ y las ‘transiciones’, otros aspectos de la frecuencia, Genette plantea que hacen relación a las iteraciones previamente expuestas y los complejos análisis que de ellas se pueden derivar, especialmente, con el uso de los tiempos verbales. La mayor parte de la expresión escrita en la autobiografía está hecha en tiempo pasado, descubriéndose construcciones con el gerundio que dan un carácter durativo a las acciones que describe: “A medida que los recuerdos llegan los voy tejiendo y destejiendo lo mismo que hace mil años, en la playa de los almendros, iba levantando y deshaciendo aquellas torres de piedritas de colores que tenían que haber caído del cielo (¿de dónde más podían salir si en el mar no había piedras?) aunque [...]”

(12). Usa un presente perfecto que, por una parte, expresa la acción como cerrada, pero a la vez, como reciente, el mismo título de la autobiografía lo está expresando: *Largo ha sido este día*. También, aparece el condicional que indica, gramatical y semánticamente, la expresión de un deseo que no se puede consumir: “Todos deseáramos regresar a esos tiempos en que el león se acostaba con la oveja y el niño metía la mano en el refugio de la víbora” (165).

Los fenómenos de orden y frecuencia estudiados con Genette, de acuerdo con lo anteriormente expuesto, se ven pronunciados en la autobiografía de Crespo, sobre todo, con el predominio del iterativo; las variaciones del tiempo pueden ser, a veces, producto de las acciones de la vida, de la memoria o del mismo tiempo. Se deduce que para Crespo el ‘tiempo’ es tema y contenido fundamental en la construcción de su discurso, puesto que lo vincula a la creación de todas sus palabras, ideas y sentimientos, es un tiempo subjetivo en el cual se implica e involucra lo que narra, no hay párrafo en el que no se descubra la profunda combinación que éste produce.

Por otra parte, de acuerdo con las palabras de Paul Ricoeur (1999) “*Pasado* es un adjetivo sustantivado: se trata del *carácter pasado* de un hecho determinado” (72), y destaca dos notables modos de expresión que no dependen del dominio del sustantivo: en primer lugar, los adverbios de tiempo como: entonces, antiguamente, antaño, anteriormente, después, antes, etc., los cuales ponen de relieve la distancia y los grados de profundidad del tiempo (de ahí, que distinga la memoria como la guardiana de la distancia temporal) y, en segundo puesto, las relaciones de anterioridad o posterioridad que regulan la sucesión y, por tanto, el escalonamiento de las distancias y de los grados de profundidad temporal. Además, citando a Elizabeth Bruss (1991), “algunos grupos de adverbios de tiempo –tales como *mañana, hoy, y ayer, o ahora y entonces*- se organizan alrededor de puntos de orientación contextuales, y son así similares al tiempo verbal y a los adverbios de lugar en su funcionamiento” (73). En la autobiografía de Crespo, la recurrencia en el uso de estos adverbios es muy frecuente y son incontables los ejemplos que se encuentran en ella: “Ahora todo lo cercano se aleja. Incluso me parece sentir que las palabras antes eran más entrañables para nombrar las cosas, evocar los espectros y mantener los sueños en una misteriosa cercanía” (1987, p. 86).

Pero más que al uso de adverbios y tiempos verbales, Ricoeur (1999) quiere hacer referencia a los siguientes temas: el referente de la memoria y de la historia, el pasado y

la dialéctica temporal y, por último, el ‘carácter pasado’ en el movimiento de la temporalidad. Cuando Ricoeur retoma los aportes de Reinhart Koselleck, con respecto a la idea de aplicar al futuro la polisemia entre lo propio, lo próximo y lo lejano en concordancia con el pasado-presente-futuro, asimismo, se puede hacer nexo con los escritos de Crespo. Además, Ricoeur postula: “Hay que poseer un saber teórico previo sobre las costumbres de quien ha dejado una huella y un saber práctico sobre el arte de descifrarla” (79) e, igualmente, en este sentido, el autor de estudio demuestra tener tanto ese saber teórico como el práctico debido a todas las circunstancias que le han rodeado. El tiempo crespiano se desplaza hacia asociaciones y memorias en donde su ‘yo’ consciente permanece al tanto de los objetos que alimentan sus cogniciones (la gota que cae, la declinación del sol, el color de los atardeceres); los objetos, las palabras, permanecen potencialmente diferentes, puesto que las palabras se convierten en objetos y viceversa. Los momentos consiguen una existencia propia combinando tanto los mundos físico y mental y sumiendo al ‘yo’ en reconocimientos breves, largos, dinámicos y estáticos. Sus momentos perduran en el tiempo, el cual va y viene a su antojo, pues a través del lenguaje refleja estados emocionales que pueden incidir en el lector, y establece emociones con lo que quiere expresar:

En ese mundo sin tiempo era el reflejo de las auroras y los atardeceres lo que nos iba envejeciendo y matando [...]. Ciertas noches las brisas nos traían una tibieza extraña. Era como si el tiempo y sus minutos vinieran desde unas islas tan luminosas que los tesoros no tenían donde esconderse. Tibia, la luna del verano resplandecía en el sauce blanco. La vida (eso es lo que me gustaría creer y eso fue lo que creí en un tiempo) era una realidad que podía llegar a ser un sueño. (1987, p. 136)

Pero es evidente que el ‘tiempo’ es manipulado desde su memoria y el deseo de expresar su intimidad, se muestran como dimensiones de una conciencia dividida, entre lo interior y lo exterior, entre lo personal y lo colectivo, que mira hacia las caras distintas de ese ‘tiempo’:

Miro esas ramas silenciosas, miro ese verde apasionado que me hace volver a los ayeres y, al revivir aquellas horas en que los crisantemos eran macerados por la brisa del sueño y el mar (¡ese ojo inmenso!) me daba lástima por lo solo, tengo la sensación de trabajar con infinitos y no me queda más alternativa que volver a la realidad, al orden frío, con la extraña lógica del soldado que ensombrecido por el aguardiente se apareció en la puerta de la iglesia gritando [...]. (67)

Crespo enfrenta una reconciliación de la sucesión en el tiempo y las secuencias de causa y efecto con la acción momentánea de la lírica. Decir que el tiempo es un constante fluir, quiere decir que es un eterno e inevitable movimiento hacia el pasado: “Regresaríamos por una de esas orillas donde se arruina el oro de los atardeceres a rescatar nuestras visiones. Algo que oscuramente iba fluyendo de mi ayer a mi mañana me hacía verme a mí mismo en el tiempo (¡en ese sol de la muerte que es el tiempo!)” (64).

La importancia de su sensibilidad se asienta en la capacidad de reunir todos los aparentemente distintos elementos temporales en un presente total. El concepto de eterno presente está íntimamente unido a la identidad del tiempo con la conciencia, identificación que resulta del procedimiento de recreación interior, ya que el tiempo y la eternidad son experiencias humanas: “Todo el ayer, toda la sombra, todo el recuerdo se le iba disolviendo en la agonía del instante y meditando en que lo ideal sería recrear el pasado sin que fuera necesario imaginarlo y sin tener que devolverse ni un minuto por la línea del tiempo, terminaba sintiendo por su vana memoria ese aborrecimiento que desde niño sintiera [...]” (143). Por esto, asimismo, describe instantes en el que se encuentran relaciones de su mente con multitud de hechos, pero los acontecimientos no pertenecen al momento debido al mismo empleo que otorga al tiempo y al espacio. Sin su sensibilidad interna la creación de estructura externa de su narrativa quedaría pobre, puesto que es una de las características que lo identifican como autor y es lo que enriquece también al lector. Esos momentos delineados en el tiempo, son una combinación de pensamientos, sensaciones, aprehensiones, voces:

Alguna vez, en una de esas horas en las que sin quererlo nos vamos sumergiendo en nuestros propios hondones y en metáfora y enigma quedamos suspendidos de los susurros de la noche y nuestro ser parece irse esfumando en uno de esos silencios en que hasta el susurro del tiempo se hace quietud oscura, vi venírseme encima la eternidad de mis ayeres, sentí en el agua de ceniza en la que se bañaban los animales enlunados la estampida de los toros ciegos del tiempo lanzándose contra ese soplo fugaz que es el presente y recordé lo que me dijo mi padre cuando de pronto [...]. (55)

Su imaginería poética, un cumulo de símbolos, evoca bifurcaciones significativas de la mente, los objetos y las asociaciones para retratar los diferentes estados de conocimiento a través de los cuales son creados momentos en el tiempo, su lenguaje descriptivo proporciona profundidad y estructura a su obra con efectos directos en el

lector que lo emergen en otro mundo de significados: “En esos mediodías soñolientos, en esas horas densas en las que el persistente azar se hacía destino, el tiempo era un tigre escondido entre las vegetaciones que despaciosamente nos borraba la cara con su mirada de oro. El olor de las hojas ciegas del limonero era un presentimiento, un agobio, una sombra de muerte [...]” (101). Se abandona tan completamente a su tema y a su papel de poeta abierto a todas las sensaciones, que precipita el riesgo de la desintegración del ‘yo’ y vive en un mundo atemporal, saltando continuamente de un tiempo o lugar a otro, como ya se ha afirmado anteriormente. Los espacios, ambientes y objetos con los que se encuentra y llaman su atención, son conocidos por el lector a través de descripciones y comparaciones en las que el pasado vivido y recordado es visto como el tiempo ideal: “Tal vez se preguntaría por qué sería que nada en este mundo duraba ni permanecía y qué sería lo que tendría que hacer un hombre para fijar en lo inmóvil todo lo que ese viento que cruza las extensiones del tiempo le [...]” (49).

Finalmente, un elemento necesario es el carácter religioso que le da a la misma autobiografía en cuanto a la composición del tiempo. Según Crespo, de acuerdo con la primera entrevista, el mundo del origen en el Génesis se da al comienzo del atardecer, va de la tarde a la mañana. Tarde y mañana el primer día, y así sucesivamente los otros seis días, no se viene de la noche porque siendo así, se vendría de las tinieblas, y esto en sus palabras, se puede corroborar en la Biblia en el libro de Génesis, capítulo 1, versículos del 1-31. El atardecer, por tanto, tiene elementos de significación espiritual, hay simbología religiosa, “Eso, si algo quiere decir, es que la historia no se realiza en la luz plena ni en la total oscuridad sino en una especie de penumbra esperanzada”. Crespo, durante el atardecer y las horas del crepúsculo, consigue la tenuidad deseada y tiene más conciencia de su ser auténtico, por consiguiente, se descubre cómo su autobiografía empieza en un atardecer y finaliza cuando el día está terminando, porque para él todos los momentos más bellos están con la luz: “Recuerdo que en ese tiempo imaginaba que todas las cosas que importaban ocurrían en los atardeceres” (67).

Después del estudio de esta obra autobiográfica, la cual expone y muestra aspectos subjetivos del autor que influyen en su discurso narrativo, se continua con el análisis de todas las demás obras que, aunque no pierden elementos subjetivos si son de estructura más ficcional. Es importante tener en cuenta los aspectos de Crespo como ser humano y como escritor, ya explicados en este capítulo, para comprender la magnitud de toda su obra, principalmente las características relacionadas con la memoria y el tiempo.

CAPÍTULO 3

EL UNIVERSO LITERARIO EN LAS OBRAS NARRATIVAS CRESPIANAS

3.1. Estructura y generalidades de las obras

Para el presente capítulo se han seleccionado las demás obras narrativas del autor, en el siguiente orden de presentación: el relato literario *Ánimo contra el miedo* (1988), la novela *La promesa y el reino* (1984), y las novelas urbanas *Qué será de Paola Silvi* (1981) y *Considéralo un sueño* (1998). De cada una se examinan las ideas principales y sus respectivas síntesis, además del análisis de los elementos que hacen parte de las categorías sintáctica (los personajes³⁰, el espacio y el tiempo) y semántica, con énfasis, todas ellas, en el estudio del elemento del ‘tiempo’. Toda la interpretación se realiza utilizando aportes de los teóricos Carmen Bobes (1993), Antonio Garrido (1996), Mieke Bal (2018), Gerard Genette (1989), Paul Ricoeur (1999), Ana Casa (2012), Enric Solla (1996), entre otros.

La primera obra de Crespo a la cual se hace relación es *Ánimo contra el miedo* con aspectos propios del relato literario; la segunda, *La promesa y el reino*, expone características que la clasifica con estructuras de la novela lírica con una temática que cuenta una historia repartida entre lo rural y lo urbano (mayor énfasis en lo primero), llena de mitos, sueños y fantasías. Algunas de las diferencias entre un relato literario y una novela se centran en la extensión, suele ser más larga la novela, además, el relato literario focaliza la narración a partir de la idea de contar algo mientras que en la novela aparecen varias tramas y el personaje o los personajes suelen evolucionar buscando otras acciones. A la tercera y a la cuarta obra de análisis, las novelas urbanas *Qué será de Paola Silvi* y *Considéralo un sueño*, aparte del estudio sobre este tipo de novelas, se les relacionan las características que tienen las ‘pandillas’, debido a que es un personaje colectivo en ambos textos, siendo estas necesarias para su comprensión. Las obras en mención tienen una única fecha de edición y publicación.

³⁰ Se utiliza el termino personaje, de acuerdo con Mieke Bal (2018): “Actor provisto de rasgos distintivos que en conjunto crean el efecto de un personaje” (91).

El análisis correspondiente a los personajes de las obras en revisión se muestra desde una orientación realista: personajes principales o secundarios (Bobes, 1993, p. 148), y a partir de una visión semiológica todos aquellos que remiten a una realidad extratextual: personajes referenciales (Garrido, 1996, p. 100), además se tienen en cuenta aspectos semánticos partiendo de su concepción social o psicológica: el narrador. Por consiguiente, se centra su interpretación en los diferentes roles desarrollados dentro de las tramas que, para este fin, se organizan a través de tres grupos: a) el narrador; b) los personajes principales y, en menor medida, los personajes secundarios³¹; c) los personajes referenciales que se vinculan a contextos relacionados con la religión (R), la Historia (H), la filosofía (F), la literatura (L), la mitología (M), la cultura musical (CM), y la cultura cinematográfica (CC). Cabe mencionar que, debido a la elevada cantidad de elementos reconocidos en este último grupo, se abre la posibilidad de profundizar información sobre ellos a través de los anexos en el CD³². Toda la información sobre la composición de los personajes principales y secundarios está dada por el narrador de las obras, los mismos personajes principales y lo que otros personajes dicen acerca de ellos.

Con relación al espacio, se estudian solamente los lugares enunciados con mayor frecuencia dentro de las obras, debido a su valor cuantitativo. Para las dos primeras obras, el espacio central es Ciénaga (Magdalena), y para las dos últimas obras su espacio principal es la ciudad de Bogotá D. C., estudiadas a partir de las características de la novela urbana. Sobre los lugares específicos en que viven y se mueven los diferentes personajes, sea cual fuere su rol dentro de las obras, en el anexo correspondiente se localiza en detalle su descripción³³. En lo referido al tiempo, se revisa con base en los fundamentos teóricos ya expuestos (capítulo uno, categoría sintáctica) que permiten explicar su significación al interior de cada obra.

En este capítulo se empiezan a utilizar, ocasionalmente, las siglas con las que se identifican cada una de las obras aquí examinadas: *Ánimo contra el miedo* (ACM), *Qué será de Paola Silvi* (QSPS), *La promesa y el reino* (PR) y *Considéralo un sueño* (CS), para evitar la constante repetición de sus nombres, aunque su empleo es mayor en el

³¹ Para la complementación, en el análisis de cada obra, se puede consultar el anexo 13 en el CD: 'Personajes en las obras crespianas'.

³² Para suplementar aspectos relacionados con este tipo de personajes, en el estudio de cada obra, se pueden consultar los anexos 14 y 15 en el CD: 'Personajes referenciales no compartidos en las obras crespianas' y 'Personajes referenciales repetidos en las obras crespianas'.

³³ Para más información sobre los lugares que aparecen en las obras, se puede consultar el anexo 16 en el CD: 'Espacios narrativos en las obras crespianas'.

capítulo siguiente, que es en cual se evidencian más similitudes y diferencias de las obras respecto a determinados aspectos de la investigación.

3.2. El relato literario en *Ánimo contra el miedo* (1988)

Ánimo contra el miedo es un texto dedicado a Carlos Corsi Otálora, ex senador de Colombia, quien, por cierto, comparte con Crespo la autoría del libro *El estado auténtico* (1997) e inicia con el epígrafe “El ojo estaba en la tumba y miraba a Caín” que forma parte de la obra poética *Conciencia*, del escritor francés Víctor Hugo. Para Barlahan Henao Hoyos, quien escribe la introducción y presentación del texto: “Se trata de un relato donde lo histórico y lo novelesco se unen para darnos una imagen viviente de la costa del Caribe en un momento signado por toda suerte de luchas, anhelos y esperanzas” (11).

En este relato se cuenta la historia de un asesinato ocurrido en Ciénaga (Magdalena), población que es reseñada a través de sus rasgos culturales ubicados histórica y cronológicamente en la década de los años veinte (no se especifica el año), entremezclados con pequeños relatos que dan cuenta de algunos elementos míticos de la población y vivencias de sus habitantes. Ciénaga no había dado asesinos famosos, pues el cienaguero, en palabras del narrador, era “el hombre de la danza” (16) porque todo lo vivía disuelto en el espíritu de la música. La historia fue contada al autor por su madre, Doña Elisa Campo Reguillo, y es él quien organiza la vida de los personajes como si los hubiera interrogado y conociera cada parte de su ser, mostrando así una visión distinta del asesinato acontecido en Ciénaga. Es un relato que el autor, a través del narrador, adorna, complementa, transforma, sin dejar de mostrar sus verdades y realidades; historia que le hizo repetir en muchas ocasiones a Doña Elisa cuando estaba viva: “Me sería imposible recordar cuántas veces le hice repetir a mi madre ese relato que hacía salir fantasmas de los mirtos en el patio sin luna” (37). El relato, según la madre del autor, lo sabían tres personas: Catalina Munive, que ya había muerto, Arturo Torregroza que vivía en la ciudad de Trujillo y ella (15), todos ellos vecinos dentro de la población de Ciénaga; es una historia acontecida antes del nacimiento de José Manuel Crespo.

Lola Vives, una mujer enferma, escucha en la madrugada cerca de su casa unos quejidos y, luego, el ruido de una carreta de bueyes, por lo que horas después, se dirige

a la oficina del inspector de policía de Ciénaga, Leoncio Blanco, que está situada en la calle Magdalena, y le cuenta sobre los ruidos extraños en la casa de Alejandro Gutiérrez. Sin embargo, cuando se hace la revisión de la vivienda, el inspector la encuentra vacía. Alejandro Gutiérrez es un cienaguero que después de ser maestro en el pueblo, se ausenta de éste durante quince años y vuelve con una mujer y un hijo de once años, además de un criadito guajiro de la misma edad de su hijo. A los pocos días de la visita de Lola Vives al inspector, los vecinos de la calle del balconcito empiezan a sentir un olor a animal muerto que los lleva hasta la quinta de Ramón Demetrio Morán, quien vive en Bruselas (Bélgica), la cual está abandonada y en la que se descubre la tumba de Alejandro Gutiérrez, su esposa y su hijo. Emanan ese olor debido a que el cadáver del niño está a medio cubrir porque unos perros lo habían desenterrado, situación aprovechada por los buitres, pues le sacaron los intestinos y los dejaron regados por el patio de la casa. Cuando se remueve la tierra, un grupo de soldados encuentra el cuerpo de Alejandro y su esposa a quienes habían enterrado uno sobre el otro, desnudos; el cadáver del sirviente guajiro se halla posteriormente, pues lo enterraron en otro sitio y nunca se supo por qué. La misma noche en que Lola Vives escuchó los ruidos, un cantinero se levantó y creyó ver a un habitante de la población, llamado Candelarito Armenta, por la casa donde encuentran los muertos.

El 13 de diciembre acorralan a Candelarito en Aldea Grande (Ciénaga), quien era uno de los dos socios de Alejandro en una peluquería años atrás en Panamá, el otro era Jorge Ariza. A Candelarito lo apresan nueve soldados y lo llevan caminando con los brazos atados a la espalda por toda la población. Años después, cuando está preso, Candelarito recuerda que un martes de carnaval llegó un japonés a la peluquería (en Panamá) y después de robarlo, entre los tres socios decidieron matarlo. Según Candelarito, su socio Alejandro le da una puñalada rajándole el pecho, entre los tres hombres limpian la sangre, lo sepultan en el jardín y, luego, se van al bar. Alejandro, el socio a quien llamaban ‘Humanidad’, escapa con todo lo robado, por ello, Candelarito y Jorge Ariza juran que lo mataran.

El 2 de febrero siguiente cogen preso en Ciénaga a Jorge, y después de tres días confiesa que tanto él como Candelarito pensaron que encontrarían a Alejandro solo, pero salió la mujer a quien apuñalan en el vientre y después al hijo. Según Jorge, Candelarito los mata y cuando él quiso impedir que matara al niño, no fue posible; recuerdan al sirviente guajiro, a quien encuentran dormido y, también, lo asesinan;

ulteriormente, es Candelarito quien guía a una patrulla de soldados al sitio donde está enterrado.

Los condenan a cadena perpetua. A Jorge veinte años más tarde lo indultan, paga su pena en la cárcel de Aldea Grande (Ciénaga) y al salir se va para la Guajira (otro Departamento de Colombia). A Candelarito lo envían a la cárcel de Santa Marta (capital del Departamento del Magdalena) en la cual muere. El título del relato *¡Ánimo contra el miedo!* hace relación a las palabras que al final de la obra dice Candelarito Armenta a su hijo (sólo hasta ese momento se le nombra) para darle fortaleza frente al miedo que el infante muestra cuando se descubre el cadáver casi intacto del criadito guajiro, pues el niño estaba al lado de su padre en el momento del hallazgo. Dentro de la cárcel, los presos y carceleros le repiten a Candelarito esa frase ‘ánimo contra el miedo’ y, por ello, queda como consigna y refrán para los cienagueros (94).

El texto refleja el castigo para la maldad, el conflicto entre lo bueno y lo malo, el desenlace es el que espera la población, más castigo para quien es más perverso; todas las motivaciones que tienen los tres asesinos con el japonés son extrínsecas, la ambición y la envidia por tener más, mientras que el asesinato de Alejandro Gutiérrez y su familia, llevado a cabo por sus socios, tiene una motivación personal, existe una muestra clara de haber sido un asesinato premeditado. Las acciones de Candelarito y Jorge son juzgadas por la justicia y por la moral de la época en este poblado, al lado del mar Caribe.

3.2.1. Narrador y personajes

El relato *Ánimo contra el miedo* describe un hecho verídico, como lo fue dicho asesinato acontecido a comienzos del siglo XX, pero fuera de este incidente real, se le integran otros personajes y acciones con elementos ficticios. Crespo muestra una versión objetiva en los aspectos generales del suceso y es subjetivo en la exposición y el discurso del relato, además, deduce sentimientos y algunas de las vivencias expuestas para cada uno de los asesinos de la historia, provocando, entonces, verse situado en dos roles: autor y narrador, de tal forma que, así como la semántica abarca los sentidos de los elementos sintácticos, la interpretación de los personajes, el espacio y el mismo tiempo llevan la orientación que el propio narrador/autor quiere darles, pues muestra un acontecimiento real con aspectos ficcionales.

De acuerdo con lo expresado por Bobes (1993, p. 156), el personaje se articula con la información que aparece de forma discontinua y, en este texto, la fuente en la creación de los personajes surge a partir de las narraciones contadas al autor por parte de su madre, pero las características de éstos en cuanto a lo personal surgen de la creatividad del autor quien centra la atención en tres personajes principales, de los cuales se describen las características físicas y/o psicológicas (se incluyen sus acciones) en consonancia con la construcción que el narrador realiza en el texto y, luego, se enuncian otros personajes secundarios que rodean el acontecimiento. Para Garrido (1996, p. 88), las características físicas y/o psicológicas (plano horizontal) y las que surgen de los diferentes signos del ser y los de la acción o relación (plano vertical), son las que permiten comprender mejor a los personajes principales; aunque los tres asesinos del japonés existieron en la vida real, las descripciones sobre sus sentimientos y pensamientos realizadas por el narrador no son necesariamente verídicas. Para los fines del análisis, los personajes se organizan en tres grupos: el papel de narrador, los personajes principales y secundarios, y los personajes referenciales de los cuales se estudian los que no son compartidos con las demás obras, pues los que se repiten en todas ellas son examinados en el siguiente capítulo.

A) el papel del narrador: el recuerdo y evocación de la historia que realiza el narrador permite al lector darle una mayor importancia al contenido central del texto, pues hay una línea argumental que posibilita ser interpretada de acuerdo con los diversos puntos de vista y apreciaciones a las que se puedan llegar. Se encuentran en *Ánimo contra el miedo* caracterizaciones minuciosas, las cuales el narrador elabora para enriquecer los estados, sucesos y acciones que acontecen en ella: “Al hombre lo habían enterrado desnudo, bocarriba y ciñendo entre los brazos el cuerpo igualmente bocarriba y desnudo de su esposa como si súbito la tierra los hubiera abrazado mientras ejecutaban acrobacias perversas” (1988, p. 29). Al acceder a todos los sentimientos de los personajes, el narrador orienta el modo narrativo en una focalización interna pues se instala en la conciencia de algunos de ellos, pero el autor como narrador, evita tomar posición frente al suceso, y consigue otorgar emociones, sentires, inquietudes, pensamientos propios a cada uno de los personajes del relato.

Se presenta un perspectivismo narrativo, puesto que su madre le ha contado lo que él no ha podido observar, por lo cual la integra en su discurso (Bobes, 1993, p. 218), asimismo, muestra un discurso monódico, es decir, el narrador es uno solo y se observa

una evidente narración autorial, ya que se ubica fuera de la ficción y adopta la perspectiva externa de un narrador (Bobes, 1993, p. 243). Tal postura se identifica como narrador heterodiegético (observa las cosas, pero no le pasan a él, no participa en el mundo narrado, sino que cuenta desde fuera de ese mundo), cuenta los hechos desde su propia visión, hace juicios e imagina lo que sus personajes pensaron y sintieron, por tal causa y de acuerdo con el estatuto del narrador, este relato literario es de tipo extradiegético-heterodiegético (Genette, 1989, p. 302).

El autor, por su propia fecha de nacimiento no fue testigo del suceso, sino que, a través de otras voces, como se ha afirmado anteriormente, consigue organizar el discurso del texto. La voz del narrador se hace presente a partir de los puntos de vista que expone, las evaluaciones y síntesis a las que llega, o los resúmenes prospectivos o retrospectivos que elabora: “Acaso en ese instante algo empezó a cambiar en la conciencia de los cienagueros” (Crespo, 1988, p. 83). Al ser voz de otros personajes, en cuanto a la función de su participación, es un narrador que presenta los pensamientos ajenos integrándolos al propio discurso: “Candelarito evocaría esa calle salitrosa, el sonido de una campanilla de bronce oscuro en la puerta, [...]” (42), por lo que sostiene un discurso indirecto, pues conoce la historia en todos los aspectos, los cuales narra en primera y tercera persona, en función de la elección gramatical: “Uno se define a sí mismo pero también otros lo definen” (24), “Una difusa lastima por todo le latía en la conciencia y en medio del acoso de los ángeles [...]” (53). El narrador no toma parte en hacer ver culpables o no a los personajes principales, sino que, simplemente, expone las cualidades y defectos que los componen. Su posición no es clara, pues en esta narración, el relato del suceso se justifica en la medida en que el relator expone los delitos de los tres asesinos, lo cual, de acuerdo con los parámetros culturales religiosos de la época y la moral tradicional de la población, exigía un castigo ejemplar para ellos, no se podía consentir que dentro de la población sucedieran este tipo de hechos. El autor-narrador reflexiona sobre el mismo relato en muchas ocasiones mientras cuenta su contenido:

Insondable y oscuro, el relato era como ese fondo helado de aquel río entre montañas del que la rueda del molino iba sacando el agua que no cobraba nada por su trabajo diario y que después de fatigarse haciendo girar los mecanismos, salía de los chirriantes engranajes pálida, tibia de sed y llena de espumarajos lo mismo que un perro rabioso, y luego, como si la movieran los rumores de un viento soterrado, se perdía en las secretas guardarrayas del bosque. (47)

El papel de su madre es trascendental para elaborar su discurso y para que quede grabado en su memoria: “Acaso tenía razón mi madre cuando decía que la memoria se empaña minuto por minuto y que uno entre más habla más olvida” (37), o por la manera en que ella relacionaba cómo en el pueblo se fue dando ese suceso: “Mi madre no recordaba cómo el gusano roedor de la sospecha fue enredando en sus hilos a Candelarito Armenta” (41), y en la importancia de darle sentido a ese atroz asesinato: “Mi madre decía que alguien le había contado a Catalina Munive que no fue sino entreabrir la puerta y cuatro manos brutales lo aferraron y lo echaron a tierra, malherido; en segundos le amarraron los brazos [...]” (68). El crimen fue contado por su madre en repetidas ocasiones, “no una ni dos veces le oímos a mi madre referir esa historia que hacía que las hormigas oscuras de los presentimientos fueran apareciendo en la conciencia [...]” (46), pues fue un hecho relevante para la historia de los pobladores de Ciénaga y su propia cotidianidad: “Mi madre la contaba dejándose llevar por esa luz apenas atardecida de un sueño que le iba devolviendo todo su ser y su sentido al tiempo muerto” (47).

Con relación a los personajes, que son personas comunes y corrientes, el narrador describe informaciones generales y expone sus estados mentales. Sobre Alejandro Gutiérrez, por ejemplo, expresa sentimientos de culpa: “Se sabe que la imagen de su madre cargando leña sobre las espaldas para poder educarlo era un recuerdo que lo atormentaba, que a veces, cuando estaba en vena y se sentía revestirse [...]” (24); también, en relación con el estado de los otros dos personajes principales Candelarito Armenta y Jorge Ariza, el narrador describe conductas exteriores las cuales deducen conductas interiores, lo que se puede observar en la siguiente cita textual, sobre los tres asesinos y, especialmente, sobre Candelarito Armenta:

Unas horas más tarde, tres hombres llenos de licor y de sueño salieron a la calle cuando el alba venía por los palmares orilleros. La noche de los arrabales (esa noche en que había tantas cabezas de alfiler en el cielo) era un espejo de aguas inquietantes. Entre azogues y enigmas miraron los reflejos de la ciudad alucinada en un río de aguas muertas y, cruzando esa corriente fantasmal, un puente silencioso de arquerías y de sombras. [...] Candelarito nunca pudo olvidarlo, ahí estaba el ángel enlunado de su infancia junto a los barandales, inmóvil, silencioso, en las afueras de la madrugada, con las palmeras incesantes doblegándose al viento que hacía cantar los gallos en los patios. Cansado, con la juma vivita, agobiado por los miedos que descendían a las raíces de los primeros helechos, había momentos en que se le perdía la sombra de su culpa. (44)

Se encuentra que el narrador ignora algunas cosas, las cuales deja en manos del lector para que éste lo complemente como, por ejemplo, la vida futura de Jorge Ariza, o el tiempo que acontece entre el asesinato y el momento en que detienen a los homicidas, pues, dada la naturaleza literaria de su rol, construye la historia con los relatos de otros, no se narra a sí mismo.

Las pequeñas historias que el narrador utiliza complementan el relato y sirven para caracterizar a un personaje, como es el caso, por ejemplo, de la vida sobre Ramón Gómez Atencio (hombre sabio pero analfabeta) a quien Candelarito defiende y que pareciera que el narrador, a través de esta historia, hiciera percibir al asesino como un ser bueno y noble; historias que el lector deduce como añadidas al relato principal de manera clara.

B) personajes principales y secundarios, en este relato son cuarenta y nueve que incluyen los tres asesinos que vivían en Ciénaga para esa época. Para fines de este estudio sólo se explican aquellos que tienen un papel predominante y central en la narración como principales y, en menor medida, algunos de sus personajes secundarios. Los principales son:

-la madre del autor: adquiere particular importancia dado el carácter narratorio que tiene, pues el narrador organiza el relato gracias a la información que ella le da: “Había momentos del relato que mi madre contaba con esa calma pensativa con la que nos decía que de Dios no se sabía si tenía cara” (45). Doña Elisa es quien más información posee sobre los asesinos, las víctimas y, seguramente, sobre algunos de los personajes secundarios participantes en el relato. Esta información se refleja en ciertas frases que la madre del autor expresa como, por ejemplo, al referirse a Candelarito, a quien considera, de alguna manera, una buena persona: “Pero digan lo que digan, burlense o no, yo creo que Candelarito hubiera podido ser un hombre bueno y que hasta visos tenía de soñador y de poeta” (75). La tradición oral que la madre transmite al autor difunde los conocimientos que no sólo ella sabe, sino que también los recibe de otros personajes que vivieron en la población en aquella época, “Mi madre le oyó decir a Lilia Polo que Estebana Camargo le había dicho que Candelarito, aconsejado por uno de aquellos hombres [...]” (73).

-Candelarito Armenta: vive en la zona periférica del pueblo de Ciénaga frente a la hacienda Manacas, su casa la adorna con flautas y redes de pesca; suele pasarse días

enteros encerrado en su rancho. Es parrandero, le gusta el ron y juega a los gallos, músico errante, andariego, fumador de tabaco, le atraen los lugares desiertos, vivió en Panamá y Honduras de los que parece no tener buenos recuerdos, pues no habla de ellos. Fue sargento (no se especifica si de la policía o del ejército) y el narrador recuerda que cuando lo era, hacía que sus soldados saltaran desnudos por encima de grandes hogueras. La población de Ciénaga le da poderes de hechicero, ocultista, hereje y hasta lo relacionan con una secta existente en esas localidades llamada *Los de la manta arrastrá*. Fue apresado por soldados en la noche del trece de diciembre porque, junto a Jorge Ariza, había matado a Alejandro Gutiérrez y a toda su familia, en horas en que toda la población dormía. Para poder mover los cadáveres, Candelarito y Jorge, usan un carro de bueyes, lo que se convierte en una pista para descubrirlos después de encontrar los cuerpos enterrados. Muchas de las personas que le conocen lo consideran un mentiroso, pues tiene la costumbre de responder una pregunta con otra para ganar tiempo en la charla y terminar diciendo una mentira. Candelarito es quien apuñala a la mujer de Alejandro, decide matar al hijo y, también, es quien recuerda que el sirviente vive con la familia y debe ser eliminado; muere en la cárcel asesinado.

-Jorge Ariza: es quien, junto a Candelarito Armenta, asesina a Alejandro Gutiérrez y su familia. Es tímido y solitario, hombre de amores y odios, tiene una cicatriz en forma de media luna en la cara, mulato, ojos verdes, hijo de maderero de bosques y una mulata de las plantaciones. Fue ayudante de un médico que todo lo curaba con pócimas y oraciones y, por ello, es querido por la población, ya que les ayudó en más de una ocasión: “los pobres de Aldea Grande lo querían porque fueron muchas las veces que lo vieron llegando hasta los ranchos de los barrios amargos y de la línea carrilera como ayudante de aquel médico que durante siete años [...]” (49). Tiene la costumbre de ir a la cantina de Alicia Cabana en donde pasa sus agobiadas noches, pues es amigo del licor, del juego de naipes y del billar, fuma marihuana y, anteriormente, había matado varios hombres. Vive fuera del poblado en una casa de madera con ventanales desde donde, en su niñez, veía la espuma del mar, aunque sueña con vivir en Puerto Rico. Estuvo enamorado de Isabel (ya fallecida), una bailarina del café Anacaona: “Y al evocar a esa mujer que había sido su deseo, su amor, su bella sombra, [...]” (59).

Jorge tiene pesadillas, remordimientos y siente culpabilidad por cosas que ha hecho: “Como si viera el mundo con unos oscurecidos ojos de caballo, no conseguía disipar la irrealidad de esa hora en que los remordimientos le hacían mirar el alba de sus sueños

convertida en un ocaso ávido de sangre” (53). Recuerda los gritos de los cazadores, el río, los campesinos cortando los árboles, la búsqueda de pájaros de fantasías, evoca su juventud. El narrador se detiene en varias páginas a explicar sus miedos, sueños, angustias y melancolías, sus fantasmas de vida:

Oscuramente comprendía que al ir viviendo había logrado acostumbrarse a todo menos a la vida y que de no haber sido por ese zombi de mirada oleosa que con su sola presencia le succionaba el aliento, se hubiera ido acostumbrando a vivir del mismo modo en que pacientemente había acabado por habituarse al asco, al tedio y al cansancio. (55)

Sabe que a donde vaya lo siguen las culpas de sus acciones mal realizadas y ansía regenerar ese tiempo que ha perdido. Algunos de sus pocos enemigos lo llaman farsante, pues busca seducir a la gente pobre con su ropa raída y sus zapatos sucios para identificarse con ellos.

Cuando lo arrestan, Jorge Ariza está durmiendo tranquilamente al mediodía, y en ese momento comprende que ahí se terminan sus días de espera. Después de tres días puede hablar y cuenta lo que sucedió al llegar a la casa de Alejandro Gutiérrez para matarlo. Está habituado a pensar en las cosas que le ocurren, siempre quiso encontrar a “alguien que le dijera a qué diablos había venido al mundo y qué carajos era lo que andaba buscando en esta vida” (92). Lo condenan a cadena perpetua y paga su culpa en la cárcel del pueblo, veinte años más tarde lo indultan y se pierde en los caminos de lugares existentes fuera de la población de Ciénaga.

-Alejandro Gutiérrez: es quien muere asesinado por sus dos socios, junto con su mujer, hijo y sirviente. Su papel, en principio, es el de víctima, aunque luego se descubre que es verdugo. Se le llama ‘Humanidad’ por el uso desmedido que hace de esa palabra y es el primer cienaguero aficionado a la filatelia, la cual recomienda para aprender historia y geografía, además, de ser ganador cuatro veces de la carrera de burros que se hace anualmente en el pueblo. Es profesor y fundador de un colegio allí en Ciénaga, contrabandista en Curazao y peluquero en Panamá; le atormenta el recuerdo de su madre, Estebana Gutiérrez, debido a que cuando era niño, ella cargaba leña para pagarle sus estudios, en ningún momento se habla de su padre. Sobre su descripción física, el narrador del relato dice que tiene un lunar en forma de estrellita morada junto a la ceja izquierda, por lo que es “imposible confundir con otro al profe de ancho pecho

de toro, ojos verdes y orejas velludas que les contara [...]” (27) e igualmente, lo describe como una persona decidida, desconfiada y sin miedo, pues según lo declara Candelarito, es él quien de una puñalada mata al japonés para robarlo.

La conducta violenta de Candelarito Armenta y Jorge Ariza hacia Alejandro Gutiérrez se origina en el sentimiento de rabia e impotencia ante lo sucedido en Panamá: la huida de Alejandro para quedarse solo con el botín que han robado y haber asesinado a un hombre para que se quedaran sin nada. Toda esa rabia genera una respuesta ofensiva de venganza, de devolver el odio que sienten con más odio, no existe ningún sentimiento de perdón ni hay renuncia al deseo de venganza, solamente encontrar a Alejandro para ayudar a calmar ese resentimiento. En sus actuaciones existe el deseo de posesión y de ambición. En ningún momento del relato se cuenta el regreso de Candelarito y Jorge a Ciénaga, por lo cual se comprende como anterior al regreso de Alejandro con su mujer, hijo y criado a esta población.

En un segundo plano están otros personajes secundarios, de menor incidencia en el relato, pero que contribuyen a su organización y aseguran, de alguna manera, ciertas funciones en las variadas historias de los tres asesinos:

-los cienagueros: como pueblo son constantemente referidos por el autor, los cuales evidencian aspectos culturales como, por ejemplo, la fe católica que profesan: “La aldea tenía que haber llevado el infierno en sí misma para malparir esa infamia que parecía engendrada por la furia de una Sodoma en llamas y que hacía que cada uno, como si fuera un rehén de su sombra, se enfrentara con su pecador, con su gangrena, con la parte del Diablo que tenía en la conciencia” (32). Ese tipo de fe religiosa contribuye en la generación de sentimientos encontrados con respecto al crimen acontecido: “La imagen del cienaguero íntimamente religioso era contradicha y negada por un crimen que abusaba del derecho a la venganza y la aldea recaía casi indefensa en el fatalismo de las antiguas tribus que creían que hasta los dioses se hallaban sometidos a los caprichos de un destino ciego y [...]” (38). El pueblo aprovecha la captura de Candelarito, como lo recuerdan algunos textos de la Biblia (1 Timoteo 1:9, 2 Timoteo 3:4), para que los impíos y desobedientes al Altísimo, comprendan que al final toda mala acción se paga de una forma u otra.

Acerca de los asesinos de Alejandro Gutiérrez, algunos pobladores expresan mayores supersticiones sobre Candelarito debido a que en el sitio donde vivía no llegaban las

ratas, los escorpiones y los zancudos. El narrador expone dentro del relato la situación de la población frente a aquel suceso, como se observa en la siguiente cita:

Las gentes [...] no miraron el corazón del asesino a la luz de sus obras, sino que tocados por un soplo de una misteriosa inspiración vieron las obras a la luz de las brumas espirituales del hombre y oscuramente comprendieron que tenían razón los predicadores al decir que si el Señor decidiera castigar nuestras culpas no quedaría en la tierra ni un cangrejo [...]. Todos sintieron que su existencia estaba misteriosamente unida con la del criminal que, al exponer sus lacras, sus inmundicias y sus deformidades, los había obligado a interrogarse sobre la fe, sobre el amor, sobre el destino. (83)

Los cienagueros se sienten unidos a la existencia del criminal Candelarito. Todo el odio apreciado hacia él evoluciona en una oscura simpatía, según el narrador, pues por los hechos acontecidos, el crimen que ha cometido recae sobre los cienagueros y no sólo en ese momento, sino también en las siguientes generaciones. Los pobladores de Ciénaga acostumbran a multiplicar las infamias, juzgar y condenar, en muchas ocasiones, a quienes en ella habitan. Además, el hecho de mostrar a Candelarito camino a la cárcel, con las manos atadas, hace que los cienagueros tengan una visión diferente de este asesino, como lo dice el narrador, pues si la intencionalidad de las autoridades en esta acción es despertar más odio y rabia, en la población sucede todo lo contrario: “Posiblemente querían que todos enfocaran al hombre desde el crimen y lo que consiguieron fue que las gentes vieran al crimen desde el hombre” (82).

-otros personajes secundarios que se enuncian en más de una ocasión son: la mujer de Alejandro Gutiérrez, la cual es de cabello castaño, piel mate, lee la baraja y tiene como apodo ‘reina de corazones’, suele aumentarse los años cumplidos, nunca se dice su nombre; Josefina, mujer de Candelarito, de piel negra; Lola Vives, mujer enferma quien inicia la historia al dar aviso a las autoridades de los ruidos en horas de la noche; Leoncio Blanco, el inspector de policía del pueblo.

C) los personajes referenciales, aquellos que remiten al lector a una realidad extratextual (históricos, religiosos, mitológicos, etc.), poseen un sentido preestablecido por el código cultural o ideológico y son muy utilizados por Crespo en todas sus obras, pero al ser éste un relato corto, los personajes referenciales se encuentran en menor cantidad que en las demás obras. Son treinta y cinco y, de acuerdo con la Tabla 1 (página siguiente), están contenidos en tres categorías: los religiosos (R), los históricos (H) y los literarios

(H). Entre los personajes referenciales no compartidos se descubren dos de tipo histórico (H): la familia de Bugs Morán, quien fue un gánster en Chicago en 1929, y Sir Henry Morgan, un gobernante, marinero y pirata gales del siglo XVII; un personaje literario (L): José de Espronceda, escritor español del romanticismo en el siglo XIX; dos personajes religiosos (R): la Virgen de la Candelaria, advocación mariana de la religión católica que tiene su origen en Tenerife (España), y los Frailes franciscanos, orden religiosa mendicante fundada por san Francisco de Asís en 1209.

Tabla 1

Personajes Referenciales en la Obra ‘Ánimo Contra el Miedo’ (ACM)

CATEGORÍAS EN LOS PERSONAJES REFERENCIALES	ACM
HISTÓRICOS: (H)	13
LITERARIOS: (L)	3
RELIGIOSOS: (R)	19
NO COMPARTIDOS CON OTRAS OBRAS	5
COMPARTIDOS CON OTRAS OBRAS	30
TOTAL	35

Todos acompañan al narrador en diferentes momentos para añadir situaciones a sus personajes principales y/o secundarios o para el desarrollo del mismo relato, dos ejemplos que lo muestran son: “así eran esas historias que venían del tiempo fuerte en que los sirgadores del muelle de Santa Marta decían que el corazón de Bolívar se lo habían comido cuatro gatos, o de los años del espanto en que Morgan, el Caballero de Jamaica, incendiaba ciudades [...]” (15); “encendían lamparitas de aceite de higuera en la fiesta de Nuestra Señora de la Candelaria, o se enrolaban en las [...]” (76).

3.2.2. Espacio

En el relato *Ánimo contra el miedo*, el espacio fundamental es el pueblo de Ciénaga (Magdalena)³⁴, pues es donde se mueven sus personajes y donde el narrador crea un ambiente que refleja el modo de ser y las relaciones que se establecen entre ellos. Son

³⁴ Se da una descripción general en el primer capítulo 1.3., cuando se habla del lugar del nacimiento del autor.

más de veinte espacios (no reincidentes con las demás obras crespianas), como lugares geográficos, que se citan en este relato, de ellos se repiten en más de una ocasión: la hacienda Manacas, cerca del poblado, y el parque de las ranas, dentro de éste. Como el hecho ocurre en Ciénaga, es de obviedad que se haga relación a esta población continuamente, a la que también se le denomina en muchas ocasiones como Aldea Grande.

Sobre la descripción que hace el narrador de Ciénaga se puede hacer referencia a sus palabras:

Ciénaga era una casona inmensa con infinitos cuartos, sótanos y balcones vigilados por unos centinelas de manos intranquilas que abusaban del peso y del poder de las llaves. Era una casa donde el tedio arañaba suavemente los muros y quien ansiaba salir tenía que hacerlo por la poterna oculta del trago, la locura o las visiones porque el aire que allí se respiraba era el del sueño. (25)

El relator muestra a la población y los sentimientos que se reflejan en ella como espacio de morada:

Ciénaga (la aldea donde la brisa que venía desde las tierras indias de la noche ahuyentaba el monótono canto de la lechuza y espolvoreaba un poco de luna nueva en los patios para que la pobre gente no se muriera de abandono) se sentía traspasada por ese horror que hizo que en los tiempos antiguos se cubriera con una capucha negra la cabeza de los verdugos y los penitentes. (30)

Ciénaga se encuentra al lado del mar con abundante vegetación y árboles comunes como el del tamarindo. Es importante destacar que cuando el narrador se refiere a Ciénaga, no lo hace sólo para dar a conocer el lugar geográfico sino que también hace relación a sus habitantes, sus deseos, sueños y sentimientos: “Ciénaga (que hasta venía pasando un año bueno porque los conservadores no se ponían de acuerdo para nombrar alcalde) aguardaba expectante el resultado de las averiguaciones que descifrarían la telaraña de la pesadilla” (38), y como también se observa en la cita anterior, incluso, para relacionarlo con aspectos socio-políticos (‘los conservadores’ hace relación a uno de los partidos políticos nacionales).

Los lugares que se muestran en Ciénaga son en su mayoría espacios abiertos (exteriores) por hacer parte de zonas naturales, pues otorgan significados de mayor libertad, entre ellos están campos, los barrios, las calles con los diversos nombres que

los pobladores les ponen de acuerdo con el objeto o tema que las identifican, entre otras: la calle de la farola, la de las palmas, la del cabildo, la del balconcito: “La llamaban así porque la casa de la familia Cuello tenía sobre la puerta de madera oscura un afiligranado balcón azul y blanco que al parecer era la nota predominante del sitio” (28). Destacan aspectos espaciales, en los cuales se implican las percepciones de los sentidos (Bal, 2018, p. 106), como el de la vista: “En esos tiempos en que Ciénaga era la tierra soñada de las brujas, dicen que se veían en las afueras bosques donde crecía la belladona, cocuyos que se embriagaban con la savia fermentada del roble cuando en las madrugadas del verano iban a visitar a sus parientes y flores de campanitas color miel que [...]” (Crespo, 1988, p. 19). Se establecen formas, volúmenes y colores durante todo el discurso del narrador; el sentido del oído y el del tacto, sobresalen, igualmente, haciendo que el lector sienta y viva los hechos con claridad, como se lee en las líneas siguientes: “Había gemidos, había sombras, había susurros como para helar la sangre” (53), lo cual lleva a identificar el frío, el contacto, el calor. Asimismo, el contenido y la función espacial permiten relaciones entre los diversos sitios, ya sean lugares de acción como las calles del pueblo en donde se desarrollan variados hechos, los cuales son dinámicos y que generan reacciones en el mismo pueblo, por ejemplo, cuando se relata el momento en que llevaban a Candelarito a la cárcel: “Lo llevaron a pie para que nadie tuviera dudas sobre su captura, para callar las malas lenguas, para que todos vieran que así se hundía en Aldea Grande a quien la ley quería hundir” (81).

En cuanto a las relaciones del espacio con otros elementos, como el de la historia sobre Ciénaga, se señalan aspectos referidos con el carácter o forma de vida, “Sin embargo, hay quienes dicen que Aldea Grande ya estaba corrompida, que todo ser humano era inquietante para sí mismo y para el otro, que nadie confiaba en nadie porque cada uno, en el espejo de los ojos ajenos, veía reflejada su malicia” (75), lo cual destaca la forma de ser de los pobladores: “En Ciénaga, esa tierra donde las lenguas perversas revivían cuando proliferaban las infamias para sentir el gusto de saborear el fruto de su trabajo y regodearse juzgando y condenando a su antojo, la vida parecía seguir lo mismo [...]” (91); también, con textos múltiples en el discurso, aspectos que muestran los nexos entre el tiempo y el espacio: “La noche era caliente, como de abril en Ciénaga, y [...] ahí estaba el ángel enlunado de su infancia junto a los barandales, inmóvil, silencioso, en las afueras de la madrugada, con las palmeras incesantes doblegándose al viento que hacía cantar los gallos en los patios” (44).

Otro aspecto es la forma en que se da la información referente al espacio, ya que se tienen en cuenta diversos elementos que proporcionan descripciones cortas o largas, de manera detallada, en sitios abiertos o cerrados:

En el mísero patio del cuartel de policía se sucedieron los interrogatorios a cargo de unos sargentos mientras Ariza, sentado en una banca de madera, veía con un mirar hecho de espanto las descalapaduras de las puertas, los juegos y arrumacos de unos palomos colipavos y la roja corola de una flor de solferina que se asomaba tras el muro, y acaso con un regusto de cansancio [...]. (66)

También, se puede encontrar la ubicación, la distancia, sea cerca o lejos, desde la cual se presentan los objetos o personajes para entender la información de ese espacio: “Las gentes podían mirar por las rendijas a todo el que pasaba por la calle mientras el transeúnte, que iba hendiendo el calor como sonámbulo y por momentos adquiría el aspecto de no hallarse [...].” (18).

3.2.3. *Tiempo*

La estructura utilizada por el narrador en este relato no está organizada de forma lineal ni progresiva, sino circular. Esta historia empieza con el momento del asesinato de Alejandro Gutiérrez, luego, describe circunstancias anteriores al delito para regresar nuevamente al crimen, haciendo una relación pasado-presente, presente-pasado que permite conocer la historia completa. De acuerdo con las tres categorías expuestas por Gerard Genette (1989): el orden, la duración y la frecuencia, y que fundamentan el análisis, se presentan diferentes citas textuales las cuales muestran la intensidad de su uso, debido a la importancia que expone Crespo sobre este elemento en todas sus obras.

La primera categoría, el orden, muestra el problema de la ordenación temporal del relato en relación con la historia. Se exponen anacronías que plantean todas las diferentes formas de discordancia, ya sea hacia el pasado (analepsis) o el porvenir (prolepsis). En *Ánimo contra el miedo* se encuentran analepsis que evocan y aluden a esa historia ocurrida a comienzo del siglo XX, por tanto, los ejemplos son innumerables: “Era una noche despejada. Soplaba una brisita fría del suroeste y Ariza, que había salido de un baile en una de esas borracheras en que el intoxicado [...].” (71); cuando se refiere a lo que acostumbraba pasar en épocas anteriores: “Dicen que en aquel tiempo en que las guerras se hacían incluso con poemas y con palomas mensajeras [...].”

(72); cuando se señala en el discurso fechas del pasado: “Como en aquella noche en que de golpe vio la luna llena y se acordó del Almanaque Bristol (claro, hoy es jueves catorce) y de unas ceibas inmensas que sudaban orquídeas, parecía ser el tiempo el que ignoraba en qué horarios andaban los días de nuestra vida” (45).

La duración, segunda categoría, compara la ‘duración’ de un relato con la de la historia que cuenta. El tiempo que abarca la historia de *Ánimo contra el miedo* son varios años, aunque en ella no se especifica el número, pues no se explica el tiempo que ha pasado desde que los tres personajes dieron muerte al japonés, cuando eran socios en la peluquería en Panamá; se sabe que Alejandro regresa a su pueblo después de quince años, pero no se aclara cuánto tiempo ha pasado desde el asesinato que hizo junto con Candelarito y Jorge, en Panamá. Se expone la fecha en que detienen a Candelarito, el trece de diciembre y, luego, a Jorge, el dos de febrero.

En esta categoría de la duración, las cuatro formas fundamentales del movimiento narrativo se explican dejando citas textuales que relacionan cada movimiento: a) la elipsis, son muchos los ejemplos en que se encuentra eliminación o supresión de algún elemento del discurso, ya sea relacionado con la vida de un personaje: “En la sombra de aromas amargos le acariciaba la memoria el olor de Isabel, la bailadora de fandangos que andaba entre guitarras [...]” (57), de quien se sabe muy poco, aunque uno de los personajes principales estuviera enamorado de ella, o también, vinculado con los saltos en el tiempo: “Al encontrar la voz, a los tres días, dijo que aquella noche creyeron que *Humanidad* estaba solo” (68); b) la pausa descriptiva, muy utilizada por el narrador, no sólo con la utilización del paréntesis para realizar descripciones, “Recordaron que luego de sus andanzas como pedagogo (había fundado en la Calle del Miramar un colegio al que sus propios estudiantes llamaban *La legión extranjera* porque allá iban a dar todos los expulsados de los otros) y de [...]” (23), sino también, largas reflexiones por parte del narrador sobre los personajes, el espacio o el mismo tiempo meteorológico:

Era que en ciertas horas el viento en Aldea grande podía ser tan helado como en los caseríos de las montañas. Anochecía y el violeta, el color madre de la sombra, descendía sobre los bosquecillos mangos, el aire se estremecía en leves oleadas de frescura y la luna (esa luna ahí presente que alegraba las fiestas que caían en medio del verano) doraba con un polvo de bronce las canoas podridas de las playas que no servían siquiera para leña porque la sal que saturaba sus maderas hacía que sólo dieran una llamita pálida. (61)

c) la escena, la menos utilizada por el narrador, algunos ejemplos son: “- ¿A quién buscan?, les dijo. -A Jorge Ariza. -Yo soy.” (65), “-Perdone, ¿no es usted Don Ramón Gómez Atencio? -El mismo, dijo el negro” (76); d) el *summary* o relato sumario, cuando se condensa el tiempo de la historia: “En una de esas playas donde las sedas contrabandeadas se pagaban en oro y en corales se consiguió una negra llamada Josefina. La tuvo en su batey casi tres años” (35), o cuando en el discurso de la historia se sintetiza algún aspecto de ella: “La cosa vino a saberse y así se hizo consigna, refrán y hasta proverbio para los cienagueros ese desplante de Candelarito: ¡Ánimo contra el miedo!” (94).

En la tercera categoría, la frecuencia, se da la reiteración del relato en relación con la historia. En las obras crespianas no se encuentran muchos ejemplos de lo que Genette llama el *relato singulativo* (se narra una vez lo que ha ocurrido una vez en la historia) ya que al remitirse al pasado en todas ellas, narra en más de una ocasión diferentes hechos y sucesos relacionados con los diversos personajes y con los mismos sucesos, mientras que sí se manifiesta el *relato repetitivo* (narrar varias veces un mismo acontecimiento), como se observa, por ejemplo, con la narración del crimen cometido: “Soldados con las caras semicubiertas por pañuelos humedecidos en alcohol removieron la tierra negra y encontraron los cuerpos de Humanidad y de su esposa” (29), pues al ser el suceso central del relato, el narrador lo cuenta varias veces, lo mismo que cuando Candelarito y Jorge están ante la policía.

En cuanto al *relato iterativo* (contar varias veces lo que ha ocurrido una vez en la historia) se encuentra en múltiples ejemplos, a partir de las características que le componen: a) en el rasgo de la *determinación*, el cual presenta una recurrencia ilimitada en torno a lo sucedido en determinados tiempos del día, con evocaciones que relacionan los acontecimientos, por citar un caso: “Unas horas más tarde, tres hombres llenos de licor y de sueño salieron a la calle cuando el alba venía por los palmares orilleros” (44); b) en el de *especificación*, se encuentran variadas citas debido a que es indefinido y está marcado por el uso de varios adverbios: “Desde cuando era niño y dejaba todas las noches pegado en el cristal de la ventana un papelito que decía que si por la mañana lo encontraban muerto no lo enterrarán ese mismo día, [...]” (55). La redundancia en este rasgo de *especificación* es evidente, por ello, vale la pena hacer mención de algunas citas textuales que tienen relación con la repetición del determinante indefinido ‘ciertos’ al cual se le agrega un sustantivo relacionado con el tiempo, en plural o singular:

“Mañana y tarde lo acosaba un dolor sordo y en ciertas madrugadas en las brisas olían a espumita salada, [...]” (51), “lo sabía con esa certidumbre sonámbula con que mirando ciertos azules densos de la tarde sentía venir la noche del verano” (61); c) el rasgo de *extensión*, el cual no da pie a expansiones narrativas: “Pero quince años pasan” (27), “los fusiles bajo el cielo de metal fundido, le recordó el mediodía de aquel dos de febrero, fiesta de la Candelaria, en que el general Agapito Labarcés [...]” (66).

Otros aspectos sobre la frecuencia planteados por Genette (1989) son la anacronía interna (unidad sintética), se mantienen dentro del lapso temporal del relato, y la diacronía externa (la de la serie real), se desenvuelve fuera del lapso temporal del relato. Sus posibles interferencias crean diferentes anacronías en el mismo discurso, se ilustra en la siguiente cita: “Desde los tiempos muertos en que el sol era un indio que andaba por los montes incendiando malezas y las avispas no habían aprendido a colgar de las ramas sus paracos [...]” (AC, 1988, p. 21).

Por otra parte, es relevante presentar ejemplos de una gran cantidad de palabras que de forma muy repetitiva sobresalen en el discurso narrativo de este texto, todas ellas vinculadas con el tiempo³⁵: a) los atardeceres, un lapso del tiempo que para el autor señala directamente que es Ciénaga, ya que según la primera entrevista³⁶, esta población era “en cierto modo, la tierra del atardecer”, algunos fragmentos de la obra que la relacionan son: “Como esos atardeceres amarillos que los enfermos en sus entresueños confunden con la aurora” (45), “en esa temporada de atardeceres frescos en que la gente se quedaba gozando de la playa y del sol hasta la noche para seguir de largo bebiendo ron y agua de coco hasta que amanecía, [...]” (49); b) la noche, uno de los momentos más empleados por el narrador: “Y por eso las noches de otros tiempos, vistas desde el presente, parecen ser iguales” (41), “pero esa noche, en el antro, con el aroma de la sangre en la ropa, [...]” (43); c) el verano, época climática predominante en la población de Ciénaga: “Cuando en las madrugadas del verano iban a visitar a sus parientes y [...]” (20), “en aquel verano en que un sol rojo se estaba bebiendo la laguna [...]” (22); asimismo, se encuentran innumerables oraciones que utilizan los mismos sustantivos relacionados con el tiempo, de manera conjunta: “En esos atardeceres de verano en que los susurros y las sombras se iban apoderando de Aldea Grande y [...]” (25), “otras noches y atardeceres purpuras se fueron en medio de una espera entre histórica y

³⁵ Véase el [anexo 6](#): ‘Palabras significativas en la obra crespiana’.

³⁶ Véase el [anexo 4](#): ‘Primera entrevista’.

perversa” (37). En el discurso narrativo el ‘tiempo’ se mantiene presente en cada oración, detallando las ideas centrales e importantes del relato.

Las variaciones del clima como el calor, el frío, las lluvias, se entrelazan en el discurso narrativo crespiano, se encuentran nexos entre lo temporal y lo meteorológico: “Que después de una noche de ron o de barajas aparecían en los playones con la boca llena de hormigas verdes, y a veces, en los sopores del verano, cuando el olor de sal [...]” (31), “y los crisantemos dorados del verano le cedían los jardines a las disgregaciones y a las noches de estrellas color lila del invierno” (47). Entonces, la época climática más empleada en la narración es el verano, luego el invierno; el día que más se enuncia es el jueves, después, el viernes; y los meses que se usan reiteradamente son mayo, octubre, noviembre y diciembre. Igualmente, el narrador utiliza otros vocablos relacionados con el tiempo que están en menor medida, pero que suman al número de términos empleados para darle significación, ellos son sustantivos como: alba, antaño, aurora, mediodía, medianoche, ocasos, siglos; adjetivos como: antiguo, eterno; adverbios como: ayer, todavía; locuciones adverbiales como: de repente, de pronto. La misma palabra ‘tiempo’ en *Ánimo contra el miedo* está empleada de manera abundante, dos citas son: “Se perdían evocando a los brujos que en los atardeceres de otros tiempos hacían profundas incisiones en las [...]” (40), “con un secreto alivio al inducirlo a creer que hacía ya tiempo que estaba necesitando una desgracia” (55).

Todo el discurso narrativo del relato está, generalmente, en tiempo pasado y se encuentran muchos ejemplos del uso del pretérito imperfecto: “Era mediados de noviembre. Terminaban las lluvias, las ciegas lágrimas [...]” (66) y el pretérito pluscuamperfecto: “Había vivido un tiempo indeterminado en Panamá y en Honduras, pero de aquellos años no decía ni palabra como si en su recuerdo fueran aborrecibles o tuvieran un viso de irrealidad soñada” (35); incluso, un mismo pretérito expresado de manera reiterativa en las oraciones: “Había una puerta de cristal escarchado. Había un tonel inmenso. Había una mesa de color canela” (42); y en múltiples oportunidades con el uso de un sustantivo relacionado con el tiempo: “Había momentos en que no sabía si lo que hacía era verlos o evocarlos” (57).

Paul Ricoeur (1999) habla del pasado y relaciona modos de expresión como los adverbios de tiempo que ponen de relieve la distancia y los grados de profundidad del tiempo en los que integra la memoria como su guardiana. En esta obra, la recurrencia en

el uso de los adverbios de tiempo es muy frecuente, como se ha venido observando en los párrafos anteriores; otros ejemplos de estos adverbios son: “Pero ahora la niebla lo vencía con [...]” (1988, 53), “antes de que se le echara encima el alba [...]” (69); también, en particular, locuciones adverbiales de tiempo con el uso del sustantivo ‘instante’. La importancia del tiempo ‘pasado’, como significado, converge en todo el discurso que hace el narrador, a partir de diversos significados y que están expuestos en las definiciones literarias del autor³⁷: “El pasado [...] es un sol escondido en lo profundo del horizonte marino y que, aunque no podamos verlo sigue bajo las olas iluminándonos la tarde” (37); se vincula con la memoria y los sueños: “Secreto y poderoso, el río de las horas fluye hacia su delta de arenas negras (el pasado) y el espíritu, con su fascinación ante lo efímero, imbrica y zurce hasta lo inextricable los sueños, las memorias y los días y por eso las noches de otros tiempos, vistas desde el presente, parecen ser iguales” (41). Asimismo, lo expresa de acuerdo con la reflexión del momento: “La aldea se liberaba de los fuegos de un infierno profundo que venía del pasado (el pasado no existe, pero su sombra y sus azules olvidados permanecen y al irse diluyendo en el presente como ese sol de tonos profundos de la tarde se diluye en las olas altera para siempre el color de nuestros sueños) y [...]” (91).

Ricoeur manifiesta que se debe tener un saber teórico previo sobre las costumbres y un saber práctico sobre cómo descifrarlo y, en esta obra, Crespo relaciona el tiempo con asociaciones de memoria que le permiten exponer y relacionar sus conocimientos con su discurso narrativo. Muestra el conocimiento del suceso acontecido en Ciénaga a través de la tradición oral familiar y aprovecha su propia sensibilidad y conocimiento de la cultura del pueblo para organizar la historia del relato, la memoria personal y colectiva: “Ni principio ni fin: todo se iba ligando en su memoria como una sola y retorcida liana” (47). Los momentos expuestos en el tiempo, son combinaciones de voces y pensamientos, igualmente, individuales y colectivos: “De Ariza, en cambio, nadie hablaba. Era una espiga de hombre [...]” (48). En este relato, el autor parece tener una deuda contraída con sus antepasados, por lo cual refleja un discurso narrativo que permite dejar testimonio para que este acontecimiento no quede en el olvido, surge el deber de la memoria. Además, del hecho de que sea la madre del autor quien contribuye con la historia original de este relato, se puede hablar de memoria comunicativa pues se basa en la comunicación cotidiana, en la historia oral y los procedimientos de

³⁷ Véase el [anexo 1](#): ‘Definiciones literarias crespianas’.

investigación dialógica que abarca algunas generaciones hacia atrás y, por ello, se conecta con la memoria cultural, ya que esta historia responde a los interrogantes: “¿Cómo consigue un hecho rebasar aquella barrera separadora que lo destina al olvido, para tomar la forma de algo recordado? ¿Cómo ese hecho logra solidificarse, convertirse en cultura objetivada?” (Carlos Rincón, 2010, p. 50). También, la memoria colectiva tiene en esta obra un rol determinante, pues gracias a ella se aúnan los diversos personajes que cuentan la historia acontecida sobre el asesinato. Es importante, asimismo, la relación que hace Ricoeur a la memoria de la historia en la que aplica lo propio, lo próximo y lo lejano, los cuales son términos que asocia con el pasado, el presente y el futuro, aspecto que Crespo manifiesta, sobre todo, en pasado y presente, en su discurso narrativo:

Era difícil entender que el olvido ya estaba carcomiendo esa historia, que todo había ocurrido en esos años en que las mujeres de los terratenientes se hacían llevar almohadas a la iglesia para las largas ceremonias [...], se iban disolviendo los minutos, las tardes, los inviernos, las cifras incesantes que miden los movimientos del destino, que atemorizan a los dioses y que nos llevan a la muerte. (Crespo, 1988, p. 45)

Una vez terminada la interpretación de este primer texto narrativo, se da paso al análisis de las otras tres obras identificadas en este género, caracterizadas por contar con una mayor extensión narrativa, las cuales integran en su estudio los elementos ya utilizados (personajes, espacio y tiempo), para que de esa manera se permita la comprensión de nuevos aspectos del universo literario crespiano.

3.3. El reino de los sueños en *La promesa y el reino* (1984)

Novela dividida en cuatro partes la cual inicia con una cita bíblica del Evangelio de Lucas que da apertura al texto: “No temas, rebañito mío, porque vuestro Padre se ha complacido en entregaros el reino”. En esta novela, el autor interpreta la naturaleza de la vida a través de los hechos dramáticos que describen la vida de su personaje principal, Leticia, mujer nacida y exiliada de la región de la Costa Atlántica, pero ‘encerrada’ en una casa del territorio andino en donde está rodeada de personas desconocidas.

El desarrollo de la obra hace referencia a la amistad del narrador innominado con Leticia, cuya vida, y la de sus familiares y amigos, se conoce a través del primero, que

muestra los sentimientos de ese pasado, de las vivencias en apariencia olvidadas, pero que albergan recuerdos dormidos y secretos que despiertan (emergiendo desde la evocación del presente) errores, traiciones, separaciones, partidas, dramas cotidianos narrados sin autocompasión, crueles, crudos, edificantes; personajes que viven en la reflexión constante del oficio de vivir y sobre quienes el peso del pasado y de lo no recuperable recae sobre sus conciencias, las remueve, y las imágenes refundidas deliberadamente en el pasado, los fragmentos perdidos de memoria, vuelven para ajustar cuentas, como se evidencia en la siguiente cita del texto: “Lo que pasaba era que todavía faltaban interminables lunaciones para que al fin Leticia comprendiera que hay algo más que tiempo entre uno y su pasado y que el camino hacia el reino que se halla en lo íntimo de nosotros mismos pasa por el silencio” (106).

El aporte de autores nacionales como el de Carlos J. Restrepo (1986) contribuye a la comprensión y visión de esta obra, quien en su reseña plantea que es una novela sobre la redención que se aproxima a la alegoría, en la cual, a pesar de la desesperanza su autor busca caminos que otorgan “El poder de la liberación al corazón del individuo” (85). Restrepo afirma que Crespo utiliza un sinnúmero de recursos como la incrustación de letras de canciones, las ramificaciones de la historia, el clima bíblico, el uso de descripciones y adjetivos que abundan en toda la obra. Otro autor, Orlando Gómez-León (1985) señala varios aspectos, en la página siete del artículo, que merecen la pena transcribir: “La promesa y el reino, es un momento narrativo, donde la fantasía no cancela la línea realista de la literatura. En otras palabras, a medida que se avanza en su lectura se vive una especie de transformación interna que -cosa rara- le confiere mayor libertad a la obra en sí”, también dice que “no hay antecedentes en este estilo de producción narrativa lo cual hace más valioso el trabajo de este autor”, pues esta novela “de protesta, creativa y audaz constituye un enorme ejercicio de libertad total que comienza –dentro de la literatura latinoamericana- a tejer una nueva versión poética de lo que nos circunda, aunque la imaginación sobrevuele lo real y [...]”, concluyendo que muchas de las costumbres nacionales se reflejan en esta obra.

Crespo escribe de manera abierta y hasta con cierta prisa en algunos momentos, pues en la novela se identifica un discurso narrativo que expone una escritura de recorrido, sólo con la imaginación del autor y su espontaneidad e ingenio, hecho que se refleja, por ejemplo, desde la página ciento noventa y cuatro hasta la doscientos cuarenta y tres (casi cincuenta páginas) en las que hay una carencia total de puntos (seguido y/o aparte)

sustituídos con otros signos ortográficos como: punto y coma, comas, paréntesis, que finalmente logran el cometido de una redacción conveniente para que el lector lo pueda comprender. Las experiencias de vida y las frases que surgen se concretan en la escritura mediante la organización de los pensamientos que le llegan y que va acomodando, pues son mezcladas con la ficción ya que algunos de sus personajes están compartidos en las obras de análisis de este capítulo y, a su vez, otros forman parte del ámbito personal familiar del autor.

El primer capítulo de *La promesa y el reino* empieza haciendo alusión a la felicidad que siente Leticia cuando, viviendo en la aldea de las lagunas (Ciénaga) y siendo niña, la envían a comprar pan, pues es el momento en que se libra de los regaños de la tía Carmen, llamada también mamá-señora (nunca se especifica si es hermana de algunos de sus padres), de las burlas y agresiones de Margo-corazón-mío y de los chismes de Rosita, las personas con quienes vive. Leticia explica el miedo que tiene a aquella casa a causa de las historias de terror que le cuenta Oliva, la sirvienta; expresa cómo el mar la afecta de tal manera, que se siente a salvo de su soledad y de su niñez sin ternura, cuando está cerca de éste. Suele fantasear y soñar sobre su familia cuando camina y/o cuando sale a hacer alguna diligencia por el pueblo, pues el recuerdo de su madre es constante. En muchas ocasiones, la tía Carmen y las demás, la dejan cuidando la enorme casa en donde habitan en compañía de los fantasmas, demonios y ruidos, en completa soledad. El maltrato que sufre por parte de todas las personas de la casa en la que habita, hace que el tiempo allí vivido sea triste y solitario, por lo cual debe aprender a tener valor y fortaleza para olvidar su aflicción, a pesar del acoso y la soledad en que se encuentra; nunca olvida los pisos, cuartos, paredes y vivencias diarias de aquella morada grande y húmeda. Así, ignorada por todos se adapta a vivir y a estar sola, por lo que busca ocupar su tiempo en la elaboración de un cancionero, a la vez que observa cómo la Tía Carmen va llenando todos los cajones, armarios y lugares de la vivienda, con diversos tipos de cosas, especialmente, con elementos medicinales como ungüentos, jarabes, antidepresivos, jabones, tranquilizantes, cremas, etc., y la hace divagar muchas veces, pues está convencida de que tiene poderes y conocimientos sobre esoterismo y temas espirituales.

Igualmente, se conocen las historias de algunos habitantes del pueblo y sus costumbres, continuamente, intenta recordar los nombres de todos los que conoce en esa aldea, además de detallar la cotidianidad de sus días. Describe la historia de un

‘mendigo’ que pasa por la casa anunciando el nacimiento de un príncipe, y suele vincular la vivienda en la que vive como aquella ‘en la que se devoraban corderos’. Además, menciona otra historia relacionada con la familia de mamá Catalina (vecina del pueblo), en la que uno de sus hijos es mordido por un perro enfermo con el mal de la rabia, por tal causa, amarran al muchacho a un palo de guanábana en el patio y debido al continuo forcejeo, logra soltarse y entra a la casa en la que ataca a su hermana Giulanna, por ello, otro de sus hijos, Bruno, le dispara y lo mata.

Leticia rememora su vida en el pueblo, ha sido separada de sus padres con quienes vivía en una aldea marítima, tiene otra hermana mayor (sólo se enuncia en una ocasión) y un hermano a quien no ve en más de un año (de quien tampoco se da el nombre). Leticia ansía encontrarse con su hermano, puesto que él había sido el primero en salir de la aldea de las lagunas; cuenta el asombro que siente cuando por fin lo halla en una ciudad a la que se traslada un diecinueve de noviembre, después de que abandonara aquella población. También, habla de su tía Herminia (hermana de su padre a quien vincula con la música) y de su tío Antonio (quien fuera un andariego viajando por la Guajira, departamento al norte de Colombia), expresando que es su tía Herminia quien muere antes que su tío Antonio.

En el capítulo dos, el narrador centra su discurso en la forma como Leticia y su hermano expresan su deseo de escribir acerca de lo que saben de su madre y, cómo poco tiempo después de que se reunieran todos en familia de nuevo, muere el padre. Leticia rememora las culpas, los resentimientos que tiene desde niña, la importancia de los orígenes de su familia, hechos que aprovecha el narrador para manifestar un sentimiento de amistad hacia ella y reflexionar sobre lo que es la vida en esa ciudad, sus amistades y las vivencias que tienen juntos; asimismo, el narrador se cuestiona dónde estará en esos momentos pues siempre la tiene presente en sus recuerdos, sin dejar por ello de pensar en mamá Juliana (madre de Leticia), personaje que relaciona con la música, la religión, lo místico, el odio, el rencor y su tragedia secreta.

De modo más extenso, en el tercer capítulo de la obra, se relata la historia de mamá Juliana, hija de Doris Del Castillo y su primo Francis Ávila. El narrador es uno de los pocos amigos de Leticia en la ciudad, quien es apreciado por mamá Juliana debido a la paciencia que él demuestra para escucharla durante largas horas con historias de diferente naturaleza, tales como: acontecimientos históricos, vivencias de la gente del

pueblo de Ciénaga, de los indígenas de la zona o de hacer alusiones a Ivette, su amiga; de estos encuentros él percibe que la mujer posee una historia llena de rencores, en un mundo colmado de premoniciones y fantasmas, lo que a sus ojos la ubica como una persona entre la esquizofrenia y la cordura.

Las extrañas conductas de mamá Juliana tienen su origen en la historia de sus progenitores. La familia adinerada de Francis Ávila se entera de que la enamorada de éste, Doris Del Castillo (una pariente pobre), espera un hijo suyo, por eso, buscan por todos los medios impedir el matrimonio, ya que lo ven como una maniobra de los Del Castillo para quedarse con su dinero. Por tanto, los Ávila intentan sobornar a Doris para que aborte, luego pretenden hacer otros tipos de intrigas que sólo consiguen incrementar el odio que ella siente por ellos, por lo cual Doris jura no casarse nunca con Francis para impedir que su hijo nazca bajo la sombra de esta familia. Los padres de Doris al no comprender la decisión de no aceptar la ayuda monetaria de Francis resuelven echarla de la casa. Abandonada por todos, Doris tiene a su hija Juliana (mamá Juliana) en casa de los Urieles, una familia de pescadores que le dan cobijo; Juliana crece sintiendo el odio y rencor de su madre hacia toda la familia de los Ávila. Muchos años después de la muerte del padre de Francis, Doris acepta ayuda y recibe una quinta rodeada de árboles frutales en las afueras de Orihueca, un pueblo pequeño, en donde sobrevive vendiendo dulces y conservas que aprende a elaborar con las mujeres de las plantaciones. En este entorno, Juliana nunca la llama madre o mamá sino Doris, y al padre le dice primo Francis; su infancia transcurre en la soledad, dialogando consigo misma y escapándose a escondidas de su madre a la orilla de una acequia, todos los martes y jueves, para divisar a su padre a quien nunca había tenido ocasión de ver. Su mundo se construye con las realidades de cada día.

Para Juliana, en medio de su soledad, las cosas no son fáciles y ha pasado su infancia aborreciendo a su padre por tenerles en el olvido y el abandono, pero también la relación con su madre es compleja, en cuanto a no perdonarle que por su orgullo y desdén, ella no hubiese podido tener a su padre; aunque con el transcurrir del tiempo puede comprender el proceder de Doris, pues se da cuenta de que su madre es su compañía, pero ella no ha sido recíproca en ese acompañamiento. Cuando Juliana tiene doce años, el primo Francis (su padre) contrae matrimonio con Laura Brazzi, hija de una acaudalada familia cuya fortuna es fruto de la política y el contrabando, y es cuando el padre ausente le envía una carta a Doris pidiéndole que deje a un lado su orgullo y

permita que su hija se integre a su nueva familia; cinco días más tarde, aquella hija en abandono se marcha a Ciénaga, donde vive el matrimonio. Juliana aprende a tener tranquilidad viviendo con ellos, pero es con Laura con quien sale a dar largos paseos por el pueblo y alrededores y, fundamentalmente, a visitar a Estebana, mujer que le provoca cierto miedo ya que es una especie de adivina que le hace premoniciones a Laura sobre diferentes asuntos. En el transcurso de su nueva vida, Juliana muestra una particular admiración por Laura, por su personalidad y la forma en cómo se desenvuelve en aquella población y tiene como anhelo poder imitarla para destacar en la vida.

Juliana empieza a beber siendo adulta, recuerda sus años de niñez y adolescencia, cree que entre lo real y lo soñado no hay fronteras y, por eso, en su conciencia Laura no muere y, así, en silencio medita en lo que puede significar para ella, rememorando continuamente los momentos vividos a su lado. Por otro lado, Juliana recuerda con odio su enamoramiento hacia Arturo Carvalho (al igual que en el caso de su madre Doris, es rechazada por la familia de éste) y cómo es separada de él, en especial por Carmen (una de las hermanas de Arturo) quien la humilla y la trata como bastarda, aunque en este caso no hay descendencia entre Juliana y Arturo. Todo el resto de su vida perdura ese odio pues amaba a Arturo, entiende que la vida no es buena, está sola, amargada y envenenada por su orgullo, lo que la hace reflexionar y cuestionar diferentes vivencias acaecidas por su madre. Al final del capítulo, el narrador cuenta que cuando Doris vuelve a vivir en Ciénaga muere después de un tiempo, al igual que Laura, siendo ambas situaciones de gran dolor para Juliana. Francis sobrevive a Doris veintitrés años y en 1961, antes de morir, habla con su hija y, en sus últimas palabras, reniega del orgullo que Doris tenía. Asimismo, se refiere la historia de cómo el hijo de Carmen Carvalho, Rodrigo, se enamora de Leticia (hija de mamá Juliana) y muere escribiéndole cartas y poemas a ésta, lo que hizo que mamá Juliana se preguntara si eran cosas del azar o del destino por las mismas acciones acontecidas en su familia.

El cuarto capítulo, el más corto y el último, cuenta el retorno de Leticia a la casa de la tía Carmen en Ciénaga, en donde los recuerdos de Leticia se enfocan en cómo ella y sus padres llegaron a Bogotá cuando era una niña (tenía sólo ocho años) y hace la comparación de un sitio al otro: la naturaleza de Ciénaga y las casas apretadas y sin árboles de la ciudad. Sin embargo, Leticia siempre regresa a alguna reflexión, como cuando cuestiona el por qué la vida tiene que dispersar a las familias que se quieren y cómo a pesar de todas las tristezas y problemas vividos se da cuenta de que aquel lugar,

Ciénaga, es su reino, por ello, mira las olas, camina por la playa, se sienta en los talones y recuerda los juegos con su hermano, una dicha la embriaga, así que se sumerge en el mar con todo y ropa, pero solamente hasta cuando anochece, los pobladores la ven volver por las calles de la aldea con la falda plegada, húmeda y con rastros de arena negra. Leticia seguirá buscando los frutos del amor que encontró en ese mar, esa misma tarde, pues su anhelo ahora es darle a la vida intensidad de asombro y misterio.

En la novela se hace relación a la palabra ‘reino’ para orientar ese mundo que Leticia quiere encontrar: “Leticia vivía la sensación oscura de que ya no habría una parte de ella en la herencia de sus hermanos porque ese reino de fábula sería su heredad para siempre” (75). Puede considerarse una obra de autoficción, de acuerdo con algunos de los planteamientos expuestos. Es una narración en primera y tercera persona, la cual se presenta como ficticia y en la que el narrador aparece homodiegeticamente, como se evidencia en el siguiente apartado.

3.3.1. Narrador y personajes

Los personajes de esta obra surgen de la información que el narrador da sobre ellos (Bobes, 1993), son seres con variadas características los que intervienen en el desarrollo de la novela. Se explican tres grupos:

A) el papel del narrador, en función de su participación en la historia que se cuenta es homodiegético, narrador testigo, debido a que se narra como un personaje dentro de la historia y refiere la vida del personaje principal, Leticia, de la cual cuenta todos sus temores, sueños, alegrías y tristezas, realidades e imaginaciones. El narrador expone un poco de su propia historia, además, utiliza un discurso indirecto libre, pues dice el discurso de los personajes principales, lo cual le permite expresar lo que estos individuos piensan y sienten; sabe más que todos los personajes, pues entra en sus afectos más íntimos, es amigo de Leticia, como él mismo lo declara: “Esta crónica (sí, digámosle así) ha llegado a su término medio. Es hora de que su autor confiese que tuvo con Leticia una de aquellas raras amistades que no terminan en el resentimiento” (110), y es una cita en la que, asimismo, se identifica como el autor. Su voz no es la única que se oye en el texto, ya que cuando incorpora la de otros personajes muestra el conocimiento total que tiene de ellos en las acciones que realizan y, aún más, cuando cuenta sus circunstancias, además de describir los aspectos físicos y/o psicológicos. El

narrador también utiliza el monólogo interior, por consiguiente, permite que las reflexiones del personaje de Leticia sean liberadas en su discurso, en algunas ocasiones.

Todas las obras crespianas de este capítulo incluyen algún elemento autobiográfico y eso puede observarse en los personajes principales compartidos del siguiente capítulo. Sólo se sabe del narrador que es adolescente al igual que Leticia puesto que deja una pista en su discurso, la cual hace suponer al lector que tiene trece años, ya que cuando está relatando sus vivencias con Leticia dice: “Se me van apareciendo imágenes que a estas alturas (¡diecinueve años pasan!) parecen abolidas [...]” (115), si se considera que el autor ha incluido algunos elementos autobiográficos, la obra escrita en el presente (de acuerdo con la cita) puede relacionarse con el año de publicación del texto (1984) y se toma en cuenta el nacimiento del autor (1942), matemáticamente se puede llegar a esa edad, lo cual no necesariamente equivale a que sea verídico, pero sí puede contener rasgos autobiográficos por algunos aspectos que se van encontrando en la lectura.

No se muestran las características físicas del narrador, aunque sí algunos rasgos de su personalidad como el de la paciencia que tiene al escuchar las historias de mamá Juliana, madre de Leticia. El narrador suele dejar en su discurso personajes sobre los que no hay ninguna explicación, solamente su enunciación, y deja al lector cuestionando, dando conclusiones y llenando vacíos sobre quienes pueden ser: “Y de repente en el zaguán apareció Nancy Salas a contar que en todita la esquina de las Dueñas habían matado a [...]” (1984, p. 76). También, manifiesta, en el desarrollo de la novela, discursos que sugieren sarcasmo: “Uno de esos domingos penetrados por el infame aburrimiento de ese pueblo donde en todas las casas alimentaban a un perro para tener a quien patear, [...]” (89) y que, de alguna manera, destacan su importancia como narrador que todo lo sabe.

Al ser narrador testigo, es un personaje que reflexiona constantemente sobre lo que ha sido su vida y no sólo la de los personajes que narra: “Y en un instante que me marcaría por siempre no sólo supe quién era yo mismo, sino que me fue revelado a qué había venido a este mundo y qué era lo que andaba buscando por los yerbales de la vida” (124). A través de Leticia, el narrador refleja muchos de sus propios pensamientos que en otros momentos y con su propia voz expone, generando así similitudes en algunos de ellos: “Me digo que algún día (no sé cuándo), en alguna encrucijada (no sé dónde) y de algún modo (no sé cómo) volveremos a vernos. Pero de aquel momento y

hora no sé nada porque (así decía Leticia), ¿para qué preocuparse del mañana si el ayer no ha empezado?” (136).

B) personajes principales y secundarios, son más de doscientos cincuenta los que complementan la historia de Leticia, pero de ellos sobresalen por su participación un pequeño grupo de los cuales se examinan sus características. Entre los principales están:

-Leticia, no se especifica en dónde nace, pero la historia hace suponer que es en la aldea de las lagunas, o sea Aldea Grande (Ciénaga), porque después se relata su llegada a la ciudad de Bogotá D. C., es de ojos azulgrises o azul color agua, jamás se ríe, abundante cabellera rubia que con el tiempo se hace de un castaño ceniza, colecciona muñequitas antiguas y ángeles azules, acostumbra clasificar a todas las personas que va conociendo: “Enredaderas (los que de alguna manera vivían reclinados en los otros), tortugas (los soñadores y sentimentales), estípites (los impetuosos, coléricos y dominadores), girasoles (los oportunistas y partidarios del sol que más calienta) y estrellitas (los vanidosos y mitómanos que a toda hora titilaban), y si aún le quedan rescoldos de ese [...]” (131). De niña le gustaba encerrar flores blancas y mariposas muertas en frascos de mermelada o en botellas, luego las sumergía en la alberca creyendo que después de unos días las flores se volverían azules o rojas al beberse los jugos del vientre de las mariposas podridas.

Reflexiona sobre lo que ha sido su pasado en todo momento, conoce el desarraigo y la añoranza:

Leticia no recordaba nunca estas cosas voluntariamente: revivirlas era iniciar un viaje por el centro de una pintura ocre. Solamente años más tarde, cuando el olvido pudo al fin cultivarla, logró ver todo eso con una óptica fría semejante a la nítida impassibilidad de quien observa un remolino de papeles y hojas secas en el viento del invierno protegido por el enorme cristal de una ventana. Pero cuando evocaba sus días en ese puerto en donde iban a morir las gaviotas, sus memorias eran una visión de calidoscopio en la que la realidad y el deseo se fusionaban en una alucinada sucesión de luces blancas y violetas en donde la vigilia y el ensueño tramaban una indecible realidad en que el olor del tamarindo sucedía sin transición a los revoloteos de los pájaros de [...]. (16)

Las fantasías y los miedos de su niñez siempre están presentes, sobre todo, aquellos que relaciona con objetos, personas o con ella misma. Su buena memoria detalla todos los recuerdos que le acompañaban:

Y todas esas historias –recordaba Leticia- en las que yo pensaba cuando me quedaba íngnima sola en mi cuarto queriendo averiguar de quién era esa voz que percibía en lo interior de mi conciencia en los momentos en que me daba por hablar o por reírme o por pelear conmigo misma cuando me dominaban la pesadumbre o la añoranza entre los tonos fríos y azules de algún atardecer en que sentada en la vieja mecedora de mimbre que chirriaba lo mismo que la de aquella película que no era sino música y neblina me daba por acordarme de los nombres de todos los que había conocido en esa aldea que era una inmensa barca de madera pudriéndose en medio de la resolana y la salmuera y entrecerraba los ojos y poco a poco se me iba revelando y apareciendo una fila silenciosa de gentes con ramilletes de flores amarillas, amarillas, pero bien [...] (53).

Es nítida y precisa, ve el mundo desde una perspectiva diferente, pues suele fantasear, por ejemplo, con los jardines, los patios y las ventanas de una casa, los pasillos: “Leticia visualizaba esos corredores sombríos y de infinitas perspectivas que daban contra un aire violeta por donde todos los atardeceres sentía venir los gatos brujos, la monja sin cabeza y los demonios de la luna” (13); le gustan los tangos y otra gran variedad de música, la cual refiere en sus momentos de soledad. Sólo hasta los ochos años tiene la experiencia de subirse en un automóvil, cuando llega a la ciudad. Tiene una visión diferente de las personas que la rodean pues ha sido víctima de agresiones físicas y psicológicas: a su tía Carmen (mamá señora) quien usualmente la maltrata, la ve como a una ‘enorme araña viuda’: “Cuando mi mamá señora se empecinaba en hacerle memorizar a punta de pellizcos y tirones de orejas las oraciones para [...]” (98), incluso, cuando la peina: “Mi-mamá-señora cuando con el pretexto de peinarle la hermosa cabellera de color oro antigua la tironeaba y la martirizaba con una mal disimulada furia mientras le repetía *quien quiere marrones aguanta tirones* para calmar un poco la envidia que le daba al ver que su Rosita no tenía sino unas cuatro mechaz [...]” (16), o mientras le hablaba: “Sin embargo, la primera y última vez que mi-mamá-señora vio la libreta de calificaciones le dijo mentirosa, mosquita muerta, malamañosa, ya todo eso te lo habían enseñado en otra parte y aquí vienes a cuentiarnos con que no sabias nada” (83).

Leticia reseña todos los detalles que llenan sus días cotidianos de aislamiento y tristeza en cualquiera de los lugares en que se halle o con quienes esté; esconde un drama personal que se va conociendo con los relatos de ella misma y de otros personajes. Después de vivir en soledad con su tía Carmen, se llena de esperanza al saber que abandona aquel pueblo:

Un diecinueve de noviembre abandonó Leticia para siempre las calles de ese pueblo donde estaba la casa donde estaba la sala donde llovía eternamente. Sus padres, al parecer, habían logrado conseguir un trabajo y una linda casita (así decía la misiva que le entregaron abierta) en uno de los barrios más nuevos de la ciudad inmensa donde le seguían insistiendo en que todos iban a ser dichosos. (101)

Pero la situación no es así, aquella ciudad que imagina con árboles llenos de manzanas la descubre llena de muros y callejuelas frías. Quedan en su memoria las varias ocasiones en que había sido trasladada a casas de parientes, de un pueblo a otro o a una ciudad, y da por cierto que la culpable de estas situaciones es la pobreza: “Fue cuando empezó a comprender que no era sino la pobreza, la pobreza y nada más que la pobreza, esa perra sarnosa, la que los había ido dispersando a todos y que ahora le tocaba el turno de dispersarse a ella y con una lucidez comparable a la extraña precisión con que los niños [...]” (103). Del padre de Leticia no se enuncia su nombre, solamente se señalan pequeñas descripciones hechas por ella de su viaje a la ciudad en barco y, luego, en avión, tales como que es pálido, de porte altivo y arrogante (245), o de ciertos aspectos que lo detallan:

Y humedeciéndose frecuentemente los labios con ese gesto tan suyo como el olor a tabaco y agua de colonia que Leticia le percibía cuando él tan alto y tan hermoso se aparecía en el patio de la casa a la hora en que en el aire suavizado por la lluvia los alhelíos estallaban de perfumes y con esos brazos poderosos la levantaba de la tierra donde les estaba construyendo casitas a las hormigas y diciéndole *mi consentida* y *mi amor* y *mi princesa* la besaba y la iba reclinando suavemente en su pecho con una fuerza tranquila. (246)

La muerte de su padre, después de reunirse con su familia en la ciudad, opaca cualquier tranquilidad, incluso, el escribir un diario con su hermano sobre su madre queda como un proyecto que no tiene continuación: “Algunas veces Leticia y el hermano recordaban ‘el diario’ y conversaban sobre lo interesante que sería continuarlo” (106). De su enamorado, Rodrigo, no se aclara si vivieron o no un romance, sólo que él la quiere entrañablemente y ruega por su amor a través de poemas que le envía o cartas que le escribe; muere asesinado por varios hombres.

El narrador conoce a Leticia en un mes de septiembre, cuando por un asunto de documentos se dirige a la casa en que ella vive, la ve vestida con una falda escocesa y un suéter negro lo que llama su atención por lo que entabla una corta conversación con

ella. En los momentos en que el narrador la relata, en ciertas ocasiones, se refiere a ella como un personaje partido en dos, pues se desconoce al verse enfrentada a sí misma en algunas acciones que implican sentimientos como el temor o las inquietudes que quiere exteriorizar a los demás, pero no consigue hacerlo: “Y con los que a veces conversaba con palabras que sentía subir desde su propia sombra y que a la misma Leticia le parecían un eco fascinado de la voz de esa otra Leticia desconocida que sin mover los labios y riéndose para dentro hablaba sola mientras [...]” (56). Al ser amigo de Leticia, a quien ve como un ser solitario y triste, la presenta de diversas maneras: “Los que la conocíamos entre la música de aquellas vacaciones y en medio de aquel ambiente en que la vida era realmente un sueño alcanzábamos a ver a su ángel de la guarda, sabíamos que no había brisa ni hojita verde que desafiara esa risa tras la que se ocultaba la mujer más solitaria de la tierra” (110); las vivencias y el tiempo que compartieron juntos, son expuestos casi siempre cuando expresa sus recuerdos sobre ella. Una cita en la cual el narrador describe aspectos personales de Leticia puede ser:

Era una niña de almita gris y perezosa perdida en una neblina de melancolía que le nacía de lo profundo y que hacía que uno se preguntara qué brasa viva, qué ira o qué candela derramada podría caldear por un instante el clima personal de esa sombra que si permanecía íntimamente sola no era porque la soledad le gustara o se hubiera propuesto cultivarla sino porque se le imponía por una fatalidad de la naturaleza y que desde los primeros minutos de conocerla me hizo ver claro como el día [...] que lo que le faltaba era nada menos que lo esencial, es decir, el soplo de la energía, esa especie de fuego químico del alma y que permanecía dominada por un demonio mudo, por un impenetrable desamor hacia los seres y hacia el mundo y me parece que hasta me dio un instante por imaginar qué habría que hacer para impedir que ese corazón hueco y solitario se hundiera en una frialdad irredimible y en la avarienta rutina que lo amenazaba pero en el fondo presintiendo que me hallaba frente a un cadáver ambulante, que esa piel delicada [...] no era más que la tumba tibia y confortable de un alma definitivamente ida y que ninguna tormenta [...] lograría deshacer esa neblina que lo único que ocultaba era la ausencia y el vacío. (121)

Asimismo, el narrador manifiesta su asombro ante la capacidad de Leticia para mostrar frialdad frente a los hechos que acontecen. El lector sólo se entera de que mamá Juliana es madre de Leticia porque se la relaciona al final del tercer capítulo: “la explosión de una caldera que le costó la vida al fogonero (mi mamá salía del comedor del barquito, me contaba Leticia, cuando sintió subir por la escalera que [...]” (229), antes de ello, se

sabe que vive en su casa y, después, cuando mamá Juliana en sus recuerdos señala: “De lo que vine a darme cuenta ese día en que con una amargura que no era de los males que tiene curación o remedio les dijo a Leticia y al hermano *todo me imaginé menos que alcanzaría a verlos empezar a envejecer a ustedes* y se quedó mirando a Leticia como si ya la estuviera viendo convertida en una señora de cabellos blancos [...]” (239).

-Mamá Juliana, madre de Leticia, nacida en la aldea de las lagunas (Ciénaga) bajo el signo de Aries, su madre es Doris del Castillo por quien tiene mucho cariño, pero a quien realmente quiere es a su padre Francis Ávila (primo de su madre), aunque al comienzo, antes de vivir con él, lo aborrece por el abandono en que las tiene a ella y a su madre; siente amargura por no ser una buena hija con Doris. Cuando es niña y se siente abandonada por su padre, busca la manera de saber de él, le tiene en sus fantasías: “A todo el que llegaba de Ciénaga o de las plantaciones le averiguaba por el hombre alto y vestido de blanco que le mandaba besos desde los vagones en marcha” (163). Sufre, siendo adolescente, de unas convulsiones que le dejan como consecuencia un defecto en el habla; tiene una memoria prodigiosa, es inteligente, intempestiva e imprevisible. En la escuela no jugaba con los demás niños pues era rechazada por éstos.

La conmueve la música que le desespera los recuerdos, le gusta mucho el vals ‘Sobre las olas’ de Juventino Rosas, y la música de otros autores como Mozart y Schumann, también, la música mexicana de Pedro Infante y Javier Solís. Es una mujer de soledades, le gusta cuidar las plantas, pero tiene sueños extraños y suele hacer premoniciones, ya que imagina que sólo ella es capaz de “ver un caballito del diablo, un pétalo de azahar o un ojo de venado desde todas las perspectivas al tiempo en una especie de caleidoscopio celeste, de comprender lo que pensaba una arañita del jardín con sólo poner la sombra de [...]” (156); disfruta sin pudores los cuentos eróticos.

Vive siete años en la cabaña de los Urieles, en donde se cría como una pequeña salvaje que no tiene miedo a nada, luego, cinco años en el poblado de Orihueca y, después, en Ciénaga, habita con su padre, el primo Francis, y con la esposa de éste, Laura Brazzi, con quienes vive buenos tiempos. Laura la llama ‘Domenica Fancelli’ y a Juliana le parece que ella es un enigma, aunque siente que su mirada le proporciona una fuerza profunda, es una luz que hace que la vida sea más vida. Juliana es rencorosa, sombría, ve su existencia con resignación, sin esperanza, tiene odio por muchas situaciones vividas. En 1924 Juliana tiene doce años (170) y en 1928 sobrevive “el

clima moral de derrumbamiento y de acabose que se había vivido en Ciénaga y en toda la Zona bananera por los días de la masacre del jueves seis de diciembre de mil novecientos veintiocho cuando se agrió la levadura de las viejas [...]” (143), la llamada históricamente ‘masacre de las bananeras’. De las hermanas de Arturo Carvalho (su gran amor), por quien más odio siente es hacia Carmen y se refiere a ella como la ‘gangrena’, e irónicamente el hijo de ésta, Rodrigo, se enamora de su hija Leticia.

El narrador quien gasta tiempo escuchando las historias de mamá Juliana, algunas de ellas con temas extraños, expone que: “Mamá Juliana difundía una sombra de volubilidad y de sospecha, había en su ser algo de diseminado y de furtivo que parecía diluirse en lo impersonal de esa casona hecha de sensaciones de encantamiento y de sombra” (132), ella no sabe que el narrador (como personaje dentro de la historia) conoce su historia secreta, sus odios, y se cuida de no hablar de determinados asuntos frente a él, aunque para el narrador escucharla es un gusto: “Me atraía su manera de no contar las cosas como fueron sino como hubieran debido ser y me gustaba el aire fresco que brisaba en ese frondoso refranero que resumía y proyectaba su manera de mirar esta vida con esa resignación sin esperanza que llamamos realismo” (137), pero a medida que la conoce va descubriendo nuevos aspectos de ella que le hacen reflexionar:

Pero desde esa tarde fui oscuramente comprendiendo que vivía en una especie de valle fronterizo entre la esquizofrenia y la cordura porque en sus ojos se leía una condena y por un momento al menos pudo parecerme tan mítica y tan incomprensible como [...]. Mamá Juliana era (ella misma lo decía) una mujer ‘de de prontos’, la persona más intempestiva y la más imprevisible que había visto. (142)

Mamá Juliana habla bien de los muertos y juzga a las personas, entre ellas, las amigas de Leticia, las cuales critica de forma negativa. En sus descripciones, consigue detallar a mamá Juliana con características relacionadas con lo espiritual, los sueños y un poco de imaginación (que también Leticia posee), como se observa en el siguiente fragmento:

Toda la vida llevaría Mamá Juliana en la conciencia ese silencio rumoroso de premoniciones y fantasmas, ese bosque de alma verdeoscura que sin que ni ella misma lo supiera le había dado la clave de tantos sueños y realidades de su propia vida y del que siendo niña imaginaba que en la carnal profundidad de sus atardeceres guardaba tribus amargas, pantanos que contagiaban la locura, frutos de piel caliente, cavernas a donde nunca pudo llegar el viento que rizaba de amarillo los trigos y campamentos misteriosos cruzados por riachuelos en los que se bañaban niños ciegos que [...]. (149)

Por su parte, Leticia dice que: “Mamá Juliana vivía con un pie en el paraíso: tal vez quería decir que habría podido ser un alma fuerte de no haber sido tan diseminada y tan difusa, si lo mejor de su conciencia no se hubiera quedado para siempre en el infierno de las ocasiones perdidas” (139).

Algunos de los personajes secundarios, que colaboran con la construcción de la narración, son:

-Laura Brazzi, se casa con Francis Ávila, de belleza sensual, cejas intensas, es impulsiva y malhablada, confía en la gente. Proviene de una familia acomodada, tiene un radical sentido de la autonomía de las personas pues expresa que cada cual puede hacer de su vida lo que quiera. Es a quien Mamá Juliana admira y quiere imitar debido a su personalidad, posee, además, una gran sonrisa, ojos color aguamarina y el cabello suelto por los hombros.

-Francis Ávila, primo de Doris y padre de mamá Juliana, tiene pasión por el beisbol, la poesía marinera, el jazz. Acostumbra a perfumar el té con pétalos de jazmín amarillo. Antes de morir reniega del orgullo que tenía Doris mientras estuvo viva.

-Doris del Castillo, madre de mamá Juliana, es una mujer atormentada por el pasado, alcohólica, tiene el cabello castaño, cara triste, grandes ojos oscuros, lucha contra su soledad y está muy resentida con la vida. Muere un veinte de enero.

-Tía Carmen (mamá-señora), es muy creyente y acostumbra a jugar naipes con una vieja imaginaria. Tiene dientes negros (por ello no se ríe), en el labio una verruga peluda, ojos reseco y amarillos.

-Otros personajes secundarios con menos apariciones en la historia son: -Oliva, es la sirvienta en la casa de la tía Carmen, insidiosa y maligna, se ve con un camionero a escondidas, tiene un gato, dientes de oro y una voz misteriosa y extraña, bebe cantidades de cerveza, suele encerrarse en un armario desnuda cuando la casa está sola; -Margo (corazón mío), vive en la casa de la tía Carmen, es una niña que conversa con las muñecas y hace lecturas clandestinas de revistas ilustradas y de acertijos; -Rosita, vive en la casa de la tía Carmen, es la de mocos verdes y poco pelo; -el Dr. Price, es un médico muy allegado a la casa de la tía Carmen, al Dr. Price mamá Juliana lo ve como un sapito desgraciado; -las Carvalho, llamadas las ‘alacranas’ por Juliana, las cuales son hermanas de Arturo y de ellas sobresale Carmen que es la menor; -Arturo Carvalho, está

enamorado de mamá Juliana, suele llevarle rosas; -Rodrigo (hijo de Carmen Carvalho), enamorado de Leticia; -Los Uriales, familia de pescadores en cuya casa Juliana se cría sus primeros años: Tomasa (esposa), Felipe Urieles (padre), viven en el barrio Cachimbero; -Consuelo Fernández, amiga de Doris, la cual le exige que reaccione y busque un mejor futuro para su hija Juliana, que deje la bebida y se vaya de ese pueblo; -Ivette, amiga de Juliana en Orihueca, siempre usa una pañoleta verde clara que le recoge el cabello castaño, es comparada en la novela con el rostro del 'Espejo de Venus' de Sir Edward Burne-Jones.

Asimismo, otras personas que se nombran en varias ocasiones, ya que hacen parte de la vida del pueblo, son: la negra Estebana, mujer que sabe de espíritus y yerbas; Mariana Reguillo; Anita Labarces; Glencora (amiga de Leticia); el hermano de Leticia, de quien nunca se enuncia su nombre; las gemelas Filomena; la tía Herminia; el tío Antonio; Madre Ana, la superiora; Blanca Mireya Rovira.

C) los personajes referenciales, en todas las categorías están por encima de los doscientos cincuenta, pero aquellos que no se comparten con las demás obras son más de ciento cuarenta. En la Tabla 2 (página siguiente) se puede deducir la información completa de todos ellos. El narrador hace referencia a ellos para realizar alguna comparación con los personajes principales o secundarios o para desviar el asunto que viene exponiendo.

De los personajes referenciales que no se comparten hay de todas las categorías, pero sólo se enuncian los que aparecen en más de una ocasión: -en la categoría de la cultura cinematográfica (CC): Libertad Lamarque (actriz argentina); -en cultura musical (CM): Pedro Infante y Pedro Vargas (cantantes y actores musicales mexicanos); -en la categoría de la religión (R): San Ignacio de Loyola, militar y, luego, religioso español nacido a finales del siglo XV, y Eutico quien figura en el registro bíblico como la última persona restablecida a la vida de forma milagrosa; -en la mitológica (M): el Judío errante, que fue una figura mitológica del imaginario colectivo de occidente y figura en el arte y la literatura antisemita cristiana; -en la categoría de los personajes referenciales históricos (H): Consuelo Fernández, venezolana y hermana de un militar, por lo cual alerta al también militar, José Félix Ribas (comandante de Caracas y prócer de la independencia venezolana) sobre la toma de Caracas por parte de los realistas, nacida a finales del siglo XVIII.

Tabla 2

Personajes Referenciales en 'La Promesa y el Reino' (PR)

CATEGORÍAS EN LOS PERSONAJES REFERENCIALES	PR
ARTÍSTICOS: (A)	3
FILOSÓFICOS: (F)	3
MITOLÓGICOS: (M)	7
CINEMATOGRÁFICOS: (CC)	12
LITERARIOS: (L)	26
CULTURA MUSICAL: (CM)	40
HISTÓRICOS: (H)	80
RELIGIOSOS: (R)	84
NO COMPARTIDOS CON OTRAS OBRAS	145
COMPARTIDOS CON OTRAS OBRAS	110
TOTAL	255

3.3.2. Espacio

En *La promesa y el reino* se enuncian más de ciento veinte espacios, lugares donde se desplazan los personajes. Los que más se nombran y sobre los cuales se realizan variadas descripciones son los sitios en los que Leticia vive parte de su vida como Aldea Grande o Ciénaga (Magdalena), luego, un pueblecito al que llama 'la aldea de las lagunas' en la región andina y, por último, la ciudad de Bogotá D.C., capital de Colombia. El narrador busca no sólo la descripción de las zonas que sirven de eje en la obra, sino que también los utiliza para explicar la formación del carácter en personajes como Leticia y mamá Juliana, pues interesa el modo en que ellas interpretan esos espacios y las significaciones que le otorgan a cada uno.

Sobre la población de Ciénaga, el narrador la refiere en diferentes momentos de la historia, por ejemplo, cuando habla de las tantas personas que pasaron por allí, por algún motivo: "Que había llegado a Ciénaga huyendo de los máuseres de la policía de Guadalupe y la Guayana [...]" (69), o que vivían en ella: "Y en el momento en que su alma se iba saliendo de este mundo los ángeles de la guarda de todos los italianos de

Ciénaga y de la Zona bananera encabezados por [...]” (101), además de ser un sitio que se incluye, reiteradamente, en los recuerdos del narrador: “El aire tenía un aroma de durazno aquellas tardes en que según Leticia estuvimos a tiro de parecernos a esos parranderos que pasaban por las calles de Ciénaga llevando el acordeón y los tambores en la angarilla de un burro” (114), también, se señala en relación con aspectos históricos que sucedieron en la zona, como la ‘masacre de las bananeras’ (143), en la cual Ciénaga fue el epicentro del suceso, o en algunas de sus fiestas o carnavales. Se hallan descripciones que integran aspectos culturales de la zona como el de la fauna y la vegetación, al igual que el estilo arquitectónico y los colores de las casas que las representan. Son detalles que permiten realizar imágenes en el lector, como se puede observar en la siguiente cita:

Era un poblado interminable, rico en polvo, donde había burros enteramente blancos, almendros deformados por el viento y perritos albinos y que parecía vivir al borde de la región de los sueños con sus casas de madera pintadas de azul, rosa o gris pálido y sus patios profundos deslindados por limoneros sombríos, por odios duros de trabajar y por cercas recubiertas de bugambilias. (177)

Por otro lado, están las referencias a la ‘aldea de las lagunas’, espacio en el que el narrador realiza mayores descripciones sobre el ambiente físico y psicológico del lugar: “No con esa germinante lentitud con la que iban apareciendo y titilando los cocuyos contra la impenetrable negrura de los mirtos húmedos pero invisibles del patio de la casa de la aldea de las lagunas donde habían ido a parar las brisitas azules [...]” (39), y cuando especifica ‘de la casa de la aldea de las lagunas’ está enfatizando el emplazamiento en el cual Leticia tuvo que vivir al lado de su tía Carmen: “En algunas noches de verano en la casa de la aldea de las lagunas cuchicheaban en los aleros y barandales y hasta debajo de su cama [...]” (252); aunque, igualmente, se encuentran correlaciones con habitantes del pueblo, por su nacimiento, por los acontecimientos allí ocurridos: “Los niños de las escuelas de la aldea de las lagunas empezaron a morir de tres en tres como los músicos de las bandas papayeras y los patios de las casas se fueron cubriendo de florecitas [...]” (253).

Si se examina con atención, el ‘patio’ es un espacio que emerge en todo momento, pues era un lugar de importancia en las casas antiguas, como ya se ha explicado en el capítulo dos, relacionando el patio de la casa del autor (autobiografía). El narrador le proporciona un significado de fantasía a estos patios: “Porque en la aldea de las lagunas,

las casas estaban separadas por patios que de lo inmensos no eran patios sino países encantados donde había plantas que lloraban y comían alacranes y las brujitas [...]” (96), en las diversas ocasiones que se nombran, siempre se elaboran los detalles que los rodean: “Entre las matas del patio de la casa de la aldea de las lagunas, andaba con ojos enardecidos, ávidos, de loca, entre el polvo y las piedras de esa carretera semejante a un costroso corredor sin barandales y en ruinas que iba saliendo hacia los filos y peñascales donde se desbarrancan los camiones [...]” (78), “parecían tan irreales como los reflejos de sombra que hacían en la arenita del patio de la casa de la aldea de las lagunas las ramitas de mirto que todas las mañanas amanecían asomaditas curioseando a ver qué había o qué pasaba en el cuarto del ventanal [...]” (44), o algunos sucesos que allí se comparten: “Los viejos que sentados en sillones de mimbre conversaban en las noches de verano en los patios de la aldea de las lagunas ante la mirada curiosa de los alcaravanes que cada cuarto de hora cantaban como relojes vivientes [...]” (48:), “en los amaneceres del patio de la casa de la aldea de las lagunas, en ese pestañeo de los ojos del alma que vio relampaguear entre el latido del presentimiento y el instante en que vino a caer en cuenta de que por fin había visto y comprendido [...]” (61).

Tanto la descripción de Ciénaga como la de la ‘aldea de las lagunas’ describe espacios abiertos, son poblados que detallan sitios exteriores y algunos interiores, lugares finitos (Bal, 2018). Ciénaga, conocida dentro de las poblaciones colombianas en la Costa Atlántica, hace referencia a una posición geográfica específica y, la ‘aldea de las lagunas’, es el nombre que se establece para una población en la que se suceden varias de las vivencias relacionadas con Leticia. La población de Orihueca, cercana a Ciénaga, en la cual habitan Doris del Castillo y mamá Juliana, entre otras, sirve de base para comprender la vida que posteriormente tiene Leticia por todos los acontecimientos vividos por su madre. El narrador lo describe así: “Un pueblito borroso de veranos profundos que parecían imaginados por la fiebre de un buscador de oro y de inviernos cortos y terribles que empezaban un día cualquiera de abril cuando los montes se iban electrizando con una brisita húmeda y las lavanderas percibían unos celajes como alas en el agua” (146). Otro lugar, que se expone en más de una ocasión, es el templete en la plaza del centenario (Ciénaga): “Le había oído decir a su padre en el Templete de la Plaza del Centenario de la aldea perdida entre el mar y las lagunas mientras [...]” (55).

Además, en la novela se encuentran lugares relacionados con la ciudad de Bogotá D.C., a la cual se desplaza Leticia a vivir con su familia, entre ellos: la iglesia de

Lourdes³⁸, en donde en algún momento Leticia realiza un acto poco común: “En que le vi comprarle a una vendedora de pájaros y a cuenta de un fondo perdido tres jauladas enteras de turpiales de un amarillo amarillo pero amarillo así bonito y soltarlos en todo el atrio de la iglesia de Lourdes entre las risas de los fieles que iban saliendo de la misa de once” (111); el barrio Chapinero, bastante conocido y antiguo: “Hace poco, por una calle de Chapinero pasó pisándome la sombra una mujer altiva, distante, fieramente otoñal, que lucía un pálido vestido de muselina [...]” (126); el aeropuerto, al que llega Leticia con sus padres desde Barranquilla (ciudad de la costa Atlántica): “Ahora Leticia comprendía que era imposible que aquella ropa lo abrigara lo suficiente y pensaba en lo extraño que a los ocasionales transeúntes del aeropuerto de Techo les parecería ese hombre [...]” (245). Muchos otros lugares de la ciudad son simplemente enunciados, pero con escasa descripción de sus ambientes.

Por otra parte, se describen variados espacios naturales, por ejemplo, el pozo de los mangos en el río Córdoba: “Y por islitas de naranjales y arbolitos que se alargaban y alargaban como los bosquecitos llenos de pájaros blancos de los cuentos hacia el *Pozo de los mangos* y el placer de los dioses era meterse a los cercados a robarse [...]” (47). El mar es también un espacio natural muy importante, pues es a través de éste que Leticia consigue salvar su alma y querer cambiar su vida, desde el comienzo de la obra lo dice, cuando está viviendo con la tía Carmen: “Era ese hermoso mar de antaño, ese mar entre más perdido más presente, lo único que tal vez la salvó de la locura ante las agresiones verbales y físicas de [...]” (15) y que es el lugar el cual Leticia termina visitando al final de la novela. Asimismo, sobre los ríos se encuentran diferentes referencias: “Y el río que no hacía media hora era un rumor oscuro bajaba que no quería saber nada de nadie destrozando las cercas y la dulzura de los cultivos” (147), especialmente, el río Amazonas, que se le refiere en más de una ocasión, aunque en el discurso se le vincula también con los grupos indígenas que lo habitan en el Departamento de Colombia.

El espacio de un texto, de igual modo, abarca otros aspectos como aquellos que se manifiestan en los inventarios que abarcan los objetos: “Que guardaba en el armario que estaba junto al platero que estaba junto a la tinajita que estaba junto a la mesa color ciruela-oscuro-desde-siempre en la que a veces extendía las páginas resacas y casi

³⁸ Véase en el [anexo 3](#): ‘Fotos tomadas para esta investigación’, la número 11: la iglesia de Lourdes.

transparentes de lo viejas para recortar con la [...]” (41), o en la exposición de descripciones subjetivas de los espacios presentes en la obra: “La fascinaba el hecho de comprender que la pintura era la viva imagen y semejanza del infinito y de lo inexpresable teniendo en cuenta que en el saloncito de la tela reaparecía pintado el cuadro y en ese cuadro de nuevo [...]” (180).

En los recuerdos de los personajes, a su vez, las descripciones de los espacios son múltiples: “Mamá Juliana, recordaba la brisa verde de las plantaciones de banano, los árboles de hojas doradas que en los atardeceres se teñían de rojo y pardo, las acequias, los caminos del bosque, las hogueras de leña y unas chocitas bajas llenas del humo de los fogones en donde todo el día [...]” (147), los que muestran, además, vínculos con el elemento del ‘tiempo’: “Que por fin aquel diciembre en que una ola de calor barría las calles alucinadas y una roja resolana requemaba los árboles y por los ventanales abiertos de las casas horneadas por un soplo demente salían en las madrugadas [...]” (109).

Las descripciones de los lugares, tanto los abiertos (exteriores) como los cerrados (interiores), determinan aspectos de los personajes vinculados con la naturaleza, el campo, las grandes vegetaciones, el mar, los ríos, los cuales dan mayor libertad, mientras que, en la ciudad, aunque los personajes se muevan por sus calles y estén dentro de sus casas, hay un cambio en la actitud y la exposición que de ellos se hace. Leticia crece en un mundo abierto, salvaje, sólo sintiéndose encerrada por el de la casa de la tía Carmen, pero de allí, de la costa Atlántica, trae elementos de su personalidad a la ciudad que, luego, la aíslan y la confrontan con su propia realidad imaginada.

Para finalizar, cuando se relaciona la memoria cultural en el discurso crespiano se exponen un sinnúmero de espacios que la reflejan, incluidos todos aquellos que están vinculados con los distintos objetos referentes a cartas, fotografías, etc.: “En uno de los muros verdes pálidos vi una fotografía. Una de aquellas cámaras trípode que los fotógrafos de antes cubrían con paños negros había fijado en papel mate las facciones y la mirada opresivamente triste de una mujer de aquel tiempo en el que todo se [...]” (111). “Sin memoria cultural compartida no hay identidad” (Heller, 2003, p. 15).

3.3.3. *Tiempo*

La promesa y el reino está organizada de manera circular, lo que expone relaciones del presente al pasado y lo contrario. De acuerdo con los planteamientos estructurales

del tiempo (Genette, 1989), se examinan, como se ha venido haciendo, las categorías del orden, la duración y la frecuencia, con sus respectivos aspectos, para lo cual se emplean variadas citas textuales de la obra crespiana, que buscan no solamente evidenciarlas en su relación, sino también comprender la magnitud de su uso dentro del discurso narrativo.

En relación con la categoría del ‘orden’, se descubren los dos tipos de anacronías: primero, las analepsis y/o retrospectivas como resultado de la ruptura del orden cronológico para evocar hechos remotos, los cuales son muy utilizados por el autor, pues siempre van al pasado: “Y comenzó a soñar noche tras noche con las hormigas azules de la partitura de la *Pavana para una infanta difunta* y a silbar para adentro [...]” (30), “recordaría siempre ese momento en que sentía la risa de Leticia buscando como un ennegrecido colibrí la luz de la ventana sin que aquella radiante loca que no conocía la tristeza [...]” (130); segundo, las prolepsis que anticipan hechos, las cuales también se exponen en innumerables ocasiones: “Años después Leticia no sabía qué hacer con la imagen del mendigo” (30), “mucho tiempo más tarde, Leticia decidiría que Jenny me había ‘propinado’ un hechizo” (122), el narrador hace alusiones al futuro partiendo del presente y pasado mismo de alguno de los personajes: “Muchos años más tarde Mamá Juliana se preguntaría cómo había podido la mujer ultraterrena que era Doris aguantarse la vida en ese pueblo en donde plata nadie tenía, lengua sí que tenían y todo mal pensamiento que se podía malpensar se malpensaba” (165).

En la segunda categoría, la ‘duración’, *La promesa y el reino* es una obra que abarca más de cuarenta años de la vida de Leticia, pues se refleja su niñez, algo de su adolescencia y parte de su edad adulta. En las cuatro formas fundamentales del movimiento narrativo se muestran los siguientes ejemplos: a) la elipsis, omisión de una o más palabras que ayudan a dinamizar el discurso sin que se pierda el sentido que el autor quiere darle, se descubre, por ejemplo, cuando la relación de un párrafo con otro se percibe cortada, con historias sobre personajes de los que se omite información y sobre los que no se vuelve a hablar: “sin embargo, en esa hora de ese día que era un vacío radiante se encontró en esa calle viendo aparecer por la esquina de donde había salido el perro a ese hombre que parecía más pobre que las salamanquejas y que a pesar de ir vestido igual o peor que los limosneros caminaba con una imponente pavo real como un actor que [...]” (55); b) pausa descriptiva, muy común en las narraciones crespianas el uso de paréntesis para utilizar esta forma de movimiento, ya que alarga las

significaciones o el sentido que quiere darle al discurso, hay pausas contemplativas sobre algunos personajes, como Leticia: “Al terminar la carta, Leticia (llevada, como siempre, por uno de esos impulsos de un corazón que nunca, ni siquiera cuando su cabellera de oro antiguo se hizo de un castaño ceniza, logro asimilar del todo las prudencias y las astucias de la edad adulta) quiso fantasear [...]” (101) o, por citar otro caso, sobre mamá Juliana: “La niña fue mirando las fotografías lentamente sin musitar una palabra, pero haciéndose y contestándose preguntas sobre la vida (sobre su propia vida) y sobre el destino (sobre su propio destino)” (170); c) la escena, la menos empleada por el narrador, son muy pocas las veces que se encuentra que el tiempo de la historia sea el mismo que el tiempo del discurso, algunos de los pocos ejemplos son: “- Me llamo Leticia, dijo. - ¡Ah! La pirómana” (112), “-Eso no es nada raro. Lo mismo nacen las mojarras. - ¿Las mojarras? -Sí. La hembra pone los huevos en un nidito de agua y el macho se los madura sin que los dos ni se conozcan” (159); d) el *summary* o relato sumario, en la que el narrador reduce las acciones de semanas, meses y años en un párrafo: “Leticia al cabo de los años terminaría por preguntarse cómo y en qué momento lo había visto aparecer tan impreciso y a la vez tan nítido contra esa límpida luz que misteriosamente lo revelaba eterno y sin pasado como si nunca hubiera tenido [...]” (33), o cuando resume varias ideas en una sola: “Al día siguiente, madrugó al mar a buscarlos. No habían dejado ni el rastro. Pero ni un solo instante dejaría Leticia de buscar los frutos del árbol del amor entre las olas del destino porque su anhelo era darle a la vida esa intensidad del asombro y de misterio que los dormidos no alcanzan a percibir sino en la muerte” (273).

En la tercera categoría, la frecuencia, se habla de la repetición de los acontecimientos, o sea la frecuencia narrativa. Algunos de los tipos de relatos planteados por Genette (1989) son: el *relato repetitivo*, como cuando en la novela reiteradamente se cuenta la historia vivida por Leticia en casa de la tía Carmen, expuestas por el narrador o por la misma Leticia, y el *relato iterativo*, el de mayor uso pues cuenta una vez lo que ha ocurrido varias veces: “Su mundo era una fusión de las cosas y de las realidades de los días de cada día (Juliana, lávate las manos; Juliana, cómprame unos ajos; Juliana siéntate a terminar las tareas) con los misterios que [...]” (Crespo, 1984, p. 163).

En el *relato iterativo*, se dejan los siguientes ejemplos de los rasgos planteados por Genette: a) en el rasgo de la *determinación*, los acontecimientos van definidos

generalmente por la indicación de su comienzo y su fin: “Cuando Juliana tenía doce años el primo Francis se casó con Laura Brazzi, la hija de unos italianos enriquecidos con la política y con el contrabando” (169); b) en el rasgo de *especificación*, puede ser indefinido y marcado por un adverbio, se pueden dejar citas como: “y que, en algunas mañanas, en medio del cencerreo de una de esas matracas que los niños [...]” (86), “interrumpieron los apuntes por esos días en que los dos abandonaron aquel pueblo que parecía estar [...]” (105). También, citas textuales en este rasgo, repetidamente utilizado por Crespo, que tienen que ver con la reincidencia del adjetivo indefinido ‘ciertos’ agregando luego un sustantivo relacionado con el tiempo, en plural o singular: “Ciertos atardeceres las montañas se perdían en un profundo esplendor [...]” (23); alusiones que exponen una distancia indefinida: “En ciertas horas especialmente dolorosas, las altas temperaturas y el excesivo [...]” (89), lo que lleva a fundamentar y sostener la importancia de este elemento del ‘tiempo’ como base para la construcción del discurso en las obras crespianas: “uno lo presiente ciertas noches en esos pozos tranquilos [...]” (74), ejemplos con otros sustantivos pueden ser: “Aunque en ciertos momentos se decía que en el mundo de los muertos había sol [...]” (190), “y que ciertos anocheceres hacía que su conciencia le pareciera [...]” (212); c) por último, el rasgo de *extensión*, de duración muy corta: “En unas pocas semanas cursó todas las asignaturas del segundo año de primaria con magníficas notas” (82), “hace unas dos semanas, en un teatro vacío [...]” (133); como se observa no hay forma de extender la narración pues son puntuales: “Y todos los agostos, con un pretexto cualquiera, organizaba una fiesta que a sus amigos les parecía improvisada porque [...]” (188).

Otras palabras en singular y/o plural que se relacionan con el ‘tiempo’³⁹ y que reinciden en el discurso narrativo son: a) año: “Esos periódicos de otros meses y hasta de otros años que guardaba en el armario [...]” (40); b) atardecer: “Donde nacía el primer ángel del atardecer y las ramitas de las enredaderas [...]” (31); c) día: “en esos días en los que amanecía sosegada y se sonreía por cosas que [...]” (45), “la tardecita del día de diciembre en que se había casado [...]” (179); d) hora: “las tribus azules del desierto a los cansancios de esa hora de lentitudes ardientes [...]” (57); e) noche: “Por ella podía subir todas las noches a encender la luna [...]” (15); f) tarde: “Que había dejado encima de las piedras de la orilla o la tarde en que todas salieron [...]” (49). Por este excesivo uso de vocablos relacionados con el tiempo, es normal encontrar

³⁹ Véase el [anexo 6](#): ‘Palabras significativas en la obra crespiana’.

oraciones y párrafos que incluyen varios de ellos, creando un espacio temporal en el que el lector se ubica: “En esa atmósfera suave donde el atardecer se aceleraba y la noche iba llegando [...]” (123), o “Leticia se acordó de esa otra tarde de un año y medio antes en que después de tres semanas tan dichosas que casi se había olvidado de sus padres en casa de aquellos primos [...]” (102).

El tiempo atmosférico permite mostrar los climas referenciados en el discurso de esta novela. Frecuentemente, Crespo establece relaciones entre lo temporal y lo meteorológico y en Ciénaga, al estar al lado del mar y tener pocas precipitaciones durante todo el año, la temperatura media anual se establece en 28° centígrados, alcanzando más de 30° muchas veces, de ahí que sobresalga el calor y el bochorno: “En la tercera o cuarta campanada de las doce de ese segundo y caluroso día de julio en el que casi sin ganas [...]” (31), “unos meses más tarde, a comienzos de un mayo caluroso y polvoriento y [...]” (41). Cuando se sitúan el personaje principal y el narrador en Bogotá D.C., las descripciones sobre el tiempo meteorológico suele ser, por lo general, la de temporadas de calor, las cuales en esta ciudad alcanzan un promedio más bajo que en la costa Atlántica, entre 20° y 24° centígrados: “El soplo de las adormideras del verano pasaba sobre los techos y los árboles y en medio del halito ardoroso del aire que enrojecía los cielos empecé a sumergirme y a derramar mis pasos [...]” (114). La época climática que más se enuncia es el verano, luego, el invierno; los meses más mencionados, en su orden, son diciembre, agosto, mayo y enero, los demás meses se nombran, en por lo menos una ocasión; en cuanto a los días, los más citados son los viernes y los jueves, respectivamente. Asimismo, el narrador/autor emplea otras expresiones del tiempo que, aunque están en menor medida, adiciona el número de vocablos vinculados con el elemento del ‘tiempo’, ellos son sustantivos como: alba, antaño, aurora, mediodía, medianoche, ocasos, siglos; adjetivos como: antiguo, eterno; adverbios como: ayer, todavía; locuciones adverbiales como: de repente, de pronto.

En consecuencia, con todos los términos que se utilizan referentes al tiempo, este mismo vocablo en *La promesa y el reino* está usada incontables veces: “el tiempo que parecía remansado en un vacío de luz le daba la impresión [...]” (57), “ahora, en este tiempo en que para que algo se realice me parece que hay que esperar toda una vida, [...]” (126). Y al igual que en todas sus obras, el narrador busca explicarlo dando significados como: “De la torturadora gota de ceniza que es el tiempo (el tiempo que es semejante a Dios en que por todas partes aparecen sus obras, pero no su presencia) y

que me dice [...]” (128). Todo el discurso narrativo de la obra está, en su mayoría, en tiempo pasado y se encuentran muchos ejemplos del uso del pretérito pluscuamperfecto: “Antonio Maceo Grajales le hizo envío de la espada con la que al frente de sus mambises había luchado por la independencia de Cuba y desde donde muchos años después Leticia se había quedado [...]” (70), “en que después de tres semanas tan dichosas que casi se había olvidado de sus padres en casa de aquellos [...]” (102).

Si se relacionan los planteamientos de Paul Ricoeur (1999) en esta obra, la recurrencia en el uso de los adverbios de tiempo es muy usual, como se ha venido observando en los párrafos anteriores. Otros ejemplos de estos adverbios son: “Ahora le parecía desconocida pese a que en la acera de enfrente estaba viendo con estos ojos que [...]” (Crespo, 1984, p. 64), “que años antes perfeccionara en extenuantes veladas de naipes y de ajedrez y de ron caña con [...]” (69), “y luego reconstruirlo todo con esa imaginación llena de sabiduría y experimentada [...]” (164). También, el constante uso del término ‘instante’, algunas veces como locución adverbial, pero especialmente como sustantivo: “en el preciso instante en que rememoró los ojos de la tía Herminia con un suspiro que no era [...]” (76), “dos guitarras que se desgranaban en unos acordes fríos que por instantes arreciaban como un granizo [...]” (124), en esta última página citada se encuentra usado ese vocablo, por lo menos, tres veces.

Cuando Ricoeur (1999, p. 84) hace relación a la memoria de la historia en la que aplica lo propio (pasado), lo próximo (presente) y lo lejano (futuro), en esta obra, *La Promesa y el reino*, el discurso narrativo tiene mayor relevancia en lo propio, luego en lo próximo y, por último, en lo lejano; es fácil, por demás, encontrar textos que se mueven relacionados en los tres tiempos:

Vio venir y sobrevenir los días, los años y hasta los decenios grises transcurridos en medio de las tenaces y minuciosas y desesperadas batallas de los pobres (tiempo después Leticia, sin miedo a exagerar, le dijo a sus hermanos que tenía la seguridad de ser una de las pocas personas en el mundo que podía decir con absoluta certeza el día, la hora y hasta el minuto exacto en que había concluido su infancia) y se quedó toda esa tarde íntimamente silenciosa porque un abismo atrae otro abismo y su ser había caído bajo el peso de una carga oscura y no podía levantarse y no sentía presencias amorosas en la luz y allá en lo más opaco y demencial de su alma estaba presintiendo y saboreando lo que sería, lo que era, lo que ya estaba siendo su vida en esas lejanías. (1984, p. 103)

Al utilizarse una peculiar forma de relatar en el tiempo, el narrador y los personajes van y vienen del presente al pasado y del pasado al presente, lo cual lleva a que se manifiesten visiones fragmentarias de la realidad, pues el discurso se proporciona en saltos temporales y divididos. Además, el acontecer de los días (en cuanto al flujo del tiempo) se muestra como núcleo principal del contenido al derivar en detalles descriptivos y extensos de lo que rodea a los personajes y, por lo tanto, está menos centrado en las acciones de éstos: “Unos días después, mientras la lluvia caía con mansedumbre en la ciudad y una brisa que llegaba del agua ronroneando como un encelado rumor de gatos grises en el antejardín y más allá de los ventanales y de los hurapanes sombríos y le iba reviviendo en minucioso desorden el susurro [...]” (251).

Por otra parte, tal como expresa Ricoeur (1999, p. 79), hay que tener un saber teórico previo sobre las costumbres y un saber práctico sobre cómo descifrarlo para que se puedan dar referencias en el tiempo asociadas con la memoria del autor, de esa manera se manifiestan sus saberes en su discurso narrativo. Prevalece la visión en retrospectiva, como medio de evocación y rememoración de un pasado: “Mucho tiempo más tarde, en sus veladas solitarias junto a la chimenea, Mamá Juliana sonreiría sin darse cuenta recordando aquellos almuerzos de los Urieles: sacaban de la olla las presas de carne caliente con los dedos, [...]” (150), un pasado colectivo que debe mostrarse pues no se puede desconocer la vida social, ya sea de mamá Juliana o de otros personajes, en su conjunto, y en los tiempos en que en el texto está referido ya sea por años, meses o días.

Después del estudio de esta segunda obra se pasa al análisis de las dos obras urbanas del autor, las cuales integran nuevas características, además del personaje colectivo de las ‘pandillas’; determinados aspectos teóricos sobre la novela urbana ya han sido planteados en el primer capítulo, necesarios para su interpretación, y que no han sido empleados en las dos obras anteriores.

3.4. Lo subjetivo de lo urbano en *Qué será de Paola Silvi* (1981)

Novela que abre su relato con una alusión a la canción ‘Melodía de arrabal’, escrita por Alfredo Le Pera y Carlos Gardel e interpretada por este último, cuya letra dice: “Viejo barrio: perdona si al evocarte/ se me planta un lagrimón/ que al rodar por tu empedrao/ es un beso prolongao/ que te da mi corazón”. Curiosamente, la única vez que

se menciona a Paola Silvi (cantante italiana), nombre presente en el título de la obra, es cuando el narrador se pregunta: “¿Qué será de Paola Silvi y sus canciones? ¿Qué será de nuestros sueños y de todas las palabras que escribimos en el papel de la vida con la brisita del amor o con la más despaciosa caligrafía del odio?” (42).

Se trata de una novela escrita sin estar seccionada por capítulos, sino que hace separaciones a través del punto y aparte y/o extensos espacios entre párrafos; se ubica cronológicamente a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, teniendo como tema principal la vida de un grupo de adolescentes en la ciudad de Bogotá D. C., lugar donde se vive una situación de cambios y contrastes culturales. El texto expone un especial énfasis en la música, la cual se presenta como uno de los temas centrales y evidencia la posible razón por la cual el autor deja en el título de la obra el nombre de una cantante; las melodías en el discurso se retoman para discernir sobre la vida y las costumbres sociales, las narraciones de los diversos hechos y reflexiones que pasan por la existencia de uno de los personajes principales (al que no se identifica con un nombre, pero que actúa como narrador) y su grupo de amigos que integran la pandilla, entre los que destaca Sergio, los cuales inciden en los actos buenos y/o malos del diario vivir. Se cuenta la habitual convivencia con el entorno del mundo, el tedio que les embarga en esa ciudad, las decisiones tomadas y los efectos causados a partir de las acciones realizadas, es el vínculo del ser humano con la ciudad, en este caso de la propia pandilla:

El problemita serio era sufrimos a nosotros mismos. El resto consistía en afrontar esa ciudad huraña que no sabiendo que hacer con las miradas de quienes la deseaban, las iba desviando por el azul de los cerros a las afueras del vacío. ¿Quién, entre tanto sol, hubiera imaginado sus criaturas devoradas por ratas, sus catacumbas de olvido, sus morideros para viejos? (181).

El narrador desde el presente recuerda su vida de adolescente e inicia la historia haciendo una descripción de cómo son los días, de los cerros que rodean las zonas burguesas de Bogotá, y cuenta como él llega a vivir a un barrio en el cual conoce a varias personas, entre ellas a su vecino Fernando quien lo relaciona con un grupo de adolescentes que forman una de las pandillas del lugar. Esta pandilla gasta tiempo de ocio jugando billar, bebiendo licor, escuchando música y bailando. Se cuentan historias de algunos de los integrantes de la pandilla, pero, sobre todo, se centra en la relación amorosa entre Sergio y Helen que da pie a innumerables reflexiones en el discurso

narrativo. Sergio es el jefe de la pandilla de los de El Recuerdo (nombre del barrio), a quienes también se les conoce como *Los intelectuales* ya que gustan de la poesía, la música y las charlas que reflexionan sobre la vida. Otras pandillas son *los Raffles*, su jefe es Zamora; *Los navajos*, su líder es Miret; y *Los búfalos*, cuyo jefe era Guido Duarte, pandilla contra la que (al final del texto) todas las demás realizan un pacto para enfrentarla.

Principia el texto hablando sobre el tiempo meteorológico y dando apertura a algunas descripciones de la ciudad, de los barrios de clase media, sus costumbres, líneas que construyen el espacio para el relato del narrador que dice haber llegado en diciembre a una calle larga en el barrio El Recuerdo, donde sus encuentros con los diferentes miembros de la pandilla permiten saber que ellos usualmente van al bar La Turquesa y disfrutan del licor y la música que seleccionan en el traganíquel. Asimismo, cuenta sobre uno de sus integrantes, Sergio, quien gusta de la música y de cantantes como Julio Jaramillo, Bienvenido Granda, Lucho Gatica, entre otros, y que a su novia Helen, perteneciente también a la gallada, la conoce en un baile del barrio Teusaquillo, todo lo cual da inicio a una amistad que se consolida en un paseo que realizan los dos a un pueblecito al norte de la ciudad, sitio que les proporciona la oportunidad de descubrir el sentimiento de amor que sienten en total reciprocidad; a su vez, se analiza los días vividos a partir del tedio y el aburrimiento, evocándose el pasado en variados momentos. Al lado de la casa de Helen hay un parquecito que la pandilla suele llamar ‘el de los italianos’, en el cual acostumbran a jugar cartas, echar cuentos y hablar sobre cualquier persona que camine por allí.

Dentro del discurso, el narrador refiere las conversaciones entre los miembros de la pandilla durante sus estancias en los bares, destacando la historia del loco Jaime quien fue golpeado en la cabeza por un caballo, lo cual le ocasiona problemas mentales, puesto que suele aparecer montado en algún equino por el barrio. Igualmente, relata: el enamoramiento de Ricardo por María Fernanda cuyos padres están separados, la historia de Alwyn quien tiene una hermana enferma, y la situación en la relación de Fernando con Mariela. En otro orden de ideas, Sergio delibera sobre el arca de Noé, sobre el Génesis, los días violentos, su cita con Helen; ve el amor de Helen como algo que le cambia y piensa que con ella compartiría destino, incluso, reconoce que ese amor lo transforma en otro hombre, recuerda cómo gracias a Alberto la conoció, pues éste le insistió para ir una noche a la fiesta en la cual la descubre; asimismo, reflexiona sobre

sus temores, se pregunta sobre lo que es el hombre, la vida misma y narra la historia religiosa de Samuel.

Posteriormente, el narrador describe lo que la pandilla hace en sus tardes aburridas, pues se expresan las incontables idas al bar La Turquesa para gastar tiempo en el que escuchan música, beben y conversan sobre temas variados; además, se cuenta la pasión que ellos sienten por los detalles y por las mínimas cosas que les rodean. También, se recapacita sobre el trabajo de los culebreros, ya que son personas que poseen el talento para convencer en la calle a cualquier otro ciudadano de comprar lo que ofrecen y en su jerga se destaca el repetir en más de una ocasión la misma palabra con varios sinónimos. Más adelante, se refiere el entusiasmo de Arturo (otro integrante de la pandilla) por una chica rubia que pasa todos los días en un bus del colegio Helvetia, de quien nunca sabe ni su nombre ni tampoco tiene la oportunidad de hablar con ella. Por demás, se cuenta cuando Sergio relata la muerte del bebe de su hermana (lo cual lo muestra bastante afectado), sus sentimientos sobre la amargura y la desdicha de la existencia, sus reflexiones sobre lo bello y lo extraño, acerca de todo lo que lo rodea, y lo que Helen significa para él.

En el desarrollo del discurso se conocen detalles sobre la ciudad, los sueños, la presencia del rock and roll y sus intérpretes sobresalientes, las sensaciones acerca de la existencia y la muerte, la importancia de las charlas en su cotidianidad, el nexo del tedio con la vida, la soledad de la conciencia, la transformación de sus espíritus; todo el grupo sufre el deterioro de los días, la miseria de los acontecimientos de la urbe. Se narra, para otro momento, la salida que realizan Sergio y Helen a las afueras de la ciudad, a un pueblo, y las personas que conocen en una finca, quienes hablan como siervos de sus amos, encadenados por el trabajo; Sergio comprende que es servilismo y sumisión lo que ve, el poder de la riqueza. Después, siguen caminando y descubriendo lugares llenos de naturaleza.

Se explica cómo la pandilla llega a conocer todos los rincones del barrio, cada puerta, cada grieta en el piso, etc. De sus encuentros surgen las definiciones del tiempo, los momentos de soledad, una intimidad compartida en diferentes lugares, el análisis de lo que es el mundo y lo que ellos significan dentro de éste. También, se menciona la obsesión del narrador por la cabellera rubia de Martina, a Alwyn con su fiebre de viajes y aventuras, y se descubre lo que sobresale de cada uno de los integrantes de la pandilla.

Las evocaciones se dirigen a las escapadas del colegio para ir a cine y la forma en cómo se comparaban con las películas que veían, se reflexiona una y otra vez sobre la ciudad y su relación con ella, las renunciadas de la pandilla para ser ellos mismos una fraternidad: qué eran cómo pandilla, por qué vivían como tal. Se describe a Sergio y sus sentimientos sobre los recuerdos, el presente, su inclinación por la lectura de Bécquer, y cómo sólo ante Helen, sus imágenes, deseos y sueños se encarnan en palabras; asimismo, sus reflexiones sobre el sentido en la subsistencia de quienes habitan las casas, sobre los niños que juegan y cuál será su futuro.

En el mes de febrero se empieza a manifestar el problema entre pandillas y en abril estalla la guerra debido a un juego de billar que termina con dos pandilleros muertos a tiros de pistola y, Guido, el jefe de *Los búfalos*, herido a golpes de taco de billar en la cabeza. *Los búfalos* responsabilizan a Sergio por los heridos y muertos en el bar *Night and Day*. Luego, otro pandillero es herido de navaja al frente de la puerta de la capilla del Espíritu Santo, pero, aunque los dirigentes de los colegios amenazan con expulsar estudiantes si no hablan sobre estos actos, se mantiene la ley del silencio; se suben los ánimos para iniciar peleas, hay amenazas y enfrentamientos entre distintos integrantes de pandillas.

Los búfalos declaran su guerra a *Los intelectuales* y se dirigen al bar La Turquesa a buscarlos y, al no encontrarlos, dejan ración a través del dueño, que buscarían a Sergio y lo marcarían como a una res. Dos días después, un *búfalo* escondido detrás de un árbol del parque de los italianos le hace dos disparos a Sergio, a lo cual éste responde con otro tiroteo obligándole a refugiarse en un sector diferente. A Ramiro (integrante de *Los intelectuales*) esa misma semana lo hieren de un disparo cuando sale del teatro Cádiz, pero esta zona es territorio de *Los raffles* y *Los búfalos* se han entrometido en ella, en consecuencia, se desata la furia directa de aquellos, lo que permite una alianza con el grupo de Sergio. A la reunión asisten Sergio, Arturo, Sophia (de *Los intelectuales*), y Zamora (el líder de *Los raffles*) con dos de sus miembros, la cual dura poco menos de diez minutos, se definen zonas, números de teléfonos y las esquinas que cada grupo debe cuidar, además, Zamora propone establecer un pacto con *Los navajos*, la pandilla del barrio Tejada, por estar cerca a los territorios en los que se están generando los problemas; posteriormente, firman un papel y lo rasgan por la mitad y cada uno de los líderes se guarda una parte. Después, es Zamora el que habla con *Los navajos*, cuyo líder es Miret, eterno enamorado de Beatriz (hermana de Alwyn), lo cual ayuda en la

situación; Sergio no asiste a este encuentro para no parecer débil y es Arturo quien lo representa en las conversaciones. Al final de las reuniones, son tres bandas las que se asocian unen para estar en contra de *Los búfalos: Los navajos, Los raffles y Los intelectuales*.

Para mediados de agosto, las pandillas son comentadas por todos los grupos sociales de la ciudad (sociólogos, curas, reporteros, psiquiatras). Ulteriormente, se cuenta la muerte de Ricardo cuando éste en compañía de Sergio, Guillermo y Arturo caminan por la calle treinta y cuatro, se dirigen al teatro Metro Teusaquillo, cuando ven un grupo de jóvenes que avanza entre risas y comentarios, uno de éstos identifica a Sergio y con un signo imperativo hace que se detengan, son *búfalos*. Ricardo por broma e insolencia llega hasta la mitad de la calle en actitud de pelea, por lo que uno de *Los búfalos* saca un revólver, Ricardo pega un grito y el *búfalo* dispara con una mirada errátil, Sergio intenta sujetar a Ricardo, pero es en vano, muere allí mismo.

En los días siguientes, la pandilla pasa por un estado de mutismo, nostalgia profunda, ya que es algo que no esperaban, sienten ira y resentimiento, no consiguen disipar sus sentimientos. Después de este suceso, la pandilla se hunde en un clima moral de abandono, tristeza y soledad, de todos ellos la única que parece no mostrar su desesperación y desidia es Helen, pues siempre irradia fuerza en la vida de todos. Las reflexiones de la pandilla, ahora, van dirigidas a lo que les puede esperar en ese mundo, a los cambios que se dan por las acciones elegidas, al sentido de la misma existencia, a los recuerdos vividos con Ricardo, a cuestionar si las cosas volverán a ser iguales. Para Sergio la realidad cambia, se desata una lucha con su espíritu, se hunde en el doble abismo de la fe y de la duda; Helen, Martina y Sophia llevan ramos de flores que dispersan sobre el sepulcro de Ricardo.

En las páginas finales se muestra a Sergio caminando hacia la casa de Helen, pensando en todo lo que ella le daba: paz y tranquilidad, además de ayudarle en su deseo de lucha y supervivencia; la ve en múltiples imágenes y cuando llega a su vivienda, la besa. El narrador termina explicando el anochecer y cierra el discurso contando que lo que mejor representa a la ciudad es el recuerdo que tiene sobre la imagen de un gamín robando una manzana, los azotes y golpes que recibe por parte del vendedor de fruta y cómo, sin embargo, a pesar de herirlo cuando lo empuja contra los muros, el niño no suelta la manzana.

3.4.1. Narrador y personajes

En congruencia con la estructura de análisis de las obras de estudio, se identifican tres grupos:

A) el narrador: en esta novela, la construcción ficcional del autor que da forma al mundo del relato lo expone como homodiegético, narrador testigo, debido a que como personaje se narra dentro de la historia que cuenta (narrador intradiegético) y, a su vez, narrador protagonista autodiegético, pues narra en primera persona todo lo que le pasa; además, detalla la vida de los personajes principales, con un discurso en estilo indirecto, lo cual le permite manifestar sentimientos, pensamientos, y hacer sus propios juicios sobre las vivencias que tienen en la pandilla, puesto que las voces de sus personajes quedan subordinadas. Igualmente, en múltiples ocasiones, utiliza el estilo indirecto libre con el personaje de Sergio, ya que se expresa un discurso sin la mediación de un verbo introductorio entre ellos, y el monólogo interior, tanto por parte del mismo narrador como con el personaje de Sergio, pues le emancipa en su discurso (Genette, 1989, pp. 228-231). A su vez, hay una psiconarración debido a que el narrador expresa lo que el personaje piensa y siente y sabe más que todos los demás individuos al entrar en sus afectos más íntimos; narra con un lenguaje claro el estilo de vida que usaba el común de la gente en la época comprendida entre finales de la década de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta, en Colombia, período que marcó significativamente la forma de vida cultural y social.

De las pocas descripciones que se encuentran del narrador en la novela, es que es un adolescente, como se muestra en la siguiente cita: “Quizás mis ojos de ahora no hubieran visto el mundo tan fabuloso y tan vacío, pero a los catorce años uno le pide más colores y más sabor a la vida” (12), edad similar a la del resto de la pandilla: “Vivíamos casi al aire libre. Así es uno a esa edad en la que todo o casi todo se reduce a organizar partidos de fútbol en las calles, averiguar donde hay fiesta y pensar en hacerle maldades a las niñas” (128).

El narrador es protagonista al lado de Sergio, pues éste pasa a ser su voz en algunas ocasiones, como se observa, por ejemplo, desde la página ochenta y dos en adelante (después de un punto y aparte) y sin previo aviso para el lector, en que se exponen las reflexiones de Sergio acerca del verano, los días violentos y de cuando conoció a Helen.

El lector identifica a Sergio por los detalles que en otros momentos el narrador ha hecho de éste y de Helen, pero hay instantes en que se funden como si fueran la misma persona, lo cual con el transcurrir de la lectura se descubre como falso, debido a las meditaciones trascendentes sobre diversos factores de la existencia humana en la que se muestran aspectos similares de pensamiento entre los dos, lo que crea mayor confusión en el lector ya que no consigue separar la voz de uno u otro sino hasta cuando encuentra un nuevo párrafo o una nueva idea del narrador. A modo de ejemplo, en determinada página si no es por un diálogo que inicia alguno de los integrantes de la pandilla, se pensaría que es el narrador quien viene contando sobre el grupo:

De mi silencio y de mi rabia vino a sacarme Sophia:

-Oye Sergio (dijo en tono impaciente), ven a ver qué le pasa a este pendejo. Hace una hora que le estoy hablando y ni siquiera me contesta.

-Déjalo que se duerma con sus malos pensamientos, dijo Martina. Pero si quieres despertarlo [...]. (165)

El narrador realiza a través de toda la novela múltiples reflexiones sobre distintos temas que aquejan la sociedad de la época, por ejemplo, sobre el 'hombre':

Pero a un hombre sí le importa quién lo escupe y uno no busca problemas, pero si llegan se les mide, aunque a mí lo que más me gustaría es vivir en un mundo donde nadie tuviera necesidad de ser héroe porque los hombres no hemos nacido para criar perros de presa sino para caminar por las praderas, contemplar las montañas y dejar fluir los pensamientos hasta ese infinito donde florece el sí. (93)

Asimismo, desde el presente regresa al pasado en sus discursos, se expresa en meditaciones sobre lo que les rodea y, por lo general, cuenta lo que le sucedió a los demás integrantes de la pandilla mientras él perteneció a ésta, además, narra todas sus consideraciones y las situaciones vividas con el grupo. Se incluye en algunas acciones, por citar un caso, cuando Sergio le invita, junto con Fernando, a ir a la casa de Alwyn para ver a la madre de éste, quien les había mandado llamar: "Sergio nos convidó a Fernando y a mí y los tres fuimos a verla. Nos recibió llorosa, nos contó que Alwyn había desaparecido y nos mostró una carta" (59).

El narrador se muestra enamorado de Martina, a quien en ningún momento le declara su amor, pero sus expresiones parecen demostrarlo, por ejemplo, cuando están bailando

en un bar: “Seguía bailando con Martina y hasta de vez en cuando me tomaba otro doble llevado por esa sorda inercia que a veces nos induce a elegir premeditadamente lo que nos cansa y nos agobia. Estreché más a Martina. Estaba hermosa con su falda color verde manzana que hacía refluir los colores” (55). La tiene presente en diversos momentos de la novela, otro fragmento que lo muestra es: “¡Martina! Recordé que en un tiempo me había casi obsesionado su cabellera rubia, rubia de sol, y que su aspecto ensimismado, ese aire de aristocrático desprecio que la distanciaba de la gente, de las cosas y hasta de su propia sombra, se asociaba oscuramente en mi conciencia” (163); se extiende en detalles que dejan pistas suficientes para suponer ese afecto:

Una tarde, por la carrera treinta y nueve, vi venir a Martina. Llegaba como una brisa leve y fresca y parecía traer enredadas en los cabellos rubios las miradas de todos los corazones solitarios con los que había tropezado. Su vestido azul claro se veía, desde lejos, casi marfil o casi verde según el juego de luces y de sombras que hiciera el sol entre las ramas frondosas de las acacias. Pero ella, que siempre daba la impresión de estar a punto de salir para una playa secreta y deslumbrante, parecía en esa hora en busca de unos ojos en donde reflejarse o dispuestos al menos a coincidir con los suyos así no fuera sino en la lejanía. Tenía una imperceptible agitación y algo de lejano y extraño en las facciones. (186)

Al igual que en las demás obras, el narrador deja al descubierto aspectos biográficos del autor, como la muerte del padre o lo relativo a la niñez: “Algo me hizo acordar del niño decidido a meter toda el agua del mar en un pocito de arena y comencé a fijarme en ese cielo, vi esa luna con grietas y llena de aserrín como [...]” (141) y, asimismo, el recuerdo del patio de la casa del autor en Ciénaga (aspecto examinado en el segundo capítulo, sobre su autobiografía) como se observa en los dos fragmentos contiguos: “Este minuto me recuerda una noche ya perdida entre los años irrevocables y crueles: me desperté en el patio bajo el mirto cundido de florecitas blancas y la mirada se me fue por toda la soledad del espacio” (225); “El patio con sus tenaces verdolagas, sus miedos y sus caminitos de silencio y de agua, era un pequeño reino” (226). A su vez, la presencia de características que, incluso, dejan entrever similitudes en su personalidad con la del autor: “Siempre he sido cavilador y silencioso. Si por mí fuera, diariamente olvidaríamos hasta los nombres de las cosas para que cada día tuviéramos que interpretar y descifrar de nuevo todos los sueños y misterios del mundo. Pero lo que realmente desearía es verme siempre como me ven los otros: quisiera que [...]” (87).

B) los personajes principales y secundarios son más de ochenta. Los integrantes de la pandilla *Los intelectuales* son: el narrador-protagonista, Sergio, Helen, Ricardo, Sophia, Fernando, Martina, Alberto, Arturo, Ramiro, Alwyn, Guillermo, Ernesto, Álvaro, Raúl, Cristian, Eduardo (los tres últimos sólo se nombran una vez en alguna actividad del grupo). Los que más inciden en las acciones y desarrollo de la novela y, por tanto, se pueden considerar personajes principales, son:

-Sergio: es un hombre de pensamiento y acción, en los momentos de reunión con el grupo toca la guitarra, le gusta la poesía, como se muestra en el siguiente texto: “Su pasión por la poesía era una llaga secreta y le hacía una violencia moral casi insufrible que los demás la notaran. Cuando hablo de la poesía me siento como un leproso exhibiendo sus costras y sus manos sin dedos, nos decía” (191). La poesía le permite expresar y compartir sobre los hechos que, para él, son urgentes de reflexionar. No se dan descripciones físicas y, sólo en alguna ocasión, el narrador le refiere en cómo era en su niñez, los miedos y espantos que sentía, que parecen ser similares a uno de los aspectos biográficos del autor en su niñez, debido a que se mencionan sensaciones semejantes con el árbol del tamarindo (originario de África y muy presente en la zona norte de Colombia), el cual es una planta común en la costa atlántica:

El lento chirrido de los árboles (que a Sergio le causaba pavor en su niñez cuando se quedaba jugando solo en el patio y un viento de otro mundo hacía crujir las ramas del tamarindo dejando un rastro de agonía en la canícula, un temblor de locura en el que se insinuaba la muerte con sus caries, sus castañuelas y su trazo de polvo) era un susurro abierto en esa hora en que el sol, como un tigre cansado de sus furias y sus [...]. (153)

Realiza meditaciones sobre temas tan diversos como la historia, la religión o la vida misma, son asuntos que se descubren de manera frecuente, un fragmento que lo expresa es: “A veces me quedaba mirando a las personas y sentía una inmensa alegría. ¿Qué era lo que buscaba? ¿Acaso alguna vez ambicioné la dicha? Sólo quería encontrarle sentido al sufrimiento” (88). Una de sus grandes cualidades es el talento que tiene para conversar y discernir sobre distintos contenidos, por ejemplo, en los discursos que expone en el bar La Turquesa, pues hay exigencia en su hablar cuando da explicaciones a los demás y sobre sí mismo: “Sí, para eso sirven las palabras, se iba diciendo Sergio: para poner distancia entre nosotros y el mundo, para curarnos de la recaídas en la soledad y el desengaño, recaídas que a la fija me vienen precisamente cuando me hago el propósito de salir de mí mismo a compartir las desdichas y las minucias de la gente”

(159). Suele comparar, a partir de sus caminatas, las situaciones que ve en las calles, casas y avenidas de la ciudad con las imágenes de las películas que ha visto.

También, su papel como dirigente de la pandilla describe a un hombre cauteloso, reflexivo, cuidadoso en todo aquello que pudiera afectarles, pero aun así no deja de estar presente el momento en que sus ojos presenciaron la muerte de Ricardo, hecho que le lleva a sentir que algo dentro de él se ha quebrado y le orienta a cuestionarse sobre lo que vive con sus amigos, como se ve en las líneas contiguas: “Se dijo que tenía que resistir, que otros necesitaban de su fuerza y su alegría, que para encontrar la manera de sobrevivir lo primero era sobrevivir. Aguantaré y me aguantaré, se había dicho a sí mismo en el entierro de Ricardo” (223). Los demás en el grupo le ven como modelo, le admiran y siguen sus decisiones: “En realidad fue a Sergio a quien se le ocurrió lo del whisky y los demás asentimos sin convicción, pero con prisa no sólo porque nos fastidiaba la enchaquetada insolencia de los camareros sino porque en presencia de Helen y Martina nos parecía una ordinariez la cerveza” (47); para el narrador es un gran boxeador y defensor de la pandilla.

Está enamorado de Helen, sus pensamientos siempre la encuentran, aun en esa imagen fuerte y decidida que como líder de su pandilla debe mostrar, pero que no le impide dar cuenta de una particular sensibilidad cuando lee poemas a su amada, tales como el 'cincuenta y dos' de Bécquer; este lado poético de Sergio se describe en una buena cantidad de páginas que no hacen más que permitir al lector conocer sobre lo que piensa y siente por Helen, cómo la contempla, y lo que le significa su ausencia, una cita sobre esto es: “De lejos la añoraba y la tenía en su soledad. Pero de cerca era un sueño, un sueño tan misterioso y hechizante como el azul de un lago entre las montañas. Su piel era algo íntimo, la única intimidad que verdaderamente había vivido” (31). Su amor profundo es romántico y tierno, sus acciones cotidianas van vinculadas a lo que ella representa en su vida, un fragmento que lo sugiere es:

Al despertar comprendió que el nombre de Helen había estado quemando la raíz de su conciencia desde antes de que él mismo iniciara su solitaria jornada por el tiempo y por las calles. Una emoción confusa (tan intensa que no era posible imaginar su hermosura convertida en palabras y tan íntima que podía mirarse en ella como en una profundidad transparente) le colmaba la vida cuando entre los violentos resplandores del sueño fue comprendiendo que la luz de ese nombre había estado deslumbrando su sangre desde siempre. (109)

Incluso, vincula directamente su personalidad y la evolución de su existencia con su amor por Helen, como se ve en el siguiente texto: “Yo no era yo, Sergio, el orgulloso, el solitario, el perdido, sino una gota viva de un océano dichoso. Vi claro como el día que el amor me había elegido para una experiencia única y me sentí el hermano y el amigo de todos” (88). Al final de la obra, Sergio se queda con imágenes grabadas de Helen, mientras llega a su casa, lo que confirma aún más lo que se viene planteando: “Helen con su uniforme azul oscuro volviendo del colegio por el vacío de la tarde; Helen sobreviniendo como una aparición en una sala de baile que parecía resumir toda la desesperada resignación de los días” (227).

El narrador afirma que Sergio siente amargura y desdicha por las circunstancias de vida que percibe, pues las costumbres y conductas humanas direccionan en otros sentidos, como se puede apreciar en esta cita: “Le parecía imposible que alguien pudiera asimilar la totalidad de lo que hervía en ese interminable laberinto de alcobas y de calles siempre llenas de gentes que mataban, mentían, robaban, bebían y fornicaban como bestias en un quemante carrusel de brazos, piernas, ojos, bocas y fantasías” (108); además, su angustia existencial le hace sentirse implicado en los sufrimientos de los demás, en el sinsentido de lo cotidiano: “su conciencia estaba poblada de atardeceres colmados de un sentido de condenación y de terror y si hubiera tenido que resumir su vida en una imagen, esa imagen sería la de un velero solitario bogando a través de un mar inquietado por los espectros de la luna” (108). Aunque, también, el narrador le da otros valores que lo enaltecen y lo colocan en un plano superior al de los demás integrantes del grupo (no solamente por haber sido el líder de la pandilla), verbigracia: “Sergio quería ser implacable y constante como un barco de acero [...]” (*ídem*).

Sergio se expresa como el narrador, pero se identifica su voz cuando, por ejemplo, se refiere a Helen: “Mientras regresaba pensativo de la cita con Helen me fue invadiendo una sorda tristeza, una melancolía siniestra, algo así como esa preocupación que prolifera en el espíritu cuando uno tiene un sueño en el que sabe que se oculta un secreto indescifrable” (84). En algunas páginas el lector no consigue apartar el uno del otro, pero en otras el narrador lo relata de manera clara: “No he debido pasarme tantas horas entre punzadas de desprecio y lastima. Estoy jodido con esta simpatía por las derrotas y por las causas perdidas, pensaba Sergio al día siguiente” (28). Asimismo, hay tantas reflexiones sobre los cambios personales que experimenta que se pueden identificar con los mismos del narrador o del resto de la pandilla:

De un momento a otro empecé a ver los seres y la vida desde una perspectiva diferente. Miraba un árbol y me parecía que yo mismo era el árbol porque no lo miraba desde afuera, sino que en cierto modo vivía el rumor de su savia y el crecimiento de sus hojas. Sentía que mi espíritu era un fuego recién nacido y verdaderamente vivo. Pero era un fuego que no quemaba, que solamente iluminaba y que (y esto es lo inexplicable) se alimentaba de mis temores, de mis odios, de mi propia basura. Y me sentía purificado. Y el mundo era luminoso porque así era mi espíritu. (89)

Otra característica importante de Sergio, que siempre le representa, es estar en contra de la oligarquía y los partidos políticos que se aprovechan de las personas, tiene alma de revolucionario, como se interpreta en la siguiente referencia: “A Sergio le conmovió [...] el tono de sumisión y reverencia con que los cuidanderos hablaban de los señores. Recordó a los esclavos de *Lo que el viento se llevó* discutiendo con ira y con la babeante fidelidad de los perros sobre quien tenía un amo más soberbio y espléndido” (147). Sus ideas sobre el trabajo, el derecho de las personas y las libertades que se deben incluir para mejorar las sociedades, a partir de los textos que lee y analiza, se observa en frases como:

Le hacían ver que los siervos no eran personas que trabajaban sino puros trabajadores porque su miserable trabajo era todo su ser. Estaban encadenados por el trabajo y por los objetos de su trabajo en tal forma que hasta su propia conciencia era una herramienta utilizada por quienes les pagaban el salario. En un sentido profundo no eran realmente personas: eran cosas de otros y que vivían para otros y hasta sus sombras y sus almas tierrosas no eran más que una de tantas cosas de comer, de beber, de lamer y de chupar en los manteles de los amos. (148)

Por último, y no menos importante, el énfasis que el narrador hace en la personalidad de Sergio en cuanto a las meditaciones filosóficas en las que siempre se está moviendo, de las que muestra extensas descripciones:

Sergio empezó a sentir hacerse polvo la piedra fundamental de sus expectativas. La vida, toda su vida, esa temible hora en la que cada segundo podía medirse por lunas, le parecía una horrenda casona de innumerables cuartos unidos pero inconexos en la que el todo, el misterioso todo, era peor que las partes. En últimas, ¿qué había hecho sino esperar y esperar siempre sin objetivo ni sentido? Había esperado a lo tenaz pero no había esperado nada. Había esperado. Sólo eso: había esperado. Las cosas parecían tener emanaciones infames. ¡Continuar! ¡Proseguir! Mal programa para quien llevaba el descontento en el alma y conocía la tentación de la ruptura. (220)

Un constante sentimiento de emociones encontradas que repercuten en su estado de ánimo en toda la novela.

-Helen: es la novia de Sergio, tiene ojos verdes y es muy sensible frente a lo que ve a su alrededor, ha vivido en New York, se emociona con pequeñas cosas cotidianas, sus padres suelen dejarla sola los fines de semana con una ama de llaves, lo que aprovecha para pasar tiempo al lado de su novio. Es una persona que valora vivir cada día pues comprende el significado del tiempo y sabe que no lo puede perder; no obstante, se deleita con la soledad, como se verifica en la siguiente frase: “A veces disfrutaba encerrándose a oscuras en su cuarto a dejarse caer en lo más hondo de su soledad, a preguntarse qué había que hacer con la vida y si realmente valía la pena inquietarse y desvivirse por tantas cosas que a diario la atormentaban” (71). Su carácter se refleja en la indolencia frente a algunos problemas y al cansancio del tiempo, a modo de ejemplo: “Tal vez era el amor lo que la preservaba de ese comienzo de frialdad que si no se combate con la tensión interior y la vigilia se convierte en un puro vacío” (216). Sergio es quien mejor la describe, pues al ser su enamorado accede a cualidades que ninguno de los demás consigue hacer:

Los ojos de Helen eran verdes, pero de un verde lento y silencioso que a veces, imperceptiblemente (pero ahora que lo evoco reincido en la impresión de que no era sino después de una pausa cuando uno lograba darse cuenta) se iban colmando de una luz, de un fulgor quieto y húmedo que preservaba su misteriosa intimidad con unas pestañas de tan sombría espesura que había casi que entreabrir las con la propia mirada para sentir su tibieza y esa fuerza serena que uno sólo notaba al recordarla como si en la memoria, de pronto y a destiempo, se le fuera desplegando una hojita de yerbabuena verdecida [...]. (32)

Uno de los refranes habituales de Helen, según Sergio, es: “En este mundo se juntan los que se parecen” (43), y es a él a quien ella le descubre un librito guardado en su bolsillo, que en su portada exhibe el título *Rimas y leyendas*, de Bécquer, poemas que, en labios de su amado, disfruta a plenitud.

Helen siente cariño por la gente, es muy emotiva y se angustia por todo, en ella hay ausencia de palabras, secretos, silencios; le gusta recopilar comunicaciones e inscripciones que se ven por toda la ciudad: “Helen, la que gozaba coleccionando avisos y letreros, los había visto de todos los pelambres y colores: *Se pintan casas a domicilio*,

Se hace antigüedades, Se adivina el pasado. Y se había grabado diálogos extraños como uno [...]” (161) (aspecto que resalta Armando Silva (2006, p. 156) con la evocación y el uso de la ciudad). En comparación con los demás personajes de la pandilla, en muy pocas ocasiones, el narrador la refiere en la realización de interrogantes: “¿Pero no es eso, se preguntaba Helen, lo que nos pasa a todos ciertas noches en que vemos espectros y parpados de ceniza en las cortinas y las cobijas se nos llenan de tortuguitas verdes?” (QSPS, 146).

Desde la página sesenta y nueve hasta la ochenta y dos de la novela es tema central con amplias descripciones psicológicas suyas, incluidos sus sentimientos por Sergio, el recuerdo de su primer beso y su primera relación sexual con él, lo que pensaba del amor, de las personas que ve por la calle, del futuro, del mañana, de determinadas películas que le gustan como *Baby Doll*, de sus deseos y sueños, de los cambios que va teniendo tanto físicos como personales, un fragmento que lo muestra es:

Helen reconocía que todo en su intimidad iba cambiando. Le parecía que nunca había logrado ver este mundo con sus propios ojos. Tenía reacciones extrañas. No era raro que cuando estaba violenta no se le ocurriera otra cosa que cantar entre dientes o tirarse a las calles. Sentía que en su interior iba creciendo la dimensión de la nostalgia. La conmovían los soles pálidos, los pinos polvorientos y las calles vacías, pero en el fondo no se trataba de una real apertura de su conciencia al mundo: no era más que una proyección inquietante y perturbadora de ese amor egoísta y posesivo que le marcaba y que se le imponía. (79)

Para el narrador, Helen fascina con su mirada y su sonrisa ilumina cualquier momento, se divierte con el aburrimiento que la pandilla expresa y, además, es quien inicia al grupo en la música del rock and roll y les enseña, incluso, muchos datos sobre la música country. También, colabora en las riñas en las que la cuadrilla se ve envuelta, por citar un caso: “Hasta las viejas se metieron y a Helen y a Sophia [...] las mechonearon como a muñecos de trapo” (170). Dice que uno de los resabios de Helen es figurarse el alma como un humo (113), que nunca ha logrado odiar a nadie, y que en ella sobresale la ternura que demuestra con Sergio. En la muerte de Ricardo, junto a Martina y Sophia, lleva un ramo de flores que riegan sobre el sepulcro.

-Ricardo: el de oscuras premoniciones, el humorista, compinche de la música la cual considera como “vibración, es energía, algo telúrico, hermano, vivo, no es

contemplación sino fiesta, pura fiesta [...]” (137), supersticioso que ama el color rojo, es entusiasta y le gusta la parranda, aunque no le agrada bailar si está sobrio, pero que para Helen esto es sólo timidez; inventor de frases como “el cigarrillo es la venganza del indio, la mala suerte me adorna, la ciudad es mi pareja” (221). Cuando sale con el grupo tiene discusiones sobre algunos temas con Sergio como, por ejemplo, el de la pintura en bellas artes, y para el narrador es un integrante que soluciona los problemas con una sonrisa: “Ricardo no protestaba: se contentaba con sonreír largamente como un monje budista” (56), además, es uno de los miembros que medita acerca de la vida cuando todos se reúnen y suele discernir sobre “si no era uno el que vaciaba su intimidad en el mundo” (168), siempre delibera respecto al papel del ser humano en la sociedad, de ahí sus varias cavilaciones: “¿Qué no daría el hombre a cambio de su vida? Lo que pasa es que no amamos las cosas sino cuando sabemos que estamos a punto de morir, decía Ricardo” (200).

Está enamorado de María Fernanda, una chica que vive con su madre Olga quien tiene la custodia, pues su padre es drogadicto; un día cualquiera se van de la casa en que viven y no vuelve a saber más de ella, para él: “María Fernanda era igual que el agua de una fuente: uno podía mirarse en ella mientras no la tocara” (59). Ricardo muere cuando, caminando por la calle con Sergio, Guillermo y Arturo, se encuentran con un grupo de la pandilla de *Los búfalos* y, por su propia imprudencia, debido a que, de alguna manera, reta a los del grupo contrario, uno de éstos saca un arma y le dispara, muriendo minutos más tarde.

-Martina: habla poco, es de aspecto ensimismado, tiene cabellera rubia, revela casi nada de sí misma y tiene la costumbre, en su discurso, de utilizar la expresión ‘si lo prefieres’, le gusta bailar y disfruta las charlas de la pandilla; es envidiada en cierto momento por Helen: “Pero por un instante [...] sintió que su amiga le era aborrecible. Porque Martina era hermosa y su cabello rubio, rubio de sol, era una fantasía. Y esa luz indefinible que irradiaba no hacía más que lograr que extrañamente su risa y su mirada (que también se reía) se revistiera de una malignidad más insufrible” (76). Para el narrador, en el momento de conocerla, es una chica que da la impresión de vivir como de paso, de encontrarse siempre a punto de partir hacia alguna isla, ser una “síntesis de todas las princesitas dispuestas a bailar ante Herodes a cambio de una cabeza. Bajo el poder de su belleza se ocultaba el vacío de no haber podido hacer la verdadera donación de sí misma [...]” (187); también, la ve soberbia, caprichosa, con insólitas costumbres y

a veces perdida en “la extraña exaltación de sus deseos” (166), pero le gusta, la ve hermosa, y es quien mejor la describe:

Nunca le había notado la mirada tan suave, tan oscura ni con tantos reflejos de ternura y de asombro a ese par de ojos verdes y con chispitas doradas que tenían la costumbre de medir altivamente a los demás descendiendo del pelo a los zapatos. De no haber sido por el ceño levemente fruncido por un aire de fastidio, su rostro hubiera sido en ese instante la expresión del cansancio o de un secreto ahogo. Ver en semejante declive a esa niña mimada que vivía siempre naciendo de una espumita de egoísmo y se reía con una hilaridad desesperada y caminaba con ese ritmo engreído y como esperando las ofrendas y los requiebros del viento me producía, por contraste, una impresión extraña. (186).

-Sophia: es una chica con una particular forma de caminar pues parece que anduviera desnuda dando largos paseos y, según lo expresa, es porque cuando se está en crisis por determinada situación es importante moverse mucho para tener visiones diferentes; sus expresiones son elaboradas constantemente con rodeos y revela su sentir con gestos súbitos y violentos. Junto a Helen, recibe una mechoneada en una pelea del grupo en la que Sophia utiliza un vocabulario bastante soez. El narrador relata que ella le escribe años después: “Mis recuerditos de aquel tiempo en que yo, que ahora soy respetable y soy señora, acostumbraba a saludarte diciendo choque esos cinco platanitos y te desea [...]. Así decía la carta que años más tarde, cuando esos días quemados eran apenas un recuerdo irremediable y difuso como mi propia sombra, me escribiera Sophia” (174). Sophia es quien acompaña a Sergio y Arturo a encontrarse con el líder de la pandilla de *Los raffles*, Zamora, y sus dos acompañantes, quienes se asombran al verla, como lo muestra el siguiente texto: “(*Los raffles* se sorprendieron de ver a una mujer metida en este pleito de hombres pero con toda prudencia se cuidaron de no decir ni palabra)” (206) y, asimismo, representa a su pandilla, junto con Arturo, en el encuentro que, posteriormente, *Los raffles* hacen con el grupo de *Los navajos* para realizar el pacto en defensa de los territorios contra *Los búfalos*.

-Arturo: enamorado de una rubia que siempre va en un bus del colegio *Helvetia*, pero a la que nunca le habla, un amor idealista, como se afirma en la cita siguiente: “Esa era la espina que llevaba y era eso lo que le dolía: que su amor no lo hubiera visto nunca, que ni una vez siquiera hubiera percibido su presencia” (104). Participa activamente en las conversaciones que sostiene el grupo, y el narrador le incluye algún recuerdo:

“Arturo se encontró con un recuerdo: el de una noche llanera que parecía sostenerse sobre la vibración de las chicharras” (61). Es una persona de confianza para Sergio, el líder de la pandilla, pues le acompaña en el encuentro con *Los raffles* y, luego lo representa ante *Los navajos*. Al final de la novela es testigo de la muerte de Ricardo.

-Fernando: personaje que relaciona al narrador con toda la pandilla, es expulsado del colegio por faltarle al respeto al director y es uno de los que asiste a la casa de la madre de Alwyn cuando éste desaparece; enamorado de Mariela, le lleva una serenata para declararle su amor y se da cuenta de que no es el momento oportuno, pues la madre de ella estaba agonizando. Acostumbra a hacer maldades como, por ejemplo, cuando le pone una bacinilla al cura Miranda llena de cerveza, pues sabe que éste suele beber y, ulteriormente, en misa, el cura le hace recoger la limosna en la bacinilla, después de aclarar en su sermón que él no se deja amedrentar por nadie. También, tiene por costumbre comparar todo con el cine: “Fernando sostenía que lo que sucedía era que la vida se nos iba tratando de montar al tiempo en dos caballos y, terco en su costumbre de compáralo todo con el cine, decía que uno de los momentos fabulosos de Griffith en *El nacimiento de una nación* era [...]” (117). El narrador hace referencia a los recuerdos que tiene sobre su casa en la ciudad, al comienzo del texto, y sobre la casa de su familia en Honda (ciudad del Departamento del Tolima, Colombia); no es enunciado para el final de la obra, después de que estallan las guerras entre las pandillas.

-Ramiro: una lengua de respeto (de acuerdo con el narrador), sabe mucho sobre la vida íntima de los cantantes y es él quien lleva al grupo a aprender sobre los artistas que estaban de moda en aquella época, le gusta tocar la flauta y bailar, participa en las peleas de la cuadrilla, hace burla de la situación que vive Fernando cuando le lleva la serenata a Mariela, y bebe mucho pues según su criterio: “Yo sí cuando bebo es pa emborracharme porque pa quedar igual más bien me mando a retratar, decía Ramiro” (105), además, plantea que no hay nada que no se resuelva con un tiro o con un vaso de whisky. Es un chico que expresa de manera escueta como son las circunstancias de la vida: “Es que la vida es como es y es bien jodida. No puedo demostrarlo, pero sé que tal como es ahora será siempre. No veo milagros por ninguna parte. No veo tragedias griegas ni finales felices. La gente vive y nada más” (139), y sus ideas las expone de forma diferente a la de los demás integrantes del grupo: “Ramiro sostenía que en el mundo no había parajes intocados, que hasta en los hielos de la Antártida se habían hallado manchas de petróleo y que si pudiéramos ver el aire lo veríamos sucio de

telegramas y titulares de prensa” (156). Comenta, en cierto momento de la historia, que está escribiendo una biografía fantástica del aguacate y que cada día anota las amnesias de Serafín de la Piña, el dueño del bar La Turquesa. Es herido de un disparo por uno de los integrantes de *Los búfalos*, cuando salía del *Teatro Cádiz*, antes de que muriera Ricardo; una de sus frases más frecuentes es: “La carne, ese es el gran enemigo de uno [...]” (219).

-Guillermo: joven que acostumbra a cambiar el género a los sustantivos, por ejemplo, en vez de pedir ‘cerveza’ pide ‘cervezo’, y así, con otras palabras; además, suele actuar de modo extraño después de beber licor: “Tampoco recordaba que Guillermo saltó una reja, se entró a un antejardín, cogió una rosa, se la llevó a la boca y empezó tranquilamente a masticarla” (33). Es consciente de vivir en la pandilla como en un ensueño: “Lo que sucede es que nos hemos ido acostumbrando a resolver nuestros problemas en la fantasía, decía Guillermo” (106), y es él quien principia una pelea en una fiesta debido al coqueteo que realiza hacia la novia de otro chico, por lo cual Sergio sale en su defensa (apoyado por el resto de la pandilla) para hacerse luego el inocente ante esta actuación. Es testigo de la muerte de Ricardo, al lado de Sergio y Arturo.

-Alwyn: el desesperado, tiene fiebre de viajar y de tener aventuras y, puede ser esa una de las razones por las cuales abandona su casa, como se observa en el siguiente texto: “Una tarde la madre de Alwyn mando llamar a Sergio [...], nos contó que Alwyn había desaparecido y nos mostró una carta. La leímos. Decía que estaba harto de todo, que nada podía ser peor que la vida que ahora estaba llevando, que no se preocuparan ni lo buscaran porque su decisión era firme” (59), todo lo cual le hace comprender al grupo porque está tan aislado y rabioso en sus actuaciones frente a cualquier circunstancia; ante esta desaparición, a pesar de ser al comienzo del texto, la pandilla bebe, llora, se entristece y se le recuerda en muchas ocasiones durante el desarrollo de ciertas acciones de la cuadrilla. El narrador dice que: “Alwyn me parecía la personificación del desafío, de lo auténtico, de una orgullosa decisión ante el mundo y sus demonios” (166). Alwyn había sido amigo de Miret, el líder de *Los raffles*, pues éste estaba enamorado de su hermana Beatriz, lo cual facilita (no porque Alwyn estuviera presente) el encuentro de las dos pandillas, después de la herida que le hacen a Ramiro.

-Alberto: es quien insiste en ir a la fiesta en donde Sergio conoce a Helen y quien hace notar que el comportamiento de ella no es para expresar serenidad sino indolencia.

El narrador lo refiere en varios momentos cuando charlan y/o están en el bar: “Me tienen el alma en pena estas calles, dijo una vez Alberto. Quisiera no ver a nadie y que nadie me viera. La madre que a veces me provocaría llegar hasta mi casa por un túnel” (155); hace burla en el grupo de la frase que Martina utiliza al hablar ‘si prefieres’, también, en alguna ocasión, después de la muerte de Ricardo, canta en el bar el Escocia.

-Ernesto: lo apodaban ‘purapinta’, pues es el único del grupo que siempre viste de corbata y está de una apariencia impecable; suele tener frases como: “Miren, compañeritos, miren toda esa cantidad de caras que nunca volverán a mirarnos” (33) y acostumbra a participar de las charlas que discurren en los bares. Después de que estalla la guerra de las pandillas no hay más referencias de él en la novela.

-Las pandillas representan un personaje colectivo y deben considerarse central e importante para la comprensión de algunas de las acciones realizadas, especialmente, la de los llamados *Los intelectuales* (su nombre real es secreto y ninguno de la pandilla puede decirlo) o cuadrilla de El Recuerdo (referido al barrio), liderada por Sergio. Las demás pandillas sólo están referidas para los sucesos vinculados con la guerra entre ellas: *Los navajos*, liderada por Miret; *Los raffles*, con su jefe Zamora; *Los búfalos*, guiados por Guido Duarte (enemigos). El narrador expresa en plural, como voz de la pandilla, muchas de sus actuaciones, cruza los destinos de estos personajes de manera que sus relatos integran una visión de las debilidades y pequeñeces de la naturaleza humana. Se relaciona a los integrantes de la pandilla *Los intelectuales* con la argumentación que se da desde las ciencias sociales, o sea, aquella que es funcional a las exigencias de los jóvenes, pues se organizan para socializar, ser solidarios, crear complicidad, poseer afecto y sentido, y menos como la generada por los medios de comunicación y miembros de la fuerza pública, los cuales afirman su organización con fines para delinquir (Bosch, Vanegas, González y López, 2017, p. 14), aunque en el relato se hable de armas y peleas.

El autor de la obra, a través del narrador, posibilita conocer los perfiles psicológicos de los integrantes de la pandilla, por encima de las descripciones físicas, y da cuenta del significado de la confianza, los lazos de amistad y el reconocimiento de los integrantes como necesarios para el grupo: “Todas las tardes buscábamos pretexto para irnos a ‘La Turquesa’ (o a cualquier otra parte) a beber, a conversar y, sobre todo, a repetir esos discos que nos permitían embriagarnos con sentimientos ajenos, con [...]” (112). Es una

realidad que los jóvenes aprenden no solamente de sus mayores, sino también de sus pares, de los cuales reproducen maneras de actuar que se han aprendido del entorno social, aprendizaje que se refleja en la obra en múltiples ocasiones, a modo de ejemplo:

Nuestra vida era la misma de la pandilla. Pero todos habíamos renunciado a un secreto, a una fraternidad o a una inquina para que la vida de la pandilla fuera posible. A punta de voluntad habíamos creado el mundo en que vivíamos, pero una vez creado y echado a rodar, ese mundo nos imponía sus leyes empezando por la fuerza y la ironía. A todos, lo sé, nos hubiera gustado en ocasiones confesar una debilidad o un desaliento, pero éramos tramposos y la trampa que hacíamos era mostrarnos duros, caer en la tentación de ser o parecer inhumanos. Porque había que ser duros. El sol del mediodía, ese sol enemigo de la noche que todo lo integra y unifica, soltaba su luz brutal entre las cosas, acentuaba los espacios, [...]. (185)

Por ello, existe una urdimbre de relaciones sociales primarias del entorno, de los barrios en que viven y a los que pueden llegar, de ahí que muchas de las historias que viven se desarrollan entre sus propios integrantes y como colectivo: “Posiblemente pensábamos que el mundo no era tal como aparecía sino tal como era comprendido por nuestra fantasía” (144).

Los comportamientos de las pandillas están caracterizados por tener su propio territorio, sobre todo en los mismos barrios que moran, el cual defienden con peleas si es necesario: “Me parecía estar viendo la puñera que se armó en una fiesta *Chez Vicky Benavidez* cuando Guillermo, que hacía rato [...]” (169), y se suelen enaltecer los actos que cometen como miembros de ella. Cada grupo crea sus propias reglas y normas de comportamientos, como se muestra en el texto siguiente: “el código de las bandas prohibía los noviazgos o emparejadas entre integrantes de pandillas distintas y los grupos armados cuidaban con celo sus gineceos” (207); además, poseen formas de vestir muy particulares que conllevan distintos modos de actuación, por ejemplo, cuando se vincula en la novela a *Los navajos*: “Sus vestimentas funerales (usaban camisas negras) y sus bailes a punta de radio y limonada”, para quienes su zona es el barrio Tejada, asimismo, se les detalla en estos términos: “Era una especie de secta de puritanos deportistas que trotaban en las madrugadas, sentían repulsa por los melenudos y no bebían sino refrescos” (208). Con la pandilla protagonista, la de El Recuerdo o *Los intelectuales* la descripción es diferente, “la más anarquizada por la cinefilia, el sartrecismo y la bohemia” (207). Según el narrador, después de los primeros encuentros

entre pandillas, éstas le fueron tomando el gusto a la violencia, por lo cual barrios enteros se retaban y el mito de estar en una cuadrilla creció volviéndose un problema para la ciudad.

La pandilla del barrio El Recuerdo muestra actuaciones decentes en sus comportamientos cívicos, en general, pero en la década de los años sesenta en la ciudad de Bogotá, la situación de vida de muchas de ellas era muy diferente a la de estos personajes que provienen de familias con sus necesidades básicas de vida resueltas, pues son un grupo de jóvenes con pocos problemas para acceder a la educación, a la alimentación, al vestido, o a la salud, aunque sí se retratan como adolescentes con problemas de actitud frente a la sociedad, de saber qué sentido tiene la existencia:

Vivir así no era fácil. En ocasiones los días se hacían lo suficientemente claros para dejar que el tedio los cruzara sin romperlos ni mancharlos. Pero de pronto dábamos contra tardes más lentas que ellas mismas, tardes colmadas por minutos de una demencial tenacidad que lo que ansiaban era devorarnos y por eso fluían con la fascinadora paciencia de un felino o de una lengua de fuera empecinada en saborear la leña verde. A veces (sólo a veces, afortunadamente) el horizonte se perdía [...]. (189)

La pandilla es conocida como *Los intelectuales* debido a que suelen leer y discutir textos diferentes, discernir sobre temas variados, como la poesía, además de reflexionar sobre aspectos de sus propias vidas, como ya se estableció al comienzo del análisis de esta obra. Por ello, cuando el narrador utiliza la primera persona plural, lo hace en general para expresar las vivencias y creencias del grupo, los diversos momentos que los identifican:

Todos hubiéramos dado hasta la sombra por tener en el mundo un lugar que realmente fuera nuestro. Pero sólo contábamos con el ruido y el polvo de la ciudad. No conocíamos, no sabíamos nada. Nos gustaba repetir que lo bueno no duraba, que no había nada eterno ni absoluto en la vida, sin darnos cuenta de que uno de los motivos para decirlo y repetirlo tanto era que a la hora de la verdad nos amargaba reconocer que era cierto. Vivíamos, simplemente, y parecíamos mudos. No porque no tuviéramos nada que contar sino porque nuestro relato era una historia larga y vieja que había empezado en otras tierras y con otros nombres. (160)

El narrador expone que la vida de la pandilla es como si lo vivido hubiera sido una película: “En todo caso, la imagen del cinecito era total y profunda porque, viéndolo

bien, parecíamos vivir ante una cámara ya tan viva y tan parte de la escena que negarlo hubiera sido falsear la realidad de las cosas” (174). Los sueños y objetivos del grupo acostumbran a ser muy cuestionados por ellos mismos, lo que contribuye a valorar, de cierto modo, las actuaciones que manifiestan, a modo de ejemplo: “Teníamos, me parece, una pobre opinión de nosotros mismos, sufríamos dudas angustiantes sobre la validez de nuestros sueños, padecíamos trabas íntimas para enfrentarnos al mundo y nuestros reiterados fracasos fueron oscuramente segregando una latente desconfianza en la vida” (177). El sentido de la vida y su permanente cuestionamiento, característico en la adolescencia y, por añadidura, el paso a una edad con mayor madurez se descubre en muchas de las frases del texto: “Lo cierto era que nuestras vidas no tenían ni periodos intensos ni horarios de plenitud. El problemita serio era sufrimos a nosotros mismos” (181).

Toda la pandilla y, en especial, los miembros principales expresan continuamente el tedio y el aburrimiento que caracteriza su entorno, ejemplo de ello es: “Los barrios de clase media no suelen ser lugares divertidos. Y no es que la gente no haga cosas: pero las hace con esa regularidad desesperante que según dicen los teólogos es uno de los atributos del infierno. Incluso la desoladora arquitectura es un factor de aburrimiento” (11); el aburrimiento se interpreta como esa inconformidad con la pasividad de lo que les rodea y con ellos mismos como cuadrilla, pues repercute en sus emociones morales: “Sus miasmas de aburrimiento, de soledad y de encierro se nos pegaba a la piel como ese olor a sobaco y ropa sucia que nos queda cuando dormimos vestidos” (98). El grupo parece ser consciente de lo que vive, de sus acciones y luchas, y el hastío pasa a ser parte de su existencia, pero sobrevive hablando y compartiendo situaciones en los bares o en cualquiera de los lugares a los que asisten, otro fragmento que lo representa:

Pero por dentro sabíamos que no éramos tan idealistas ni tan rebeldes como nos creían. Allá, en la raíz enmarañada de nuestra conciencia percibíamos que no era el idealismo sino el aburrimiento lo que a diario nos espoleaba para vivir como vivíamos. Era el aburrimiento (el más hediondo y venenoso de los efluvios del mundo) en donde en realidad languidecíamos con la boca llena de lodo y en donde nebulosamente se iba agriando nuestra filosofía del deterioro. (23).

De tal forma que ese hastío individual hace que se convierta en apatía colectiva: “Seremos condenados porque nos hemos aburrido mucho” (91) y, por consiguiente, se refleja en sus conductas.

Al ser adolescentes, después de salir del colegio pasan largas tardes y algunas noches juntos, se integran a las circunstancias de la vida diaria en las que la melancolía y la aflicción encuentran eco en sus prácticas sociales, la subsistencia polemizada a partir de la angustia que padecen muchos de los que habitan las ciudades, por las mismas multitudes que en ella se descubren, lo cual aporta sentimientos contrarios que contribuyen con esa pesadez existencial: “Y toda esa charanga nostálgica y pendenciera en la que tantas veces nos sumergimos a escondernos del tiempo que pasaba, del aburrimiento que nos iba induciendo a la violencia y al nihilismo y, para que más que la verdad, a curarnos de una demasiado larga exposición al vacío” (22). Si el grupo es consciente de esa desgana, cualquier cosa puede suceder y, por tanto, muchas otras cosas no tienen sentido: “Los mismos seres con quienes había vivido y compartido la comida y el tedio y, sin embargo, era como si no los hubiera visto nunca” (89).

En más de una ocasión, el narrador se integra a las sensaciones y meditaciones del grupo como se ha venido observando, otro ejemplo de ello: “Nos asqueaba ese universo inmóvil, detenido, apagado como una joya en un estuche” (23), lo cual siempre conduce al mismo sentimiento del tedio: “Lo que conocíamos mejor era el aburrimiento. Pero ahora que lo repienso, ¿no era esa nuestra salud, nuestra fuerza, nuestra manera de permanecer en la tierra?” (145). Cuando se afirma que el tedio es una de las principales características que compone el elemento psicológico de la pandilla y lo que hace que el grupo se una, es porque son innumerables las conductas en que se le describe, incluso, el narrador en su discurso le da una definición: “El tedio (esa leonera donde los hombres y sus sonrisas caen) nos impedía profundizar en nosotros mismos para saber quiénes éramos” (112), y explica su importancia dentro de la evolución del grupo: “Así era siempre: una vez tocado el tema y dicha la primera palabra, el dialogo ya sólo se debía a la mecánica inflexible del azar y del caos. Y, como telón de fondo de todo ese aburrimiento, los comentarios y temitas. Tal vez eran apenas una mediocre forma de liberación, conmovedora y necesaria pero también inútil” (178). Así pues, esta característica está presente debido a que como grupo no cuentan con algo que les distraiga y/o entretenga, sino que siempre son las mismas actividades las que tienen cotidianamente en sus vidas: “Oscuramente vivíamos y oscuramente el tedio nos rastreaba” (216), o en referencia a la ciudad, una apatía de búsqueda interior: “Lo que nos hacía movernos por la ciudad era el aburrimiento. El tedio era nuestro pecado. Un pecado que más que original era inevitable. Una dichosa culpa, viéndolo bien” (100);

asimismo, en las acciones que realizaban de manera indiferente: “De tarde en tarde el tedio, ese rencor latente y sordo que crecía con el sostenido movimiento de un ala de colibrí, se concedía un respiro, se transformaba en una sensación que iba esfumándose en el rumor de las horas [...]” (126).

Los mismos integrantes de la cuadrilla manifiestan ese desgano en sus expresiones: “Helen se divertía con nuestro aburrimiento” (113); siempre están a la expectativa de que algo nuevo pase o se aprenda: “Parecíamos niños a esa edad en que uno se pregunta por qué se mueve el mar, por qué me veo en el espejo, por qué no se cae la luna o cómo sería la música que tocaba [...]” (156), pero a pesar de esos sentimientos la vida misma les deja enseñanzas: “Así fuimos aprendiendo que la mirada de los sueños es impura y amarga y que si uno mira el mundo con un deseo codicioso lo que ve no es el mundo sino su propia codicia” (155), y el grupo da gracias al tedio por lo que éste les permite vivir: “De no haber sido por el tedio no hubiéramos disfrutado de aquellas tardecitas en el Luz, un teatro de mala fama pero de buenos dobles a donde [...]” (101), una emoción bastante recurrente en los jóvenes, mayor que la ansiedad o la ira. Se sabe que algunos de los integrantes no controlan sus impulsos, como se evidencia cuando Ricardo provoca su muerte y, tampoco, atesoran metas a largo plazo; esta muerte sirve para cambiar sus visiones de la ciudad, para replantear sus propias vidas, pues el mundo que han construido se transforma en otro, aspectos que se pueden apreciar en el siguiente fragmento y con el cual se finaliza lo relacionado con los personajes principales:

Lo peor de la tristeza que vivíamos consistía en su condición aguada. No era como beber un trago fuerte sino un licor mitigado por el hielo. Pero no conseguíamos librarnos del temor amarillo que se abatía sobre nosotros y mientras íbamos bajando la escalerita de los entusiasmos nos dábamos cuenta de hasta qué punto habíamos perdido nuestra orgullosa insolencia (215).

En relación con los personajes secundarios se pueden citar los siguientes:

-hay otros integrantes de la pandilla de *Los intelectuales* (aparecen en menor medida) como: Álvaro, es un apasionado por el atletismo, admirador de Zatopeck (la locomotora checa), sabe bastante sobre campeonatos y olimpiadas; Eduardo, toca el piano; Raúl, quien después de gustarle cierta chica, la lleva a la cama y ésta se queda dormida por los efectos del alcohol, siendo ello burla de todo el grupo. Fuera de la pandilla se nombra en varias ocasiones a Serafín de la Piña, el propietario del bar La Turquesa.

C) personajes referenciales, los cuales remiten a una clase de personaje extratextual, en esta novela se identifican ciento cincuenta, la mayoría de ellos pertenecen a la temática de la cultura musical (CM)⁴⁰, y le siguen en importancia los religiosos (R) y luego los literarios (L), los demás en otras categorías como se esquematiza en la Tabla 3. Los personajes referenciales, que no se comparten con otras novelas crespianas, son más de noventa, entre ellos, los que se mencionan en más de una ocasión son los siguientes: en la categoría de cultura musical (CM), todos del siglo XX: *Bill Halley and his comets*, banda estadounidense de rock and roll creada en 1952; Juan Arvizu, cantante mexicano bautizado como ‘El tenor de la voz de seda’; Julio Jaramillo, cantante ecuatoriano apodado ‘El ruiseñor de América’; Lucho Vásquez, cantante de música vieja popular colombiana; Malena, nombre de un famoso tango compuesto por Lucio Demare. Una cita de uno de los personajes anteriores es: “Algo así como lo que afirmaba Helen comentando Salud, dinero y amor, esa reiterativa canción de Juan Arvizu: que le gustaría [...]” (123). En la categoría de literatura (L) se enuncia en dos ocasiones, *Ana Karenina*, novela del escritor ruso León Tolstoi. Los demás personajes aparecen una vez en el desarrollo del discurso del libro.

Tabla 3

Personajes Referenciales en ‘Qué será de Paola Silvi’ (QSPS)

CATEGORÍAS EN LOS PERSONAJES REFERENCIALES	QSPS
ARTÍSTICOS: (A)	5
FILOSÓFICOS: (F)	4
MITOLÓGICOS: (M)	2
CINEMATOGRAFÍCOS: (CC)	9
LITERARIOS: (L)	23
CULTURA MUSICAL: (CM)	67
HISTÓRICOS: (H)	13
RELIGIOSOS: (R)	28
NO COMPARTIDOS CON OTRAS OBRAS	91
COMPARTIDOS CON OTRAS OBRAS	59
TOTAL	150

⁴⁰ Se realiza análisis de esta categoría en el siguiente capítulo.

3.4.2. *Espacio*

La mayoría de los espacios de esta obra están centrados en la ciudad de Bogotá D. C., gran urbe latinoamericana, escenario principal del discurso en el que se exponen sus cambios y que se reflejan en cada una de sus páginas, un ejemplo de ello: “Y en las noches, cuando los grandes edificios de vidrio se encendían y el cielo se ajedrezaba de ventanales en llamas, el bosque de cemento y de hierro se iba haciendo incorpóreo, casi etéreo, y los ardientes arcoíris liberaban su poder y su magia como si por el aire enrarecido descendieran las más extrañas luces de otros mundos” (10).

De acuerdo con los aportes de Clara Mejía (2010), la novela urbana supera la concepción de ciudad como simple materia, pues deja de ser un decorado para pasar a ser suministradora de la estructura ideológica que posibilita cimentar mundos imaginados (71) y, esta organización de ideas, permite integrar en ella la formación de las pandillas y sus rasgos más sobresalientes:

En la zona comprendida entre la treinta y cuatro y la cincuenta y siete el centro, foco y semillero de los conflictos vino a ser el *Instituto del Carmen*. En el colegio de los Hermanos Maristas estudiaba (bueno, es un decir) gente de varias bandas y fue en el *Instituto* donde la oscura pugnacidad de las pandillas viró hacia la guerra total y se inició la época turbulenta de la manopla, la cadena, el revólver y la navaja automática. (Crespo, 1981, p. 202)

O como lo señala Mario A. Valencia (2009) cuando expone sobre las historias de los grupos culturales, a partir de los cuales se pueden ver las identidades sociales y psicológicas. Dentro de la misma ciudad, en la novela, se relacionan más de setenta espacios, entre ellos: calles y carreras, avenidas, bares, barrios, parques, plazas, colegios, teatros, pueblos aledaños a la urbe, los cuales se enlazan constantemente con los acontecimientos del grupo, como se observa en la siguiente cita: “Helen entre el calor y las luces de colores del Escocia; Helen con su uniforme azul oscuro volviendo del colegio por el vacío de la tarde [...]” (Crespo, 1981, p. 227). Aspectos que vinculan esta novela con las características de la novela urbana.

El territorio es una dimensión fundamental que constituye y define a las pandillas, pues es un lugar de referencia, de identidad, de relaciones y de historia (Bosch et al., 2017, p. 34), es el lugar en el que se sitúan no sólo geográfica, sino también

socialmente, ya que muestra procesos de construcción de la identidad, evidentes en el siguiente texto de la novela: “No siempre éramos nosotros los que buscábamos a la ciudad. Ella, a su modo, nos correspondía y en ciertas horas densas de crueldad y de vida nos saturaba como una pesadilla y no podíamos negarle ni ocultarle nada” (Crespo, 1981, p. 104). En la obra, las cuadrillas tienen sus delimitaciones por zonas, un ejemplo de ello se detalla en el territorio de *Los búfalos*, comprendido alrededor de la calle cuarenta y cinco con la carrera treinta⁴¹, cerca del Instituto El Carmen. La defensa del territorio es ley de la pandilla, se protegen de cualquier ataque de otras bandas y, además, se puede afirmar que estos grupos son un fenómeno relacionado con los procesos de urbanización (Bosch et al., 2017, p. 208).

Entre los lugares que más se destacan, en este texto, están el bar La Turquesa y el barrio El Recuerdo, los cuales se analizan en los espacios compartidos de las obras en el siguiente capítulo. De los lugares reincidentes no compartidos con las demás obras, se pueden citar el Instituto El Carmen, colegio de Bogotá; el parque de los italianos (como lo llamaba el grupo) el cual queda al lado de la casa de Helen; y el bar Escocia, sitio que también frecuentan para bailar, beber y cantar: Los barrios de Bogotá D. C., se reconocen por sus diferencias culturales y económicas, hay un énfasis en el paralelismo que se presenta entre los individuos y el medio ambiente, de acuerdo con la demarcación en que se ubican, un fragmento que lo expone es:

Los barrios de clase media no suelen ser lugares divertidos. Y no es que la gente no haga cosas: pero las hace con esa regularidad desesperante que según dicen los teólogos es uno de los atributos del infierno. Incluso la desoladora arquitectura es un factor de aburrimiento. No hay entre casa y casa esas discretas zonas verdes con pastor alemán y pino candelabro que en los barrios exclusivos nos ponen (me imagino) a cubierto de ese espejo temible que es el prójimo y nos inducen a sentirnos seres excepcionales y de lujo. En los barrios de mediopelo las casas se encuentran tan unidas que toda posible privacidad se diluye: los vecinos se enteran si uno hace un bailecito, compra una gabardina o se queda sin trabajo. (11)

A pesar de que la palabra ‘Bogotá’ no se enuncia, se identifican barrios muy conocidos en ella, como lo son: Teusaquillo, Chapinero, Tejada, entre otros. Además, porque se sí se habla de ‘bogotanos’.

⁴¹ En Colombia, las direcciones se organizan por calles y carreras, transversales y diagonales. Solo se da ‘nombre’ a algunas avenidas, por ejemplo, avenida el Dorado.

Por otra parte, en lo relacionado con el vínculo entre la ciudad y los personajes, en palabras de Álvaro Pineda, se “arguye que en la novela urbana el protagonista se vuelca sobre sí mismo, pierde la capacidad de valorar desde el exterior una realidad concreta y se presenta como víctima de la historia más que como agente externo a las circunstancias”, según Mejía (2010, p. 72). Esta característica de la novela urbana se observa en la historia cuando el narrador expone que:

Todos hubiéramos dado hasta la sombra por tener en el mundo un lugar que realmente fuera nuestro. Pero sólo contábamos con el ruido y el polvo de la ciudad. No conocíamos, no sabíamos nada. Nos gustaba repetir que lo bueno no duraba, que no había nada eterno ni absoluto en la vida, sin darnos cuenta de que uno de los motivos para decirlo y repetirlo tanto era que a la hora de la verdad nos amargaba reconocer que era cierto. Vivíamos, simplemente, y parecíamos mudos. (Crespo, 1981, p. 160)

El narrador, a través del personaje de Sergio, se involucra en la ciudad, en sus acontecimientos, reflexiona y elabora conclusiones que muestran su sentir, por citar un ejemplo: “Esta ciudad es tan cruel que la gente no se suicida por temor a encontrarse un sitio semejante en la otra vida” (121). La novela urbana denota aspectos románticos con la utilización de un lenguaje literario, que es el predominante en esta obra, y a la vez un lenguaje vulgar, el cual es utilizado con algunas palabras que infringen las normas sociales y que por ser inadecuadas señalan una mala educación, pero que es muy usual en los adolescentes:

-Me puedo imaginar esas parejas mañana o el mes entrante. ¡Ahora si estamos llevados de la malparidez, mejor dicho!

-Definitivamente no hay peor sordo que un mudo. Yo me entiendo y eso es lo que importa, dijo Ricardo. Y prefirió concentrarse en detallar los [...] espejos del fondo.

-Lo malo no es terminar vendiendo biblias, dijo Sergio, que había estado distraído tamborileando en la mesa con los dedos según el ritmo de la música.

-Con esa veta puritana puedes terminar como mi bisabuelo.

-Dichoso tú que sabes quién fue tu bisabuelo. Porque la mayoría de los colombianos escasamente sabemos a quién decirle mamá, dijo Ricardo, al parecer aburrido de soportar ironías.

-Tranquilo que la vaina no es como para emputarse, dijo Arturo. (50)

Lenguaje que se encuentra, muy ocasionalmente, en los escasos diálogos que el narrador expone entre los integrantes de la pandilla, como se observa en el ejemplo anterior. Se revelan aspectos que mezclan la realidad y la magia que la ciudad ejerce en los personajes, tal como se observa en las reflexiones que Sergio hace de ella:

Había momentos en el mediodía (cuando las ramas de los árboles se iban dorando bajo la canícula y la gran luz del verano se remansaba en los tejados) en que bastaba el ladrido de un perro o un estremecimiento de la brisa para que se acentuara ese persistente olor a polvo, a papeles quemados y a disoluciones que penetraban el calor y se diría que el contorno temblaba y que las sombras y colores de las cosas estaban al revés como si se las viera no con los ojos sino con la piel. (154)

O sobre las descripciones que acompañan los movimientos de los personajes cuando la transitan, pues la ciudad no es vista como simple tema:

Una mañana, desde la ventanilla del automóvil detenido por una congestión de tránsito en la autopista. Sergio logró ver una especie de escarabajo (no el misterioso escarabajo de oro de los cuentos sino uno de esos terrones de neblina que en el colegio llamaban cucarrones mierderos) que después de zafarse del pasto de la cuneta comenzó una azarosa travesía (dos bicicletas estuvieron a punto de aniquilarlo) por el raudal de máquinas como si en la otra orilla de ese arroyo de asfalto lo estuviera esperando un dios huracán para ofrecerle la inmortalidad. (121)

Además, el narrador o el personaje de Sergio plantean amplios interrogantes, que en algunos casos sobrepasan una página, cuando se refieren a los habitantes de Bogotá: “¿Quién es el bogotano (se decía) este hombre ciego, este salvaje erráticamente visionario que a su modo es un sabio y un gitano tardío; que todas las mañanas encuentra en el asfalto rastros de sangre donde se entrelazan las huellas del tigre y el cordero; [...]?” (123).

Se evidencia e identifica lo que rodea la vida de grupos sociales ciudadanos: “Los muros rojizos parecían preservar pequeñas flores de los orines del gentío (ese agregado de soledades rotas), los praditos resecos [...]” (127). En todo momento la ciudad es plasmada con explicaciones taciturnas, como lo muestra el siguiente texto: “La ciudad era la versión insolada de un abismo: tan reluciente y a la vez tan gastada, vertiginosa de repente como ese sol que se esparcía por el cielo profundo, y por momentos lúgubre y como detenida en una antigua foto en papel mate” (181), o exposiciones con tonos de

idealismo y confianza: “La ciudad nos había enseñado todo lo que sabíamos del mundo y de los ruidos y silencios del mundo” (217), incluso, se detalla lo que debe vivir ese habitante en la ciudad como, por ejemplo, cuando se habla del bogotano y su esencia como persona:

Cada día resuelve el universo mediante absurdas victorias contra el tedio, ese tedio que le hace mezclar los días de la semana con los pecados capitales y las franjas del arco iris para vivir los lunes gula violeta, los martes lujuria roja, los viernes pereza verde; que anda lívido de la prisa y del hambre a esa feroz del mediodía en que hasta la soledad huele a cebolla y a la gente le zumba la cabeza con un ruidito sordo como cuando se apaga un cigarrillo en el tinto [...]. (124)

También, se encuentran aspectos que exteriorizan la relación que la ciudad establece con sus habitantes, en este caso con la pandilla, cuyos integrantes exponen su propia experiencia de lo que la urbe significa: “Realmente la ciudad era más verdadera que nosotros. Al caer la noche su corazón resplandecía como una joya o como un espejo ardiente en el que a duras penas lográbamos reconocernos” (107). La descripción que hacen los personajes de la ciudad permite que se descubran acciones cotidianas y rutinarias en la mayoría de las ciudades latinoamericanas, una cita que lo ejemplifica es:

Pero esta ciudad es tan voluble que aunque infinitos pares de zapatos se nos han ido quedando en el asfalto de sus calles, a veces uno siente como si no la conociera, como si no la hubiera visto nunca: un vendedor de frutas arma un kiosquito en una esquina y el difuso colorido de [...], y adquiere una dimensión tan profunda de silencio, de brisa y de ensenada que uno piensa que incluso dentro de cien años, cuando la ciudad se desmesure y se acelere y la sacudan todas las violencias de la naturaleza y de la historia, alguien continuará vendiendo gajitos de uva verdes en un kiosco de madera y [...]. (99)

Igualmente, en la voz de los personajes se descubre el alma de las ciudades, sus sueños y sus sentires:

En ciertas horas de abandono la ciudad se le hacía antigua, viejísima, gastada como por una lucha con el viento. Sentía que no sólo la carne, los tuétanos y la sangre sino que hasta las mismas piedras eran hierba y que lo peor de toda esa concentrada violencia que se agitaba en el feroz verano y entre los duros aparatos del día era que iba colmando la conciencia de un fermento invisible, de algo que lo hacía sentirse a uno perdido, sí, lo que se dice perdido para todo: para los sueños, para sí mismo, para el mundo, perdido en el fluir de las cosas. (108)

Se destaca, en algunas ocasiones, el nexo que hace el narrador cuando muestra el lado comercial y económico de las localidades en que se vive: “La gente gasta dinero y la ciudad gasta gente, compra en verde las cosechas de trigo, hipoteca las auroras” (217) y, además, cuando compara la ciudad con otros sitios, que recuerdan sus descripciones sobre Ciénaga, el lugar de nacimiento del autor:

Afuera el mundo era una playa, un sitio cálido y salvaje donde la luz acelerada requemaba las noches y los insomnios de otro tiempo y en el aire quieto y agobiado (aunque no tan espeso como el silencio gris-paloma que ciertos atardeceres se posaban sobre las casas de ladrillo rojo) llegaban de otras partes emanaciones de trébol y de frutas maduras. (118)

Se le atribuyen aspectos vivos a la ciudad, que matizados por un lenguaje poético aporta nuevas lecturas: “Al fondo se sentía la ciudad respirando sordamente. Casi podía olfatearse su rencor (ese rencor de enorme jeta de caballo, ese rencor tan nuestro como las papas fritas), sus basureros quemados, su violencia” (152). Más aún, se describe a los transeúntes que, a través de una mirada exhaustiva, habitan cada día en la ciudad por distintas zonas:

Y los transeúntes exhiben sus éxtasis programados y sus ensoñaciones controladas y miran con esas bocas agobiadas por una carga histórica y por un pacto astuto y retorcido con la brutalidad y la rutina y, sin embargo, se mueven, pasan, pasan (¡venciste, galileo!) y la ciudad avanza como un barco manicomial hermético a las estrellas, tripulado por mudos que lo enrutan con una determinación de posesos, colmado de pasajeros que sonrían con perversa inocencia, y su desprecio por el misterio y por la luz es de una obscenidad repulsiva y peor que lo más malo y que todos los poderes antiguos porque los dioses [...]. (135)

La característica del tedio, expuesta como parte del desarrollo personal de la pandilla se refleja, de igual manera, enlazada con la ciudad:

Acaso el aburrimiento nos aceleraba la fantasía y en los mediodías que se dilataban bajo el sol feroz, cuando a la sombra de los aleros y de las acacias los perros se tendían a dormir y en los antejardines se iba enfureciendo un silencio que luego salía vibrando por el vacío de las calles y entre los resquemores de la hora se percibían las secas palpitations de la tierra, o en la noche, ante el monederío de las estrellas, hablábamos del mañana: batallas en las que venceríamos, lugares que nos esperaban, vinos que beberíamos. (139)

En la página final del texto, sobre la ciudad, el narrador termina su discurso haciendo una hermosa, pero amarga descripción de ella: “Cruel y deslumbradora (al que toca su aliento se le abre entre las cejas una llaga incurable), la ciudad es el desierto al que nos hemos retirado a pasar hambre y sed y, ante todo, a ser tentados por el diablo” (228).

Por último, y en relación con la muerte de Ricardo, de tanta incidencia sobre los integrantes de la pandilla, Maurice Halbwachs expresa (refiriéndose a la memoria colectiva y al espacio) que:

Un acontecimiento verdaderamente grave entraña siempre un cambio de las relaciones del grupo con el lugar, sea que modifique al grupo en su extensión, por ejemplo una muerte o [...]; a partir de ese momento, ya no será exactamente el mismo grupo, ni la misma memoria colectiva; pero al mismo tiempo el entorno material también habrá cambiado. (176)

En consecuencia, y aunque se haga referencia a una novela, los personajes ya expuestos modifican sus espacios de movilidad debido a los recuerdos que los afectan, como memoria colectiva, pues permanece en el espacio ese alguien que ya no está presente en los diferentes lugares en los que solían convivir.

3.4.3. *Tiempo*

Al igual que en las dos obras anteriores, la estructura para la narración del tiempo dentro de la novela es circular. Al realizar el análisis de acuerdo con las tres categorías planteadas por Gerard Genette (1989) (orden, duración y frecuencia) se evidencian ejemplos suficientes que las explican.

Con relación al orden, se encuentran citas de analepsis como: “Recogieron sus pasos y cruzando por todo el cogollito del baile se situaron de nuevo bajo el arco que separaba los salones” (Crespo, 1981, p. 34), Algunos ejemplos de prolepsis son: “era ese nombre la única posibilidad que le quedaba de que algún día todo le fuera perdonado por el dolor que había conocido al amarlo” (109), “años más tarde lo recordaría en horas de abandono, puro a la madrugada, cuando el desvelado no puede todavía distinguir los [...]” (132), además, un ejemplo de prolepsis que desarrolla algún sentido de fatalidad es: “Así decía la carta que años más tarde, cuando esos días quemados eran apenas un recuerdo irremediable y difuso como mi propia sombra, me escribiera Sophia” (174).

La duración, segunda categoría de análisis, descubre una novela que abarca entre uno y/o dos años, revelando parte de la adolescencia de los integrantes de la pandilla. En las formas del movimiento narrativo, en esta categoría, se pueden encontrar ejemplos como: a) la elipsis, no se encuentran los hechos completos de las acciones, el narrador elimina parte de esos hechos, rasgo que se aprecia en los dos siguientes ejemplos: “Recuerdo días violentos. Especialmente uno: febrero, sábado. Ese día, interminable en mi memoria, me parece un resumen de mi vida” (83); b) pausa descriptiva, el narrador suele dejar entre paréntesis ideas relacionadas que cortan o amplían la idea de lo que se viene contando, un caso es: “la mortificaba estarse quieta, pero cuando lo hacía, era feliz cerrando los ojos y abandonándose (con esa calma íntima con la que uno se sonríe cuando está solo) a los delirios de su fantasía” (77). Algunas de esas pausas son muy extensas, como se observa en el siguiente ejemplo:

Los conocíamos lo mismo que a esta ciudad que se entrega [...] (Sergio se preguntaba de qué secretos antros saldrían esas reproducciones soñadoras, ingenuas o violentas que arremetiendo contra el sentido común se olvidaban de toda conexión con lo real y nos hacían mirar el mundo con una repentina simpatía: el príncipe Baltasar Carlos eternamente a punto de caerse de su pensativo palafreñ, una bailarina de Degas que a duras penas se aguantaba las ganas de empezar a subirse por los muros, la sonrisita desvergonzada de una Gioconda más vieja que la primera iguana, la Afrodita de Sandro Botticelli naciendo de las ondas del mar ya crecida mientras los céfiros soplan con tan ardiente fervor que casi le alborotan la serpentina y tibia mata de pelo que baja por los senos y las caderas a recubrirle el sexo con una espuma rubia, un colorado y sombrero bebedor de Frans Hals, unas marinas donde lo que se agitaba no era el oleaje verdeoliva sino el culebreo de la costa y una Virgen María que nadie lograba descifrar si lo que hacía era oír la voz de San Gabriel o pensar en su matas de geranio) y los huraños [...]. (129)

c) la escena, de todas las obras crespianas es en ésta en la que se encuentra un aumento de este tipo de forma narrativa (que en términos generales tampoco es muy empleada), debido a los diálogos que establecen los integrantes en sus encuentros y los diversos temas que refieren, son escenas cortas y puntuales, dos ejemplos: “- ¿No será un cuento de cazador de tus abuelos?, dijo Arturo. -La madre que es cierto. ¿Es que en este maldito mundo no pueden ocurrir sino elecciones y bautizos?” (51), “- ¿Qué tal, Martina?, le dije. -Aquí marcando desgracia, fue su inmediata respuesta” (187); d) el *summary* o relato sumario, el narrador concentra varios hechos, lo cual refiere

velocidades del tiempo entre la elipsis y la escena, dos fragmentos que lo expone son: “Pero mis dichas no eran sino pausas, únicamente pausas. Una terca pesadumbre me trabajaba el espíritu y ese ambiente opresivo exasperaba mis contradicciones porque [...]” (90), “pasada la borrachera de sol volvíamos a ser los dueños de nuestra propia condición opaca” (218).

En la tercera categoría, la frecuencia, de los tres relatos expuestos por Genette, es el relato iterativo (contar varias veces lo que ha ocurrido una vez en la historia) el que mayoritariamente se encuentra en la novela en variados ejemplos, de acuerdo con los rasgos que plantea: a) el rasgo de la *determinación*: “Un sábado en la tarde salieron a las afueras por la antigua carretera del norte” (Crespo, 1981, p. 147); b) el rasgo de *especificación*: “A veces, caminando por los barrios perdidos, Sergio reflexionaba [...]” (195), “alguna vez, cuando sean hombres (se dijo), evocaran esta noche como en la isla de la fantasía” (198). Además, en este rasgo (al igual que en las obras anteriores), se descubren citas textuales enlazadas con la repetición del adjetivo ‘cierto’ (singular o plural, femenino o masculino), agregando luego un sustantivo o adverbio relacionado con el tiempo (algunos de ellos empleados persistentemente), en plural o singular, evidentes en las siguientes líneas: “Y cierta vez que hicimos estallar unos petardos le fueron con el cuento al cura Miranda” (30), “pero en ciertos momentos (por treinta pasos, digamos) quedábamos tan callados que [...]” (61), “y ese descubrimiento la inquietaba de tal modo que ciertos atardeceres salía llena de expectativas a [...]” (72), “ciertos anocheceres creía que era en su espíritu donde comenzaba la sombra, [...]” (76); c) el rasgo de *extensión*, con citas como: “Todas las mañanas a las siete y media en punto (uno casi podía acompañar el reloj con esa desolada liturgia) se paraba en el cruce de la veintiséis con treinta y ocho a esperar que pasara el bus del colegio *Helvetia*” (103), “hace una hora que le estoy hablando y ni siquiera me contesta” (165).

En el aspecto de la frecuencia narrativa, se añaden los siguientes ejemplos que exponen la evolución en los grados iterativos: “Y se podría saber desde cuando te ha dado por mirar las estrellas” [...]” (38), “en que conocía a Helen en la fiesta y desde ese mismo instante tuve la certidumbre de algo [...]” (84). Por otra parte, cuando se hace relación a las palabras de uso frecuente en el discurso narrativo vinculadas con el ‘tiempo’⁴², en esta obra se encuentra reincidencia en el empleo de vocablos como: a)

⁴² Véase el [anexo 6](#): ‘Palabras significativas en la obra crespiana’.

día: “Sí: hay días en que no pasa nada y minutos en que uno puede agotar el paraíso [...]” (35); b) mañana: “Esa estrella de la mañana que Dios deja olvidada en cada hijo de hombre” (103); c) momento: “Porque uno nunca sabe lo que le depara el futuro ni lo que de un momento a otro [...]” (72); d) noche: “Un Capitán de agua dulce que una noche se conoció con Cristo [...]” (131); e) tarde: “Una tarde, por la carrera treinta y nueve, vi venir a [...]” (186), vocablo que, también, el narrador define en su discurso: “Pero el verano era una brisa, un lento olor a cielo, y el mundo, ese mundo en el que todas las cosas parecían suceder por la tarde (la tarde es la noche de los impacientes) tenía un sabor a sol” (167), y sobre la cual, además, refiere su importancia para los acontecimientos de la pandilla: “Pero de pronto dábamos contra tardes más lentas que ellas mismas, tardes colmadas por minutos de una demencial tenacidad que lo que ansiaban era devorarnos y por eso fluían con la fascinadora paciencia de un felino o de una lengua de fuego empecinada en saborear leña verde” (189). Varias de las palabras empleadas, anteriormente, son expresadas por el narrador, en distintas ocasiones, relacionando el tiempo, sus significaciones y explicaciones: “Sí: con la noche. Ahora sé que la noche nos fue dada para que uno pueda relatarse a sí mismo todas esas historias para las que la lengua no ha encontrado palabras” (88) y, por consiguiente, es normal encontrar en una sola frase un exceso de palabras vinculadas con el tiempo: “Años más tarde todavía se recordaba que una vez despertó a uno de los niños en plena madrugada, lo baño en [...]” (51).

Se reconocen en la novela algunas explicaciones que enlazan el tiempo presente con el pasado y/o el futuro: “Pero la onda no iba del ayer al mañana sino del mañana al presente. Venía de las regiones del futuro cruzando espacios abiertos y parajes umbríos como un bosque de mangos a decirme [...]” (62), o “añorando el pasado y esperando el mañana, pero odiando el presente íbamos por la vida sin otra claridad que el ciego sol de donde habíamos nacido” (182). También, determinadas palabras relacionadas con el tiempo adquieren significaciones especiales como es el caso de uno de los días de la semana, el sábado: “Y con lo que nosotros delirábamos era con una tierra en la que siempre fuera sábado (ese día que simboliza un comienzo y un fin y tiene tanto de expectativa y de cambio) y, como decía [...]” (161); los días que más se encuentran referidos en la novela son el viernes y, luego, el sábado. Al estar la obra, en general, expuesta en tiempo pasado, el uso del pretérito es común, por citar un caso: “Había momentos en que la fuerza del verano parecía irse agotando” (195).

El calor, el frío, la lluvia y otras variantes climáticas se enlazan en el discurso narrativo mostrando conexiones entre lo temporal y lo meteorológico: “De pronto, por las tardes, cuando en el aire quieto me llegaba esa fragancia calurosa, ese olor rabioso de la ciudad reseca, me parecía que mi tiempo interior se enloquecía y que mi propio ser llevaba un ritmo extraño al de la realidad y al de la vida” (85). Aunque Bogotá se caracteriza por un clima moderadamente frío, un promedio de 14 °C en los días soleados, la sensación térmica y la misma temperatura alcanzan hasta 23 °C, por ello se pueden presentar cambios repentinos de temperatura. La época climática que más se enuncia es el verano y los meses en los que se narran más hechos son febrero, marzo y diciembre. Para el narrador, el tiempo se expresa en los términos ya revisados, pero también aumenta el número de vocablos empleados, ya sean adjetivos, adverbios y/o locuciones adverbiales, para ubicar temporalmente al lector como, por ejemplo: alba, antaño, aurora, mediodía, medianoche, ocasos, siglos, antiguo, eterno, ayer, todavía, de repente, de pronto: “En ciertas horas de abandono la ciudad se le hacía antigua, viejísima, gastada como por una lucha con el viento” (108).

La palabra ‘tiempo’ en *Qué será de Paola Silvi* tiene una enorme frecuencia de uso, fragmentos que lo muestran son: “y al mismo tiempo me maravillaba verme solo, viviendo cosas que parecían nacidas de un corazón tocado por las añoranzas, como si la noche [...]” (55), “porque se preguntaba si no estaría desperdiciando el presente, el tiempo vivo, añorando una felicidad que no era más que el capricho de una fantasía empecinada en no ver sino las pocas flores del pasado” (73), empleo que reitera incansablemente en toda la novela: “El mundo es imposible, parecía decir la brisa tibia del tiempo, de un tiempo que en unos pocos días nos cobraba hasta la última de sus esperas y pausas” (216). Pero también, el narrador elabora sus propias concepciones del ‘tiempo’ al decir que: “El tiempo es lo único que entre más crece es más pequeño y el tiempo era ese viento eternamente regresando como un terco hijo prodigo desde el país de las penurias, de los libertinajes y de las añoranzas” (157); definiciones que se transforman en figuras literarias cuando, por ejemplo, se relaciona con la noche: “El tiempo (ese perro imprevisible que de pronto se asusta, ataca y muerde) se transformaba esas noches en una hermosa extranjera que hablaba con nosotros bajo un árbol” (158), o cuando el narrador realiza comparaciones con aspectos de la ciudad referidos a la tarde: “Pero a veces el mundo estaba silencioso como estas casas vacías en donde el tiempo no pasa (porque la vida no es como una avenida con las luces ordenadas en hileras sino una

luz del atardecer que nadie sabe en qué instante aparece ni en qué minuto se esfuma) y a la brava teníamos que ir llenando la soledad con algo” (19), asimismo, cuando proyecta la influencia e importancia del tiempo para la construcción del futuro: “No había más que tiempo, sólo tiempo. No existía cosa alguna: sólo el viento imposible del que debe estar hecho el mañana” (199). Una definición más, que destaca y complementa las anteriores, es:

Pero es imposible matar el tiempo, esa maldita cosa que va fluyendo espesa en nuestra sangre y en todo: en las alcobas solitarias y en las llanuras inmensas, en la rabia y en los deseos que nos chupan el alma, en la dejadez y en la tristeza, en el azul del cielo (ese infinito sin salida) que es una eterna amenaza, en el regocíjate y tiembla de las bodas, en los andenes agrios y más allá de ese horizonte sin columnas que lo sostengan y lo afirmen.

Ciertos atardeceres parecía que el tiempo nos olfateara y uno sentía que hasta la sombra se le quemaba al pensar en el mañana. Ese mañana era una hendidura demasiado profunda para saltarla a sangre fría: teníamos que embriagarnos con algo para poder dar el brinco. En ocasiones, claro es, nos olvidábamos de todo porque en los días de cada día el tiempo es como el corazón: uno lo lleva siempre dentro del pecho y él dale que dale bombeando furores y sangre, pero uno no lo siente ni lo recuerda sino cuando le falla. (102)

La importancia que el autor da al ‘tiempo’ en su construcción narrativa es excepcional, es un eje fundamental de su universo literario, ya que cuando lo vincula no se refiere solamente al tiempo lingüístico o al tiempo de la naturaleza, sino que proyecta representaciones subjetivas que incorpora a ambos, más aún cuando, por ejemplo, el narrador habla sobre alguno de los personajes:

Pero fuera del tiempo cronológico (ese errante vacío de los relojes que no es sino un escarabajo muerto) cada uno tenía su propio tiempo: el íntimo, el de sus duendes, el de sus cortes de cuentas, el de sus compañeros invisibles, esa estrella de la mañana que Dios deja olvidada en cada hijo de hombre. Arturo, por ejemplo, vivía en un tiempo de una serenidad desesperada como si la chocita de su alma no estuviera habitada sino por los espectros y las renunciaciones. (103)

O sobre la misma pandilla: “vivíamos en un eterno presente aplicando con estoicismo el principio de nunca elogies el día antes que llegue la noche” (117), lo cual hace que en sus extensas meditaciones sobre el ‘tiempo’ consiga inmiscuir al lector.

Si se vinculan los planteamientos realizados por Paul Ricoeur (1999) sobre el pasado y su relación con los modos de expresión, como los adverbios de tiempo, se ponen de relieve la distancia y los grados de profundidad del tiempo, en los que se integra la memoria. La recurrencia en el uso de los adverbios de tiempo es muy frecuente como se ha venido observando en los párrafos anteriores. Otros ejemplos de estos adverbios son: “Tuve la sensación del que despierta después de dormir cien años” (Crespo, 1981, p. 89); “entonces parecía que nadie se preocupaba ni se afanaba por nada y que [...]” (53). Ricoeur explica la memoria de la historia aplicando lo propio, lo próximo, y lo lejano, términos que empareja con el pasado, el presente y el futuro, y los cuales (muy pocas veces el futuro) se hacen presentes en los discursos narrativos de la novela:

Sergio sabía (o presentía oscuramente con una especie de temor animal) que si se abandonaba a las evocaciones destruiría irremisiblemente su futuro porque a la fija empezaría a dar todavía no vivido por pasado. Sentía que con sólo una raicita de indiferencia por el presente que arraigara se haría un vacío total en su conciencia y se iría sumergiendo en un calorcito de miseria, de desprecio y de fuga en que se haría polvo y ceniza el poco sol de sus horas. Recordar no era otra cosa que darle cuerda a sus anhelos para que ellos mismos se ahorcaran. Por eso no recordaba: las verdaderas proyecciones de su espíritu eran la expectativa, el fervor y la ira. (Crespo, 1981, p. 190)

Asimismo, se observa como el narrador enlaza la vida de algunos de los personajes de la novela destacando la trascendencia del recuerdo en el tiempo y en la vida misma de éstos; prevalece la visión en retrospectiva, de manera que se evoca y rememora un pasado ya vivido: “Con una mortificada paciencia nos íbamos perdiendo en la llanura de los furros y las añoranzas. Confieso que en ocasiones padecía porque el paso del tiempo me hacía sentir que nuestra vida no era más que una mímica en la neblina” (132).

Sobre el recuerdo se descubre alguna explicación, en voz del narrador, como se ve en la siguiente cita: “Y esta realidad que ahora no es nada volverá del pasado con un susurro de añoranza que les hará vivir y revivir con una extraña intensidad lo que ahora apenas si presienten porque si es por fortuna o por desgracia no lo sé ni otro lo sabe, pero lo cierto es que el recuerdo es la forma más profunda y esencial de las cosas” (198). Igualmente, a partir de personajes como Helen se hace alusión al recuerdo, a las evocaciones y al sentimiento de añoranza:

Quería saber por qué habían empezado a perseguirla los recuerdos, esas chispitas de sol que salpicaban como una lluvia de oro tantas zonas vacías de su conciencia y por qué ciertos fuegos profundos y felices, nacidos de las evocaciones y los sueños venían a sumergirla en una sombría exaltación interna y a rebosarle el corazón de una añoranza pálida más secreta que una ambición, más misteriosa que un odio y más inconfesable que una envidia. (81)

Además, la memoria se ve relacionada con el olvido, como también lo expresa el narrador en una de sus reflexiones: “Y no es fácil tener conciencia y alegría en un mundo que al son que le tocan baila y el que le toca es San Vito: hay cosas que tenemos que abandonarlas al olvido” (118).

Con el párrafo anterior se concluye el estudio de los principales elementos (personajes, espacio y tiempo) de la primera de las obras urbanas, a continuación, la segunda y, además, el último texto de estudio de las obras crespianas de esta investigación, lo que complementa todo el trabajo.

3.5. Imaginarios urbanos en *Considéralo un sueño* (1998)

Esta obra tiene una dedicatoria a la memoria del General Omar Torrijos, líder máximo de la revolución panameña, destacado durante su mandato por haber puesto en práctica una política económica liberal que convirtió a Panamá en un centro bancario internacional. La novela empieza con una cita de Joseph Conrad, escritor polaco, que dice: “¿Lo ven? ¿Ven la historia? ¿Ven algo? Me parece que estoy tratando de contar un sueño...” de la obra *Lord Jim* publicada originalmente en la “Blackwood’s Magazine” entre octubre de 1899 y noviembre de 1900, epígrafe que para el crítico Gabriel A. Castro (1999) encierra la intención e idea de la novela y considera que este escrito capta aspectos subjetivos y objetivos ya que muestra la interioridad del ser humano que lo enfrenta a la ciudad en que vive, en palabras de Castro, este texto es: “Una suma de géneros literarios que ayudan a su confección: poesía, ensayo, inquietudes y conocimientos que le confieren un especial valor simbólico de contrastes y orígenes, sin que se posea una estructura definible, colmándose de oberturas, mezclas y entretejidos” (15).

Asimismo, la autora Nelly R. Amaya (2003) realiza una reseña en la cual explica que en esta novela “dentro de un crisol enorme de fábulas falsas e historias, resuenan las

corrientes políticas, los mitos, las escenas de violencia y represión, las fuerzas, las ideas, los ídolos y todo el imaginario colectivo que nutrió a una generación que vivió de la utopía” (149), que refiere a los años sesenta en Colombia y, a su vez, destaca que Crespo enmarca el clima cultural de la época a partir de citas bíblicas, refranes, proverbios, canciones populares, relatos históricos, entre muchos otros elementos, por lo cual expresa que es: “Una obra con un valor testimonial indiscutible e histórico importante que complementa el panorama de una narrativa urbana de ideas que logra una visión amplia, lúcida y directa de los hechos e ideas que enmarcaron las preocupaciones de toda una época y nos permite reflexionar sobre nuestra propia identidad latinoamericana” (150).

Durante la promoción de la obra *Considéralo un sueño*, Crespo es entrevistado por Eliza Uma (1998), quien inicialmente tiene la percepción de estar frente a un autor tímido, pero después de empezar a hablar sobre literatura y su país de origen, se hace más fluido. Uma señala que es un autor de la generación desencantada de escritores nacionales y al cuestionarlo sobre la temática del libro, Crespo responde que es una novela sobre Bogotá, en el que existe un personaje narrando en primera persona, quien intenta reconstruir una época en que la juventud era revolucionaria y bastante politizada, pues existía el marxismo (3). De acuerdo con lo expresado por el escritor, los jóvenes creían que el mundo se podía transformar, lo que implicaba involucrarse en ese sentido, y explica que en esta novela se muestran, además, dos aspectos esenciales: por un lado, lo relacionado con lo urbano, pues se manifiesta a Bogotá como una ciudad de noches, con sus atardeceres, sus crímenes, el bien, el mal; por otro lado, lo referido a una profunda presencia de lo religioso, una especie de teología de la ciudad.

En la primera entrevista⁴³ realizada para esta investigación, Crespo expone que en el fondo *Considéralo un sueño* “es un intento de dar respuesta personal a un gran problema real de nuestro tiempo: la crisis de la memoria histórica”, lo cual aclara más adelante cuando afirma que “nadie puede comprender lo que sucede en la historia si no se percibe con alguna claridad el pensamiento y las motivaciones ocultas tras los hechos. Ahora, por el contrario, se diría que los pueblos y naciones y hasta las minorías intelectuales y políticas han decidido refugiarse en la amnesia”. El autor manifiesta que el gran tema de esta novela “es el conflicto, la lucha entre la sabiduría y el pragmatismo,

⁴³ Véase el [anexo 4](#): ‘Primera entrevista’.

entre lo sapiencial y lo instrumental, esa lucha entre la libertad y el poder que ha superado el ámbito de lo estrictamente político para situarse en el abismo de las batallas espirituales”. En la segunda entrevista⁴⁴, añade otros aspectos cuando afirma que este libro: “se sitúa en el mundo heterogéneo de la modernidad que ya no parte de la comunidad primordial y originaria, sino que lo que busca es precisamente la unidad perdida”.

Esta novela es una narración que sobresale no sólo por su lenguaje sino precisamente por su magistral desarrollo en cuanto a la reflexión que hace sobre la vida, el sueño, la realidad y el destino del narrador protagonista en la ciudad de Bogotá, ciudad real en la que es preferible tener una imagen de ensoñación para poder soportar la búsqueda permanente de nuevos horizontes; aquí la ciudad ya no es un conjunto de calles y semáforos, pues se representa un texto vivido donde hay sujetos, objetos vivientes, que describe lo que son las grandes urbes, con su gente, sus ruidos y sus muros. El narrador muestra una continua citación de la Biblia como elemento esencial del ser humano, pasa de lo cotidiano a la Historia descubriendo así su yo angustiado y cansado por los avatares en el transcurrir de los días y el regreso al pasado de su adolescencia: “Cuando digo que hay una zona fantasma en mi memoria no me refiero a un tiempo sino a una perspectiva. Hay algo que no entiendo, que no sé, que no veo: es como si no estuviera evocando mis recuerdos sino reorganizando mis olvidos” (1998, p. 50). (se considera como una continuación de la obra anterior *Qué será de Paola Silvi*, cuando se relacionan algunos de los personajes de la pandilla).

Dividida en siete capítulos, cada uno de ellos se inicia con un epígrafe de la obra *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen (1985), además, los capítulos uno, dos, tres y seis incluyen alguna estrofa sobre una parte de una canción y/o una poesía. En una de las entrevistas, Crespo expone que el motivo de la elección de las citas textuales de Ibsen es porque: “Tiene mucho de parecido con el espíritu y el personaje de la obra”.

El capítulo uno empieza con el epígrafe: “Me ciegan estrías de arco iris” (Ibsen, 1985, p. 9). Se cuenta el sentir, los pensamientos y las reflexiones hechas por una pandilla de adolescentes. El narrador expresa cómo el grupo de amigos se dirige para el Lido, un cinema de la ciudad, a ver una película de Sara Montiel, es verano, la cuadrilla se aburre y pasan los días dejándose llevar por los sueños porque el tedio y los

⁴⁴ véase el [anexo 5](#): ‘Segunda entrevista’.

interrogantes cotidianos originan una idealización del mundo en una ciudad llena de calles interminables, y el recuerdo de la ilusión de la juventud hace que huyan de la realidad. Los primeros personajes, de ese grupo de amigos, que se muestran son Helen, Martina, Ricardo y Sergio (todos ellos personajes de la obra anterior), se dicen todas sus locuras y la forma en cómo la rutina carcome sus días rememorando las tardes que compartían en el bar la Turquesa y en el barrio El Recuerdo. También, se evocan los anocheceres, el paso de las horas, se detalla el barrio, las casas y los personajes extraños que las componen.

“¡Soltadme, frutos del diablo!” (Ibsen, 1985, p. 27) es el epígrafe que da paso al capítulo dos. El narrador empieza haciendo referencia al interminable verano y todo lo acontecido en él. Cuenta la historia de Carlos Alfaro, el peluquero, un personaje que relata historias de reinos hermosos, vive en soledad y disfruta las pequeñas cosas de la vida, es creativo en su imaginación, sufre de insomnio, entona todos los días un pasaje de los salmos, pero ninguno de los integrantes del grupo conoce su procedencia pues va a la deriva; sin embargo, la pandilla suele escuchar con atención sus relatos al pasar tardes enteras con él, además de disfrutar de su compañía cuando leen historietas. Por otra parte, el narrador realiza una meditación profunda sobre su propia vida, hace reflexiones sobre: el pasado, las fábricas, los rascacielos, los aullidos de las ambulancias, y sus recuerdos le llevan a su niñez y a sus juegos; asimismo, manifiesta cavilaciones sobre el significado del tiempo y muchas otras vivencias del grupo de amigos. Se describe el enamoramiento y amor por Helen (seguramente por parte de Sergio), además de la llegada de Teresa, mujer triste y silenciosa, prima lejana del narrador, con sus historias y secretos de violencia y despechos, quien creía en premoniciones y maleficios. A su vez, en este capítulo se habla del reencuentro, después de muchos años, entre el narrador y Sergio, quien había estado viviendo en Caracas (Venezuela) y continuaba con sus ideas comunistas.

Para el capítulo tres, Crespo elige el epígrafe: “Como el asno en el arca...” (Ibsen, 1985, p. 63). El narrador describe su viaje en un bus por algunas rutas de la ciudad, en el que coincide con una mujer que va sentada a su lado, lo que le lleva a reflexionar sobre su físico y su comportamiento, pero también observa las palomas, las calles y sus habitantes, cómo se amplían y construyen las avenidas, los obreros, la maquinaria, detallando todo en varias páginas. Más adelante, relaciona historias con integrantes de la pandilla como Martina y Ricardo, y revive, especialmente, los discursos de Sergio

acerca de las revoluciones, las clases dominantes, Marx, Stalin, Trotsky, Mao Tse Tung, y de cómo cuestiona la justicia colombiana, ayudando así a que el grupo busque la verdad, aunque no siempre resulte convincente creer en la rectitud de la jurisprudencia. En los bares en que se reúne la pandilla, Sergio suele explicar la historia rusa de finales del siglo XIX, la historia del líder de los amotinados de Potemkin, la de Panas Matiushenko y Catalina la Grande, además de dialogar sobre el tema del poder, el demiurgo, el capitalismo y, asimismo, vincular la historia de la violencia en Colombia con el llamado ‘Bogotazo’; expone su visión en largas reflexiones políticas. Al final del capítulo, el narrador sigue con sus remembranzas y sentimientos acerca de la urbe, de la cual dibuja múltiples figuras literarias surgidas de diversas partes de la ciudad.

El capítulo cuatro principia con el epígrafe: “Me he equivocado, no lo niego...” (Ibsen, 1985, p. 123). El narrador reanuda sus recuerdos con Sergio y la influencia que tuvieron las pláticas de éste en su vida, además de emplear dentro del discurso la citación de pasajes bíblicos en distintos momentos; también, evoca sucesos diferentes como la historia de Felipe, el niño de Lejanías, a quien le fue masacrada su familia y sobre Hilda, otra integrante del grupo, de quien expresa sus gustos musicales. Su retroceso a la niñez le lleva a pensar en la casona en que vivió, asimismo, enfatiza aspectos sobre personajes referenciales como Richard Wagner (obras y amistad con Nietzsche) y Schopenhauer. Después, expresa sus pensamientos que se mueven de la tarde a la noche, describe, una y otra vez, la ciudad y sus madrugadas, destaca pasajes bíblicos que relaciona con la vida, vuelve a la historia rusa y revela aspectos de la vida de Lenin, recuerda las ideas políticas de dictadores, revolucionarios y pensadores europeos como: Herodes, Maquiavelo, Trotsky, Primo de Rivera, Mussolini, además de latinoamericanos como Leónidas Trujillo; los hombres como instrumentos de la guerra. En el cierre del capítulo, detalla características de la vida de Hitler y los que le rodearon en sus últimos días, además de vincular a varios autores que escribieron sobre este dictador alemán como Alois Meyer, H. R. Trevor-Roper y Raymond Cartier.

El epígrafe: “¿Yo? ¿Miedo yo?” (Ibsen, 1985, p. 182) invita a la lectura del capítulo cinco, el más extenso. El narrador centra su temática en lo religioso, sobre Dios, Jesucristo y los relatos bíblicos, quiere volver a esos años en que las palabras llenaban cada minuto del día cuando estaba con el grupo, recuerda una casa en la calle del Cheyene, habla de fantasmas, duendes, continúa reflexionando y detallando la ciudad, rememora su niñez y la vincula con la vegetación, las noches en que escuchaba

quejidos, gritos, gemidos, aullidos, y veía lugares, ángeles y presencias que le acompañaban. Recapitula cuando Helen le propone al grupo representar *La gaviota*, obra de Chejov, y enlaza otras historias sobre integrantes del grupo como las de Martina e Ivette. En sus evocaciones hace alusión al análisis e interpretación que Sergio realiza acerca de su resignación a la indolencia, sobre libros, personajes y algunos acontecimientos bíblicos como: el Éxodo, los Evangelios, Noé, Lot, Adán, los ángeles, y la última cena, respectivamente. De nuevo, regresa a su niñez en el atardecer y, luego, a los relatos bíblicos compuestos por otros personajes como Lázaro y Jesucristo. Se incluye un diálogo que muestra el momento en que Sergio se confiesa con un cura, Fray Bernardo, a quien conoce del colegio, por lo que el narrador piensa que esa confesión le sirve a Sergio para descansar y tranquilizar su alma.

Sergio, que tiene gran conocimiento de la Biblia, le gusta hablar sobre el descenso de Cristo a los infiernos y comparte con sus amigos extensas explicaciones de historias religiosas, así como profundas meditaciones acerca de las relaciones entre el ser humano y los ángeles. Igualmente, no deja de plantear sus dilemas personales respecto a la urbe y sus venenos, los momentos de fatalidad y desdicha, mientras que el grupo reflexiona sobre el mundo y sus días en los bares La Turquesa, El Cisne y el barrio El Recuerdo. Posteriormente, el narrador evoca en la obra la *Odisea* a personajes como Ulises y Circe, y lugares como el Hades, para luego, nuevamente, enlazar diferentes temas con citas bíblicas, el Espíritu santo, Cristo y los ángeles. De igual modo, expresa sus ideas en lo relativo a los presentimientos, los sentimientos, el sufrimiento de la ciudad y su temperatura, los meses, el tiempo, los seres, las presencias, las voces y las cosas que le orientan a pensar de manera diferente la urbe. Finaliza el capítulo con interrogantes respecto a cómo mueren las figuras históricas y cómo dejan de funcionar los lugares que frecuenta la pandilla, como los teatros de cine y los bares.

En el capítulo seis se lee el epígrafe: “¡Aquí estaba mi imperio!” (Ibsen, 1985, p. 265). Casi todo este apartado intenta, principalmente, ampliar detalles sobre Sergio, ya que el narrador hace un reconocimiento a los aspectos que éste aportó en las largas e innumerables estancias y conversaciones en el bar La Turquesa, las cuales exponen su lado más subversivo, su ideario político, lo utópico, los mecanismos existentes del poder, pues Sergio es un teorizador de la historia que es escuchado, incluso, por personas que no pertenecen necesariamente al grupo. Se detalla su fanatismo político y la revolución como centro de su discurso, asimismo, se distingue la forma en cómo

ataca a la burocracia, a la maquinaria del poder, al clero materialista y cómo vive en la espera y en la desesperanza de cada día, pues su espíritu agoniza por los hechos que acontecen. También, Sergio habla sobre Rusia, sus soledades con Kierkegaard, sus pensamientos sobre Hegel, muestra sus ansiedades, sus dudas, sus escrúpulos sobre la religión y la historia, la guerra con su propia conciencia, sus odios al capitalismo, su radical sentido del pecado, su convicción de que el destino del hombre se halla inmerso en la culpa. Igualmente, en otro bar, el café Arizona, Sergio conversa acerca de las tónicas más famosas relacionando las citas bíblicas en que se aluden, y otros integrantes de la pandilla como Ricardo, Gladys y Helen exponen diferentes visiones sobre lo que él representa para la cuadrilla.

El narrador retorna a sus primeros años y a la evocación de otros integrantes del grupo, como Martina, también, rememora las reuniones en las que la pandilla discute variados libros a partir de críticas, análisis e interpretaciones de los hechos que éstos exponen como el de la *Iliada*, de Homero, y *Las Confesiones*, de Agustín de Hipona; asimismo, de autores como Kafka y Pushkin. Se retoma una y otra vez las temáticas de la Historia y la religión, en los que se exponen los errores humanos referidos en ellas y se genera, así, el transcurrir tardes enteras en la discusión y en eternos debates sobre los núcleos del poder. Se relata el fallecimiento de Sergio cinco años después, quien muere luchando en las montañas (no se especifica la zona) un quince de febrero, y sin que por ello deje de recordarle con otras historias que acostumbraba a relatar en el bar el Cheyene. Posteriormente, el narrador evoca, añora, se sumerge en la noche, se expresa sobre la religión, sobre Freud, de cuando Sergio hablaba de Einstein, y de sus ideas acerca del desarrollo de una teoría de la urbe depredadora. Vuelve a la religión, a la música, a sus recuerdos sobre Helen, a la extinción de los teatros donde veían películas: el Capitol, el Cádiz, el San Jorge, entre muchos otros. Regresa a la noche, a la Biblia, a su infancia (su origen), para, de nuevo, retornar a la ciudad y deducir que en la urbe nada ha cambiado. El capítulo acaba refiriendo su vida en ansiedad y angustia como la del Jonás bíblico.

Tres páginas constituyen el capítulo siete, último de la novela, cuyo epígrafe dice: “Y este silencio de repente...” (Ibsen, 1985, p. 345). Muestra al narrador siendo adulto, recordando cómo una noche vuelve a pasar por El Recuerdo y por el viejo parque donde compartió tantos momentos con el grupo y observa la que era la casa de Helen, por lo que se pregunta ¿quiénes vivirían allí? ¿cuándo llegarían y de dónde?, se acerca al

jardín de su adolescencia que ya no existe. Evoca a Helen a quien jamás olvidaría y concluye que la vida es un instante y que de año en año se le había ido la existencia.

Esta obra deja huella de los hechos histórico-sociales acontecidos en la década de los años sesenta y de los setenta. Son tantos los acechos de la ciudad y del mismo narrador, que su mirada, sin poder asirse a ningún ámbito concreto, retorna a sus recuerdos y revela un estado desgarrado de su espíritu. Es un discurso en el que están expuestos lo urbano y el mundo interior, y que en palabras del mismo escritor: “es una obra en donde hay una carga densa de ideología que parece a veces más un ensayo largo que otro tipo de narración” (primera entrevista).

3.5.1. Narrador y personajes

Esta obra es una continuación de la vida de algunos de los personajes que aparecen también en la novela *Qué será de Paola Silvi*, y para seguir con el análisis de estos individuos en el actual libro de estudio, se mantiene la clasificación utilizada en las tres obras previas.

A) el narrador, en función de su participación en la historia que se detalla se encuentra en un nivel intradieгético, pues describe una metadiégesis donde cuenta sus propias acciones, tiene prejuicios y su propia vida, por tanto, al estar presente en la historia como personaje es homodieгético, un narrador testigo y autodieгético porque también participa en calidad de protagonista quien se narra en primera persona, y en tercera persona cuando incluye los demás personajes principales. Asimismo, cuenta la vida de otros personajes, con un discurso indirecto debido a que refiere lo que viven y sienten, además del empleo del discurso indirecto libre, puesto que su voz se mezcla con la de Sergio (personaje principal) sin la mediación de un verbo introductorio y, en mayor medida, el uso en su discurso del monólogo interior (Genette, 1989, pp. 228-231).

Se identifican algunas psiconarraciones por los sentimientos y meditaciones íntimas de él mismo y los pocos personajes centrales que aparecen. Expone sus vivencias y las del grupo (la pandilla) con un lenguaje claro (en el que revela características de los personajes) cuando se convierte en su voz, en su mirada, en su pensamiento y en las emociones que muestra, aunque a partir del presente regrese incontables veces al pasado y decida contar o no, otras cualidades de ellos. Cuando el narrador busca responder al interrogante de ¿Quién soy?, deja como respuesta reflexiones que expresan su lado más

poético y filosófico, puesto que en sus discursos se descubren disertaciones muy trascendentales:

¿Quién soy? Una vivencia de lo irreal me ciega. No eres tú, noche oscura, quien me cambias en sombra: es mi sombra quien cambia tu azul en pena negra. Noche, pródiga madre que nos das el poder de llamarnos tus hijos, ¡pues lo somos! Así enciendo mi fiesta, mi carnaval, mi hoguera, así sacio estas ganas intensas que siento de abolir de vez en cuando todo lo que me liga con la vida. (302)

En sus largas cavilaciones, habla consigo mismo mientras utiliza el tiempo, del presente al pasado, para expresar su discurso: “Repasando esos tiempos, rehaciendo aquellos años, llego a orillas profundas, a parajes irreales, a extrañas formaciones de incertidumbres y de ceniza” (339). Se descubre la influencia del personaje de Sergio en los conocimientos que adquiere:

Cuando me habló de la Utopía (América le entregó a Moro la piedra en bruto de una idea, y Moro, ese hombre en quien Erasmo veía el mayor enemigo de la locura, supo devolverla tallada y engastada en la joya de una visión política, me dijo) creí entender que en lo profundo de su ira yacía una veta religiosa: ese ‘no os conforméis con este siglo’ que tanto nos reitera San Pablo. (267)

El narrador sigue el discurso ideológico de Sergio, pero nunca expone si se identifica o no con él, sólo señala los sentimientos que esas ideas y hechos históricos desarrollan. No sólo evoca, sino que también da significado a lo que narra, regala imágenes que tienen originalidad y reflexiones dotadas de mucha sabiduría, por ejemplo, sobre el hombre: “El hombre de nuestro tiempo sólo cree en la experiencia y su experiencia más íntima es la duda” (226). Sobre los personajes de Helen y Martina se encuentra que el narrador en sus remembranzas utiliza un lenguaje más poético y extenso para referirse a la primera y uno más práctico y corto para relacionar la segunda.

B) los personajes principales y secundarios que hacen parte del discurso narrativo son más de cuarenta y cinco. De todos estos, solamente se detallan aquellos que tienen un papel de mayor trascendencia dentro de la novela, describiendo sus rasgos característicos más relevantes, especialmente, referentes a lo psicológico. En esta novela, el narrador usa, especialmente en los recuerdos de la pandilla, los relatos referidos a Sergio, Helen, Martina y Ricardo. Por tanto, y en orden de importancia, los personajes principales son:

-Sergio: su participación lo ubica en esta novela como el personaje protagonista; nace en Bogotá como lo refiere él mismo en un discurso que recuerda también a uno de los grandes poemas de José Asunción Silva, uno de los grandes poetas colombianos: “Pero no me hagan caso: mi odio es más experimental que doctrinario, tiene más de tendencia que de sistema, es un dolor, no una daga, porque yo, compañeros, como buen bogotano, debo tener el vino triste por respeto a la sombra larga y suicida del *Nocturno*” (79). Es melancólico, dominado por la ansiedad, la duda y, en algunas ocasiones, los escrúpulos, siente rabia contra muchas situaciones sociales, “sus iras repentinas evocaban el rayo que acelera y define las luchas espirituales [...]” (307), además, de poseer un sentido totalitario y misional de la historia (276). Reconocido por el grupo como un poeta revolucionario quien sostiene que para un político lo primero y más importante es el arte de atar cabos (291), igualmente, adora los relatos, las pinturas y su percepción de la Historia está “iluminada por un fuego azul y negro que se alimentaba de sed, de ira, de anhelo o, como él mismo decía, de la leña de los bosques de la utopía” (323). Algunas veces, es voz del narrador presentándose confusión en el discurso, sobre todo, por la relación con Helen, pues a diferencia de la obra de análisis anterior, en ésta se encuentran menos límites en la voz que cada uno emplea, en determinados momentos.

El narrador revela conclusiones sobre lo que a Sergio le molesta en su ciudad: “Pienso que lo que Sergio repudiaba no era la urbe sino la viscosidad del aire en el que anida y del que vive el demonio del poder” (267), o la forma en cómo ve la política:

Al fondo de su inquina contra los mecanismos perversos del poder y la política [...] se veían los opacos motivos de su desesperanza, la duda, el sedimento del sordo miedo que lo atenazaba: la historia es un caballo sin jinete, un loco azar, un juego, y este mundo un garito donde los tahúres hacen su apuesta y, sea que ganen o que pierdan, se van como vinieron: sin dejar ni la sombra. (*ídem*)

Le conoce tan bien que, aunque le es fiel como amigo, le hace críticas a su forma de ser: “Sergio, en una reprimenda creadora de sus soledades recapitularía las horas muertas, percibiría que en su alma se quebraban las cristalizaciones de lo incierto [...]” (226), y de pensar: “Y, sin embargo, cuando Sergio dijo que si estuviera en sus manos no dejaría con vida una sola criatura plante ni mamante con tal de erradicar la cizaña, comprendí que no era sino el miedo [...] lo que inspiraba esos ardientes anatemas, esas brasas, esos requiebros de odio. Como un lago en la tarde, su alma era luminosa pero no

transparente” (293). Su rol en el grupo le hace identificable: “Era una noche irreal, casi del cine, y ahí estaba ese amigo entre nosotros, solitario, perdido en sus visiones, sufriendo por el antes y el después de la vida, hablándonos en plena madrugada del descenso de Cristo a los infiernos” (230), no sólo por las emociones que revela, sino también por los pensamientos que comparte con ellos: “No en vano decía Sergio que el verdadero ocaso de los dioses no había empezado con el *Discurso del método*, sino con el conñado *Si* de una doncella de Nazareth al anuncio misterioso del ángel” (234). Es muy político, siempre está vinculando todo con las ideologías existentes: “Lo mismo parecía pasarle a Sergio con su delirio subversivo: aunque nombrara las alondras, el mar o los girasoles, no decía una palabra que no encubriera en lo recóndito una intención política” (266). Al igual que en la obra anterior Sergio abarca la mayor parte de la novela, pues es un personaje protagonista que influye y ayuda en la construcción mental que el grupo realiza sobre conocimientos diversos: “Sergio nos dijo que el soplo del espíritu es la fuerza que abre y cierra los grandes ciclos de lo humano y que por eso Hegel decía que Aquiles [...]” (282).

No sólo la cuadrilla le escucha a Sergio sus disertaciones, sino también aquellos que estaban en el bar se detenían a escucharlo, ya que, según el narrador: “Sergio el hombre de dos mundos, vivía en la espera y en la desesperanza” (295), además de poseer una veta luterana, pues es dado a creer que el pecado original compromete una “especie de corrupción ontológica de nuestra naturaleza” (271). El narrador refiere lo que ciertos integrantes del grupo piensan sobre él: “Ricardo lo encontraba ‘un tanto brujo’; a Gladys le parecía ‘abrasivo’; Helen creía que lo habitaba un duende” (295), Gladys lo llamaba ‘el eslavo’, debido a su alma enigmática y temible. En sus discursos, Sergio le decía a la pandilla que le angustiaba convertirse en un personaje de un relato de Sartre puesto que suele amargarse fácilmente y su esquema de la revolución se alimenta de arquetipos revolucionarios (como el de Ernesto Che Guevara), en vista de que está lleno de ideología, profetismo y enojo e insiste en “la necesidad de organizar toda una red de núcleos de poder que fueran articulando las aspiraciones esenciales del pueblo mientras lo permitieran [...]” (304). Sus críticas están siempre orientadas en contra de la opresión de las clases sociales desfavorecidas, a favor del proletariado; su discurso ideológico y la significación que destaca en el contexto de la obra sugiere la influencia del marxismo y de las revoluciones que intervinieron en la historia de los movimientos sociales de la

época, de ahí que Helen, en algún momento de la obra, lo manifieste: “Helen decía que era un trotskista, pero un trotskista herbívoro” (260).

Sergio es un personaje que refleja las diferentes ideologías de la época, una voz que deja traslucir su inconformismo y el cuestionamiento acerca de la existencia humana. El narrador le compara con un ser mitológico: “Sergio era el poder, el Minotauro oculto en ese laberinto de furias y de brumas que venía reduciéndonos los sueños a una especie de bienaventuranzas del atardecer, a un abandono, a un desengaño en busca de consolaciones y saudades para los tiempos amargos” (323), y sobre su muerte afirma: “Pero cinco años pasan y un quince de febrero, cuando supe que había caído luchando en las montañas, me vino a la memoria esa mañana en que nos dijo que la enfermedad originaria [...]” (305), sin que se exprese alguna otra emoción. Una cita que evidencia los sentimientos que Sergio manifiesta en sus actuaciones es:

Si esta memoria mía competente en olvidos dominara la realidad indócil del pasado, reviviría no sólo su incertidumbre, su fobia a los poderes de este mundo, su angustia de sentirse marginado de una partida en la que se jugaba entre clamores una apuesta infinita, sino ese intenso regusto de amargura que hacia el final de aquella temporada fue haciendo que el anarquismo y el maoísmo y el luchismo de clasismo de sus días iniciales llegaran a parecerle un turbio cielo. (211)

Por su parte, el autor declara en su segunda entrevista, con respecto al personaje de Sergio, que: “Con el protagonista de *Considéralo un sueño* comparto la pasión por la historia y el interés por las teorías y las ideas políticas, es decir, un cierto espíritu de oposición y de polémica” y más adelante agrega “sabía que el personaje tomaría una actitud introspectiva, penitencial, casi monástica”, cuestión que se desarrolla en el penúltimo capítulo de la novela.

-Helen: dada la continuidad del personaje, se sabe que es la mujer a quien Sergio ama, aunque se presente confusión cuando en el discurso del narrador se mezclen sus voces. El narrador expresa lo sorprendida que se muestra Helen al ver que los árboles tuvieran hojas verdes todo el año⁴⁵, y la refiere realizando algunas acciones, como cuando propone al grupo representar *La Gaviota*, de Chejov, y cuando canta el ‘Canto

⁴⁵ Es una situación que experimenta una persona cuando está acostumbrada a vivir en zonas donde se presentan las cuatro estaciones; en Colombia, al no existir todas ellas, es normal ver los árboles verdes todo el año. En el estudio de los personajes de *Qué será de Paola Silvi* se afirma que Helen ha vivido en Nueva York.

del alba' de los Comanches de Oklahoma, a manera de celebración, debido a que Martina encuentra un texto que prueba la existencia de ángeles femeninos. Sergio manifiesta la desesperación que ella despierta en él cuando realiza el gesto de pasarse la mano por el cabello, relata su belleza y el amor profundo que despierta en su interior: "Pero entonces vi a Helen, vestida de azul claro, asomándose al brocal del aljibe. En ese instante (sí: tuvo que ser en ese instante) sentí que la quería como siempre había querido querer en esta vida: con locura" (44). Ese sentimiento surge en su discurso para recordarla y revivirla como su amada, aquella a quien nunca olvidará: "Siento la voz de Helen, veo sus ojos (¡aquellos ojos suyos de aquel tiempo!), percibo [...]" (320). Además, contribuye como musa en la inspiración, conclusión o interrogación para los diferentes temas a los que Sergio hace referencia, como lo rememora el narrador: "No lo recordaría de no haber sido porque Helen, al escucharlo, dijo: 'Al paso que vamos, Nietzsche terminara siendo uno de los mayores padres de la Iglesia'" (225).

-Martina: con menor participación en esta obra, a diferencia de la anterior, está presente en algunos de los recuerdos puntuales del narrador quien la llama 'la amarga'. Posee la habilidad de hacer refranes y se conmueve por los colibríes del barrio porque no tienen albercas ni algodón para construir sus nidos. Plantea una teoría sobre el color de los deseos: "Los de fuga eran azules; los pasionales, purpuras; los de vivir, amarillos. Todo lo imaginaba iluminado: la inteligencia era lila; el misticismo, violeta; la lujuria, rojo turbio, el desespero, mostaza" (60), además de expresar que los malos pensamientos de los envidiosos y malvivientes "volvían de un gris oscuro las nubes y envenenaban de agria indiferencia las calles" (*ídem*). Aunque no le gusta el licor, suele beber para que nadie crea que esconde secretos y, en ocasiones, repite alguna ranchera que el vodka le hace recordar, percibe sonidos en los muros de la ciudad, dice que escucha los gemidos de los gorriones cuando están muriendo entre los pinos y, asimismo, siente el olor de la ginebra con lima en ciertas calles. A los presentimientos los llama 'los ángeles del íntimo', y en referencia a los ángeles sugiere que "vivían en el ámbito ciego de los presentimientos, que usaban girasoles y armas de muerte suave, que se situaban frente al misterio de la carne humana como ante un texto misterioso y todavía no descifrado" (248).

Cuando el narrador la evoca en los momentos que comparte con el grupo, emerge con enunciados como: "Martina comparaba el sol en el ocaso con esos grandes ríos que fluyendo y fluyendo se sosiegan en sus profundidades y que siguen tranquilos sin saber

que su fin es el salto y la caída” (199), o con frases muy características de lo que refleja su personalidad: ““Tu tranquilo: aunque mal y de prisa, tus pelitos han sido numerados’, decía Martina cuando, amargo y prevenido hasta lo injusto contra toda esperanza, [...]” (208). Al igual que en la obra anterior, se observa que el narrador expresa gusto por ella: “Mi sibila, mi pan de horno de leña, mi bruja sabia del Oriente (Martina: ¡me fascinaban sus pestañas, sus piernas que bailaban con maestría, su sombra que exhalaba un olor a fresas agrias!) [...]” (288).

-Ricardo: personaje que también aparece en *QSPS* y del cual, en esta novela, no se hace alusión a su muerte. Es gracioso (el joker de la baraja), expresa que: “La maquinaria del capitalismo la controlan tres manos: la invisible, la negra y la peluda” (119) y le gusta preguntar sobre variados temas que surgen en el grupo; delira con la boca de la actriz y cantante, Ann-Margret.

Por otra parte, los personajes secundarios citados en más de una ocasión son:

-Carlos Alfaro ‘el loco’, peluquero a quien la pandilla acostumbra a escuchar sus pláticas, nunca se conoce su lugar de nacimiento o procedencia y considera que la grieta entre el tiempo presente, pasado y futuro no es más que una constante ilusión de la conciencia (Martina creía que sufría por diversas situaciones de vida); -Alwyn, el loco, personaje que se repite de la novela anterior y el narrador le destaca como aquel que pone nombre a las estrellas a partir de artistas de la actuación y de la música.

Tres personajes secundarios, integrantes de la pandilla, que no aparecen en la novela anterior son: -Gladys, según el narrador, es una persona con mucha suerte, su muerte la refiere para el tiempo presente de la siguiente manera: “Gladys (hace casi tres años se cansó del acoso de los ángeles y se dejó matar de un virus que, naturalmente, le contagiara un pavo real) deliraba con pintar la champaña: sus murmullos, su aroma delicado, sus burbujas” (340); -Ivette, es de Cali (ciudad colombiana), baila muy bien la pachanga, jura que en sueños se puede visitar a los amigos, es una humorista que se ríe de los muchachos del barrio que no usan camisetas llamativas, diseña horóscopos difusos a base de perfumes, asimismo, se aparta de las mujeres embarazadas y cree que los presentimientos son los consejos y secretos íntimos de los espíritus buenos; -Hilda, tiene gran imaginación, algo de locura y un aura de muerte ya que su forma de ser es algo oscura, pinta orquídeas, candelabros y crines de caballo, adora la voz del cantante Hugo Romani, afirma que: “Los mansos no heredaran la tierra sino el polvo” (111) y que “en

una existencia anterior había sido un libertino perseguidor de las mujeres y en la presente lo pagaba con el acoso de los hombres” (42); el narrador expresa que nunca logra verla de día, siempre en los claroscuros de la tarde o la noche, por lo cual, su recuerdo es como si llegara del reino de los mitos y de las fantasías.

-la Pandilla: este personaje colectivo es vinculado en muchas ocasiones en los recuerdos del narrador, pero en esta obra se deja como personaje secundario debido a que las acciones más importantes se centran en el narrador protagonista y los escasos personajes principales ya descritos. Aparece referenciado en citas textuales como: “Era diciembre, el tiempo fuerte en que las pandillas reiniciaban su guerra y las navajas salían a relucir en la lucha por el dominio de las calles” (18), lo cual vincula la obra anterior, como ya se ha afirmado. Aunque el narrador se centra más en las actividades, meditaciones y aspectos generales de los personajes arriba mencionados, de la pandilla se muestran acciones más psicológicas que pragmáticas, y a diferencia de la novela precedente, en este texto se le da en más de una ocasión el nombre de tribu, aspecto evidente en el siguiente párrafo:

Ahora veo esa revelación como la ofrenda de una amistad verdadera, generosa y sin condescendencias, que nacía de esa confianza plena que hizo tan fuerte a mi pequeña tribu. Es que realmente fuimos uno: porque, así como los granos de trigo de infinitas espigas son molidos por tenaces engranajes para ser parte de una misma harina, así la vida nos había reunido desde todos los sueños y trigales de la noche para ser triturados por los dientes de la desesperanza. (229)

Asimismo, se observa la importancia que el narrador le otorga al grupo, por la amistad que mantienen y, también, por las reflexiones que producen y que enlazan su existencia como pandilla:

Las caminatas por las calles de Teusaquillo y Chapinero, las tardecitas en los cines, los corrillos nocturnos en la esquina de *La Turquesa*, las peleas en los bares, las noches apacibles entre las brisas del buen tiempo, el carnaval de aquel año, las tenaces veladas de billar en el *Victoria*, las guitarreadas junto a las fogatas, los entreveros con las pandillitas de *Santa Teresita* y de *Palermo*, las tenidas oyendo música [...]. (25)

La identificación que supone el ser adolescente, el pertenecer y seguir ciertas reglas definidas por el grupo, las vivencias que experimentan cada día, es lo que los concibe como diferentes:

En esos amaneceres en que la sombra se nos azulaba fatigando unas calles donde los toxicómanos del sexo, los marginales y los pistoleros de medalla de oro en tiro rápido dejan su rastro amargo, y se viven instantes misteriosos recuerdo ese silencio que se hacía entre los vagos del *Brasilia* cuando los ases del billar tacaban las carambolas a tres bandas y se oyen diálogos irreales [...], pude (creo) intuir las razones de su secreta inquina contra esa Nínive [...]. (270)

Se expresan las conclusiones que los adultos y la sociedad, en general, comentan sobre ellos: “Los mayores decían que la nueva generación subía rebelde y perversa y que este país estaba condenado a deshacerse en nuestras manos” (59), todo lo cual hace que la pandilla razone y disculpe sus actuaciones: “Tal vez lo que queríamos (nosotros, ciudadanos encerrados en un mundo de horarios sin sorpresas) era jugar con moneditas de oro, sentirnos olvidados, ser un poco los niños perdidos en el bosque, los viajeros, los peregrinos de la sombra” (205), además de percatarse de la evolución que van teniendo como personas en la sociedad: “No era el desierto ni la estepa: era Nínive la que había logrado convertirnos en apátridas, en nómadas, en espectros errantes” (316).

Se descubre que, como grupo social, sus comportamientos están vinculados a su entorno, al ambiente político y cultural de una urbe que los condiciona, lo que provoca situaciones diferentes y que, además, los exhibe como una cuadrilla homogénea en gustos y acciones por su edad, todo ello permite, por tanto, que se establezcan visiones y maneras de convivencia que los guían a determinadas conductas:

Lo intentamos, bregamos, hicimos lo imposible, pero en medio de aquellas madrugadas que las neblinas blancas hacían más angustiosas, no había forma o manera (¡que Camus el inspirado nos perdone!) de imaginarse a Sísifo dichoso. Ese peregrinar de incertidumbres tenía que conducirnos a una filosofía del desengaño, y ya se sabe en lo que acaba el que respira por las cicatrices. El anhelo (esa fuerza interior que nos protege del mundo y sus poderes) fue muriendo; la política de no negociación, no contacto y no compromiso con ‘lo real y lo posible’ era un humito; el delirio implacable se hizo estéril prudencia, y con el pretexto de no simplificar las situaciones, no trivializar los problemas y no sectarizar las perspectivas (¡y todo ese infinito trabajo por hacer!), conocimos la sombra y el entorno de Judas, apagamos el fuego del espíritu, les cuidamos los mantos a quienes apedreaban al arcángel azul de la utopía. (260)

También, un aspecto reincidente en los personajes es cómo se realizan continuos cuestionamientos sobre la vida, lo que les rodea y sobre ellos mismos como grupo:

¿Quiénes éramos? ¿Quiénes? Nos parecíamos a esa sombra del cuento de Andersen que de noche se asomaba por las ventanas de las casas para ver a la gente reunida en torno al fuego porque ansiaba estar viva, tener voz, olfato y tacto, sentir entre las venas el calorcito de la sangre. Nosotros éramos la sombra y la ciudad el ventanal dorado porque el que nos asomábamos a mirar la casona del mundo y la extrañísima familia que en sus innumerables estancias hacía infinitas lunas que aguardaba el paso de la caravana que iba para el país de los ensueños. (85)

El tedio, estado de ánimo ya destacado en *Qué será de Paola Silvi*, igualmente, se descubre como elemento inherente al desarrollo personal de los integrantes de la pandilla en esta novela: “¡El tedio! No sé cómo se fue materializando ese fantasma en el vacío. Nadie lo trajo” (183), “el día de cada día, lo de siempre, la rutina del tedio, la comida y el trabajo” (129), las expresiones enlazadas a esta característica son realizadas, en su mayoría, en primera persona por el narrador: “Sino que casi me quedo para siempre en una esfera entre el sueño y la vigilia en la medida en que el tedio es un enemigo insidioso que ni siquiera busca la victoria porque lo que disfruta es la batalla” (289). Sin embargo, aunque el tedio le hacía ver a la pandilla los momentos vividos como eternos o apáticos, ello no implicaba una desconexión de la vida misma. Por último, una alusión más extensa y argumentada sobre la pandilla, referida a temas históricos y religiosos, es el siguiente fragmento:

Lo que se me hace extraño es la vehemencia con que unos adolescentes casi en la edad del cervatillo, y en medio de esta urbe que es una especie de tornado que puede devorar bosques enteros [...] y que se agita en un ciclo infernal de agresión, reacción vengadora, nueva agresión, nueva venganza, y así hasta el acabose en una rueda de odio agresor y represalias, y armados con la honda de David y los guijarros del torrente, nos enfrentábamos a todas las pesadillas de la herencia, a los magos asirios que marcaron a María Magdalena con la letra escarlata, a las fatamorganas de un mundo gobernado por los muertos. (273)

C) los personajes referenciales en esta obra suman más de cuatrocientos cincuenta, como lo muestra la Tabla 4 (página siguiente), y se destacan en este apartado, algunos de los personajes referenciales no compartidos con las demás obras de análisis que son más de trescientos cuarenta. Al ser una cantidad tan desmesurada, pues correlacionan personajes de diferentes temas que ayudan a desarrollar los discursos del narrador, sólo se hace alusión en esta sección a aquellos que reinciden en más de una ocasión.

En los personajes referenciales artísticos (A) no compartidos están los pintores y escultores: Pedro Méndez (dominicano, siglo XX), Pablo Picasso (español, s. XX) y Gustavo Doré (francés, s. XIX). En los personajes vinculados con la cultura cinematográfica (CC) encontramos en el siglo XX actrices francesas (algunas de ellas también cantantes): Brigitte Bardot, Marina Vlady y Jeanne Moreau; actrices estadounidenses: Doris Day, Eartha Kitt y Natalie Wood y actrices italianas: Mónica Vitti y Silvana Mangano; en adición, cineastas franceses como Robert Bresson. En filosofía (F) se cita a Tomás Moro (inglés, s. XVI), Soren Kierkegaard (danés, s. XIX) y, en cuatro momentos se enuncia al ruso Mijail Bakunin (primera generación de filósofos anarquistas, s. XIX).

Tabla 4

Personajes Referenciales en 'Considéralo un sueño' (CS)

CATEGORÍAS EN LOS PERSONAJES REFERENCIALES	CS
ARTÍSTICOS: (A)	4
CINEMATOGRAFICOS: (CC)	12
FILOSÓFICOS: (F)	16
MITOLÓGICOS: (M)	17
CULTURA MUSICAL: (CM)	29
LITERARIOS: (L)	86
RELIGIOSOS: (R)	95
HISTÓRICOS: (H)	200
NO COMPARTIDOS CON OTRAS OBRAS	349
COMPARTIDOS CON OTRAS OBRAS	110
TOTAL	459

En lo vinculado con las figuras de la cultura musical (CM) se citan compositores rusos como: Alexander Borodin (s. XIX) e Igor Stravinsky (XX), compositores europeos como Edvard Grieg (noruego, s. XIX) y Arnold Schönberg (austriaco, s. XX), el cantante Gilbert Beaud (francés, s. XX), las cantantes Lolita y Nika (españolas, s. XX) y el tenor Luis Mariano (español, s. XX). De nacionalidad estadounidense, para el siglo XX, el narrador enlaza en su discurso cantantes como Ann-Margret, Eydie Gorme, Joan Baez y Frank Sinatra, y directores de orquesta como Paul Whiteman y Henry Fiol.

De Latinoamérica, siglo XX, señala a los cantantes Pepe Guízar (mexicano) y Alfred Sadel (venezolano). Destaca en la novela, en varias ocasiones, la recurrencia al compositor, director de orquesta, teórico musical, poeta y dramaturgo alemán Richard Wagner (s. XIX), de quien enlaza, asimismo, dos personajes de óperas: Los Guibichungos (El ocaso de los dioses) y Kundry (Parsifal).

Con relación a los personajes referenciales de la mitología (M) menciona en más de una situación a las divinidades griegas: Apolo (hijo de Zeus y Leto, hermano mellizo de Artemisa), Crise (hermano de Briseo y sacerdote de Apolo), Perséfone (hija de Zeus y Deméter) y la divinidad romana: Minerva (diosa de la sabiduría, las artes y las técnicas de la guerra, protectora de Roma). Sin embargo, es el Minotauro (hijo de Pasífae y el Toro de Creta) sobre quien se hacen al menos diez citaciones, algunas de ellas usadas como figuras literarias: “Pregunta inevitable porque todas las revoluciones modernas terminaron alimentando el Minotauro” (148), “el Minotauro brama desde la sed del laberinto y uno, como se va pudiendo, sobrevive, quedan todavía seres que sienten que el [...]” (204).

En cuanto a los personajes relacionados con la literatura (L) se nombran algunos como: Tiresias y Odiseo o Ulises (*Odisea*); Príamo, Héctor, los Teucros (troyanos) y, en especial, Aquiles, a quien se enuncia en seis ocasiones (*Ilíada*); Aladino (de origen sirio de *Las mil y una noches*, fue añadida en el siglo XVIII por su traductor Antoine Galland (francés)); Segismundo (*La vida es sueño*, Pedro Calderón de la Barca (español, s. XVII)); Mefistófeles y Fausto (*Fausto*, Johann Wolfgang von Goethe (alemán, s. XVIII)); Sherlock Holmes (*Aventuras de Sherlock Holmes*, Arthur Conan Doyle (británico, s. XIX)); Raskolnikov (*Crimen y castigo*, Fiódor Dostoyevski (ruso, s. XIX)); Quasimodo (*Nuestra Señora de París*, Víctor Hugo (francés, s. XIX)); Conde Drácula (*Conde Drácula*, Bram Stoker (irlandés, s. XIX)); en cuanto a los tebeos aparece Batman (Bob Kane y Bill Finger, estadounidenses, s. XX). También, cita a autores influyentes de todas las épocas como los rusos: Nikolai Gogol, Antón Chejov y Alexander Pushkin (s. XIX); otros europeos como León Bloy (francés, s. XIX), Sigrid Undset (noruega, s. XIX), Curcio Malaparte (italiano, s. XX). Otro autor sobre el que realiza especial atención es sobre el escritor Franz Kafka (checoslovaco, s. XIX), en múltiples citas⁴⁶.

⁴⁶ Se amplía información en el capítulo cuatro sobre la literatura y lo mitológico, con algunas citas.

También, se hace imprescindible subrayar el aporte que hace el autor, en la voz del narrador del texto, cuando en sus recuerdos se refiere a las revistas de caricaturas, cuentos, historietas y algunos de sus personajes:

Cuando me da por recapitular las horas muertas: *El halcón negro, La zorra y el cuervo, Gato Garabato, Black Shadow, Joe Palooka, Red Ryder, Roy Rogers, Hopalong Cassidy, Durango Kid,, Kevin, Fantasmagorias, Jim de la jungla, Flash Gordon, Entre fieras, El enmascarado de plata, Rosita Alvérez, Dalia negra, Paquita del jueves, Demonio Azul, Cruz Diablo, Cavernario Galindo, Los García, Rolando el rabioso, La pandilla, Tabú, Catita, Piel canela, Misterios del gato negro y Wamba, el hijo de la luna.* (34)

Textos que fueron de notable influencia en el desarrollo de los niños y jóvenes de los años sesenta y setenta, una gran mayoría de ellos originarios de América, y que aún en la actualidad se reeditan y/o se hacen películas y nuevas versiones sobre ellos.

En los personajes religiosos (R), como se observa en la tabla cuatro, expuesta anteriormente, el narrador hace referencia a más de noventa personajes, ya sea que hagan parte de la Biblia o de los grupos que forman parte de la iglesia⁴⁷, sólo el personaje bíblico de Josué (sucesor de Moisés) se repite en dos ocasiones. En lo concerniente a la Historia⁴⁸ (H), la cantidad de enunciados sobre personajes que han hecho parte de la evolución histórica de la humanidad son cuantiosos, por consiguiente, se describen sólo aquellos que han sido enunciados en tres o más ocasiones. Entre las muchas figuras que aparecen en la historia rusa, algunas de ellas son: Pedro el grande o Pedro I (hijo del zar Alejo y su segunda esposa Natalia Narýshkina, s. XVII), Catalina la grande o Catalina II (emperatriz durante 34 años, s. XVIII), Nicolas II de Rusia (último zar, hijo de Alejandro III, s. XIX), Néstor Makhno (creador del movimiento revolucionario de carácter anarco-comunista y guerrillero, s. XIX), Vladimir Lenin (líder de Partido Obrero Socialdemócrata, s. XIX), Yasha Dhugazvili (hijo de Lósif Stalin, s. XX), Antonov Ovseenkoe (bolchevique, s. XX)). Como personaje colectivo se citan los Mujiks (campesinos rusos, s. XX) y el ejército rojo (fuerzas armadas organizadas por los bolcheviques (grupo político Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia)). Dos personajes que prevalecen por el número de veces en que se les refiere son: León Trotsky (político y revolucionario) y Josef Stalin (dictador), sobre quienes se

⁴⁷ Se amplían explicaciones en el capítulo cuatro acerca de lo religioso.

⁴⁸ Véase el apartado sobre 'La Historia' del capítulo cuatro para más testimonio.

recuerda su papel e influencia en el desarrollo de revoluciones y guerras, no solamente en Rusia, sino también en Europa. Un fragmento que muestra alguno de los anteriores es: “Trotsky (que ya no es el glorioso caudillo militar de aquellos tiempos en los que Lenin se había propuesto ‘sondear a Europa con las bayonetas del Ejército Rojo’) parecía dar palos de ciego, [...]” (178).

En otros hechos históricos, como los de la Segunda Guerra Mundial, predominan los alemanes: Joseph Goebbels (político cercano a Hitler), Herman Goering (miembro prominente del Partido Nazi), Ernst Röhm (cofundador y comandante de la SA), y un historiador británico al cual se le considera una autoridad con respecto a la Alemania nazi, Hugh Trevor-Roper. Asimismo, otros europeos que incidieron en esa misma guerra antes y/o después de ella son: Benito Mussolini (dictador italiano), Charles de Gaulle (militar y político francés), y Josip Broz (mariscal Tito, yugoslavo). Por otro lado, están otras figuras que también han liderado e influenciado la historia universal: Atila (último y más poderoso jefe de los Hunos, s. V), Mao Tse-tung (dirigente Partido Comunista de China (PCCh), s. XX) y Sigmund Freud (austriaco, padre del psicoanálisis, s. XX). Un ejemplo de uno de los anteriores: “jamás conocí a nadie, con la excepción posible de De Gaulle, de quien emanara con tanta potencia una voluntad tan recia y concentrada... Más adelante, a medida que me compenetraba mejor de las diferentes facetas de la conversación de Mao, comprendí que era como los jardines de la Ciudad Prohibida [...]” (331).

3.5.2. *Espacio*

En *Considéralo un sueño* se relacionan también las características de la novela urbana, en la cual los espacios y los lugares que el narrador describe, específicos a la ciudad de Bogotá D. C., muestran lo que significa la urbe y cuáles son todos esos elementos que le componen y que, además, se encadenan en variados aspectos con el ser humano. Los aportes de los teóricos expuestos sobre ‘Novela urbana’ en el primer capítulo se consideran para su análisis, pero, especialmente, los de Armando Silva (2007) referentes a los imaginarios urbanos.

En una parte del estudio realizado por Silva (2007, p. 201), sobre los imaginarios urbanos de diversas ciudades latinoamericanas, se exponen múltiples características que muestran los problemas que éstas enfrentan y que, además, inciden en la transformación

de sus construcciones. En relación con Bogotá D. C., el tráfico y la falta de aseo son los elementos de peor imagen, pero es la inseguridad lo que tiene una puntuación relevante; algunos de estos componentes anteriores se pueden descubrir en la novela:

Nada ha cambiado, nada: ahí prosiguen (las aves de rapiña que planean en lo azul de las tardes los delatan) los grandes basureros a cielo abierto; las brisas que generan corrientes ascendentes cuando juegan entre las torres de enfriamiento de los cordones industriales; las doradas partículas de polvo, de metal y de cemento que súbito rebrillan en el aire cuando cruzan las penumbrosas avenidas los bólidos que ven entre las brumas, las hoscas [...]. (Crespo, 1998, p. 342)

En esta novela, se da a conocer la urbe con todos aquellos elementos físicos que la componen, su infraestructura, lo que identifica su esencia como metrópoli, toda su evolución: “Ya en pleno Centro se acelera el desorden de la vida en las aceras: lo que es el alma en el cuerpo, eso es la locura en esta urbe donde la gentecita del rebusque no sabe dar razón de la esperanza que tiene puesta en las monedas” (65). Es una ciudad que se percibe dolida: “la ciudad gime toda con dolores extraños en esa hora en que el dueño de la viña les paga su jornal a los obreros, y los que no hicieron casi nada reciben por su trabajo las mismas tres monedas que los que soportaron el bochorno y la fatiga del día” (107), que se enardece y aflige por su desarrollo: “Sé que a su modo la ciudad sufría” (255). A lo largo de la obra, se insiste en describir, directa y/o metafóricamente a la ciudad, escenario de sus relatos en la que lo utópico atiende a sus deseos, fantasías e imaginarios:

La ciudad, esa ballena enferma que exhalaba su aliento de humo negro y azul en la neblina, nos vulneraba con los odios, los olores corporales y los murmullos de toda esa gente rota que en los cines y en los bares profundos se anegaban en el aguamiel del abandono, y con sus risas y sus cicatrices nos decía que la piedra fundamental (la locura) es más fuerte de lo que puede imaginarse. (58)

Los imaginarios urbanos se engendran a partir de tres aspectos: primero, de lo psíquico, pues consideran los sentimientos de modo dominante frente a la razón, de la cual aparecen los odios, el miedo, el afecto y la ilusión, cuestión que se expresa de manera constante: “¿Por qué en ciertos momentos esta ciudad sobremanera grande de tres días de andadura es una pequeñez, tan poca cosa?” (308); segundo, como probabilidad mediada por las técnicas que modifican la ciudad hacia la fantasía ciudadana; tercero, dan una condición cognitiva de manera que los imaginarios sociales

son todas aquellas representaciones colectivas que orientan el curso de las identificaciones sociales y dan lugar a la interacción cultural. Igualmente, en cuanto al sujeto en construcción (Silva, 2006, p. 143), se expresan variados espacios en cuanto a: lo histórico, que compete con la habilidad de vivir en la ciudad de manera que la comprende en su desarrollo; lo tópico, el cual manifiesta físicamente el espacio y sus cambios; lo humano, pues relaciona la percepción de los seres vivos con el cuerpo de la ciudad y otros objetos que la circundan; lo utópico, que anida los deseos, fantasías e imaginarios que se realizan con la cotidianidad.

Todos estos imaginarios están implícitos en el desarrollo de la obra a través de la palabra del narrador, pues muestra conclusiones acerca de la ciudad, de manera que la conecta con toda clase de componentes: “La ciudad es así: desde aquel día en que la vi semidormida entre cobaltos y verdes presentí que, en alguna distante madrugada, como Sansón en Gaza, tendría que arrancar las dos hojas de sus puertas con todo y jambas y cerrojos y echármelas a cuestras para subir con ellas a la cima de un monte” (Crespo, 1998, p. 240). Además de prestarse atención a algunos espacios que enlazan su movilidad por la ciudad, puesto que existen unas prácticas de la vida social que se realizan de forma constante: “Aún me gusta pasearme por las calles en el atardecer, en esa hora en que los urapanes respiran luz y se beben la brisita de la melancolía, [...]” (129).

Más que una cartografía del espacio físico, el narrador (identificado en una clase de estrato social medio) se une al desarrollo de la ciudad exponiendo sus sentimientos: “Me duele ver qué leves fueron los juegos, las hogueras y las risas que alegraron las noches de aquella urbe perdida que si aún tiene poder sobre mi alma es porque un susurro de arcángeles la eleva, la encierra en plena luz y la preserva de la saliva del gentío, que se desvive y que se afana por la solicitud de tanta cosa” (309). La realización de extensas descripciones por su parte, referente a esta ciudad, hace que se plasmen realidades cansadas, tristes, tediosas, alegres o nuevas:

Porque ahí permanece la ciudad, ahí sigue. Ahí continúan sus tardecitas con sabor a sueño, sus ruinas impasibles y musgosas, sus escarabajos que salen a morir en los praditos secos del plenilunio, sus mimos doctorados en máscaras y sombras, sus golondrinas que no duermen temerosas de volverse murciélagos y amanecer colgando de sus patas, sus iras densas de fervor enrareciendo el aire en esas cuevas de las bebetas y las lámparas rotas donde la luz de los espejos titila de repente en las [...]. (117)

Se descubren meditaciones acerca de la gente y de las aglomeraciones que se forman, pues los personajes están en un entorno colectivo los cuales crean vínculos con la ciudad y los objetos que les rodean: “No podía imaginarme sus muchedumbres crueles, el olor de sus prados y sus desechos industriales, esas piedritas de amargura que sus nieblas me irían formando en el miocardio” (Crespo, 1998, p. 66). Igualmente, se incorpora la interacción cultural comparándola, por ejemplo, con una enfermedad: “No hay bacilo, no hay virus, no hay toxina que el incesante río de sus horas no arrastre. Multitudes enfermas lavan cada mañana sus lepras, sus rencores, sus pecados. Pero la urbe es un Ganges que se autopurifica” (66). El narrador expresa la percepción que tiene sobre las realidades subjetivas individuales y sociales que constituyen la urbe: “Es que, en concreto, la ciudad no existe: no es más que un rumoroso telón de fondo, un alucine, un fluir incesante de siluetas, rostros, olores corporales y susurros que entretejen una urdimbre de imágenes y cuadros [...], en fin, un escenario al que la brisa le cambia el decorado según venga la farsa. Y, sin embargo, aquí fuimos [...].” (68).

Bogotá es un lugar que posee ciertas implicaciones sociales en las que se deben mostrar habilidades para comprenderla: “Siento que no me extrañaría que en diversos lugares de la metrópoli salvaje (fábricas, hospitales o suburbios) empezaran a desaparecer así en secreto, casi a desvanecerse en el olvido, personas, familias y grupos enteros, sin que nadie supiera o lograra siquiera imaginarse qué se hicieron” (259). Es una metrópoli que permite construir escenarios imaginados, que evidencia ideas, sueños y costumbres de sus grupos sociales urbanos (Valencia, 2009), por tanto, se reflejan en los personajes que allí conviven:

No sabía siquiera que existía esta ciudad donde se ven sombras extranjeras en los muros, los pesados ocasos caen sobre las gentes y las calles convirtiendo esperanzas y deseos en un oro enfermizo de mendigo, y en las noches, cuando los antros se colman de sombríos parranderos y de espectros ansiosos de entregarse a los demonios, una brisa de humo, de mentol, de flores muertas, adormece las almas (yo no estaba despierto, lo hice en sueños, dijo al ser apresado un asesino) y la luna de cara carcomida se asoma precedida por ese escalofrío que inspira la aparición de la serpiente. (Crespo, 1998, p. 66)

Las transformaciones urbanas están asociadas con los cambios sociales, las necesidades que sus habitantes van exigiendo en su evolución cultural, por ejemplo, los espacios dedicados a los teatros y otros eventos sociales:

Y hubiera sido inevitable contarle que los viejos teátricos se acabaron (sin que nos diéramos cuenta se fueron extinguiendo el *Alameda*, el *Cápitól*, el *Cádiz*, el *Metro*, el *California*, el *Ayacucho*, el *Imperio*, el *San Jorge*, el *Caracas*, el *Diana*, el *María Luisa*, el *Libia*, el *Continuo*, el *Tirso de Molina*, el *Ariel*, el *América*, el *Cataluña*, el *Aladino*, el *Cuba*, el *Lido*); que las neblinas oxidaron el traganíquel azul del *Arizona*, y que hasta Isabelita de Asencio murió viendo las lluvias [...]. (332)

El narrador recuerda hechos que marcan su historia personal en los lugares donde estos ocurren, sin embargo, su visión de la ciudad le posibilita tener una percepción similar a la que tienen y se imaginan muchos de sus moradores: “La urbe es una escritura irreal, un texto que retiene y oculta su sentido en los charcos que nos hacen señales de oro y humo, en el pasar de los borrachos que cantan locos y felices, en ese reino de las fatamorganas y las músicas blancas en el que tantas veces me vi muerto” (115). Por ello, revela sus símbolos y produce transformaciones en su discurso narrativo sobre ella: “Eso es lo fascinante: que hay dos reinos en lucha en esta urbe donde los gases tóxicos generan unos ocasos de oro tan intensos que se diría que por lo arrabales se mete la sabana transformada en desierto” (69).

Las migraciones como asunto socioeconómico complejo están integrados en la voz del narrador, de ahí que, el inmigrante y las modificaciones del espacio físico que se producen, se cuelan en su discurso:

Mi espíritu es una sal oscura y ese regusto seco y acre se ha formado en el ciego dinamismo, en los agites, en la fiebre del dédalo inconcluso y por siempre en demolición y en obra negra que ha venido (que ahí va) creciendo sostenido por la terca ilusión del inmigrante que llega, que rebusca, que hace ladrillos y los coce al fuego, que edifica, que compra, que revende y que ignorando todo lo que la urbe ni perdona ni olvida, [...] ha transformado calles y plazuelas en teatro, en bailadero, en pulpito, en frutería, en escuela, en taller de mecánica, en bazar, en mercado, en pista deportiva, en joyería, en garito, [...]. (309)

Asimismo, se incluye al transeúnte común como parte de ese espacio, ese ser humano que circula o va por un lugar, con el rol que desempeña en la ciudad: “Quién sabe si un resucitado, un ser que no durmiera, alguien que nunca se sintiera solo, soportaría esa pena que en medio del agite de la ciudad me helaba por instantes la saliva viendo esos transeúntes que lo mismo que las avispas de la infancia, no se daban ni cuenta del rumoroso enjambre que al unirse formaban” (209); aspectos múltiples que hacen que

ese caminante haga parte de cualquier ciudad cosmopolita: “Las hoscas madrugadas en que los transeúntes se anegan en el amarillo glacial de los semáforos y en los muros costrosos se encienden clavellinas de cal viva, y uno [...]” (342).

Se observa, además, dentro de las características de la novela urbana, el aspecto romántico con el uso de un lenguaje más lírico, el cual se exhibe constantemente: “Pese a mis rechas de esperanza (una hoguera y su noche, un fuego fatuo y su reflejo) sentía pasar la sombra del oscurecimiento más oscuro” (203). Los bares, lugares que son usados por los personajes para sus acciones, son expresados de forma subjetiva: “En esos momentos *La Turquesa* se quedaba tan silenciosa que se podían sentir los crujiditos de las hojas secas que arrastraban las brisas en la calle, y una oscura pulsación de desdicha que iba subiendo de la tierra nos unía en la evidencia presentida de que la vida nos dispersaría” (269) y, asimismo, de manera descriptiva, en la voz de otros personajes que suelen habitarlos: “Sergio nos dijo que mientras veía oscilar las lamparitas que colgaban del techo del *Cheyene*, aquel antro donde al atardecer [...] no se escuchaba sino el golpe seco de los tacos de billar contra las bolas [...]” (309); ambos bares, *La Turquesa* y el *Cheyene*, vistos como ‘vitriñas’ (Silva, 2006, p. 72), ya que son los paisajes locales o ventanas urbanas donde los personajes se conocen y reconocen.

Además, los imaginarios urbanos que se sugieren proporcionan una visibilidad distinta de lo que es la ciudad: “Era el momento en que una ráfaga opaca que llegaba de lugares umbríos escalofriaba el resplandor dorado de la temperatura dejando en el barcito esa melancolía que saturaba los áticos ruinosos, las carteleras de los teáticos muertos con sus envejecidos fotogramas, los locales donde resonaban misteriosos telefonemas en las madrugadas” (Crespo, 1998, p. 95). Los barrios, lugares en los que se puntualizan otros espacios, recuerdan patrimonios culturales y sociales destacados de éstos: “Hay en el barrio Teusaquillo, junto a la iglesia de Santa Ana, una calle cerrada. Existe en esa calle cerrada una casona de inmensos ventanales casi escondida en la penumbra en que parece guarecerla un muro rojo. Hay en el muro [...]”⁴⁹ (282), espacios reales que pueden ser constatados en la ciudad de Bogotá.

Los personajes de la novela, habitantes de la ciudad, siempre están en búsqueda de identidad: “Nosotros, ciudadanos encerrados en un mundo de horarios sin sorpresas”

⁴⁹ Véase en el [anexo 3](#): ‘Fotos tomadas para esta investigación’, la iglesia Santa Ana, del Barrio Teusaquillo, en Bogotá D.C., Colombia.

(205), y en sus disertaciones, la perspectiva de los imaginarios está orientada a mostrar hechos y momentos en los que la colectividad existe. Por tanto, el narrador relaciona la ciudad con el caos, con los ruidos: “Velozmente, entre ruidos, la ciudad va pasando. Hay zonas donde todo parece hecho de sombras. Los espacios cruzados por los ferrocarriles tienen una áspera belleza: atraen a los mendigos, fascinan a los vagabundos, les inducen un largo acercamiento a los perros” (64). Asimismo, las edificaciones que la integran son imágenes que ocupan un lugar en la memoria colectiva: “Hay en San Diego una esquina desde donde se divisan la iglesita española, el planetario, las oscuras vegetaciones de los cerros” (107), pues son sitios que identifican a Bogotá, construcciones que cotidianamente el habitante debe afrontar: “Hace meses que vienen ampliando la avenida. Desde el puente elevado que se bifurca y desciende hacia el oriente y hacia el norte se ven [...]” (64). “Una ciudad no sólo es topografía, sino también utopía y ensoñación” (Silva, 2006, p. 145).

Es una metrópoli, que en su proceso de desarrollo, muestra flujos en las confrontaciones que se presentan por las fuerzas desatadas, a partir de la evolución energética del cambio, y a la cual el narrador le otorga vida: “La urbe era un espejo de soberbia” (323), y la enlaza con elementos figurados y reales: “Cuando se encenizara la luz hermetizada de los bares y en las calles se fueran extinguiendo los tornasoles químicos, los verdes radioactivos, los naranjas eléctricos que ardían en los avisos fluorescentes, y llegara esa hora en que la urbe es una vaca preñada que jadea, se incorpora y exhalando los vahos de la neblina, se pone en fatigoso movimiento” (113). El narrador se detiene, ve, oye y crea elementos que representan esta urbe.

La utilización de un estilo escritural subjetivo descifra cómo ese proceso de cambio (la artificialización del entorno humano) influye en los personajes y en las reflexiones que ellos buscan entender, por las repercusiones de sus acciones y por los lugares en que se mueven, siendo espacios que otorgan características propias. Igualmente, se evidencia una trascendencia implícita en la percepción de la inserción industrial y, especialmente, en los comportamientos humanos exigidos por la sociedad. Por todo ello, también, se añade el tedio, como un estado de ánimo presente en las transformaciones (ya examinado en el personaje colectivo de la pandilla) que la urbe refleja: “La ciudad con sus tedios unánimes, su cansancio del orden y sus ansias de violencia y de orgía, se sentía fluir en los olores a tigre y a lujuria del gentío que en las ácidas mieles de la danza parecía buscar su origen nómada: los yerbales, los potros color brasa, la violeta

nocturna” (227). Los personajes indagan acerca de lo que les rodea, las situaciones cotidianas, el medio ambiente en el cual se crean sus necesidades y las afectaciones que debilitan sus vidas:

Esta ciudad es como el alma: no duerme. En plena medianoche se oyen tubas de cobre opaco, una imagen acústica desciende de los lagos de altura y por los sardineles húmedos se desgranar en risas esos locos que al salir de los antros ven escualos heridos en las brumas, perciben esplendores ocultos en las piedras, sienten las castañuelas que resuenan en el fandango de la pesadilla. Es una urbe donde son escasos los que no tienen que consumir toda su fuerza en el trabajo y desgastarse hasta la sombra en las fatigas de la supervivencia, no hay energía excedente para forzar el reino de los cielos, ser nuevamente niños y subirse a la torre de los caballos azules. (141)

De ahí que, los problemas se hacen palpables, debido a los contenidos urbanos, cada vez más complejos, y a las formas de vida en que los personajes se inmiscuyen, pues hay cuestiones intangibles y tangibles que señalan preocupaciones por las prácticas sociales de los lugares que representan, ya que no es lo mismo, por ejemplo, adecuarse a vivir en el sur de la ciudad que en el norte de ella, por su estructura cultural y económica. La integración del ser humano con las urbes genera sentimientos y esta novela refleja en múltiples momentos lo que los personajes sienten sobre este hábitat que los envuelve y modifica. Un ejemplo de lo que siente Sergio acerca de la ciudad, se expone en la siguiente cita:

Una noche nos confesó que en los amaneceres de alcohol y luna blanca, mientras la ciudad se iba desperezando lo que mismo que una vibora grisverde y se palpaba el crecimiento de los brotes y las yemas del odio, su sombra sentía el clamor de un mundo condenado que prefería morir que transformarse. Aunque así, al pasar, lo conmoviera de repente un detalle [...] se la podía la inquina contra esa Nínive donde vivir es soportar los días sin nombre que le sobran a un calendario muerto. Odiaba su arquitectura, su historia, sus jerarquías, [...] y con agrias palabras criticaba su prisa, su vértigo, ese agite que es una de las innumerables formas de la pereza. Pero sé que a su modo la quería. He llegado a creer que lo que odiaba no era la ciudad sino el poder, ese chancro dorado que se contagian entre sí los topes que desde los sótanos gobiernan sus mañanas, sus tardes y sus noches. (266)

Como se viene afirmando, todas las sensaciones expresadas por los personajes, los guían a realizar cuestionamientos y reflexiones sobre ella: “¿Qué ha quedado de todo?”

Ahí permanece la ciudad, así sigue soltando esos efluvios humanos, esos grajos, esos olores a gentío, a jazmín, a comida; palideciendo bajo el polvo del terrorismo y los rumores; ocultando en sus brumas relatos perfilados a punta de furores, de cenizas y de remordimientos” (116); interrogantes que examinan las distintas facetas, imágenes y/o puntos de vista del narrador, y que consiguen incorporar al lector en el discurso de forma rápida por las respuestas que puedan generar.

Por último, y en otro orden de ideas, según Nelly R. Amaya (2003), en esta obra se identifican detalles de diversos espacios los cuales el autor va integrando al discurso narrativo: “Se vale de las imágenes de la ciudad (Bogotá), que pasa como la barca de Medusa con sus alquimias, sus latentes semillas de sadismo, sus casas de banquetes y sepelios, sus buitres carroñeros, sus sueños de furia y fatiga, sus avenidas y sus antros, sus sitios de encuentro, en una noche apocalíptica, como la visión de la Nínive bíblica” (149). Merece atención la palabra ‘Nínive’ (ciudad asiria), presente en ejemplos anteriores, la cual es utilizada por el narrador como sinónimo de ‘ciudad o urbe’, y está expresada en múltiples ocasiones, dos fragmentos que lo muestran son: “En los garitos, en las plazas, en lo más encizañado del trigo, he aspirado la brisa de esta Nínive que en los anocheceres pasa como la barca de Medusa bajo la telaraña irreal de los neones” (Crespo, 1998, p. 76), “es amargo vivir en esta Nínive (he conjurado una antigua venganza sobre mí al conocerla) que ya no es un refugio sino un laboratorio para las pesadillas del mañana” (127). Por demás, el narrador asocia detalles que acompañan a esta ciudad con la creación de figuras literarias, por citar un caso: “Ni de lejos habrían podido imaginar la desmesura de esta Nínive ciega que hace a la gente y se la gasta, que no duerme y que crece devorando cosechas, carne viva, lagos y microclimas” (139). Bogotá, según el narrador, es una ‘Nínive’ con gran cantidad de población, con situaciones sociales que la hacen ver diferente: “Nínive jíbara, urbe maestra en sortilegios, puerta de entrada, finisterre, laberinto de umbrales y perfiles, antro de agotadoras obsesiones: así es aquí en la tierra, así eres tú, así vives” (261); es una urbe en la que se muestran disertaciones sobre los medios económicos y su impacto en los habitantes: “En esta Nínive que sacraliza el poder, la riqueza y el trabajo [...] y en donde nadie reconoce a nadie porque ninguno es lo que aparenta ser, con una fiera paciencia me di el lujo de cuidar mi cansancio, mi silencio, mi anhelo [...]” (314); es una ‘Nínive’ que comunica y mantiene enigmas: “Pero lo más amargo fue sentir que esta Nínive no guarda los secretos sino que los olvida: que lo digan las grises

generaciones de fantasmas que aquí se fueron transmitiendo la vida, el desengaño y la palabra [...] y no por eso dejaron de vivir sin conocerse” (252).

3.5.3. *Tiempo*

En *Considéralo un sueño*, Crespo utiliza una estructura circular (similar a las obras anteriores), es una novela en la cual el elemento del tiempo predomina en el discurso narrativo, por consiguiente, se recurre a las citas textuales para poder enfatizar en su importancia dentro de las diferentes categorías del análisis literario.

Empleando los postulados de Gerard Genette (1989), en la categoría del orden, algunos ejemplos de analepsis, o sea todas aquellas evocaciones de acontecimientos anteriores, son: “Un sábado fui a verla. Estaba en cama: convalecía del vino, las guitarras y los tibios susurros de una noche de luna” (Crespo, 1998, p. 52), “un ciclo se agotaba y concluía. Con las últimas luces del verano, saboreaba un regusto de fracaso, de acabose, de pérdida” (210). Y un ejemplo de prolepsis, cuando se hace un avance hacia el futuro, es: “años más tarde, a su regreso de Caracas, donde se había transformado en publicista, conversamos de nuevo sobre los sueños de aquel tiempo” (53).

En la categoría de la duración, casos que expresan las formas del movimiento narrativo son: a) la elipsis, los saltos temporales dentro del discurso: “Pero eso fue lejos y hace tiempos, en el verano aquel en que las brisas dejaban un reflejo dorado sobre todas las cosas, [...]” (59), “y conoce en Leipzig a un joven filólogo que años más tarde, en el [...]” (136); b) la pausa descriptiva, aquellas descripciones que detienen lo que el narrador o algún personaje va contando: “Hubo dos que tres veces (ebrias de sol, felices) se lanzaron jugando en un revuelo de plumas y de sombras” (63), “porque allá en el más profundo centro de sus almas sabían que si perdían la batalla decisiva (esa que se daría en la línea del último horizonte) serían convertidos en serpientes” (216); c) la escena, generalmente en forma de dialogo, es de todas las obras examinadas en la que menos se encuentra esta forma narrativa: “-Padre, yo no he venido a confesarme sino a que me hable de la fe. -Confiétese (le replicó al instante el franciscano), confiétese ante Cristo y tendrá fe” (224); d) el *summary* o relato sumario, el tránsito de una escena a otra: “Pero esto es la ciudad. Aquí la noche y sus metales no dejan que mis deseos profundos sean llevados en forma de visiones hasta los bosques del ensueño” (125),

“¡qué amargo llega este momento! He aquí que todo un ciclo de mi vida concluye (yo puedo devolverme, pero el paso y la huella de mi paso no pueden) y no hay siquiera un ángel que me diga: ‘No temas’” (333).

En la categoría de la frecuencia, determinados fragmentos de acuerdo con las características que se plantean son: a) en el rasgo de la *determinación*, en el que puede haber una repetición, por ejemplo, en torno a lo sucedido en determinado tiempo: “¿Qué será, será?, esa pregunta que nos estuvo atormentando durante todo aquel año” (51); b) en el rasgo de *especificación*: “el mayor dirigente de todos los tiempos y de todos los siglos” (150), otras citas textuales, en este atributo, se presentan con la repetición del adjetivo indefinido ‘ciertos’ que precede al nombre, por lo general, relacionado con el tiempo (en plural o singular) y que, como se ha venido observando en el análisis de cada obra, es muy empleado por Crespo, con sustantivos relacionados con el tiempo como días, atardeceres, auroras, madrugadas, mañanas, ocasiones, instantes, momentos, etc., se evidencian tres ejemplos: “tengo que recordar ciertas auroras que azulaban [...]” (73), “pero ciertas mañanas el aire es suave y tibio” (65), “nos confesaba que había ciertos instantes, sobre todo en el puro mediodía, [...]” (33), aunque de todos los sustantivos, el de mayor incidencia utilizado con este adjetivo indefinido, es el vinculado con la ‘noche’: “Cierta noche, mientras sentía [...]” (206), “ciertos anocheceres la urbe es tan terrosa como una aldea [...]” (345); c) en el rasgo de *extensión*, el cual es de duración corta, exacto, y no contribuye a dar expansión narrativa, dos citas que lo refieren son: “Le aceptara la rendición a Francia en el mismo vagón en que el Mariscal Foch, el 11 de noviembre de 1918, recibiera la rendición de [...]” (159); “en la noche del dieciséis al diecisiete de julio de 1918, el Zar Nicolás II, su mujer y sus hijos [...]” (179). En la categoría de la frecuencia se plantean, también, las posibles interferencias que evolucionan en el discurso narrativo por grados iterativos con el empleo de algunos adverbios, dos casos que sirven de muestra son: “desde los días antiguos, el miedo que me daba mirar el calendario de un año [...]” (60), “si es cierto que en el trance de la muerte uno recoge sus pasos, desde ahora [...]” (112).

La presencia de una gran cantidad de palabras que sobresalen, constantemente, en el discurso narrativo de Crespo (como ya se ido comprobando) están ligadas al ‘tiempo’⁵⁰, ya que en *Considéralo un sueño* algunas de sus unidades son las que inciden y poseen

⁵⁰ Véase el [anexo 6](#): ‘Palabras significativas en la obra crespiana’.

relevancia para su comprensión, determinados vocablos en singular y/o plural, vinculados por ser los más empleados en la escritura, y son: a) año: “Me inquietan y conmueven esos años dorados en que el toque budista de la filosofía [...]” (137); b) día: “en aquel tiempo en que nos preocupábamos por todo porque no nos bastaba con el afán de cada día” (108); c) hora: palabra que se encuentra enunciada en incontables ocasiones: “Sabe que existen horas muertas en que [...]” (339), “pero el atardecer, la hora violeta en que [...]” (308). A su vez, esos sustantivos se combinan con adjetivos, de manera que exponen otras significaciones, por citar un caso: “En esos años ebrios (¡lucidez, pesimismo y alegría!) mi anhelo era el encuentro de la impaciencia y de la espera [...]” (253).

Se hallan términos que enlazan momentos específicos del día como: a) madrugada: “En plena madrugada se veían tan inmensos” (27), “vuelves a susurrar aquel bolero que Alfredo Sadel cantaba en esas madrugadas perdidas [...]” (280); b) tarde: “Hacía buen tiempo, la tarde le iba dando a las calles casi solas [...]” (274), “la tarde en que Martina nos contó que una noche, mientras [...]” (251); c) noche: “Que me hiela cuando llega la noche y los espectros encienden terciopelos en la bruma [...]” (146). Al ser ‘noche’ uno de los términos de ‘tiempo’ con mayor frecuencia en esta obra, otras frases que pueden dar una idea de su uso son: “Es una noche como aquellas en que supe no sólo que hay visiones que matan [...]” (315), o “Ahora es noche profunda. Los ángeles agitan el remanso cobrizo de los sueños, los helechos amargos se sosiegan y Dios se halla a la escucha de los grandes orantes” (*ídem*). Asimismo, el uso de la palabra ‘momento’ sobresale en el discurso: “De pronto, a veces, hay momentos en los que vuelvo a ver la urbe [...]” (108), “en el momento en que se hallaba en lo alto de la ola y tenía todas las cartas [...]” (162). El día de la semana que más se emplea es el viernes, pero en relación con los meses, son diciembre, octubre y enero los que más se nombran.

En la novela se descubren explicaciones sobre el ‘atardecer’, la última hora de la tarde, cuando disminuye la luz solar: “Es que el atardecer era la hora más humana de Cristo, ese odre del Espíritu que exigía de los suyos una fe absoluta y desligada de los lazos de la sangre, del mundanal ruidito y de la preocupación por el mañana [...]” (217). En todas las obras estudiadas se identifica siempre el ‘atardecer’ como una palabra que da apertura a la vida misma, por tal motivo, en el discurso narrativo, continuamente, predomina como una unidad de tiempo que influye en el desarrollo personal del narrador o de algún personaje: “Era el atardecer, ese momento amargo en que sentía que

mi alma estaba hecha de las sobras del mundo, [...]” (313); por añadidura, se deja uno de los tantos fragmentos sobre el atardecer que desvela un sentir nostálgico: “Es el atardecer, es la hora en que todas las raíces de amargura rebrotan, la hora en que nos enamoramos solamente para sentirnos ebrios y provocar a la desgracia, la hora en que las inquietudes se dan cita y se besan con los presentimientos. Pronto será de noche. ¡Qué misteriosa es esta sombra que sin tocar ni mover nada puede cambiarlo todo!” (132). Además, se encuentran otros términos que hacen alusión a ese atardecer como el ‘ocaso’, por citar un ejemplo: “El ocaso (ese aprendiz de brujo que libera unas fuerzas que luego se la pueden) agriaba los presagios, los fermentos ansiosos, los miedos donde anida el colibrí amarillo de la muerte” (95).

Otro tipo de menciones referidas al tiempo, son todas aquellas expresiones reincidentes que destacan en la narración y que se encuentran, por lo general, al comienzo de los párrafos y/o ciertas frases, como: a) ‘es de noche’, varios fragmentos que lo justifican son: “Es de noche. Es la pálida noche de un domingo de adviento” (301), “Es de noche. El reloj da las once. Qué profundo resuena todo en el aire quieto” (332), “Es de noche. Ahora es cuando el enigma de la muerte me alcanza lo mismo que un cuchillo como en aquellas madrugadas en que los perros de los palmerales pegaban esos aullidos ciegos, [...]” (338) y, al referirse a la muerte, la enlaza con la noche en distintas ocasiones, un caso puede ser: “Es de noche. Estoy solo (ya todos mis fantasmas y mis miedos cruzaron) sin vadear todavía este Yaboc amargo que separa la llanura sedienta de la tierra que me fuera prometida en el sueño” (336), se observa, además, la modificación de la preposición ‘de’ por el artículo determinado ‘la’, aunque empleada en menor intensidad, un ejemplo es: “Es la noche. Un ocaso de una duración sobrenaturalmente violenta me sigue, me presenta las peticiones de la fantasía, me anticipa un prodigio grande, tardío, de impredecible cumplimiento” (279); b) ‘era la hora en que’, expresada por lo general casi siempre en tiempo pasado: “Era la hora en que la urbe duda de sus viejas certezas, el hondo parquecito nos recibe con brumas y en el alma, se esfuman esos sueños que todavía no tienen nombre” (290), o en muy pocas ocasiones, en tiempo presente: “Es la hora en que los niños (los niños destetados por la luna que crecen en alcobas de violencia, que comen pan de lágrimas, que desde antes de nacer fueron desechados) se esconden en el tibio rescoldo de los cuentos [...]” (109), “es la hora en que las brujas platinadas (lunares, pelo vivo, sombras violetas en los ojos verdidorados, de gato) sueltan el tintineo de sus risitas y esparcen el bacilo del suicidio

en los letargos de la temperatura” (124); c) ‘de pronto’, locución adverbial que en Colombia tiene la significación, en algunos casos, de ‘posiblemente’, y que le permite al narrador expresar cierta prisa en el discurso: “De pronto, a veces, hay momentos, en los que vuelvo a ver la urbe tal y como la contemplaba en los ocasos en que su geometría de orillas duras se arrebatava al tiempo con las neblinas y los grises para salir al encuentro del aire” (108), “De pronto, en una esquina, casi en la calle de las fruterías, la mujer de ojos negros finalmente sonrío, dice algo que no escucho, mira por la ventanilla, se arregla un poco [...]” (66).

En lo relacionado con el tiempo meteorológico, el discurso en la novela hace referencia a climas calurosos, días soleados, y aunque Bogotá se caracteriza por tener un clima frío debido a su altitud, muchas de las descripciones suceden durante el verano: “Era el sol, el verano, aquel diciembre, el calor que se hacía prepotente en la tierra” (320), el narrador muestra un clima determinado por la luz del sol y los vientos cálidos: “Una inmensa burbuja de luz que no estallaba permanecía temblando en pleno cielo durante aquellos feroces mediodías en que las corrientes de aire tibio subían resecaando los ramajes y alzando polvaredas amarillas” (27); además, aspectos atmosféricos, tales como la humedad, continuamente, están presentes en este libro: “No hace mucho, una tarde pesada y húmeda de junio, el adviento sombrío de un desespero me hizo recordar los demonios de aquel tiempo febril en que cruzaba la Canaán de los malditos” (39). La época climática más enunciada es el verano, luego el invierno. Igualmente, se emplean otras expresiones del tiempo que están en menor medida, pero que se suman al número de términos empleados para explicar el tiempo, ellas son sustantivos como: alba, antaño, aurora, mediodía, medianoche, siglos; adjetivos como: antiguo, eterno; adverbios como: ayer, todavía; locuciones adverbiales como: de repente.

La palabra ‘tiempo’ en *Considéralo un sueño* es utilizada en variadas significaciones, por ejemplo, con el tiempo vivido: “Era que por momentos las horas de aquel tiempo se perdían en un irreal distanciamiento [...]” (49); como parte de la secuencia de los sucesos: “Y fantasmas que misteriosamente se han salvado de la usura del tiempo” (75); como una época durante la cual vive alguien o sucede algo: “Que le hacían añorar aquellos tiempos de la Fiesta del perdón en que los sacerdotes de las tribus [...]” (211). Con relación a su empleo como categoría gramatical, la cual permite identificar la acción, el proceso o el estado denotados por un verbo, a partir del momento del habla o con otro punto temporal, la mayor parte del discurso narrativo de

esta obra, como ya se ha afirmado, está en tiempo pasado, por tanto, se descubren muchos ejemplos del uso del pretérito imperfecto, indefinido, y pretérito pluscuamperfecto, por citar un caso: “Y un cromatismo irreal hacía que los jarrones parecieran caracoles rosados y había sombras incluso donde no existía cosa alguna [...]” (25). Se halla un constante empleo del pretérito del verbo ‘haber’: “había visto a la mujer nacida del agua y de la luz del paraíso. Había visto a la mujer de antes del pecado [...]” (45) y, en incontables ocasiones, con el uso de ese verbo ‘haber’ complementado con un sustantivo relacionado con el tiempo: “Y había momentos en que mi sombra necesitaba ser tocada por una luz oscura [...]” (39), “había noche suficiente para que la ciudad y las montañas se disolvieran en las sombras” (58).

La importancia que el narrador le otorga al elemento ‘tiempo’ permite que durante el discurso narrativo se proporcionen nuevas definiciones literarias⁵¹ como: “Ese fantasma que ni es ni no es” (252), además de explicar la influencia que tiene en la evolución del hombre: “Tengo el presentimiento de que Dios hizo el tiempo para que el pulso del instante nos diera una vislumbre de la eternidad” (183), cuando lo transforma para darle un sentido antropológico a la actividad cotidiana: “El tiempo que invalida las imágenes, desfigura las almas y deroga los sueños, parece empeñarse en que la otra dimensión (la del lenguaje) vaya siendo absorbida por la esponja del tedio, por el hábito, por el estado de cosas dominante en la infernal sociedad en que vivimos” (294), asimismo, aclara ciertos aspectos que lo componen: “Una luz revelada me devuelve la imagen de aquel reino perdido en la memoria y en la brisa, me deja en una orilla donde el tiempo es un sueño (no hay antes ni después: todo es un mientras) y lo mismo que en esas madrugadas en que mi alma [...]” (314). Resulta interesante, igualmente, la significación que el narrador le concede a los periodos del tiempo en el discurso sobre su existencia humana:

Sería por eso que más tarde, ya hombre, me parecía sentir que había tres tiempos: el de la tierra, que casi no corría (ahí seguían los desiertos, el mar, los precipicios); el de las calles, que iba fluyendo rápido; y el mío, que se alejaba como el viento. Comparando ese oscuro devenir con un río, el tiempo de la tierra sería el lecho; el de las calles serían los rápidos oleajes que ondulando se agitan y aceleran según las brisas y declives; y el mío sería esa espuma hecha de soplos y susurros en los que nada puede anidar ni sostenerse: yo, que ayer nada más, entre presagios y misterios, me fascinaba [...]. (40)

⁵¹ Véase [anexo 1](#): ‘Definiciones literarias crespianas’.

Del mismo modo, las explicaciones y vínculos entre los tiempos presente y pasado son numerosas: “Cuando el presente se ilumina se redime el pasado” (241), fragmentos que enlazan y ubican al lector en ambos tiempos gramaticales: “Cada uno tiene marcado su destino y era tal vez inevitable que aquel místico en estado salvaje y desgarrado entre [...]” (226), además de incluir el futuro “Hoy no habíamos hecho nada con nuestra vida. Ayer tampoco. Pronto sería la tarde y el silencio formaría declives, [...]” (51).

Por otra parte, los modos de expresión sobre los que expone Paul Ricoeur (1999), hablan del pasado y relaciona los adverbios de tiempo que sitúan la distancia y los grados de profundidad de ese tiempo pasado enlazado con la memoria. Como en todas las obras crespianas estudiadas, la recurrencia en el uso de los adverbios de tiempo es muy frecuente. Otros ejemplos de citas textuales con estos adverbios son: “Pero ahora la niebla lo vencía con esa poderosa encantación con que los giros [...]” (53), “antes de que se le echara encima el alba [...]” (69); “por los que parecía que la savia fluyera todavía y en el que tantas veces [...]” (116). Al igual que en las novelas anteriores, está el uso insistente del sustantivo ‘instante’: “Eso he sentido y eso he dicho en los instantes en que el mal espíritu me ha llevado a quizá donde” (126), “por instantes lo veo llamar a los relámpagos y, ebrio de las heces de un poder que le fuera [...]” (168), “mi ser gemía en la brisa que separa el instante de la más pavorosa eternidad, y desde lo profundo de mi nada [...]” (253), de la misma manera, hace uso de adverbios como ‘ahora’, el cual indica el mismo momento del discurso del narrador: “Ahora, desde el pálido presente, siento que si el recuerdo adquiere en mi palabra una significación no presentida que me permite ver a la luz de [...]” (11), lo que lo sitúa en el presente con los recuerdos del pasado: “Ahora que la noche de los arrabales me fatiga con sus candilejas [...]” (115).

Ricoeur hace relación a la memoria de la historia en la que aplica al futuro lo propio, lo próximo y lo lejano, y son aspectos que se observan en el discurso narrativo del texto de estudio. Crespo enlaza el tiempo con asociaciones de memoria que le ayudan a detallar y mostrar sus conocimientos a través del narrador, pues expone conocimientos de los sucesos acontecidos en la ciudad de Bogotá, en una década que sobresale por la industrialización y la transformación de las grandes urbes latinoamericanas y la influencia de aspectos sociales en la formación educativa de los jóvenes. El término ‘memoria’ es reflexionado por el narrador y sirve de ayuda, de forma continua, en la construcción del discurso narrativo como se observa en los dos siguientes fragmentos:

“¿El pasado! ¿Quién puede narrar eso? La auténtica memoria es uno de los sentidos que todavía nos faltan” (35), “Pero ¿qué hacer para que mi conciencia se despierte del sueño (del mal sueño) que me impide la memoria absoluta?” (142); incluso, es un vocablo que, al ser explicado, abarca conceptos propios de las situaciones de vida: “Si esta carne moral no se erigiera en límite de mi espíritu, esa memoria subyacente lograría discernir en qué momento el subversivo de los sueños a prueba de realidades vino a decir que la revolución debía iniciarse en lo más interior de las conciencias” (213). Siendo Crespo un poeta, es a partir de su narrador que deja rastro de ello en la misma definición que elabora sobre la ‘memoria’: “Y, sin embargo, la memoria (la memoria es la carga del poeta) no llega sino hasta donde las palabras quieran acompañarla” (16), además de describirla con énfasis en los elementos que la complementan como el olvido: “Si esta memoria mía competente en olvidos dominara la realidad indócil del pasado, reviviría no sólo su incertidumbre [...]” (211).

Se encuentran múltiples fragmentos que unen los vocablos referidos a la memoria, el pasado, el recuerdo y el olvido: “No hay nítidos deslindes entre el recuerdo y el olvido no se perciben voces, presencias o figuras que se noten en esa tenue bruma en que poquito a poco se transforma el pasado: todo es un claroscuro en ese entorno de matices suaves, difusos, esfumados” (38). De manera clara, el narrador expresa frases que amplían lo que puede significar cada una de las concepciones anteriores:

Uno recuerda, claro. Pero no es que primero determine los hechos y luego perciba sus interconexiones: lo que sucede es que los hechos y sus interconexiones entretejen una sola y retorcida liana (lo percibo y lo siento en los instantes en que el alma es rozada por ese aire que mueve lentísimos aromas y hace que la memoria retome así en penumbras la urdimbre de una pausa suspendida) como en este momento en que la brisa que viene de la noche se cruza con mi conciencia con la de aquella tarde en que [...]. (36)

En muchos de los discernimientos que se encuentran en el desarrollo de la obra se resalta la importancia del recuerdo, el tiempo, la memoria, y la manera en cómo se ve el hombre afectado por la temporalidad. Definiciones como la del ‘recuerdo’ aluden a preguntas filosóficas del ser humano: “¿Qué es el recuerdo? ¿Es una sombra de la vida o es su misma sustancia? (19), evocaciones que integra a la vida cotidiana: “Un recuerdo expresado con palabras es más palabras que recuerdo: debido a la presencia de la forma verbal en que se encarna, deja de ser memoria fugaz, brisa, neblina, para

volverse un trazo de nítidos contornos” (142). Además, se halla relación entre lo que son las palabras y el mismo recuerdo: “Mis palabras han hecho que recuerde... no, que recuerde no, que vea y que hasta pueda tocar los habitantes de aquel [...]” (115). El narrador lo confirma: “No es uno quien decide qué recuerda y qué olvida” (243), pues hay momentos que desvelan esos recuerdos y sólo es a través de ellos que se consigue vivir: “Desde siempre lo supe: cuando recuerdo, espero; evocar es mi modo de vivir la esperanza” (253).

También, el concepto de ‘evocación’ es explicado por el narrador: “La evocación no tiene ni urdimbre ni estructura, procede por vislumbres y discontinuidades y, para que nada falte, tiene que someterse a los azares de un signo (la escritura) que cuestiona en su origen lo visto y lo vivido” (284), esa evocación hace que el narrador se remita a imágenes de fuerte proyección personal como los olores y los ruidos, por tal causa, realiza nexos, igualmente, con el olvido: “Es que la más potente de las fuerzas que imperan en la tierra es el olvido: lo he percibido en ese rumor oscuro de colmena que por instantes se aproxima [...]” (186), “cuando digo que hay una zona fantasma en mi memoria no me refiero a un tiempo sino a una perspectiva. Hay algo que no entiendo, que no sé, que no veo: es como si no estuviera evocando mis recuerdos sino reorganizando mis olvidos” (50). Las evocaciones hechas por el narrador implican su vida subjetiva por lo que considera adaptar su pasado a su perspectiva adulta y a una visión actual de las cosas con los recuerdos, en palabras del autor: “la novela de evocación no facilita percibir la trama de lo narrado” (primera entrevista).

De los párrafos anteriores se puede deducir, al vincular el tiempo y la memoria, que la forma de escribir del autor hace que tenga estilo propio, pues como él mismo lo afirma, la no utilización de signos de puntuación en sus escritos está influenciado por el paso de los hechos en la misma memoria, la cual “en el proceso de escribir se da una extraña paradoja: a medida que se encuentra se sabe qué es lo que se busca” (segunda entrevista).

Por último, la conexión entre el tiempo y la influencia del tedio experimentado por los personajes, el cual se refleja en el discurso y se abre como elemento que se repite en todas sus obras narrativas, como se observa en los siguientes fragmentos: “Así quería, supongo, burlarse de las tardes de agobio que pasamos en la peluquería mirando los anillos concéntricos del tedio, padeciendo la lenta calcinación de los deseos entre los

ayes de la temperatura [...]” (33), “Y el tedio, ese demonio casero que en las hoscas madrugadas reanuda su monótono solo de maracas, [...]” (183), un aburrimiento que incide en la dinámica del grupo y en la evolución del tiempo que los abarca.

Hasta aquí el análisis de las cuatro obras en prosa de José Manuel Crespo (fuera de la autobiografía estudiada en el capítulo anterior), en las que por sus propias características el narrador juega un papel relevante en el desarrollo de éstas. En el siguiente capítulo se encontrarán elementos que prevalecen y destacan, especialmente, en las categorías semántica y pragmática, lo cual permite ampliar y complementar el estudio de las cinco obras ya examinadas.

CAPÍTULO 4

ELEMENTOS SIGNIFICATIVOS TRANSVERSALES EN LAS OBRAS NARRATIVAS

4.1. Estructura y generalidades

Este capítulo hace relación a los elementos significativos que aparecen en las obras narrativas ya estudiadas, lo cual integra la categoría semántica (por su significación) y la categoría pragmática (relación autor-texto-lector), con base en la sustentación teórica que fundamenta la presente investigación. Se inicia con la correlación de las características de la ‘novela lírica’ con las obras estudiadas, luego, se relacionan los personajes principales y/o secundarios⁵² compartidos en ellas y los personajes referenciales que, igualmente, se repiten⁵³ con tópicos que los identifican como la Historia (H) (se incluyen los filosóficos (F)), la religión (R), la literatura (L) y lo mitológico (M), la cultura musical (CM) y la cultura cinematográfica (CC), que por ser tan numerosos, se orienta el análisis a todos aquellos que centran el discurso del narrador a partir de las acciones que estos personajes realizan y en los que se utilizan planteamientos de nuevos autores que complementan toda la temática anterior para la comprensión de las obras. Se incluyen, además, los espacios compartidos, en los que prevalece la presencia en el discurso narrativo de la naturaleza (la vegetación y los animales). Adicionalmente, se vinculan algunas palabras claves y expresiones sobresalientes de uso constante en el lenguaje narrativo del autor, fuera de los términos y vocablos ya estudiados en el ‘tiempo’ en cada obra del capítulo anterior.

Al ser características transversales de la narrativa crespiana, se transcriben las citas textuales que las sustentan (al menos una por cada obra), de acuerdo con las siglas que las representan y el número de la página: *Qué será de Paola Silvi* (QSPS), *La promesa y el reino* (PR), *Ánimo contra el miedo* (ACM) y *Considéralo un sueño* (CS); en menos ocasiones se emplean citas del texto autobiográfico *Largo ha sido este día* (LHSED)

⁵² Consultar el anexo 13 en el CD, hoja 6: ‘Personajes en las obras crespianas’.

⁵³ Consultar el anexo 15 en el CD: ‘Personajes referenciales repetidos en las obras crespianas’.

debido a que varios de los aspectos aquí estudiados han sido revisados en el capítulo dos de esta investigación. En caso de que en determinada obra la característica sea muy sobresaliente, se amplía el número de citas textuales. En la categoría pragmática, expuesta al final del capítulo, se explica el vínculo encontrado entre autor-texto-lector a partir del empleo de ‘la pregunta’ en el discurso narrativo, como elemento de ayuda para la comprensión de esta relación.

4.2. Obras crespianas como ‘novelas líricas’

Las creaciones narrativas de José Manuel Crespo integran en sus discursos, características relacionadas con la ‘novela lírica’, concepto teórico ya explicado en el primer capítulo y que expone la utilización en la narración de elementos pertenecientes a la poesía, lo cual es reiterativo en todos los textos crespianos de este estudio. En todas las obras es evidente la ausencia de un desarrollo lineal y pormenorizado de la intriga, de tal forma que el narrador y sus personajes se mueven en una combinación de acciones y múltiples temáticas inmersas en la narración. Esa carencia de organización refiere una innovación en el tratamiento del tiempo, como ya se ha descrito en las indagaciones previas, pues debido a ese proceso existe una evocación continua de lo pasado, del recuerdo y, por tanto, no hay un desarrollo de acciones sucesivas. Ni siquiera en *Ánimo contra el miedo* (1988), que es el relato de un asesinato acontecido muchos años atrás, hay un desarrollo lineal, pues al utilizarse esa peculiar forma de contar en el tiempo, el narrador y sus personajes van al pasado y regresan al presente, lo cual lleva a que se manifiesten visiones fragmentarias de la realidad y de la vida:

Desde lo profundo de un octubre sin vientos (eran las nublazones olorosas a sombra de los montes las que traían ese rumor oscuro que pasaba encenizando el azahar de los naranjos y lastimando las vidas) los cienagueros (desconcertados por un invierno suave y sin afanes por nochecitas frescas, por aromas furtivos) observaban las nubes aguaceras y en esos atardeceres en que los muros sombreados de azaleas se doraban con un sol apenitas y unos pájaros negros se paseaban tranquilamente por las calles, agotaban las ciegas rutinas del recuerdo con la misma metódica indolencia con que dormían la siesta bajo los tamarindos en esos catres de lona con las patas en forma de tijera. (39)

Son visiones que se hacen cotidianas para todo ser humano por los procesos y cambios estructurales que se viven, lo cual pasa a ser, para muchos de los teóricos de la novela lírica, una forma y estilo de proyectarse en la escritura narrativa: “Y si mi propia

intimidad me es algo ajeno (lo presentía cuando me despertaba en plena sombra y de la deslumbradora plenitud de los sueños pasaba en un instante a la brumosa realidad de una vida que nunca era la vida), más arduo me resulta sumergirme en los mantras del abismo” (CS, 185). El malestar sobre las experiencias de vida, que se expone en las obras de estudio, enfrenta la imaginación, el sentimiento y la propia realidad: “De pronto, por las tardes, cuando en el aire quieto me llegaba esa fragancia calurosa, ese olor rabioso de la ciudad reseca, me parecía que mi tiempo interior se enloquecía y que mi propio ser llevaba un ritmo extraño al de la realidad y al de la vida” (QSPS, 85).

Los autores Ralph Freedman (1972), Darío Villanueva (1983) y Ricardo Gullón (1984), declaran que en la novela lírica la narración está dominada por la afirmación de la subjetividad, aspecto que es parte inherente del discurso narrativo en las diversas obras de investigación, dos casos que lo muestran son: “Me impresionaba el infinito de los nombres perdidos, es decir, esos miles y miles de personas que vieron y trataron a víctimas y asesinos y que no por olvidadas y carecer de nombres dejaron de ser almas ni de vivir en el mundo” (ACM, 37), “Súbitamente la noche me pareció viejísima, suspendida en un espejo de siglos, un olor emanando de las raíces más viejas y más tristes del mundo” (QSPS, 55). Los rasgos subjetivos y la manipulación poética enfatizan la forma de sentir y pensar del propio autor, lo cual se encuentra en cada párrafo de los textos estudiados: “en la difuminada neblina de la nostalgia se han preservado de los furores del viento ciertas migas y burbujitas de sueños que uno no se imagina cómo ni por qué grietas de ceniza lograron alcanzar a fugarse del limbo de las cosas que estaban destinadas a no ser” (PR, 117).

La imagen del ‘yo’ y las percepciones que el autor refleja a través del narrador pasan a ser esenciales en toda la estructura de las obras: “En mi vida había visto una noche tan extraña. Arriba, Dios y los espíritus. Había un potro dormido. Había un tordo gimiendo entre los pinos” (CS, 44); asimismo, a través de sus personajes centrales se plasma la evolución de sus propios sentimientos: “Leticia nunca pudo aclarar de qué manera esas hilachas de recuerdos se le iban convirtiendo en tensiones. Ciertos anocheceres era el viento el que dejaba que los recuerdos llegaran hasta ella y [...]” (PR, 32). La sensibilidad es una capacidad de percepción que siempre está presente en las reflexiones de algunos de los personajes como, entre otros, Sergio, en *Qué será de Paola Silvi* (1981): “Pese a los resplandores del verano la ciudad me iba pareciendo cada día más amarga y más tensa. Las vibraciones del calor y de las voces expresaban profundidades

de violencia y nunca me abandonaba la idea de que en el fondo nadie sabe que es lo que verdaderamente se cocina entre tantos millones de corazones rotos [...]” (82).

La disposición que tiene todo ser humano para producir emociones se verifica, por ejemplo, con el narrador protagonista en *Considéralo un sueño* (1998): “En una de mis ensoñaciones recurrentes me veía visitando esos lugares quinientos años antes, cuando la cabellera de la lluvia se enredaba en la brisita de las araucarias, los ocasos se iban en una ola de estrellas [...]” (197). Igualmente, a través de uno de los personajes principales, Jorge Ariza en *Ánimo contra el miedo*, el narrador plasma la evolución de su propia sensibilidad cuando multiplica sus ‘yos’ (Villanueva, 1983) y pasa a explicar el ‘yo’ del personaje, se puede apreciar en el siguiente ejemplo: “Mañana y tarde lo acosaba un dolor sordo y en ciertas madrugadas en que las brisas olían a espumita salada, veía por entre las palmeras la neblina que venía de las olas y hundido en un aljibe de melancolía pensaba que [...]” (Crespo, 1988, p. 51). La sensibilidad de Crespo en el proceso de escritura manifiesta toda su subjetividad y su pensar, por ello, es característico encontrar cómo se abre ante los demás su yo más profundo, el cual proyecta a través del narrador o de los personajes que participan en sus obras, en las que el autor retrata su propia experiencia interior, lo que, de alguna manera, refleja su condición íntima, consiguiendo sensibilizar al lector quien busca conocer lo que podría existir en el alma y pensamiento de éstos.

Se destaca en estas novelas la cuidada selección de ‘sensaciones separadas’, expresión de momentos en que se intensifica el lirismo y la sensibilidad poética: “Es la llovizna la que revive los prados, pero lo que uno recuerda es el rayo que deja el agua resplandeciente. Nacer es un proceso, morir otro. Pero la resurrección es fulminante” (PR, 123). Sobresalen expresiones que definen y exponen el talento del autor para tocar la conciencia de los demás: “No he estado solo en este mundo. Un poco sí en mi alma y otro poco en mi cuerpo (este animal bravío). Pero en ese momento me vi sin nadie y solitario, me vi opaco, me vi sobrepasado por el vaho cenizo y muerto de las horas; me dolía [...]” (CS, 188). Es la poesía hecha prosa en la que se busca emoción y aflicción: “Parecía una simpleza y una simpleza era: pero una sola gota es tan agua como el océano y el fulgor de una brasa tan luz como una hoguera” (QSPS, 86). Son múltiples instantes narrativos que acompañan la emotividad del narrador: “Como en esas alucinaciones en que uno, con los ojos cerrados, ve Antártidas azules, firmamentos helados y nubes delineadas por un borde de oro, sentía que su sombra se coagulaba en

frío, que se hundía en un estanque de crisantemos amarillos, que vivía uno de esos instantes [...]” (ACM, 43).

El monólogo interior es una técnica literaria en la que se expresan en primera persona los pensamientos que se originan, por lo general, en la conciencia del narrador, siendo un aspecto que se presenta en todas las obras, lo que da origen a una exploración continua de meditadas sensaciones: “Lo pensé aquella tarde del eclipse: la neblina girándose se hacía brisa y arrojaba cenizas y hojas muertas sobre el mundo. Las torres de cristal se diluían en una luz de acuario [...]” (CS, 67). A su vez, se refleja la visión del autor como poeta, esa intuición que posee y que, a partir de signos lingüísticos, imágenes y ritmos, lleva a que la palabra sea válida: “Pero ¿qué habría hecho yo con todo lo que la vida podía darme?, repetía poseído por esa melancolía de nacimiento que, así como por jugar se le agravara [...]” (ACM, 62); Crespo es un auténtico experto en la evocación de pensamientos que brotan del alma y ese es uno de los objetivos del monólogo interior, por citar un caso:

A mí me parecía que nuestra vida era una especie de locura inspirada. Se diría que lo que queríamos hacer era bebernos en la mano esa ciudad que a veces se estaba quieta y replegada en sí misma como un mar de malezas y aguas bajas, semidormidas en un marasmo color ciruela-oscura, rumiando antiguas noches (a veces no era más que un olvidado puerto que las arenas y los juncos habían ido dejando lejos de su bahía), siempre al acecho, tensa en guardia, pero que de repente se erguía como un león mañanero dispuesto a morder el sol y a desafiarnos con su orgullo [...]. (QSPS, 118)

En algunos de los discursos de los personajes se puede encontrar lo que los teóricos llaman en la novela lírica ‘momentos con sensación de eternidad’: “Vivía el presente con un ardor tan intenso que irradiaba una confianza misteriosa y un total abandono en las visiones de un sueño, pero de un sueño tan luminoso y siempre abierto a los enigmas y a los presentimientos” (PR, 186). Son momentos que sensibilizan y alimentan el espíritu de quien los lee: “Vivir es cosa de instantes. Soñar, siempre se puede. Pero hay sueños capaces de agotar toda una vida” (CS, 280) y, que además, encuentran eco para el lector en cosas tan sencillas como un olor: “El olor del verano, ese olor blanco de manzana nos recordaba la infancia y nos colmaba la sangre con la nostalgia de los sitios perdidos” (QSPS, 162); del mismo modo, en un determinado espacio: “Recordaba una playa al oriente de la Guaira donde el sol de la tarde transfiguraba las cayenas en una quieta luz de púrpura que hacía vibrar los colibríes [...]” (ACM, 67).

Son variados los afectos que se manifiestan a través del narrador y/o los personajes en las obras, dos sentimientos que los distinguen y constituyen son: a) la melancolía⁵⁴, la cual se refleja constantemente en algunas acciones y/o descripciones de los personajes y espacios, por ejemplo, en *La promesa y el reino* (1984): “En esa casa inmensa donde vivir era una dolencia íntima que se agravaba con la melancolía de esos muros edificados sobre la desgracia” (87), lo que destaca la percepción del autor que expresa y traslada al narrador y/o personajes. La implicación y relación que tienen el recuerdo y la melancolía en las novelas, hace que como sentimiento mezclado del dolor y la alegría, surja constantemente y, aunque en *Qué será de Paola Silvi* (1981) se observe muy poco su uso como vocablo, en algún momento del discurso se le puede encontrar: “Abandonaba en las esquinas esas virtudes de la lejanía, el aire se colmaba de un dejo tal de melancolía que Sergio presentía que [...]” (128), y se refleja, de otra manera, en los sentimientos que exteriorizan sus personajes como en el caso de Helen:

Quería saber por qué habían empezado a perseguirla los recuerdos, esas chispitas de sol que salpicaban como una lluvia de oro tantas zonas vacías de su conciencia y por qué ciertos fuegos profundos y felices, nacidos de las evocaciones y los sueños venían a sumergirla en una sombría exaltación interna y a rebosarle el corazón de una añoranza pálida más secreta que una ambición, más misteriosa que un odio y más inconfesable que una envidia. (81)

Por su parte, este término en *Considéralo un sueño* (1998) está expresado por el narrador en múltiples ocasiones, un ejemplo es: “Aún me gusta pasearme por las calles en el atardecer, en esa hora en que los hurapanes respiran luz y se beben la brisita de la melancolía, y mi doble, como un Jonás borracho, [...]” (129). En *Ánimo contra el miedo* (1988) se le refiere en pocos momentos, aunque sus personajes lo revelen en variadas actuaciones, y no necesariamente en las palabras que el autor utilice: “Alejandro Gutiérrez tuvo que ser asesinado para que sus amigos recordaran su alma de sombras y de cantos, sus sueños que respiraban una luz profunda y esos marasmos de melancolía que de repente se esfumaban dando paso a las furias, a la felicidad o al abandono” (26). El otro sentimiento es: b) la nostalgia, que posee rasgos similares con el concepto anterior, aparece como otro de los términos reincidentes utilizados en el discurso narrativo de las obras, relacionándose de esa forma con las características de la novela lírica. En las obras que más se utiliza son en *La promesa y el reino* (1984): “Mientras le

⁵⁴ Véase [anexo 6](#): ‘Palabras significativas en la obra crespiana’.

escuchaban relatar con una minuciosa precisión en la que más que nostalgia se percibía la voluntad de [...]” (109), y en *Qué será de Paola Silvi* (1981), cuando se une en el discurso con algún personaje, por ejemplo, con el de Helen: “Pero así es la nostalgia. Y así es el dolor que abate toda soberbia y exalta toda paciencia” (81).

En la novela lírica el autor retrata su propia experiencia interior, lo que refleja circunstancias personales y, por consiguiente, logra enternecer al lector quien consigue acercarse a la esencia de los personajes:

Sin darse plena cuenta se fue pasando suavemente las yemas de los dedos de la mano derecha por la cara en un oscuro intento de tocarse el absceso que le acababa de brotar en la conciencia y con una helada furia que era una brasa de melancolía empezó a preguntarse por la utilidad de una vida en la que siempre la torturaría ese odio lento en olvidar, esa ira, ese furor tan sudoroso y tan presente que casi lo podía percibir de reojo. (PR, 171)

Igualmente, esa interiorización se manifiesta en las novelas a partir de extensas reflexiones sobre los problemas personales de los personajes, como se puede observar en la siguiente cita:

Me sorprendía comprobar que si los tiempos cambian es porque las pocas cosas buenas de la vida se pierden ya que lo cierto era que estábamos en el agrio final de una época y acaso todo consistía en que sin darnos ni cuenta habíamos ido llegando a la desdicha de vernos tan amargamente lucidos y forasteros en un mundo por el que sentíamos un amor no correspondido y en el que todo parecía diseminarse en servidumbres y frivolidades crueles y se diría que la tierra se hubiera propuesto revelarnos lo menos posible de sí misma y uno casi tenía que tomar aliento y darse ánimo para cruzar las rúas (así decía Martina) porque se habían cubierto de la ceniza [...]. (196)

También, a partir de profundas experiencias que envuelven una emoción meditada: “Esa infinita pulsación sin sonido señalaba el virtual extrañamiento de un universo irreal que ya no era el paisaje de marismas, túneles y llanuras en donde daba vueltecitas el trencito solitario y perdido de la infancia, sino un clima tocado y traspasado por los fríos azulgrises de la nada” (ACM, 109). Aunque se incluyan elementos ficcionales en las obras, se denota la personalidad del autor en ellas en cuanto a su forma de percibir y plasmar el mundo y, por lo mismo, es característico descubrir esa apertura del alma del narrador o de los mismos personajes.

La utilización del relato autobiográfico, otro aspecto importante y que se desarrolla dentro de las ‘novelas líricas’, es destacado en las novelas crespianas, como lo afirma el propio autor en una de las entrevistas⁵⁵:

En toda obra narrativa hay momentos, situaciones y personajes en los que se percibe que el autor trabaja y elabora elementos sacados de su propia experiencia. Esta presencia de lo personal es tan notoria en la narrativa de ayer y en la de ahora que algunos han llegado incluso a sostener que el narrador trabaja motivado por un trauma al que la narración le sirve de terapia. A mi modo de ver, a todos los personajes de una obra el autor les aporta (sea que se lo proponga o sea involuntariamente) un poco de sí mismo, un soplo de su espíritu.

El autor escribe como narrador protagonista y/o testigo, hecho que permite acercarse a este tipo de relato, además, al tener en cuenta los variados elementos autobiográficos interpretados en la primera obra de análisis *Largo ha sido este día*, en diversas páginas de las obras aquí estudiadas, se muestra un lenguaje similar al presentado en ella, por ejemplo, cuando se refiere a su ‘reino’, evoca de alguna forma, su casa y el patio de su casa en Ciénaga: “Mi voz venía de lejos. Tal vez había soñado con noches semejantes en un reino perdido” (CS, 45). En la siguiente cita sobresalen, además, elementos que hicieron parte de su casa en Ciénaga, como se ha descrito en el capítulo dos, sobre su lugar de nacimiento:

Ahora recuerdo que recién llegado a esta tierra de mi aflicción y de mi espera, soñaba noche a noche (y mi ropa, en los sueños, era de un rojo intenso) que estaba de regreso en la patria; pasadas tres o cuatro lunas, que volvía por unos cuantos días para luego ser devuelto al destierro; tiempo después, que desde las montañas podía ver aquel patio que había sido el santuario, la capital, el cruce de todos los caminos de mi reino: la alberca semiescondida entre las solferinas, las adelfas de flores carmesíes, el siempre silencioso limonero, parecían esfumarse en la humareda de unas brumas azules; pero al final el niño que conocía hojita por hojita el tamarindo y la sombra que daba en cada hora, lo amarga que nacía la siempreviva en los playones, los ocasos que olían a jazmín y a uva verde, y que una mañanita saliera de su casa reteniendo las lágrimas, [...]. (CS, 335)

Del mismo modo, cuando recuerda su llegada a la ciudad de Bogotá: “Ahí es cuando me acuerdo de la primera vez que vi esta urbe que sería mi castigo, mi umbral de maravillas, mi desierto” (64).

⁵⁵ Véase el [anexo 5](#): ‘Segunda entrevista’.

Los recuerdos de su niñez, como ya lo constatan citas anteriores, abundan en unas obras más que en otras: “Así se veía el patio de la casa de mi infancia en las tardes. Jugábamos a las escondidas, pero a mí siempre me encontraban por más oculto que creyera mi refugio secreto” (49), y permite rastrear momentos reflejados en palabras del narrador: “Hizo que me acordara de aquel niño perdido que en las antiguas noches sentía casi pavor de que la luna, la ardiente luna del verano, pudiera reflejarse a la vez en tantos pozos” (185). El autor nació junto al mar y ello se evidencia, por ejemplo, en el siguiente texto: “Desde cuando vivía junto a las olas (era apenas un niño, pero un niño milenario de noches, de cocuyos, de memorias) el agobiante dédalo de polvo, [...]” (318). El ‘tiempo’ y el ‘recuerdo’, como elementos primordiales del discurso crespiano, enlazan esa niñez con variados aspectos: “Por un instante pude ver este mundo como lo ven los animales ciegos a los colores, y recordé que, de niño, posiblemente a causa de las ilustraciones de Gustavo Doré para *El Quijote*, suponía que allá en el tiempo de los caballeros andantes, el mundo con sus bosques, sus castillos y sus encantamientos, vivía en un eterno atardecer” (127).

Crespo narra partes de su vida transformándolas en novelas y se encarna a sí mismo en la falsa apariencia de un personaje que es el mismo narrador del que nunca se sabe su nombre, toma aspectos propios y los vincula con los personajes que crea, por ejemplo, como cuando Ivette, un personaje en *Considéralo un sueño*, le hace el horóscopo al narrador y éste resulta ser del signo Géminis (CS, 35), lo cual concuerda con la fecha de nacimiento del autor o cuando se identifican algunos de los rasgos personales del escritor en el momento en que el narrador afirma: “No soy hombre de masas, de vida pública, de coro: soy hombre de soledad, de furias, de mortificaciones, un intimista que sabe que las palabras de la sabiduría se oyen en silencio (Ec. 9, 17) y que no anda repartiendo sonrisas ni palmaditas en el hombro [...]” (135); asimismo, cuando expresa: “No soy un activista: soy un hombre del sueño en el corazón de la vigilia” (187), todo lo cual involucra en su discurso expresiones propias que relacionan su vida: “Pero a mí los reflejos de esa historia me seguían quemando la conciencia como ardía el amarillo plateado de la luz y el sol de mayo en aquellos ventanales en que la brisa [...] (QSPS, 15). Además, el autor, incluso, cuando es un narrador extradiegético-heterodiegético, ya que cuenta los hechos a su manera, pero no le pasan a él ni participa en ellos, sino que expresa su propia visión en sus personajes, suele hacerlo con atributos muy propios en su discurso: “Mañana y tarde lo acosaba un dolor sordo y en ciertas madrugadas en que

las brisas olían a espumita salada, veía por entre las palmeras la neblina que venía de las olas y hundido en un aljibe de melancolía pensaba que [...]” (ACM, 51).

Otros aspectos autobiográficos son los fragmentos que se dirigen, por ejemplo, a su padre: “Alguna vez le oí decir a mi padre que somos una llamita viva y que basta que una sola encienda para que todas ardan” (QSPS, 86). Más aún, cuando hace relación a su madre: “Mi madre me contaba que Arturo Torregroza sabía el nombre del cantinero que la misma noche en que Lolita Vives se levantó buscando a ciegas [...]” (ACM, 34). Muchas veces no se trata de contar su vida sino de ampliar sus experiencias a través de otros personajes.

Fuera de las presencias autobiográficas, todas las sensaciones que el autor expresa se deducen del uso constante que hace de algunos elementos en la misma composición escrita, la armonía y/o recursos poéticos usados como las figuras literarias: “El aire sin sosiego se desbordaba de cuchicheos oscuros como si a la noche no le alcanzara el universo para reclinar tanta sombra” (PR, 155). Sin estos elementos y recursos, las novelas no tendrían la característica de ser ‘novelas líricas’, sin ellos la narrativa no despierta sensaciones, como sí lo hacen los textos que los insertan: “Son las dos de la tarde. Es la hora en que las brujas platinadas (lunares, pelo vivo, sombras violetas en los ojos verdidorados, de gato) sueltan el tintineo de sus risitas y esparcen el bacilo del suicidio en los letargos de la temperatura” (CS, 124). Del mismo modo, las descripciones de imágenes que introducen esta plasticidad y uso de figuras literarias permiten intensificar el discurso narrativo: “Vengo de los jardines de Adonis a presidir las fiestas del verano. [...]. Este es el paso del mar rojo, el salto sobre las brasas donde se queman los perfumes” (QSPS, 64). Todos los recursos poéticos, empleados por Crespo, expresan nuevas significaciones: “Terminaban las lluvias, las ciegas lágrimas del cielo que se llevaban los nidos y las hojas secas, pero no disolvían los sedimentos ni las fermentaciones de las almas” (ACM, 66).

Como se puede constatar en varias de las citas expuestas anteriormente, una de las figuras literarias más utilizada es la metáfora: “Cierta noche, mientras sentía fluir el río de luces [...]” (CS, 206), tropo que se realiza sobre la base de una semejanza, cualquiera que sea el objeto de traslación de sentido, ya sean por sus características, atributos, acciones, cualidades, etc.: “Y era como si el silencio hubiera formado una colina en la llanura de mis perdiciones” (QSPS, 86). Al estar originadas todas las obras de estudio

en el recuerdo de lo vivido, las semejanzas o analogías se desarrollan mediante una serie de asociaciones y sustituciones en su proceso de escribir: “En esas tardecitas en que el viento tendía redes de cobre entre las nubes [...]” (CS, 13), las cuales expresan una gran imaginación, aspecto que acerca y a la vez separa de la realidad implantándose un nexo más amplio al interiorizarla: “Una noche nos confesó que, en los amaneceres de alcohol y luna blanca, mientras la ciudad se iba desperezando lo mismo que una víbora grisverde y se palpaba el crecimiento de los brotes y las yemas del odio [...]” (266).

A su vez, aparte del uso de figuras literarias, Crespo suele crear sus propias definiciones literarias. Según el diccionario de Demetrio Estébanez (1999) una definición es “una figura retórica de pensamiento, que consiste en explicar el significado de un término, acudiendo a su raíz etimológica”; luego, el diccionario afirma que “en composiciones literarias, especialmente en poesía, aparecen ciertas definiciones y descripciones del contenido de determinados conceptos, sentimientos, etc.” (276). Es frecuente en la narrativa crespiana la pausa que está representada, especialmente, por paréntesis, como se evidenció en el análisis del elemento del ‘tiempo’ en el capítulo anterior, y en esas pausas el autor busca, a través de las palabras que va utilizando en la organización de su discurso, dejar claridad de éstas y, por ello, usa ingenio en sus composiciones. En uno de los anexos⁵⁶ se transcriben la mayoría de las definiciones encontradas en las cinco obras de análisis, las cuales suman más de cien palabras con alrededor de ciento veinte definiciones, algunos ejemplos son: -Amor: “ese gemido que no logra salir de nuestra sombra, ese íntimo secreto que ni el propio yo sabe” (CS, 45); -Anhelo: “es fuerza interior que nos protege del mundo y sus poderes” (260); -Atardecer: “esa hora única en que el día se compone o se desgracia y que es el lujo y la fiesta de los fantasmas del suburbio” (QSPS, 127); -Conciencia: “ese soplo de luz que nos permite saber algo del reino de los sueños” (CS, 144); -Desierto: “esa morada del vacío” (ACM, 60); -Espíritu: “esa clave discordante donde convergen y se cruzan las demenciales paralelas de los presentimientos” (70); -Luces del verano: “esas hogueras amarillas de viento y de rabiosos girasoles que a veces estallaban como pájaros entre los pinos y las magueyeras” (ACM, 18); -Muertos: “esas almas sin sombra ni memoria” (19); -Neblina: “la bruja que genera los híbridos del sueño” (CS, 73); -Palabras: “esas briznas tan livianas, ociosas y gastadas como las hojas secas” (QSPS, 29); -Piernas: “esos arcos vivientes que resguardan secretos olorosos y tibios” (123).

⁵⁶ Véase el [anexo 1](#): ‘Definiciones literarias crespianas’.

En otro orden de ideas, en la obra crespiana se presenta un examen del mundo interior y exterior del narrador y/o de sus personajes, permitiendo descubrir un lenguaje lleno de sentires: “La vida, toda su vida, esa temible hora en la que cada segundo podía medirse por lunas, le parecía una horrenda casona de innumerables cuartos unidos pero inconexos en la que el todo, el misterioso todo, era peor que las partes” (QSPS, 220). Es un lenguaje que no puede ser más subjetivo y personal pues remite a otras significaciones: “Nos habían concedido un miserable asilo en el número seis, en la playita de la tarde, en esa hora violeta que nos carcome y nos deshace como un linfoma de proceso lento” (CS, 121). Igualmente, se halla subjetivación en las reflexiones y meditaciones que se hacen por parte de los personajes:

Pero ¿quién puede precisar cuál es la línea en que las islas doradas tienden a esfumarse en el ocre y cuál la franja tibia en que el rosado se fusiona con un reflejo ardiente y desciende hacia un azul violento y casi negro que se esfuma en un ritmo entre sedante y angustioso hacia la curvatura feroz de un horizonte que ya no es ámbito ni espacio sino tierra, una tierra salvaje en donde proliferan y se queman las más enmarañadas raíces de la noche? (QSPS, 82)

Cavilaciones que van desde el plano imaginario, a través de estructuras bellas, a la misma realidad del ser humano: “¿No era acaso el recuerdo de aquel presentimiento más irreal que el olor de los sonidos del invierno que llegaba de las montañas en la brisa tumbando antes de tiempo las hojas de las acacias y salpicando de pétalos el atardecer de los mosquitos y los reflejos de la noche en la alberca?” (PR, 32). Lo intrínseco del narrador y de los demás personajes hacen ver mundos diferentes, se establece una comunicación que recrea otros mundos llenos de pasiones, odios, errores: “¿Quién podía y con qué alientos separar el trigo de la cizaña, la ternura del ávido deseo, el triunfo de la venganza?” (QSPS, 183). Incluso, del mismo tedio construido por los personajes como una característica de organización colectiva, el cual permite que se integre en los espacios en que se mueven, como ya se ha visto en el capítulo anterior: “Lo espeso de ese tedio que ahora es un recuerdo casi físico me anegaba en salvajes evocaciones que revivían oscuramente mis hurañas melancolías y mis humores negros” (PR, 125).

Otra característica de la novela lírica, en las obras crespianas, es la descripción del espacio, el cual suele añadir imágenes y elementos no reales que derivan en figuras que

lo adornan: “Hay en el muro rojo una vetusta enredadera que entretejieron las lluvias y las brisas, que fue creciendo semejante a un sueño y que en las madrugadas suelta reflejos húmedos de luna entre los pinos y el sosegado alero” (CS, 282). Lugares que son personalizados de acuerdo con el personaje que se expone: “Leoncio encontró la casa sola. En la tórrida calma de la mañana la arenita del patio con solferinas se bebía la sombra del alero y el silencio de las alcobas (unas alcobas hondas donde parecían haberse refugiado las más negras abejas de la noche) hacía pensar que por el aire y [...]” (ACM, 22). El narrador adorna los espacios de manera precisa, siempre embellece el lenguaje: “Iba por esa callecita de árboles hechizados siempre dispuestos a enredarse con la primera brisa que pasara. Al llegar a la esquina (la de la casa de ladrillos blancos y ventanales eternamente cancelados por un silencio de cortinas verdes) [...]” (PR, 28). Asimismo, en las novelas urbanas se hallan este tipo de exposiciones, estableciendo visiones diferentes de la ciudad: “Se diría que lo que queríamos hacer era bebernos en la mano esa ciudad que a veces se estaba quieta y replegada en sí misma como un mar de malezas y aguas bajas, semidormidas en un marasmo color ciruela-oscura [...]” (QSPS, 118).

Por otra parte, no menos importante es la innovación en el tratamiento del ‘tiempo’ de las obras, pues prevalece la visión en retrospectiva, como medio de evocación y rememoración de un pasado: “Como si de repente hubiera tropezado y caído en uno de esos espacios íntimos que se salen de la vida y del tiempo, volví por un instante a ser el niño puro y todopoderoso que en los atardeceres sentía pasar la sombra del venado que dormía en los palmares” (CS, 235) o “era difícil entender que el olvido ya estaba carcomiendo esa historia, que todo habría ocurrido en esos años en que las mujeres de los terratenientes se hacían llevar almohadas a la iglesia para las largas ceremonias [...]” (ACM, 45), es un tiempo que rige en concepciones que abarcan este tipo de comprensiones acerca de la naturaleza de la vida. En la primera entrevista⁵⁷ que se hace al autor, éste se remite a la significación del elemento del ‘tiempo’ cuando cita a William Faulkner, “el tiempo no es una condición fija, el tiempo de alguna manera es la suma de las inteligencias combinadas de todos los que respiran el mismo momento”.

Las novelas están redactadas, principalmente *Qué será de Paola Silvi* y *Considéralo un sueño*, por el narrador que se presenta como primera persona del singular o del plural

⁵⁷ Véase el [anexo 4](#): ‘Primera entrevista’.

y, por su parte, *La promesa y el reino* y *Ánimo contra el miedo* están, especialmente y debido a sus personajes, en tercera persona: “Ignorada por todos, sintiéndose relegar a los estuarios de su fantasía, oscuramente convencida de que nunca sería tomada en cuenta ni lograría ser vista ni oída [...]” (PR, 89), sin que ello signifique que la primera persona no sea utilizada. Se constata, además, el incremento del uso de oraciones dubitativas: “Tal vez los otros momentos [...] sean, en definitiva, los decisivos en la vida” (123), y/o desiderativas: “Ahora, cuando todo ha concluido, me gustaría jurar que ya desde aquel tiempo [...]” (333). Es una redacción que incluye frases largas con el uso del paréntesis, como el mismo autor lo afirma en la entrevista arriba mencionada:

Eso impone un estilo hecho de enumeraciones, de giros circulares, de anacronías, de discreciones, de paréntesis, de frases de largo aliento. No es que crea que existe una ‘filosofía’ de la frase larga: lo que pienso es que la frase larga permite la inclusión de paréntesis que hacen posible y favorecen crear un universo o relato paralelo que se va desplegando en contrapunto con el originario.

De igual manera, se exhibe la riqueza del léxico en el tratamiento que se da a la atención del ritmo musical en la prosa: “Son esplendores ínfimos, destellos en algazara pero nítidos que acaso precisamente por lo efímeros vienen a ser los únicos poderosos a contenerlo y resumirlo todo en esas irisaciones hostiles al olvido, en esa luz omniabarcante y profunda que es lo único que se la puede al tiempo” (PR, 123). El lenguaje de las novelas crespianas es de gran opulencia, se descubren vocablos que son poco utilizados en el lenguaje común⁵⁸ y cuando el autor relaciona estos términos los encadena con otros, como sustantivos, adjetivos o adverbios, los cuales generan nuevas interpretaciones, aspectos de gran relevancia para el lector, por las posibilidades que representan al insertarlas en su lenguaje, un ejemplo es: “La brisa de esta Babel de útero agrio donde la gente prefiere ser temida que amada, me fue cambiando y sabe hasta qué extremos he cambiado” (CS, 72).

La importancia de la adjetivación en la narración lírica demarca un lenguaje que explora su atención en la misma escritura: “Lo mismo que un hada maligna o que una lluvia en el verano, un tiempo cruel, denso de vida y de presagios se le aparecía y el repentino encuentro la sobrepasaba” (PR, 171), lo que crea mundos con determinados aspectos, colores y formas: “El verano erigía jardines de vidrio y los poblaba de

⁵⁸ Véase [anexo 2](#): ‘Diccionario de la obra crespiana’.

enredaderas, de sombras y de incesantes juegos de luz y perspectiva. Con todo, la amorosa geometría de los cerros parecía protegernos” (QSPS, 122). Es la utilización de adjetivos, generando un discurso que embellece la prosa: “Otras noches y otros atardeceres púrpuras se fueron en medio de una espera entre histérica y perversa” (ACM, 37). Los adjetivos posesivos ‘mi’, ‘sus’ y los demostrativos ‘esa’, ‘este’ (femeninos, masculinos y neutros) son muy comunes, y aunque los adjetivos calificativos suelen ser originales en cuanto a las composiciones y combinaciones que el autor hace, es fácil encontrar en alguna novela la modificación de sustantivos a adjetivos en algunas palabras, por ejemplo, ‘Aladino’ se convierte en ‘aladinizados’: “Y no solo nos negábamos a verlo sino que aladinizados por la indolencia del viento tibio del verano dejábamos que el genio de la lámpara proyectara esos sueños para las noches del mañana y para toda la vida” (QSPS, 140), y otros, como ‘golondrina’ pasa a ser ‘golondrinudos’: “menos románticos y golondrinudos como en este lugar oscuro donde viene tanta gente [...]” (QSPS, 173).

Sin embargo, aunque los adjetivos tienen un papel importante en toda la obra crespiana, es el adjetivo ‘azul’ el que resulta estar usado excesivamente y no solamente en la identificación de lo que se conoce como el color azul, sino como adjetivo para sustantivos en los que no es frecuente su uso, además de emplearlo como verbo en algunas ocasiones. Si bien ya ha sido incluido en el análisis de la obra autobiográfica *Largo ha sido este día*, la utilización de este color resulta ser un identificador de la narrativa crespiana, así lo demuestran las citas del párrafo siguiente, en las que se relacionan palabras comunes con este color y otras que resultan ser sorprendentes en su discurso.

En *Qué será de Paola Silvi* (1981), un fragmento que incluye este uso del adjetivo ‘azul’ puede ser: “Recuerdo ese diciembre como una sucesión de tensiones y desfallecimientos, un oscilar apasionado entre el azul y el ocre” (12). Una de las obras que mayor reincidencia presenta en su empleo es *La promesa y el reino* (1984), dos ejemplos son: “La que no salía de la casa sino al anochecer luciendo esa cabellera puro azul de lo negra, [...]” (20), “y se vino bramando hacia los cantos rodados del río pulverizando el silbo azul y negro de [...]” (49). Se encuentra, asimismo, relacionado con una ideología política nacional ya que el color del Partido político Conservador (en Colombia) es el azul: “Pero enseguida tía Herminia, la que decía *lo que soy yo soy goda pero azul hasta la tierra que piso y el polvo que se levanta*, hablando en [...]” (64).

En *Ánimo contra el miedo* (1988), una cita, entre otras, que lo enuncia es: “advirtiendo a los curiosos de La legión extranjera que no se le apegaran demasiado porque tendrían sueños azules y cuando uno sueña en colores es porque ha comenzado a desquiciarse” (24). También, se hallan en *Considéralo un sueño* (1998) casos en los que se expone su importancia a partir de los personajes y sus características personales, como se observa en la siguiente descripción: “A Martina, la amarga, jurando que había palabras de uso y sentido azul pero que amaba ciertos usos no azules del lenguaje” (13). Un ejemplo es: “¿Qué era lo que aguardaba? Acaso la imprecisa certeza del anhelo, lo azul de un fuego nuevo, la cálida oración de la utopía” (271); por añadidura, hasta los espacios son azules: “Y la mansa luz de los vitrales de las viejas iglesias vertía sus azules y sus lilas sobre las ásperas heridas de los muros de piedras [...]” (106) y, más aún, los objetos que acompañan el entorno de los personajes: “Los radios de los taxis sueltan aires de un azul caribeño tan intenso [...]” (107), o “qué ajenas me parecen aquellas horas muertas en que solo y a pie por esta urbe de azules esfumados y de largos inviernos, mi soberbia buscaba ‘la verdad de los hechos’” (258).

El empleo de este adjetivo se acompaña de sustantivos, en singular o en plural como ya se ha afirmado, algunos comunes a este color, pero otros poco frecuentes: Antártidas, aire, alas, aljibes, almendros, alondra, ángeles, arañas, arco, atardecer, bandera, basureros, bogavantes, brisa, bronce, brumas, caballos, cabellos, campanas, cangrejos, cartas, casaca, celajes, cicatrices, cielo, ciudad, corolas, cortinas, cúpulas, diamantes, dormiciones, enfermedades, escleróticas, espejitos, espirales, esputos, estanques, estrellas, faldas, fantasmas, florero, flores, florestas, frontera, fuego, gaviotas, gigantes, globitos, golondrinas, gotas, granizos, grutas, helechos, hojas, hombres, hongos, horas, hormigas, humo, humaredas, lagunas, lámparas, lápiz, lengüitas, letras, libro, llaves, luz, madera, magma, manto, mar, mariposas, máscaras, moneditas, montañas, montes, músicas, neón, niños, oración, oro, orquídeas, pájaros, palmeras, paredes, parpados, pececitos, peluches, penumbra, piedrecitas, píldoras, plumas, pozos, ramas, reflejos, relámpago, retratos, sangre, sauces, seda, semillas, sombras, sudores, sueños, tierra, tiza, tonos, traganíqueles, uniforme, universo, vaho, velo, venas, verdolagas, vértigo, vibraciones, vitrales, etc.

Se utilizan sustantivos con adjetivos compuestos a partir del color azul y otros colores como el gris y el verde: estrellas azulgrises, fríos azulgrises, montañas azulgrises, nieblas azulgrises, ojos azulgrises, sibilinos azulgrises, sombras azulgrises,

vientos azulgrises, moscas verdiazules, montañas verdiazules. En ocasiones el ‘azul’ pasa a ser sustantivo o explicado como adjetivo: azul adormecido, azul agrisado, azules densos, azulgrises espectros, azules de humo, azules de montaña, azules del mar, azulgris de los atardeceres, azul de los neones, azul de los ojos, azul de orquídea, azul de tibieza, azul de tonos grises, azul de la hora, azulgrises de la hora, azul de la utopía, azul gélido, azul en fuga, azul humareda, azul infinito, azul nocturno, azules olvidados, azul oscuro, azul pálido, azul porcelana, azul triste del cielo, azul violento, azulada proa, azul inquieto, azul transparencia, azul turquesa. Otros ejemplos son: azulando los irreales, diluidas en el azul, difuminando azules, crecida de azules, urbe de azules esfumados, pájaros coliazules. Otro color, en menos uso, es el amarillo: “Ciénaga, la playa de los espíritus, el reino de las mujeres de orgasmos amarillos y sudores azules [...]” (LHSED, 227), o el púrpura: “Como una plaga de langostas aquellos ángeles malvados de los que ni siquiera las palabras purpuras del Génesis decían [...]” (154); mucho menor es el empleo del rojo: “Y en un anochecer que llegaría en el furor de un viento rojo (ese rojo latente de brasa y rescoldo que evocaría el esmalte de los escarabajos) los ritmos verticales [...]” (CS, 199).

Se puede afirmar que los textos crespianos de esta investigación son representativas de las llamadas ‘novelas líricas’, puesto que las características que identifican este tipo de obras aparecen en todas ellas. La disposición del autor hacia este estilo de novelas surge debido a su papel como poeta, pues él mismo lo explica (segunda entrevista) cuando hace referencia a su incursión en la narrativa:

No soy un narrador nato: llegué a la narrativa a través de la poesía y eso imprime carácter. Quiero decir que la poesía, por ser el género más riguroso en cuanto a la intensidad, el peso y la resonancia de las sílabas, las palabras y las frases, puede hacer más difícil el proceso de encontrar no tan sólo el lenguaje sino el tono propio de la narrativa. Pero, por otra parte, la ley de la compensación hace que sea de un gran valor en el proceso de transformar las palabras en imágenes.

Aspecto que también se verifica en la entrevista hecha por Carlos Herrera (1988) en la Universidad de Ciénaga, debido a la V Convocatoria Zonal del grupo de literatura de la Costa Atlántica, en su artículo “Nunca he perdido el contacto con Ciénaga”, en el cual efectúa algunas preguntas que sirven de apoyo a diversos aspectos de su obra, en este caso, a aquella vinculada a la situación del autor cuando transita de escribir poesía a escribir narración, a lo cual el escritor responde:

Fui llegando a la narrativa, porque a partir de cierto momento, después de escribir mi último libro, noté que las cosas que iba escribiendo se me iban volviendo narraciones; empezaba a escribir un poema, y ya nacía casi sin métrica y sin rima. Se iban metiendo una serie de temas que iban pidiendo pista, entonces poco a poco fui dándome cuenta de que todas estas cosas habría que tratarlas en algo que no fuera poema, porque no cambian, eran cosas que requerían otro espacio. (7)

La escritura crespiana permite abrir otras posibilidades de lectura, ya que se revelan un conjunto de elementos definidos que dan un toque personal a su obra, su imaginación y creación en la literatura, y la forma en cómo se acerca al público.

Para concluir, se ratifica que las obras de José Manuel Crespo pueden ser consideradas ‘novelas líricas’ debido a la forma en cómo las construye y la visión subjetiva que expone de todo lo que rodea al ser humano, en vista de que siempre está reflejando su subjetividad, plasmando sentimientos y emociones que despiertan una correspondencia con el lector. Además, hace de la descripción poética un núcleo fundamental y de notable influencia en todas las obras, pues con ellas crea un modo de ser y de estar en el mundo, una forma de concebir y percibir el espacio, el tiempo, y los mismos personajes, por consiguiente, rompe con el estilo frecuente y acostumbrado de la prosa en su proceso escritural.

4.3. Personajes y espacios compartidos en las obras crespianas

Se revisan en este apartado los elementos que se comparten en las cinco obras analizadas: *Largo ha sido este día* (LHSED), *Ánimo contra el miedo* (ACM), *La promesa y el reino* (PR), *Qué será de Paola Silvi* (QSPS) y *Considéralo un sueño* (CS). Primero, se estudian los personajes principales y secundarios y las acciones que son reincidentes con ellos; segundo, el examen de los personajes referenciales reincidentes, a partir de los diferentes tópicos que los identifican; tercero, se hace énfasis en los lugares que aparecen de manera repetida. El ‘tiempo’ se presenta integrado a los dos primeros elementos. Vale la pena tener en cuenta que en lo relacionado con los personajes, para Crespo, según la segunda entrevista: “no es que estén hechos a imagen y semejanza del autor, sino que el autor se refleja un poco en ellos, pero lo más frecuente es que los personajes estén elaborados con los rasgos de algunas de las tantas personas que el autor ha conocido y tratado a lo largo de la vida”, lo que ayuda a

entender lo significativo del número de personajes expuestos, sean reales o ficticios, o creados ficticios a partir de los reales.

4.3.1. *Personajes principales y secundarios*

En los capítulos dos y tres, se observa que el autor utiliza un número extenso de personajes principales y secundarios que componen su discurso narrativo (más de seiscientos), como se muestra en la Tabla 5:

Tabla 5

Personajes de Cada Obra

PERSONAJES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS		
1	LARGO HA SIDO ESTE DÍA: (LHSED)	204
2	ÁNIMO CONTRA EL MIEDO: (ACM)	49
3	LA PROMESA Y EL REINO: (PR)	259
4	QUÉ SERÁ DE PAOLA SILVI: (QSPS)	85
5	CONSIDÉRALO UN SUEÑO: (CS)	47
	TOTAL	644

La mayoría de estos personajes sólo son enunciados para complementar los recuerdos del narrador y/o el de los personajes que hacen parte de cada obra. Por consiguiente, se presenta un grupo de más de veinticinco personajes principales y secundarios que el autor comparte en sus escritos, como se advierte en la Tabla 6 (página siguiente), la cual detalla el nombre de esos personajes y las obras en los que aparecen citados. Casi todos son personajes que hacen parte de la población de Ciénaga y sus alrededores, incluidos los familiares y los vecinos más allegados a la familia del autor, otros pocos, son ficcionales para complementar las acciones, como determinados integrantes de la pandilla *Los intelectuales*; sin embargo, puede darse el supuesto de que ciertos personajes ficcionales sean parte, igualmente, de la vida del autor.

Siendo personajes reincidentes en varias de las obras crespianas, se intenta exponer ejemplos suficientes para que el lector consiga acercarse a su identificación, por ello, además, se deja entre paréntesis, en algunos de los personajes, una característica que le identifica y lo ayuda a recordar para cada texto. Cualquiera que sea el tipo de personaje crespiano que se emplee en más de un libro está ligado en lugares y/o acciones con la

misma identidad, pues los nombres y aspectos que le han sido dados permanecen de la misma forma en todos ellos.

Tabla 6

Personajes Repetidos en las Obras Crespianas

	PERSONAJES	LHSED	ACM	PR	QSPS	CS
1	Abuela Mariana (materna)	X	X	X		
2	Abuelo (materno)	X		X		
3	Alwyn (el loco), (pandilla)			X	X	X
4	Ana Reguillo	X		X		
5	Anita Labarcés		X	X		
6	Aurita Robles	X		X		
7	Felipe Urieles	X		X		
8	Cura Miranda				X	X
9	Demetrio Daniel Henríquez	X	X	X		
10	Estefanía Mancini	X		X		
11	Fernando (pandilla)				X	X
12	Gilberto de la Rosa Bolaños	X	X			
13	Guillermo Buitrago	X		X		
14	Helen (pandilla)			X	X	X
15	Juana Moreno	X	X	X		
16	Las Escalante	X	X			
17	Lilia Polo	X	X			
18	Los Fernández de Castro	X		X		
19	Los Lanches	X		X		
20	Los Thomas	X		X		
21	Madre (del autor)	X	X	X		
22	Mariana Campos	X		X		
23	Martina , pandilla			X	X	X
24	Nicolás Granados (compadre del abuelo)	X		X		
25	Padre (del autor)	X		X	X	X
26	Padre Ramon Sánchez	X	X	X		
27	Sergio (pandilla)				X	X
28	Tomasa (esposa de Felipe Urieles)	X		X		

Se halla coincidencia en los personajes de las obras que tienen como espacio principal la población de Ciénaga: la novela *La promesa y el reino* (1984), la obra autobiográfica *Largo ha sido este día* (1987) y el relato literario *Ánimo contra el miedo* (1988); se trata de esos personajes mencionados en más de una ocasión en algunas de las obras⁵⁹, por ejemplo: -la abuela materna del autor de nombre Mariana, quien en su obra autobiográfica esta citada en cuatro ocasiones, y en los dos libros restantes se le refiere una vez: “Y que de toda la comarca venían los tristes y los parranderos a comprarle a mi abuela Mariana, girasoles, claveles y rosas [...]” (LHSED, 7), “desde el año de la muerte de la abuelita Mariana entristecía con sus violetas de otro mundo el azul del cuartico donde luego, con ocasión de un [...]” (PR, 45), “había dicho la madre de mi madre al sembrarlos cinco años antes de que yo naciera [...]” (ACM, 70); -la madre del autor, quien aparece en el discurso de la obra autobiográfica más de treinta veces, en la novela *La promesa y el reino* en dos ocasiones y en el relato literario *Ánimo contra el miedo* en más de diez momentos: “Ante el asombro de mi madre nos estábamos quietos mientras [...]” (LHSED, 57), “había compuesto y dedicado a su comadre Elisa Campo Reguillo un [...]” (PR, 110), “Mi madre no recordaba cómo el gusano roedor de la sospecha fue enredando en sus hilos [...]” (ACM, 41).

Otros personajes que viven en la población de Ciénaga y a los que se aluden en una sola ocasión, en cada una de las tres obras anteriores (LHSED, PR, ACM) son: -el Padre Ramón Sánchez: “con notorio desgano se resignó a que le llevaran al padre Ramón Sánchez porque [...]” (PR, 223), “era como si a la gente le estuvieran cayendo pétalos de arco iris en las manos mientras el padre Ramón Sánchez hablaba de [...]” (LHSED, 11); -Demetrio Daniel Henríquez, quien es un historiador alcohólico y bohemio, un ejemplo es: “Y rememoraba tantas cosas en la vigilia y en la duermevela que Demetrio Daniel Henríquez afirmaba que se podía reconstruir la historia [...]” (142); -Juana Moreno, vecina del pueblo: “Ahora se las cobraban quienes tuvieron que aguantarse sus violencias en estos tiempos en que había sido, como decía Juana Moreno, la vaca que más tumbaba cercas” (ACM, 48).

Distintos personajes, no necesariamente compartiendo el mismo espacio de Ciénaga, son tres integrantes de la pandilla de las dos novelas urbanas *Qué será de Paola Silvi* y *Considéralo un sueño*, los cuales aparecen como recuerdo del narrador en el discurso de

⁵⁹ En el anexo 13 en el CD: ‘Personajes en las obras crespianas’, se pueden verificar las páginas en que aparecen citados estos personajes.

la novela *La promesa y el reino*: -Alwyn: “y a los que se cortaban las venas sin quitarse el cigarrillo de la boca y eran capaces, según Alwyn, de esculpir pedacitos de granizo [...]” (117); -Martina: “y ni siquiera me sentía seguro de haber estado ahí pero sí, sí había estado porque a mi lado venías tú, Martina, con tu aire de descaro y tu blusita [...]” (195); -Helen: “como el del hierro en los que a Helen le provocaba chasquear así lo dedos para que brotara el arco iris y el ultimo turpial de la adolescencia [...]” (197).

Los personajes que aparecen en dos obras, como se observa en la Tabla 6, sobresalen en los textos *La promesa y el reino* y *Largo ha sido este día*, un cuantioso número de ellos hacen parte de la vida del pueblo de Ciénaga y, a algunos se les menciona en una sola de las acciones que contribuyen a dar organización al discurso del narrador, ellos son: Estefanía Mancini y las familias de un mismo apellido como los Fernández de Castro, los Lanches y los Thomas, un ejemplo sobre estos personajes puede ser: “Que había comenzado a sentir en la casa de Estefanía Mancini exactamente cuando al volver del patio rumoroso [...]” (PR, 100). También, están aquellos personajes que se mencionan, en una u otra obra, en más de un momento, los cuales en su mayoría son vecinos del pueblo: el abuelo materno, Ana Reguillo, Aurita Robles, Guillermo Buitrago, Nicolás Granados (compadre del abuelo del autor) y Tomasa (la esposa de Felipe Urieles), una cita que lo muestra es: “En esos anocheceres densos de soledad y de presagios en que los fantasmas que vivían en el jardín de Ana Reguillo se ponían sus capas lilas [...]” (LHSED, 97).

En las obras *Ánimo contra el miedo* y *Largo ha sido este día*, los personajes que se citan dos veces, en una o más ocasiones dentro de cada libro, son: Gilberto de la Rosa, Lilia Polo y la familia de las Escalante: “Se concentraba en la mirada color brasa de un perro negro que cuidaba el jardín de las Escalante, iba un día por la [...]” (ACM, 76). En *Ánimo contra el miedo* y *La promesa y el reino* destaca por la misma situación el personaje Anita Labarcés. Por último, en las novelas urbanas *Qué será de Paola Silvi* y *Considéralo un sueño* sobresalen dos personajes integrantes de la pandilla, Fernando y Sergio y, además un personaje secundario, el cura Miranda: “Y cierta vez que hicimos estallar unos petardos le fueron con el cuento al cura Miranda” (QSPS, 30).

Destaca de manera especial el padre del autor quien, también, ha sido referido con el elemento autobiográfico de la novela lírica con otros ejemplos, y el que con excepción del relato literario *Ánimo contra el miedo*, es incluido en el discurso del narrador de las

otras cuatro obras, siempre haciéndose referencia al momento que acompaña su muerte, como se puede observar claramente en los siguientes fragmentos: “Recordé a mi padre como lo vi horas antes de su muerte con esa levantadora verde que ante mis ojos angustiados se iba volviendo blanca, del color de una mortaja, como si ya del techo le estuviera cayendo tierra encima” (QSPS, 115); “me revivían la disolvente incertidumbre de aquel momento único y solemne y para siempre inenarrable en que papá estaba muriendo y ninguno de nosotros [...]” (PR, 122); “como en aquella noche en que sentía que los espíritus iban a beberse mis ojos, esos ojos que no lograban apartarse del lecho de muerte de mi padre” (CS, 71). Un fallecimiento que fue de gran dolor para el autor, de acuerdo con los análisis de su autobiografía: “La madrugada en que murió no entraron por las ventanas bandas de golondrinas a despedirlo en su oscura yacija” (LHSED, 18).

Se hace relevante, además, explicar algunos nombres que son usados de forma reincidente en las obras y que, aunque no son personajes como tal, sí representan, en general, otro ser del narrador o de algún personaje, como si la voz que diera el discurso los canalizara en forma de desdoblamiento, ellos son:

A) el ‘doble’: el cual se dirige al otro yo del narrador o de otros personajes y está presente en las cinco obras de manera constante, un ejemplo de ello son las siguientes citas: “Donde los niños aprendían a manejar navajas en los parques, donde un alucinado gritaba y *ahora qué, doble mío*, pero que en un instante [...]” (QSPS, 196); “Mi doble, mi yo malvado, hacía suposiciones y cábalas sombrías que luego abandonaba en unos horizontes de niebla y de arcilla roja” (PR, 130); “era como si su doble (ese enemigo necesario que respiraba a su lado desde los días aquellos en que su padre le contara la historia de [...]” (ACM, 55); un ejemplo que vincula su niñez es: “Iban llegando esas presencias de las que mi doble oscuro bregaba por zafarse con la tensa cautela con que en los días lluviosos las mujeres del barrio [...]” (LHSED, 56).

Sin embargo, en la novela *Considéralo un sueño* (1988) es en donde aparece el mayor uso de este término, pues son innumerables las circunstancias en que el narrador lo incluye, en varias ocasiones explicándolo: “Y mi doble (esa bestia de ojos blancos que miraba los viejos campanarios y las ruinas sin saber qué fantasmas había venido a ver desde tan lejos) quería quemar copal ante los dioses muertos, arrebatarse, hacer cosas irreales [...]” (313). En otros momentos, lo incorpora al elaborar nuevos

significados: “Mi doble (el cazador de caribúes) se iba metiendo [...]” (85) o “pero mi doble (ese gusano de intrincada seda que ama los bosques verdeoscuros que recogen las aguas y las van liberando lentamente) sabe que si yo supiera [...]” (207)⁶⁰. Asimismo, este término se expresa, en algunos momentos, como parte de la personalidad del narrador en el pasado: “Mi doble de aquel tiempo, mi ex yo, mi sombra muerta, se conmovía percibiendo su radical sentido del pecado, la raigambre de su conciencia, su íntima convicción de que el destino del hombre se halla inmerso en la culpa” (271).

B) la ‘sombra’, siguiente vocablo de empleo, muestra una significación similar a la del ‘doble’ cuando se enuncia, es un término de uso persistente que está integrado a la narrativa generando diferentes connotaciones, las cuales se identifican por el propio contexto del discurso y, aunque el concepto que interesa son los referentes a aquellos que hacen parte de un personaje, bien merece la pena tener en cuenta los demás por los vínculos que se crean. El autor la emplea en variadas situaciones: a) como una imagen oscura proyectada por un cuerpo al interceptar los rayos de la luz: “Entre azogues y enigmas miraron los reflejos de la ciudad alucinada en un río de aguas muertas y, cruzando esa corriente fantasmal, un puente silencioso de arquerías y de sombras” (ACM, 44); b) como un estado de ánimo pesimista cuando narra: “La sed, el desasosiego y la sensación de pérdida siempre han sido mi sombra” (CS, 153); c) reflejando una visión triste o inquietante: “Pronto será de noche. ¡Qué misteriosa es esta sombra que sin tocar ni mover nada puede cambiarlo todo!” (132); d) al hacer alusión a una imperfección en la evolución del carácter del narrador y/o personaje: “Ciertos atardeceres parecía que el tiempo nos olfateara y uno sentía que hasta la sombra se le quemaba al pensar en el mañana” (QSPS, 102); e) como una sombra personal: “aprisionar su espíritu hasta inmovilizarse la conciencia y lograr que su sombra se sintiera lo mismo que una de [...]” (PR, 180). Es un término tan sobresaliente que el propio narrador protagonista en *Considéralo un sueño* se cuestiona sobre el significado de la sombra:

¿Cómo se dirá sombra en el argot de los ángeles segadores que llegado el momento separarán el trigo y la cizaña? ¡Sombra! ¿En qué lengua podríamos decir realmente ‘sombra’ y asimilar esa presencia ciega que ni respira, ni suda, ni se cansa, pero que nos deforma, que nos sigue, que pasa por encima de adoquines, de papeles dorados, de gargajos, y que ni toca, ni mancha, ni purifica nada? (67)

⁶⁰ Véanse otros significados en el [anexo 1](#): ‘Definiciones literarias crespianas’.

También, se observa cómo se mezclan los distintos significados anteriores, los cuales son expresados para crear un nuevo sentido: “Mi sombra, hecha más sombra por la sobrenatural duración de los ocasos, creía percibir en lo profundo la trompeta del ángel destinado a despertar a los muertos” (CS, 318). Esta palabra tiene significados que expresan vida, así se percibe en algunos fragmentos: “Las sombras vespertinas (unas sombras que olían a légamos, a humedades, a neblinas furtivas) subían desde temprano por la altura violeta de los montes” (ACM, 67), o como si fuera un espíritu o se enlazara con él, lo cual es comúnmente empleado: “La gente se extrañaba de que un hombre que había vivido años enteros [...], se pasara los días enteros encerrado en su rancho de la quebrada como si un frío luciferino le espesara la sombra” (41).

Crespo destina párrafos enteros a la reflexión de la ‘sombra’ como un ser íntimo, concepto que como se ha venido planteando es el que sobresale en dos de sus obras (*Largo ha sido este día* y *Considéralo un sueño*), sin que ello quiera decir que no tenga uso en las demás. Especialmente en *Considéralo un sueño* se reflejan textos que trascienden su significación: “La sombra es el poema que mejor he leído. Pero este ser inacabado que soy no ha conseguido que el deseo [...]” (142), o “¿Quién soy? Una vivencia de lo irreal me ciega. No eres tú, noche oscura, quien me cambias en sombra: es mi sombra quien cambia tu azul en pena negra” (302). La ‘sombra’ puede hacer parte del ocultamiento, de lo que se reprime por lo que es fundamental reconocerla y afrontarla como una parte propia del ser humano, y en las obras crespianas se erige como un ente que se explica de todas las formas y en todos los recuerdos del narrador:

Lo mismo que el sonámbulo que necesita seguir soñando en la neblina porque si despertara de golpe moriría, aquella sombra mía de aquel entonces (esa sombra que se me hacía visible o se me soterraba y que sabía esas cosas que nadie en esta vida se atreve a confesarse a sí mismo) me hacía volver a la precaria realidad de este mundo en el que todavía quedaban uvas de las del paraíso, pero que así a lo oscuro venía siendo minado por [...]. (12)

Es un vocablo que, constantemente, está presente en cada paso que da el narrador u otro personaje en sus discursos: “Mi sombra (toda mi sombra siente, toda ve, toda oye, toda toca, toda gusta) quema la casa cuando tiene frío” (264), lo que permite al lector recrearse con la historia que está sucediendo en determinados momentos de la narración: “Oculto en esa misteriosa transparencia, siento que de mi sombra salen tres colibríes: uno se fuga por los cortinajes, otro hace nido en mis remordimientos y el

tercero me mira y me pregunta qué escribo” (340). Una sombra que detalla, incluso, las fechas de su existencia: “Pronto caería la tarde tras las líneas enemigas de los cerros, no estaba su sombra recordando aquel tiempo, el largo y cálido verano del cincuenta y nueve en que los árboles del barrio [...]” (19).

Con respecto al uso de los términos ‘sombra’ y ‘doble’ se puede hacer referencia a los planteamientos sobre el ‘Doppelgänger’ o relatos de sombras, como los explicados por Aleks Krotosku (2016) en su artículo “¿Qué es un doppelgänger y dónde está el tuyo?”, en el cual afirma que los dobles fantasmagóricos han existido en todas las culturas con diferentes nombres, pero que es el vocablo alemán ‘Doppelgänger’ el que ha perdurado y tiene la traducción de ‘doble andante’, expresión que aparece por primera vez en la novela romántica alemana *Siebenkäs*, escrita por Jean Paul Richter en 1796, además de sostener que la presencia de los doppelgänger en la mitología y la literatura ha sido muy significativa. Añade que se relaciona con “un doble, a veces de carne y hueso, otras de algo mucho menos tangible”, y que uno de sus grandes representantes puede ser Edgar Allan Poe con su cuento “William Wilson”. Según Krotosky, en la actualidad, debido a las nuevas comunicaciones *online*, esta presencia es parte de la vida cotidiana en algunas redes sociales. Igualmente, se puede citar el texto de Armando Martí (2017), “Enigmático: Doppelgänger, nuestro doble escondido en la propia sombra”, en el cual se explica que “La sombra, el inconsciente, el alter ego o el Yo oculto, hacen parte de una construcción simbólica para tratar de descifrar el secreto detrás del personaje”.

Para finalizar lo referido al ‘doble’ y a la ‘sombra’, en el texto “El tema del doble en la literatura” (2019) se declara que el doble en la literatura es una tarea compleja pues desde la noción literaria hay muchas voces que hacen mención de ello y resaltan temas como: gemelo/sombra/Doppelgänger (desdoblamiento) o el Alter Ego. Se sostiene que el doble “es una construcción que gira en torno a la dualidad y binarismo, es un hecho que se construye en función de una lucha entre principios, potencias o entidades opuestas y complementarias a la vez”. Asimismo, que el doble literario interroga “acerca de la identidad y la unidad del individuo” y que la presencia simultánea del primer ‘yo’ y de ‘su doble’, se genera a partir de razones románticas en el conflicto de la identidad. Por tanto, se plantea “el problema de la unidad y de la unicidad del sujeto por medio de la confrontación (sorprendente, angustiada, sobrenatural) de la diferencia y de la identidad”. Todo lo anterior está relacionado con los significados y explicaciones que

se encuentran en la obra crespiana, de acuerdo con las citas expuestas en los párrafos anteriores.

C) la ‘presencia’, vocablo presente en la mayoría de los discursos de las obras, y que tiene equivalencia a lo que no es aprehensible sino a través del alma, a la representación de un ser que no se puede ver, a un fantasma o duende: “Cierta presencia huraña nos miraba sin vernos a través de las luces de una ciudad que por instantes parecía también sentirse sola en [...]” (CS, 315). En todas sus obras es un ente más, igualmente, que acompaña al narrador o a alguno de los protagonistas, se puede comprender a través de las siguientes citas: “Me parecía que el mundo no era cierto, que la única presencia real era la de mi alma en pena [...]” (QSPS, 142), “una presencia le iba fascinando la vida y su melancolía soñaba [...]” (PR, 214). Son seres que asocian los movimientos que realizan los diversos personajes: “Lo que me impresionaba era que las neblinas se poblaron con las presencias y las voces de aquellos seres que brindaron con vinos [...]” (ACM, 71), “había presencias, había voces, había demonios entregando sus sueños a la violencia y a las brumas” (CS, 115). En muy pocas ocasiones la palabra ‘presencia’ se emplea como lo plantea María Moliner (2007), “Estar o haber cierta cosa en cierto sitio” (2385), un ejemplo para este significado es: “Lo habían llevado a la presencia de un demonio mudo” (ACM, 66).

D) el último vocablo es ‘zombi’, utilizado por el autor para referirse a seres que pueden ser espectros, fantasmas o el ‘yo’ negativo de los personajes, casi siempre orientados de manera dañina en cuanto a su esencia, esos seres que se dejan abandonar, sin pensar ni sentir. En la actualidad es un ente muy empleado en las narrativas de ciencia ficción. Aunque no aparece citada esta palabra en la obra *Qué será de Paola Silvi*, es en este texto en donde mejor se describe lo que se percibe en las demás, en cuanto a su significado, aquí un fragmento en palabras del personaje de Sergio sobre las personas que no valoran sus vidas pues están llenas de mezquindad, característica de estos ‘zombis’:

Me parecían sonámbulos, larvas que en realidad no vivían, sombras que ignoraban no sólo su destino sino el nombre del día, muertos de tierra húmeda que nunca habían sentido ni el sabor de la aurora ni el color de la vida. Eran dormidos entre dormidos, espectros entre espectros y sombras entre sombras. Diríanse muñecos, aprendices de hombres y que sus ojos eran menos de humanos que de ratas y sus sueños como los sueños de las ostras. (89)

En la obra en que menos veces se emplea es en *Ánimo contra el miedo* (1988): “Era ese zombi el que había disfrutado con su crimen [...]” (55). En sus otras tres obras es habitual encontrarlo en distintas situaciones, como se descubre, por ejemplo, en *La promesa y el reino* (1984):

Leticia fue insensiblemente dejando de mirarlos y de oírlos y de buscar las palabras y los gestos necesarios para descifrar a esos zombis y, sabiéndose íntima y definitivamente sola en presencia de su propio sol rojo pudo en cierta manera, aunque siempre con una astilla clavada en la conciencia, vivir completamente sola en sitios únicos y atenta no más a los anhelos y clamores de su corazón angustiado. (89)

Es un ente al que Leticia siempre rechaza, pues deja indolencia, soledad y todos aquellos valores adversos al crecimiento del ser humano: “Y que ninguna tormenta (el zombi la dejaría pasar con ese sosiego muerto al que le daba lo mismo un manojo de rosas que un ramillete de ajos) lograría deshacer esa neblina que lo único que ocultaba era la ausencia y el vacío” (121).

En la obra que más se emplea es en *Considéralo un sueño* (1998): “Salimos de los áticos en ruinas donde los zombis viven la desgracia normal de cada día [...]” (10); al ser una novela urbana, la misma ciudad contiene estos espectros: “Viendo las multitudes de esta urbe rica en fatamorganas, en zombis y en dioramas de locura y que busca en el reino de los muertos al que vive [...]” (75). Sergio, personaje de esta novela, usa innumerables veces este término para relacionar las situaciones abominables que vive la sociedad: “La curiosa impresión de que la vida es demasiado bella para nosotros y de ahí que los zombis se imaginen que no tenemos nada que hacer en este mundo” (109), debido a los temores, odios, rencores, el desprecio y la rabia, y todas las cualidades negativas que implican la mediocridad del hombre, por ello, también, lo manifiesta cuando se refiere a la gente: “Entonces vi la muchedumbre: los zombis, las puticas de la tierra, las ninfas que ya estaban en la edad de los amores, los vagos que teniendo su chicharrita de yerba no se afanan por nada [...]” (134).

Por otro lado, si se relacionan las acciones compartidas por parte de los narradores y/o algunos de sus personajes, se descubren, entre otras, las referidas al relato de los Sectarios, un grupo al que también llamaron ‘Los de la manta arrastrá’ y que es una historia que está vinculada en tres de las obras. Una explicación de lo que eran estos sectarios está en *La promesa y el reino* (1984):

Decían que cuando Ciénaga era completamente salvaje había una especie de secta o de fraternidad de bandoleros a quienes la gente llamaba *Los de la manta arrastrá* y (y parece que a los sectarios no sólo no les disgustaba sino que hasta se sentían orgullosos de su nombre) que ataban cordones rojos en las ventanas de sus casas [...] y se reconocían entre sí por un hilo de púrpura que llevaban atado a la muñeca izquierda y eran famosos y temidos por una extraña liturgia que hizo que el terror y el miedo de su nombre se fueran extendiendo y [...]. (235)

También aparecen citados en *Ánimo contra el miedo* (1988): “Rumores persistentes involucraban a Candelarito con una especie de secta o de fraternidad de perdularios a quienes la gente llamaba ‘Los de la manta arrastrá’ (y parece que a los sectarios no sólo no les disgustaba sino que hasta se sentían orgullosos de su nombre), que ataban cordones rojos en las ventanas de sus casas [...]” (88), pero es en la autobiografía del autor, *Largo ha sido este día* (1987), en la que se encuentran referidos en reiteradas ocasiones, identificados más como los Sectarios, de los cuales se detallan algunas de sus actividades:

Y era que los sectarios le iban diciendo a uno por uno que se arrepintiera, que regresara, que volviera, que una rana en el fondo de un pozo se imagina que el cielo es del tamaño de la boca del pozo pero que si uno comía la carne de los dioses y se dejaba quemar por la corriente encendida de la música, lograría salirse de sí mismo como un huevo de sus cáscara, se alzaría en la ola cósmica, se le abrirían los ojos y vería todas las cosas de la tierra como realmente son: infinitas, y en aquellas reuniones que duraban toda la santa noche [...] cerraban las ventanas de sus ranchos y quemaban y quemaban [...]. (227)

Siendo un grupo que se toma la ley por sus propias manos, se muestra un caso en que se observa su enfrentamiento con algunos de los personajes secundarios:

El día que Wilfredo y Ricardo Medina Montes mataron a uno de los sectarios y el alcalde ordenó que investigaran para dar con aquellos asesinos que vivían al frente de su casa, los hermanitos empezaron a patrullar las calles de su ghetto armados con unas espadas viejas que les sobraron a los soldados de Carmona y precedidos de un niño que llevaba en las manos un crucifijo verde. (229)

Los sectarios fueron un grupo liderado por un hombre al que llamaban el ‘vidente’, el autor, a través de varias páginas, hace una larga explicación sobre determinadas situaciones que se presentaron en el pueblo por sus exigencias, sus prédicas y su posible muerte:

Se dice que el vidente murió en las llamaradas que consumieron el rancho de Aura Ramos y que sus cenizas fueron arrojadas al mar para impedir que los sectarios las convirtieran en objeto de culto. Otros afirman que entre los escombros del rancho carbonizado los incendiarios no encontraron ni alhajas ni restos humanos sino unos dientes de ajo y una rosa encarnada y los pescadores creyeron enseguida que el vidente había sido salvado de las llamas por ese viento enfurecido en el que [...]. (233)

En las tres obras se une esta acción cuando se recuerda, a partir del narrador o de algún personaje, cómo era Ciénaga a comienzos del siglo XX.

Crespo destaca que la forma en que organiza las acciones de sus obras es relacionándolas con el proceso de escritura que emplea: “Hay quienes investigan minuciosamente y trabajan después sobre sus notas. No es mi caso: al empezar no tengo previsto en toda la línea el recorrido. Comienzo por la situación o el asunto que me parezca más accesible o más claro. A partir de ahí voy complementando, suprimiendo, integrando” (segunda entrevista), afirmación que lleva a comprender cómo las diversas situaciones se van integrando al discurso de sus personajes, para luego declarar:

Sé que en algún momento sucederá tal cosa y que hay un punto central y decisivo al que debo ir llegando [...] No tengo un método de trabajo definido ni una norma, ni un horario. Proceso los episodios casi aisladamente, pero sintiendo siempre que el conjunto es un bosque neblinoso que uno tiene que atravesar, es decir, voy ‘haciendo camino’ en la medida que se va configurando y definiendo el conjunto.

Todo lo anterior permite que diferentes elementos se integren en las acciones de los personajes y espacios de las obras, orientándose el discurso hacia cómo esos personajes se apoyan en sus memorias individuales o colectivas (que manifiestan sus propias características) debido a que la influencia de la sociedad se denota en la expresión de los mismos comportamientos culturales en los que se desenvuelven.

4.3.2. Personajes referenciales

Son más de mil los personajes referenciales que se descubren en las obras de estudio, pero en la Tabla 7 (página siguiente) se identifican, únicamente, la cantidad que de ellos se encuentra compartido en cada una de las cinco obras, por lo que se reúnen más de cuatrocientos personajes referenciales, los cuales se han organizado por categorías de acuerdo con los temas en que se desempeñan: históricos (H), literarios (L), religiosos

(R), filosóficos (F), mitológicos (M), cultura cinematográfica (CC) y los de la cultura musical (CM).

Tabla 7

Personajes Referenciales Compartidos en las Obras Crespianas

Categoría personajes	LHSED	ACM	PR	QSPS	CS	Total
1 Cinematográficos: (CC)	1		4	3	4	12
2 Cultura musical: (CM)	6		14	20	9	49
3 Filosóficos: (F)	3		2		4	9
4 Históricos: (H)	37	9	31	6	26	109
5 Literarios: (L)	10	2	12	6	12	42
6 Mitológicos: (M)	1		1	3	2	7
7 Religiosos: (R)	63	18	47	20	34	182
Total	121	29	111	58	91	410

En el anexo quince (en el *CD*) se especifican sus características y se esquematiza por separado a los personajes que se comparten en las diferentes obras, pero, por extensión en su cantidad tanto en número como en información, en los siguientes subapartados se hacen comentarios, específicamente, de todos aquellos que participan en tres, cuatro o cinco obras, lo cual permite hacer un aporte complementario sobre éstos y manifestar la importancia que tienen este tipo de personajes referenciales para el autor, además de comprender cómo inciden en las mismas temáticas generales de las obras en cuestión. Por tal razón, las secciones están vinculadas con la religión, la Historia, la literatura y la mitología, la cultura musical y la cultura cinematográfica, en los que se incluyen esta clase de personajes y algunas de sus acciones, todo lo cual describiría la forma en cómo el autor desarrolla una intertextualidad cuando incluye aportes de diversos conocimientos de la cultura general en la sociedad.

4.3.2.1. La religión

La religión es una temática que se presenta reiteradamente en las obras crespianas, debido a la misma educación del autor, mostrándolo como un conglomerado de dogmas, leyes y rituales, relacionados con la Iglesia católica, propia de los personajes de las obras de estudio. Según Armando Silva (2006), cuando se explica la fusión entre lo imaginario y la realidad, se destaca que en la historia de la humanidad:

Las imaginaciones fundamentales han sido el origen de nuestros ordenes sociales. Dios, sea el caso, más generalmente un imaginario religioso conforme a los fines de la sociedad, ‘cumple una función esencial’. Así, lo imaginario afecta a los modos de simbolizar de aquello que conocemos como realidad y esta actividad se cuele en todas las instancias de nuestra vida social. (96)

Crespo es un escritor de arraigada fe católica, lo que hace que sus escritos se acerquen a verdades reveladas y ofrezcan interpretaciones de la realidad de acuerdo con las normas que deben servir de orientación al ser humano en la vida cotidiana; para él, la religión es un asunto que utiliza dentro de su composición narrativa ya que, en todas las obras de su autoría, hay exposición de textos, personajes y espacios bíblicos de la religión católica. La formación personal, familiar y educativa del autor siempre ha estado fundamentada en esta religión, sin que ello quiera decir que no sea un conocedor de otras tendencias, filosofías y/o culturas religiosas que han hecho parte de la evolución del ser humano en todas sus etapas, como lo demuestran los aportes que se encuentran en sus propias obras. Cuando Crespo se acerca en su narración al tema religioso lo hace relacionándolo con la cultura, no sólo teológica, sino también social e histórica del hombre. Como lo hace notar Maurice Halbwachs (2010), la referencialidad religiosa es un elemento más de la memoria colectiva y de la memoria cultural especialmente: “En cuanto a las religiones, están sólidamente implantadas en el territorio, no solamente porque esa condición se impone a todos los hombres y a todos los grupos; sino porque una sociedad de fieles se ve llevada a distribuir entre las diversas partes del espacio la mayor cantidad de las ideas e imágenes que sustentan sus pensamientos” (185).

A través de los diferentes relatos y hechos bíblicos expuestos en sus obras, Crespo presenta soluciones a los problemas y acciones del hombre a partir de los personajes centrales, secundarios y referenciales que hacen parte de éstas. La religión dicta la realidad y Dios da respuesta a través de la fe, que en la religión católica es una de las tres virtudes teologales propuestas por la iglesia; mediante su identidad religiosa, el autor realiza una fuerte dimensión narrativa a través de los narradores y/o personajes de sus textos, pues es un conocedor de la Biblia y la religión le aporta estructuras místicas y épicas para el desarrollo de sus relatos. “Pero toda religión tiene también su historia, o mejor dicho, hay una memoria religiosa constituida por tradiciones que se remontan a acontecimientos muy lejanos en el tiempo, que se han producido en lugares determinados” (Halbwachs, 2010, p. 199).

Crespo analiza hechos e historias haciendo que el lector, aquel que es capaz de involucrarse en el mundo del relato, se implique en este mundo sin buscar convencerlo de su dogma, sino simplemente informándole del sistema de valores que hacen parte de la vida de sus personajes. Sus reflexiones teológicas se adhieren a la fe y, por ende, al testimonio de la Sagrada Escritura, a partir de la que existe una llamada a la interpretación bíblica lo que puede generar, en algunos momentos, problemas de interpretación en el lector de acuerdo con sus respectivas creencias.

El análisis de las obras presentadas permite identificar a los personajes referenciales de carácter religioso más compartidos: Dios, Jesucristo, la Virgen María, Eva, San Pablo, los ángeles, los arcángeles y Satanás (como una de sus varias denominaciones), entidades todas que se utilizan constantemente. Y agregándose a los personajes anteriores, los que se repiten en cuatro obras son: Caín, el Espíritu Santo, Job, el Rey David, y San Pedro.

Dos de los interrogantes en la entrevista realizada por Carlos Herrera (1988) a Crespo en su artículo “Nunca he perdido el contacto con Ciénaga”, están referidos a cómo hace para relacionar a Dios y a Satanás y cómo utiliza el recurso bíblico en su obra *Largo ha sido este día* (1987), preguntas que se pueden hacer extensivas a sus demás textos, a lo que el autor responde: “En el hombre costeño hay una veta religiosa, tan profunda que a veces se manifiesta, incluso en forma alienada, como la de los flagelos de Santo Tomás. Pero hay una veta religiosa en el hombre costeño que no ha sido, pienso yo, suficientemente expresada por nuestra propia literatura, está por tratar, está por descubrir” (7). La exposición acerca de Dios y Satanás se puede encontrar en fragmentos manifestados por el narrador como: “Y con una voz de ultratumba que desencadenó las risotadas de la patota fiestera, le formuló la clásica pregunta de los cuentos de aparecidos: de parte de Dios o de parte del diablo, ¿qué necesitas?” (QSPS, 69), o “querían a ese maestro medio hereje y medio loco que vivía obsesionado por el Diablo, que se sentía reprobado por un Dios implacable y que a la luz de los atardeceres [...]” (ACM, 24). La existencia de Dios y del Diablo pertenece al mundo de la creencia, situación que los personajes principales o secundarios enuncian, como se revela en la siguiente cita: “¿Qué no daría el hombre a cambio de su vida? Eso era lo que discutían el diablo y el buen Dios mientras peleaban por el alma de Job, nos comentaba Sergio en La Turquesa, [...]” (QSPS, 194). También, los personajes principales o secundarios se refieren a ellos como seres individuales que se hacen presentes en sus momentos

cotidianos de vida: “En el instante de silencio que hubo luego del grito (los pescadores juraban que un silencio se producía cuando pasaba un ángel y un soplo frío cuando Luzbel llegaba), sintieron unos pasos” (ACM, 68).

Se descubren historias religiosas sobre vírgenes, profetas, santos y santas, apóstoles, ángeles, reyes y todos aquellos que hacen parte de la Biblia, dos ejemplos son: “Porque por eso dijo San Pablo que Dios había escogido a los necios según el mundo para confundir a los sabios y a los débiles del mundo para confundir a los fuertes y a las cosas viles y [...]” (PR, 236); “cuando los príncipes de Israel le exigen a Samuel: ‘Danos un rey que nos gobierne’ (1 Sam. 8, 5), Dios le ordena al profeta que les conceda lo que piden ‘pues no es a ti a quien rechazan, sino que es a mí a quien han rechazado para que no reine sobre ellos’ (1 Sam. 8, 7)” (CS, 213). Por consiguiente, es común hallar que algunos de esos entes se vinculan en vivencias con otros personajes religiosos: “A todos los resucitados de las Sagradas Escrituras: la hija de Jairo, Lázaro, el niño de la viuda de Sarepta revivido por Elías, Tabita (revivida por San Pedro), Eutico (despertado por San Pablo), el hijo de la viuda de Naín y el niño de la sunamita que estornudó siete veces y luego abrió los ojos en presencia del profeta Eliseo para preguntarles qué carajos era lo que en fin de cuentas habían visto [...]” (PR, 174).

Sobre los ángeles, esos seres sobrenaturales, inmateriales o espirituales presentes en algunas religiones cuyos deberes son asistir y servir a Dios, se hallan extensas disertaciones por parte de algunos personajes principales:

¿Qué es lo que tiene de temible el ángel? Ser un espíritu puro. Esa espiritualidad no enrarecida por la pesadumbre mortal de la materia constituye el más alto grado de libertad, de fuerza y de poder imaginable en una simple criatura. Debido a que no es obra de un ser hecho de arcilla ni tiene el atenuante de cometerse aquí en la tierra (es decir, en el ámbito donde Cristo, el mediador, se hizo carne) el pecado del ángel es siempre determinante, definitivo, imperdonable. (CS, 244)

El papel protector de los ángeles y arcángeles encuentra eco en todas las circunstancias del discurso narrativo: “Ahora es noche profunda. Los ángeles agitan el remanso cobrizo de los sueños, los helechos amargos se sosiegan y Dios se halla a la escucha de los grandes orantes” (115), lo que da oportunidad al autor de crear definiciones en las que se les hace alusión: “Esas presencias no ligadas a ninguna materia que vienen a ser el máximo de libertad que le es posible imaginar al hombre” (217).

Asimismo, sobre los ángeles y arcángeles, hay otras referencias que complementan el proceso de redacción en las obras: “Esos seres furtivos como gatos de monte que saben más de uno que uno mismo porque viven ocultos en el olor a fatiga de la carne” (ACM, 53), y en el devenir de las diferentes obras se expone la presencia de estos seres y su influencia en la historia bíblica, lo cual es detallado con múltiples citas textuales, por ejemplo, cuando paraliza la mano y el cuchillo de Abraham en el momento de sacrificar a su hijo, cuando un ángel le previene a Daniel de la llegada inminente del Mesías, o cuando un ángel quita la piedra del sepulcro (CS, 246). El autor, en su proceso de explicarles a través del narrador, les incluye labores como se encuentra en la siguiente cita: “Acaso presentía que aquellos seres desbocados que tenían a su cargo minuciosas tareas (desde sincronizar los girasoles hasta movilizar los reinos a la guerra) podían arrasar el planeta en un instante por culpa de un eructo, de un rumor, de una risita” (CS, 249) o, simplemente, compone deducciones sobre ellos: “Los ángeles realizan una obra extraña y misteriosa: preservar el rescoldo de ese furor omnipotente que no sólo se les hace evidente a los profetas (‘¿Sucede alguna desgracia que no venga del Señor?’: Am. 3,6) sino que por instante devela su violencia[...]” (250). Un ejemplo que incorpora a los arcángeles es: “Esa mujer que parecía que olfateara los vientos, que a los cocuyos les decía *vagalumes*, que no le daba ni le recibía la mano a nadie porque darse la mano era una falta que no debía cometerse a causa de los arcángeles, que no probaba la carne ni los huesos de la iguana porque decía que [...]” (PR, 185).

En las obras examinadas, no es sólo la simple enunciación sobre personajes bíblicos, sino también, las explicaciones teologales que se realizan de éstos y que muestran el conocimiento sobre el tema religioso del autor: “Ahí, entre la brisa lenta de los olivos, Jesús el carpintero (ese andariego nutrido con el vino y el pan del tiempo fuerte) sufre la tentación de imaginarse que su paso por el mundo ha sido inútil porque la libertad finita de la criatura humana le ha dado un No rotundo al amor infinito del Creador: ‘Vino a los suyos, pero los suyos no le recibieron’ (Jn. 1,11)” (CS, 233). Sus conclusiones son una nueva reflexión y/o visión para el lector paciente y meticuloso: “Las plantas son sílabas oscuras que la Creación ha pronunciado. El animal, en cambio, es una sílaba que además de haber sido pronunciada, puede decirnos algo de sí misma: el limonero expresa, pero la hormiga se expresa” (209). Parece identificarse en algunos párrafos, a través del narrador, con versículos de la Biblia: “Soy hombre de soledad, de furias, de mortificaciones, un intimista que sabe que las palabras de la sabiduría se oyen en el

silencio (Ec. 9,17) [...]” (135), de acuerdo con lo ya estudiado en su obra autobiográfica, capítulo dos.

Con algunos de sus narradores, por ejemplo, en *Qué será de Paola Silvi* (1981), aparecen citas bíblicas aplicadas al contexto de vida: “Pero la palabra del anhelo casi nunca es oída. Como en la parábola del sembrador, la mayor parte cae junto al camino y se la comen los pájaros; o en tierra pedregosa, donde no echa raíces; o entre cardos que la matan” (177), lo cual orienta al lector a que se implique en la lectura, discerniendo sobre los mandatos bíblicos expuestos, pues éstos están integrados en la vida social de los diversos personajes (religiosos o no), como se observa, por citar un caso, en *La promesa y el reino* (1984): “Que Sarita Vives había nombrado el día que en la Biblia que era un recuerdo de Ana Helena Crespo les leyó en la cocina ese acertijo tan lindo de Sansón –al que Leticia siempre se imaginaba [...]” (76).

Otros personajes referenciales religiosos que destacan por el número de veces en que se les relaciona son: Adán y Eva, Caín y Abel, sobre los que hay referencias que dan explicaciones de sus comportamientos, aciertos y desaciertos: “El pecado de Eva (la desobediencia) y el de Caín (el homicidio) no eran sino una sola y única falta (la soberbia) que con el mismo salivazo escupía sobre Dios y sus criaturas” (ACM, 38). La descripción y análisis del pecado original integra respuestas que sorprenden al lector: “Esos perdidos que no se imaginaban que sin el pecado original el sexo hubiera sido una experiencia sensorial de semidioses: antes de la caída el hombre y la mujer tenían una naturaleza pura y un cuerpo ultrasensible: la mano era más tacto, la lengua más regusto, los parpados más sombra” (CS, 228), explicaciones que dependiendo de la obra y de los personajes que las enuncian, incluyen características originales como el hecho de darle detalles al aspecto físico de Eva:

Todos los solitarios y los tristes y los sin nadie del pueblo le contaban sus penas que en los años anteriores al otoño del pecado original, es decir, cuando nuestros primeros padres vivían en un estado de inocencia y de gracia entre los cuatro ríos del Paraíso y no se daban ni cuenta de que estaban desnudos, Adán no se derramaba porque no tenía semen y a Eva, la pelinegra de ojos verdes, no le venía la menstruación ni sus tetas habían sentido los hormigueos de la leche y se amaban sin presentimientos ni expectativas ni preñeces porque sólo la caída en la soberbia les hizo fértil la carne para que así proliferaran la malicia, la nostalgia y la muerte porque no de otro modo, bendito sea su Santo Nombre, lo había dispuesto el Señor de los caminos [...]. (PR, 260)

Incluso, las dilatadas reflexiones sobre Adán proporcionan otra visión del primer hombre creado a imagen y semejanza de Dios, en él y en su compañera Eva recae la culpa en la que se fundamenta el pecado original, el cual ocupa un lugar primordial en la historia religiosa, se hallan meditaciones como la siguiente:

A Sergio (esa conciencia dividida que lo mismo anhelaba comprender los oscuros acontecimientos históricos que culminaron en la crucifixión del hijo del carpintero, [...] al remanente de las tribus perdidas) lo conmovía la figura de Adán, mártir del Génesis, formidable desterrado ante Dios, primer poeta que afronta y se le mide al reto del lenguaje. El creador por sí mismo, nos decía, le da nombre a la luz, a las tinieblas, al firmamento, a la tierra, a los mares, al sol y a la luna, pero a las bestias del campo y a las aves del cielo las conduce ante el hombre (y queda entre risueño y expectante) para que fuera viendo cómo las llamaría (Gen. 2, 19). Y Adán no sólo reprime y exorciza las acechanzas del demonio mudo, sino que descifrando la secreta semántica del sueño se adormece para que Dios forme y dé vida con su hueso y carne a esa mujer que nace como un íntimo y misterioso dolor de su costado y que al sonreírle y al mirarlo con esos ojos de gacela en el momento en que Dios se la presenta, señala los inicios de una batalla cósmica. (CS, 222)

Continuamente hay interpretaciones que describen los valores referidos al bien y al mal, y cómo los actos cometidos por los primeros padres tuvieron consecuencias: “Por eso fue por lo que Adán y Eva (se decía) tuvieron miedo de la brisa de Dios y se escondieron entre la umbría del paraíso cuando se dieron cuenta de que estaban desnudos: por eso” (QSPS, 77). Asimismo, se encuentran explicaciones sobre la ‘señal de Caín’: “que llevaba la señal de Caín (ese angustioso temblor de pies y manos) porque Dios quiso que su palabra se hiciera carne y sangre y que cargara con los pecados del mundo” (CS, 220) o el empleo de esa misma ‘señal de Caín’ para elaborar relaciones con algunos de los personajes principales y/o secundarios de las obras, como, por ejemplo, con el de la pandilla: “Como si Dios nos hubiera marcado con la señal de Caín para que nadie nos hiciera daño, salíamos a saciarnos de neblinas recorriendo las zonas donde jugaban [...]” (140). Aparte de las descripciones sobre el bien y el mal cristiano, se alude, en un lenguaje sencillo, a sus diferencias: “Y, en el agua del río que bajaba creciendo y casi relampagueando entre reflejos se unían el cielo bueno (el de arriba) y el cielo malo (la tierra)” (ACM, 56); lo bueno y lo malo, el pecado y el perdón, las imperfecciones y la perfección moral, origina que en el discurso los personajes se cuestionen y reflexionen sobre éstos:

Pero lo cierto era que rara vez se arrepentían porque afirmaban que el pecado no lo comete el hombre sino el mal que hay en el hombre. Más aún: sostenían que era preferible no arrepentirse del pecado que hacerlo con un corazón tibio porque el mismísimo Señor Jesucristo había enseñado que cuando el espíritu inmundo ha salido de un hombre, anda vagabundeando por lugares desiertos buscando donde hacer nido, pero sin conseguirlo. (85)

Del bien y del mal se deriva el pecado, el cual aparece identificado en muchas de las acciones de esos diferentes personajes: “Porque todos pecamos: no había uno, uno solo, que no estuviera atormentado por el espíritu inmundo, por el vaho de la culpa, por esa especie de ansiedad secreta que aprisionaba las conciencias en una red de fobias y pavores” (CS, 46). En la segunda entrevista que se le realiza, en cuanto al aspecto religioso presente en sus obras, describe cómo concibe este asunto para sus creaciones literarias, además de establecer la repercusión que este tópico ha tenido para la literatura universal, se refiere a la noción del mal y del bien, además de la importancia del Génesis, lo que se puede observar en su respuesta:

Hay algo más de fondo: me refiero a un conflicto metafísico que consiste en que el mundo en que vivimos ha venido olvidando gradualmente la noción del bien y el mal. Si uno, empezando por el relato del Génesis, recorre así de paso las grandes creaciones literarias del pasado (a título de ejemplo mencionemos *La Odisea*, *Edipo rey*, *La Divina comedia*, *Macbeth*, *Fausto*, *Crimen y castigo*, *Moby Dick*, *Peer Gynt*, *Cantos de vida y esperanza*, *En busca del tiempo perdido*, *Diario de un cura rural*, *La montaña mágica*, *Asesinato en la catedral*, *El proceso*, *Viaje de un largo día hacia la noche*, *La caída*, *Pedro Páramo*), comprende que lo que hay en el fondo de unas obras tan diversas en su origen, su forma, su intención y su estilo, es un conflicto del alma, una variante de la eterna lucha entre el bien y el mal. Entiendo y sé perfectamente que esto suena y resuena como un inmenso anacronismo, pero no estoy hablando en términos éticos o religiosos, sino estrictamente literarios: en la medida en que la noción del hombre y de lo humano se hace trivial y la cohesión de las naciones y las culturas se disuelven, y se piensa que no tenemos esencia sino que fuimos lanzados por el azar a un universo sin ley y sin destino (‘Podemos darle a la vida el sentido que nos plazca: este mundo es absurdo, y de ello tenemos plena conciencia’, decía Sartre), el personaje y, por lo tanto, la trama, tienden a desconfigurarse: no es sino comparar los personajes tallados casi en piedra, el dinamismo de la acción y la minuciosa urdimbre de las novelas de Tolstoi, con las figuras que parecen sombras, la lentitud hastiada y soñolienta y las escenas casi sueltas del teatro de Chejov, para entenderlo.

Las explicaciones que dan el narrador y/o ciertos personajes, en algunas de las novelas, sobre el tema de la génesis del mundo, muestra otra interpretación de ésta como se descubre en los siguientes fragmentos: “Fui comprendiendo que el primer día de la creación no tuvo aurora, que todo comenzó un atardecer: ‘Y vio Dios que la luz era buena y la separo de las tinieblas; y a la luz la llamo ‘Día’, y a las tinieblas ‘Noche’, y hubo tarde y mañana, día primero’ (Gen. 1,4-5)” (CS, 189); “El ‘haya luz’ del Génesis sólo adquiere plenitud de sentido en el ‘hágase en mi según tu palabra’ con que la mujer acepta ser la madre del Verbo encarnado, luz del mundo, decía Alfaro [...]” (36). La influencia y relevancia de esta temática relaciona la construcción que el autor le otorga en el discurso narrativo, pues posibilita que el lector se involucre aceptando o no los planteamientos que expone.

Por otro lado, aparte de los personajes, es importante el espacio, puesto que como afirma Maurice Halbwachs (2010) “No debe sorprendernos que los recuerdos de un grupo religioso les sean recordados a sus miembros por la observación de ciertos lugares, emplazamientos o disposiciones de los objetos” (197). Los lugares que relacionan ese relato bíblico y que son utilizados por Crespo en sus escritos: “La aldea tenía que haber llevado el infierno en sí misma para malparir esa infamia que parecía engendrada por la furia de una Sodoma en llamas y que hacía que cada uno, como si fuera un rehén de su sombra, se enfrentara con su yo pecador, con su gangrena, con la parte del diablo que tenía en la conciencia” (ACM, 32); espacios en que se mueven los múltiples sujetos, permitiendo, así, construir acciones entre ellos:

Estoy viendo una calle: los álamos umbríos daban lugar a ocasos de un gris difuso y lento y, en los amaneceres, cuando el teatro de sombras se cerraba y en el aire flotaban todavía los espectros que la noche le había exprimido a la neblina, aparecían en los andenes frutas despellejadas, girasoles, San Miguel y Satán en plena lucha por tres espigas verdes. (57)

Son lugares que sirven para crear figuras que expresan otros sentidos literarios: “Aquella noche la Babel electrónica gemía” (CS, 228). A su vez, constantemente el elemento del ‘tiempo’, en cualquiera de sus concepciones, se enlaza con lo religioso en el proceso escritural, un ejemplo es: “Pero al atardecer, la hora violeta en que el demonio se resigna a perder o pasa y cobra (la locura sacude su matraca, la luna se hace un curvo cuchillo de obsidiana y nuestra vida es una flauta rota), miro pasar [...]” (308).

Fuera de las particularidades de los personajes religiosos ya referidos, del espacio y del tiempo, es relevante señalar el enfoque que el autor le da al personaje de Sergio (en las novelas urbanas) a través de las meditaciones profundas que éste expresa, pues considera que la religión no debe ser silenciosa ante tantos problemas sociales: “Al clero metalizado que no comprende que la Iglesia puede sobrevivir incluso como Iglesia pecadora pero no como Iglesia del silencio” (294), lo cual vincula la visión crítica que el mismo autor ha expuesto en sus ensayos y reflexiones sociales⁶¹, aspectos que permiten deducir sus cuestionamientos sobre el sentido religioso en y para la sociedad en todas las obras, además de la forma en cómo se ayuda en su proceso escritural cuando compara los narradores y/o sus variados personajes (principales o secundarios) con los mismos hechos religiosos: “He venido a ser como Guezaji, el criado del profeta Eliseo: me hice a los talentos y a las sedas y con sólo desearlo podría tener viñedos, olivares, rebaños y servidumbre; pero la lepra de Naamán, el sirio, se me ha pegado para siempre” (CS, 126), o con historias todavía más creativas como la siguiente: “Los piadosos mellizos Felipe Lázaro y Lázaro Felipe Torres Luna (una de sus abuelitas, la materna, los hizo llamar Lázaros para que nunca les diera lepra en la carne, pero en el alma quién sabe porque al instante aparecieron en la puerta esquinera como avisados por el ángel pálido de las venganzas o por el olor de la sangre mientras [...])” (PR, 84).

A muchos de sus personajes los narra ejerciendo acciones diversas como la del rezo: “Mientras Ana Helena rezaba en un susurro *Dios te salve, Reina y Madre de misericordia, vida, dulzura y esperanza nuestra, Dios te salve, [...]* bajo el inmenso limonero que entre un revuelo de azahares [...])” (PR, 248), o recitando fragmentos de la Biblia: “Alfaro, que todas las mañanas entonaba un pasaje de los *Salmos*, no hablaba nunca de sus sueños: decía que estaban hechos de una materia tan inestable que se [...])” (CS, 29), lo cual muestra que “la separación esencial entre el mundo sagrado y el mundo profano se realiza materialmente en el espacio” (Halbwachs, 2010, p. 197).

Es en la obra *Considéralo un sueño* (1998) en la que más se citan capítulos y versículos de la Biblia, ya que el narrador se remite a cuarenta y ocho libros: diecinueve del Nuevo Testamento y veintinueve del Antiguo Testamento⁶². Mientras el autor desarrolla su discurso va incluyendo citas bíblicas que corroboran los aspectos que estén viviendo el narrador protagonista o cualquiera de sus personajes, dos ejemplos, muestra

⁶¹ Véase el capítulo uno, el apartado 1.4.2., sobre el ensayismo político.

⁶² Véase [anexo 7](#): ‘Citas bíblicas en *Considéralo un sueño*’.

de ello, son: “Con amargas memorias ‘reviso los tiempos antiguos, recuerdo los años remotos’ (Sal. 76, 6) para saber que ‘mil años delante de tus ojos son como el día de ayer, que ya pasó, y como una de las vigiliyas de la noche’ (Sal. 90, 4)” (132); “Y es la ardiente humareda que ve subir lo que lo induce a decirles a quienes lo aprisionan: ‘Pero esta es vuestra hora y el poder de las tinieblas’ (Lc. 22, 53)” (233). El personaje integra a su vida sentimientos que se reflejan en sus acciones, a partir de las distintas citas bíblicas que las explican y complementan: “‘Yo dormía, pero mi corazón velaba’ (Cant. 5, 2), iba entrando en lo profundo de la noche, de mi última noche por las calles, una noche de adioses y de premoniciones” (134), o la rememoración de su misma niñez:

Pero no es el castillo de la bella durmiente lo que busco por los santos lugares de mi espíritu, sino la extraña imagen que aquel niño de asombros que yo era se formaba de la creación del mundo: arriba, el cielo, la casa del Señor y sus arcángeles; abajo, el infierno, la casa de Satán y sus demonios; y en medio la tierra, la casita de Adán y sus turpiales. (223)

En otro orden de ideas, las fiestas vinculadas con actividades religiosas tampoco faltan en los textos de estudio: “Guardaban en los armarios de madera negra las ollas en donde sólo se cocinaban en la Semana Santa y únicamente el pescado que era el símbolo de Nuestro Señor Jesucristo para que nunca fueran contaminadas por la carne ni la sangre ni la grasa de [...]” (PR, 145), son situaciones que permiten la observación de acciones cotidianas, la organización de los diversos grupos de personas que ayudan en estas celebraciones, las mismas estrategias que utilizan en ellas y que conducen a algunos comportamientos sociales generalizados de épocas específicas:

Sucedía que la vida religiosa de los creyentes de Aldea Grande oscilaba entre dos radicalismos: o cediendo a la tentación de lo mundano renegaban de Dios con el olvido para pecar a su antojo sin sentirse culpables, o casi desesperando de su misericordia se flagelaban en las liturgias de la Semana Santa por los pecados que les remordían y por los otros, los que no recordaban. (CS, 84)

La reflexión sobre la muerte y la resurrección aparece dentro de las creencias religiosas católicas y se encuentra frecuentemente en los textos como se advierte en la siguiente lectura: “Es que la débil y agobiada naturaleza humana carece de la fuerza necesaria para esperar que luego de los sudores y los desgarramientos de la muerte (ese salir del tiempo y del espacio que tanto nos aterroriza), conozcamos una inmortalidad que ha de tener su signo y su corona en la resurrección de la carne” (CS, 312), temas

que, también, son vinculantes a algunos personajes referenciales de otras categorías: ¿Qué habría dicho de la muerte de Montgomery Clift, el hosco actor que en las escenas de *Un lugar en el sol* [...] hizo una autoinmersión en los tormentos de aquel tiempo abolido? ¿Qué llaga le dejaría en el alma el desdichado final del Comandante Ernesto *Ché* Guevara, entregado a la fuerza represiva [...]? (330).

Los diversos rasgos arriba referidos exponen el tema religioso como uno de los identificadores del proceso escritural de Crespo en toda su obra narrativa, por todos los códigos e ideas que integra, los discernimientos que realiza sobre este tópico y, asimismo, por la cantidad de personajes referenciales religiosos que se descubren en esta clase de contenidos, lo cual permite en el lector un acercamiento a la comprensión de las obras por la manera en cómo aborda el tema y por los conocimientos que se adquieren.

4.3.2.2. La Historia

Crespo, en el desarrollo de sus obras en prosa, expone un gran número de acontecimientos pasados, los cuales enlaza con personajes y lugares, mostrando así sucesos políticos, sociales y culturales de Colombia, y de otros países. Por todo lo anterior, para evitar confundir ‘Historia’ (como ciencia) con la ‘historia’ del relato, se utilizará en general la mayúscula para especificar la primera. Para el autor, “nadie puede comprender lo que sucede en la historia si no percibe con alguna claridad el pensamiento y las motivaciones ocultas tras los hechos” (primera entrevista). Cuando se introduce el pasado en el presente, se descubren dos tendencias, como lo afirma Karl Kohut (2009, p. 30), por un lado, recobrar del olvido un personaje o un suceso del pasado y, por otro lado, las nuevas significaciones que esto implica. En las obras crespianas, se elabora un discurso en el cual aparece el rescate de personajes que están en el olvido cultural para darles el reconocimiento y la importancia que se merecen.

Francisco Ayala (2007) en su texto *Estudios literarios*, explica en un apartado el fondo sociológico de sus novelas, aspecto que contribuye a dar sentido al tema de la Historia en el argumento y desarrollo de las obras narrativas crespianas. Aunque sus afirmaciones hacen referencia a su propia obra, Ayala manifiesta pensamientos como: “Creo que las ideas constituyen un elemento esencial e ineludible en la composición de toda obra de arte literaria; y eso, por lo ya dicho: las palabras aluden siempre a ciertas

representaciones intelectuales y, en definitiva, significan algo, son conceptos, apuntan a ideas” (246). Según este autor, todos los elementos psicológicos, a partir del carácter y las circunstancias de cada uno de los personajes, muestran los supuestos sociológicos de sus obras (250), declara que algunas de ellas (*Muertes de perro* y *El fondo del vaso*) crean un ambiente específico para mostrar de otra manera la condición humana, y aclara que el verdadero tema de sus novelas es la exploración del sentido de la vida (253). Tanto los supuestos sociológicos, a partir de los personajes, como la creación de ambientes específicos, son aspectos que se evidencian en la obra crespiana.

Cuando Ayala analiza sobre las postrimerías de la Historia, no duda en replantearse los problemas de la coexistencia entre individuos y pueblos, de acuerdo con las condiciones que la Historia sin precedentes impone, lo cual requiere una revisión a los supuestos intelectuales y morales sobre los que se ha venido operando, como los valores de la nación, la patria, la civilización, y de los cuales surgen los valores de libertad y dignidad del individuo, el respeto del principio de igualdad, que conducen a los derechos humanos (452). Según el autor, falta un pensamiento teórico que la fundamente y poder suficiente para llevarla al terreno de los hechos (455). El narrador en las novelas urbanas, a través de personajes como Sergio, proyecta un discurso que busca la puesta en práctica de los valores antes mencionados por Ayala, como se observa en la siguiente frase: “Este país no aguanta más análisis: lo que hace falta es convertir la conciencia de cambio en conciencia de acción, nos insistía” (CS, 294). El narrador protagonista y/ o testigo en las obras crespianas utiliza aspectos político-históricos como tema complementario a lo que narra o a la vida de los personajes, no porque ellos sean las figuras históricas reales, sino por estar inmersos en situaciones sobre el cuestionamiento a la misma sociedad en que viven, por ello, la Historia no es un eje central de los textos, sino más bien complementario. Son situaciones agregadas dentro del discurso de los personajes, los cuales remiten a sucesos verídicos que acontecen en el siglo XIX y XX, pues se muestran las tendencias sociales y los hechos históricos más sobresalientes de estos siglos, especialmente el siglo XX.

La investigadora Nancy Malaver Cruz (2013), en su artículo “Literatura, historia y memoria” señala la relación que existe entre estos conceptos, a partir de la premisa de que el destino del individuo esta históricamente condicionado (contexto de la ilustración europea) pues la Historia no debe verse como un pasado que deba olvidarse sino como un contexto que explica y determina el presente. Malaver recurre a *La novela histórica*

de Georg Lukács quien habla del escocés Walter Scott, como padre de la novela histórica, ya que su obra “es capaz de mostrar las tendencias sociales y las fuerzas históricas de una época a través de la vida de un héroe ficticio” (38). En la obra de Scott se descubre, según Malaver, una tensión entre historia y ficción, pues combina aspectos ficticios con no ficticios, lo cual hace que se vea una visión del escritor como historiador objetivo y creador de ficción.

Por otro lado, en la introducción del libro *La historia es una literatura contemporánea, manifiesto por las ciencias sociales*, Ivan Jablonkan (2016) plantea que “la literatura está dotada de una aptitud histórica, sociológica, antropológica” (11) y termina afirmando que la Historia es una literatura contemporánea. Aunque su orientación en este texto está enfocada en la investigación del historiador y sus escritos, ya que hace una reflexión sobre cómo el modo de escribir la Historia existe desde que existe la literatura, muchas de sus declaraciones acercan, de alguna manera, a la obra en prosa de Crespo. Una de las tesis de Jablonkan es demostrar cuáles aspectos de la literatura son aptos para explicar lo real, y aclara que la literatura no es necesariamente el reino de la ficción como se observa en los cuadernos de viaje, memorias, autobiografías, correspondencias, testimonios, diarios íntimos, entre otros. Lo cual lleva a que toda esa literatura desvele “un pensamiento historiador, sociológico y antropológico, provisto de ciertas herramientas de inteligibilidad: una manera de comprender el presente y el pasado” (12). En su afirmación “la historia es más literaria de lo que pretende; la literatura, más historiadora de lo que cree” (13), Jablonkan deja elementos que relacionan ambas materias y genera disertaciones sobre la novela histórica, las memorias, etc.

Las obras crespianas no enuncian que sean históricas, sino que en sus narraciones los hechos históricos son asuntos que acompañan en su organización escritural, lo que permite mostrar de fondo los conocimientos que no sólo tiene el autor, sino que también contribuyen a la formación y aprendizaje del lector que se inmiscuye en su obra. Hay una combinación entre literatura e historia por el mismo enlace de lo particular y lo general. Jablonkan expone que “la idea de literatura connota hoy la ficción, mientras que la historia no es ficción” (16), además, defiende que por el hecho de que la Historia sea método, ciencia social, disciplina profesionalizada no significa que ya no tenga nada de literaria (17), aspectos con los que se está de acuerdo para los análisis correspondientes de los textos crespianos. Si Jablonkan plantea que la Historia produce

conocimiento porque es literaria y que, además, el investigador tiene todo el interés en escribir de manera más sensible, más libre y justa (18), con Crespo se sostiene que su producción literaria tiene aportes históricos que muestran la riqueza de sus investigaciones y conocimientos, a lo que se suma ‘todo el interés en escribir de manera más sensible y libre’.

Los aportes de Ayala, Malaver Cruz y Jablonkan corroboran aspectos que se identifican en el estudio del presente trabajo. Los hechos históricos que acompañan a los distintos personajes principales y/o secundarios enseñan la Historia desde otra visión y, por ello, es otro tema valioso de la narrativa crespiana, pues permite discernir sobre las investigaciones y conocimientos del autor, todo lo cual contribuye con una literatura de calidad para cualquier lector, posibilitándole encontrar sus propias perspectivas. La influencia y el desarrollo de las guerras, la Independencia de países de América Latina, las revueltas sociales, entre otras, son temáticas muy comunes en la obra de Crespo, lo cual es asunto habitual, igualmente, en numerosos escritores contemporáneos ya que conjugan la angustia y la soledad del ser humano por la pérdida de identidad cultural; Crespo trabaja límites entre la realidad y la ficción, entre escenarios que son paralelos y opuestos.

El número de personajes referenciales históricos que acompañan las cinco obras son más de cien compartidos, y por encima de trescientos los no compartidos; aunque algunos son citados de forma general en las obras, muchos de ellos son explicados junto con el acontecimiento en que fueron protagonistas. Es en la obra *Considéralo un sueño* (1998) en la que se encuentra un mayor despliegue de testimonios, puesto que se exponen más de doscientos personajes referenciales históricos (H), lo que permite al lector descubrir acontecimientos nacionales o internacionales que contribuyen al aprendizaje de aspectos que, incluso, para algún lector, son desconocidos. El narrador protagonista en esta obra declara: “Hacer historia es, en esencia, interpretar los hechos, apremiarlos, urgirlos, forzarlos a decir algo sobre las realidades que subyacen allá en el fondo de las apariencias” (167), y es una forma en que el autor transmite su idea sobre la relevancia que tiene la historia en la sociedad, lo que lleva a reflexionar y postular que: “Ningún pasado ha muerto: toda la historia se está haciendo ahora” (*ídem*). El narrador protagonista en *CS* describe sucesos de diferentes épocas históricas como las acontecidas en el siglo XX, entre los que destaca lo ocurrido en la Segunda Guerra Mundial, hecho al que dedica en su discurso una gran cantidad páginas:

El ardoroso discurso pronunciado en las primeras horas del 22 de junio, poco antes de que a las tres y cuarenta y cinco de la madrugada, los panzers, los Stukas y los disparos de miles y miles de cañones empezaran a estremecer la tierra rusa: ‘En este momento, una empresa que por sus dimensiones puede ser comparada a las más vastas que el mundo jamás haya conocido, está a punto de realizarse. Una vez más, hoy he decidido poner la suerte y el futuro del Reich y de nuestro pueblo en manos de nuestros soldados. Que Dios les ayude en su lucha’; la madrugada del 21 de junio de 1941, cuando más de cuatro millones de soldados irrumpieron en las estepas rusas, y a lo largo de un frente de dos mil kilómetros fue tendido un poderoso arco de acero entre Sebastopol [...]. (160)

Las descripciones de personajes referenciales históricos como Hitler, predominante figura relacionada con la Segunda Guerra Mundial y la muerte de millones de judíos y otros grupos sociales como los marginados y/o enfermos psiquiátricos, son relacionadas con otros personajes y acontecimientos históricos:

En sus últimas horas, cuando no le quedaba ni una sombra de ejército y su ansiedad movilizaba legiones fantasmales en un mapa (los dictadores sueñan con los mapas: al corso en Santa Helena y a Bolívar en San Pedro Alejandrino las ráfagas de fiebre los hicieron delirar con irreales portulanos) y sus sueños se iban extinguiendo como la luz de un cirio en el aire enrarecido del bunker, la negra melancolía de su [...]. (156)

El narrador cita otros escritores que hacen aportes sobre Hitler, como el historiador británico Edward Hallet Carr y obras como *Los últimos días de Hitler*, de H.R. Trevor-Roper, y *Hitler al asalto del poder*, de Raymond Cartier, entre otros. Además, realiza extensas descripciones sobre los múltiples personajes referenciales históricos que sobresalieron en esta guerra: “El más calculador y el más lúcido de sus mortales enemigos, es decir, Winston Churchill [...]” (170), y define a la Historia, de forma literaria, en su discurso cuando declara que es “ese pajar lleno de agujas” (295).

Sergio, personaje principal de *Considéralo un sueño*, centra sus diatribas sobre los sucesos político-históricos que han influenciado las sociedades y que han proporcionado ideologías para criticar, continuar y/o crear nuevos planteamientos, en los grupos culturales en que se desenvuelven. En su voz se cuentan historias que ubican a los personajes que las vivieron y sus reflexiones expresan mucho más que una simple idea puesto que busca cuestionar la Historia, repensarla, exponer los falsos aportes que hacen quienes tienen el poder económico y que redundan en la aparición de obras que quieren manipular la ideología social. Una cita que hace alusión a sus reflexiones es:

Pero no sólo para los alemanes es Hitler una figura de horizonte ajeno: los historiadores tampoco saben qué hacer con esa brasa: lo ha recubierto una ceniza que lo hace inaccesible a la mirada. Con todo, es imposible hacer historia sin pasar unas horas en la piel o en la sombra de los personajes sobre los que uno escribe, sin percibirlos, sin olerlos, [...]. Hitler es el bisonte y aquí en mi cueva de Altamira, en esta urbe donde ganarse la lotería es una cosa y vivir para gastarla es otra, lo persigo, lo acoso, lo acorralo. Por instantes lo veo llamar a los relámpagos y, ebrio de las heces de un poder que le fuera, como a Poncio Pilato, dado desde lo alto, impartir esas órdenes tendientes a transformar el Reich en una tierra calcinada [...]. (168)

En la misma obra (CS), se especifican determinadas fechas de incidencia histórica como, entre otras: el 2 de julio de 1505, Lutero regresaba de Mansfeld (307); el 16 de noviembre de 1632, el rey Gustavo Adolfo II de Suecia contra el príncipe Albrecht von Wallenstein en la batalla de Lützen (22); el 10 de noviembre de 1793, en la catedral de Notre Dame se da el culto a la razón, la fiesta de la libertad; el 26 de agosto de 1812, relaciona a Simón Bolívar con el general Francisco de Miranda, entrega del pasaporte ‘para naciones extranjeras’ a Bolívar (275); el 9 de enero de 1905, llamado el ‘domingo sangriento’, el ejército de la Guardia imperial rusa abre fuego en San Petersburgo (180); mayo de 1907, en Londres Trotsky conoce a Stalin en el V Congreso del Partido Obrero Social Demócrata ruso (172); el 26 de octubre de 1917 en Petrogrado, actual San Petersburgo, el asalto al palacio de invierno, evento clave en la revolución bolchevique; el 11 de noviembre de 1918, el mariscal Fernando Foch recibe la rendición de Alemania (159); el 17 de julio 1918, el asesinato de la familia imperial rusa, los Románov (179); el 21 de agosto de 1940, los acontecimientos que rodearon el asesinato de Trotsky (93); el 21 de junio de 1941, millones de soldados alemanes irrumpieron en las estepas rusas, en la Segunda Guerra Mundial (160); el 5 de julio de 1942, orden de iniciar la batalla de Kursk en Rusia, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial (161); el 9 de abril de 1948, se da inicio al llamado ‘Bogotazo’ en Colombia, a causa de la muerte del dirigente político Jorge Eliécer Gaitán, y la pugna entre los partidos políticos: Conservador y Liberal. Todas las fechas se pueden corroborar en textos históricos e igualmente, se pueden confirmar los episodios que el narrador y/o personajes exponen, a pesar de la pluralidad de sitios y tiempos históricos que se describen.

Fuera de la Segunda Guerra Mundial, la Historia rusa tiene un papel sobresaliente en el discurso narrativo de *Considéralo un sueño*. Según Crespo, en su primera entrevista,

aprendió de la Historia rusa gracias a la literatura cuando aún era muy joven: “El primer libro de narrativa que recuerdo haber leído fueron las aventuras de Carlos Jerónimo, barón de Munchhausen. Uno de sus capítulos, llamado ‘Por las estepas rusas’, me dejó la imaginación tocada para siempre por el tema de Rusia”. En la misma conversación, el autor señala aspectos que permiten complementar lo referente a esta cuestión:

El tema del poder y de la lucha por el poder se erigían en una sombra omnipresente: las tensiones de un mundo ideológicamente bipolar se hacían sentir en todo. Se vivía de confusas esperanzas, se creía que las sendas ocultas del destino iban a ser reveladas. La virulencia de los ideologismos y el fanatismo con que se adoraba o repudiaba a los caudillos extranjeros (Tito, Nasser, Mao) y a los iberoamericanos (Perón, Castro, Ernesto ‘Che’ Guevara), me hizo ver que nadie puede comprender lo que sucede en la historia si no percibe con alguna claridad el pensamiento y las motivaciones ocultas tras los hechos. Ahora, por el contrario, se diría que los pueblos y naciones y hasta las minorías intelectuales y políticas han decidido refugiarse en la amnesia.

Otros asuntos históricos son: el papel protagónico de Simón Bolívar en la independencia de los países latinoamericanos (personaje referencial que aparece citado en las cinco obras), los grupos indígenas del Caribe, la influencia de la monarquía europea para la evolución de los cambios sociales y culturales, la vida de los emperadores romanos, movimientos como el marxismo y su influencia en la ideología del momento, los líderes rusos como Lenin o Stalin y sus relaciones con lo que vivía la Alemania nazi, todo lo anterior se hace presente, pues cada grupo social tiene sus historias, un fragmento que ejemplifica esos hechos es: “En 1934, el mismo año de *La noche de los cuchillos largos*, Stalin todavía se empeñaba en afirmar: ‘La crisis revolucionaria está madura y el fascismo está dejando de tener futuro’” (CS, 172). La historia del Acorazado Potemkin, el bogotazo y sus consecuencias sociales e ideológicas en Colombia, entre muchos otros sucesos, son descritos de forma argumentativa.

Aspectos de la Segunda Guerra Mundial son también comentados en *Qué será de Paola Silvi* (1981): “Arturo recordó que ‘el Adolfo’ (el Adolfo era Hitler) cuando presidía las celebraciones de su partido en Nuremberg, hablaba ante un atril con botones que le permitían variar las iluminaciones del estadio para [...]” (47), aunque es la obra en la que menos hechos históricos aparecen. En Europa, las diferentes revoluciones y guerras ocasionaron interpretaciones diversas en la literatura, entonces, lo que intenta el narrador crespiano es reflexionar sobre esos acontecimientos; los grupos organizados en

la política se disputan el poder, y para alcanzarlo buscan apoyo a cualquier precio, pero la Historia es una sola, la importancia está en que esos datos históricos sean comprobables y no falseados para enriquecimiento del lector. Crespo, en la segunda entrevista, enfatiza:

Algo inquietante pero inspirador del pasado histórico es (no puede ser de otra manera) que nos llega tamizado por el alma, la voz y la mirada de los muertos y, en consecuencia, la voluntad de conocer los acontecimientos se complementa con el deseo de comprender las ideas y creencias, los odios y los afectos, las penas y las esperanzas de quienes vivieron en ese tiempo ya ido, y esto, aunque suene a paradoja, nos ayuda a situarnos en el nuestro y en algo contribuye a formarnos una visión más verdadera o, sería mejor decir, menos incierta del presente y de la sociedad en que vivimos.

Escribir sobre los diversos acontecimientos implica investigación, como lo agrega más adelante en su entrevista: “Sólo me documento cuando se trata de asuntos relacionados con la historia y se hace necesario precisar un suceso, un episodio, un personaje”, documentación e investigación necesaria, pues narra hechos que acompañan la evolución del propio hombre. “La historia puede representarse como la memoria universal del género humano” (Halbwachs, 2010, p. 125).

La lectura de las obras crespianas permite reflexionar sobre la forma de vida de la existencia humana, de tal manera que el lector accede a la Historia y participa de los hechos que se han presentado, lo que permite enriquecerse del conocimiento leído debido a que él también ha sido testigo de determinados hechos históricos, surge de la conciencia colectiva, lo cual posibilita que se conserven, aunque sea a partir de unos pocos. En *CS* predomina el discurso narrativo histórico sobre la Segunda Guerra Mundial y la historia rusa, pero en sus otras obras se muestran acontecimientos más enfocados a Latinoamérica o Colombia:

Y sucesos todavía más antiguos como los ocurridos aquel once de mayo de mil ochocientos trece (por los días que terminaba la campaña del Bajo Magdalena y Colombia parecía contener el aliento para prepararse a vivir en *el instante Bolívar*) en que setecientos patriotas enviados por el Dictador cartagenero Manuel Rodríguez Torices fueron exterminados por los realistas de Ciénaga bajo el comando de Narciso Crespo y de Tomás Pacheco en un combate que fue tiñendo de un color de vino a loque las aguas del Puerto de Las Mercedes, y narraciones de otro tiempo sin tiempos que Doris empezaba con un [...]. (PR, 235)

Las situaciones que las incontables guerras han producido, los cambios y sus posteriores influencias para el siglo XX, muestran alteraciones dinámicas, que hacen que el autor, nacido a mediados de ese siglo, plasme en su producción narrativa las causas y efectos que han trascendido en esta época. La masacre de las bananeras, ya comentada en el primer capítulo, es un hecho histórico nacional que se repite en las obras y que restablece la continuidad entre el pasado y el presente colombiano: “Ese clima de moral de derrumbamiento y de acabose que se había vivido en Ciénaga y en toda la Zona bananera por los días de la masacre del jueves seis de diciembre de mil novecientos veintiocho cuando se agrió la levadura de las viejas opresiones y hasta [...]” (PR, 143).

En cuanto al tema político en la Historia, Crespo estudia autores de distintas épocas que le integran conocimientos a su formación como persona ya que habla de factores vinculados con la creación de sociedades más justas y experiencias posibles, lo que le lleva a plantear soluciones a los problemas universales existentes en este contexto. En la primera entrevista plantea un aspecto que refleja esa idea:

Tenía apenas once años cuando mi padre me dio a leer la *Utopía* de Tomás Moro. Desde luego, no estaba en condiciones de entenderla. Pero en la imaginación me quedó para siempre aquella isla en forma de medialuna en la que el gran humanista simboliza ese ideal de justicia y de armonía que acaso nunca podrá ser realizado plenamente en la historia. Y aunque los partidarios del pragmatismo y del realismo político llevan quinientos años infamando la noción de utopía, creo que la obra del Lord Canciller del Reino, Tomás Moro, encarna una poderosa visión de la existencia.

Contenido que es retomado en una de sus obras: “Cuando me habló de la Utopía (América le entregó a Moro la piedra en bruto de una idea, y Moro, ese hombre en quien Erasmo veía el mayor enemigo de la locura, supo devolverle tallada y engastada en la joya de una visión política, me dijo) creí entender que en lo profundo de su ira yacía una veta religiosa [...]” (CS, 267).

Sin duda, como lo considera Maurice Halbwachs (2010): “La historia es la recopilación de los hechos que han ocupado más espacio en la memoria de los hombres” (119), y los acontecimientos pasados son seleccionados y clasificados según las necesidades, en este caso las que interesan a Crespo plasmar en su texto, pues “la memoria de una sociedad se extiende hasta donde puede, es decir, hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta” (123). No menos importante es

vincular los personajes referenciales filosóficos (F), los cuales, aunque aparecen en dos o tres obras crespianas, merece el esfuerzo otorgar testimonio de éstos pues se mencionan filósofos, humanistas, pensadores (algunos de ellos religiosos), que han incidido en los cambios sociales con hechos tan interesantes como cualquier otro de los personajes precedentes vinculados con la Historia, por citar un caso: “De creerle a Lutero (‘el asno quiere palos y el populacho ser regido por la fuerza’) no es cierto que las masas amen la libertad: a las masas [...]” (CS, 147). Aparecen filósofos sobre los que todavía se discuten sus teorías: “Viendo mi propio miedo he comprendido que el día en que remplacemos el *conócete* por el *olvídate a ti mismo*, mataremos el socrático gallo que todavía le debemos a Esculapio” (309), “sufrió los alaridos de Giordano Bruno cuando las lenguas de la hoguera lo lamian en el *Campo de las flores*, lloró sintiendo [...]” (PR, 168). Además, Crespo utiliza algunas frases, aunque modificadas, que identifican pensamientos filosóficos, por ejemplo, el caso de René Descartes, a quien alude con una de sus máximas, pero no de forma directa: “Pienso luego me callo es la consigna [...]” (102); otros pensadores, entre otros, como Hegel, Kierkegaard, Marx, hacen parte del numeroso mundo de personajes referenciales filosóficos.

Toda esta relación de personajes históricos en el discurso crespiano expresa no solamente la memoria individual del autor (la cual muestra su gran conocimiento de sucesos acontecidos), sino también la memoria colectiva, ya que sus recuerdos adquieren mayor exactitud cuando son complementados por los de otros. “Estamos tan en sintonía con quienes nos rodean que vibramos al unísono y no sabemos ya dónde se encuentra el punto de partida de las vibraciones, si en nosotros o en los demás” (Halbwachs, 2010, p. 85).

4.3.2.3. La literatura y la mitología

La temática vinculada con la ‘literatura’ (L)⁶³ que se descubre en las obras, refleja los conocimientos relacionados con otros libros y autores de las letras universales. Es un componente que enlaza reflexiones, explicaciones y ayudas literarias para el narrador y/o personajes de los textos crespianos, ya que se mantiene vivo el recuerdo de relatos, frases y otros protagonistas de esos textos. Se identifican, en una tabla en el anexo correspondiente, la totalidad de esas obras literarias, sus personajes y/o sus autores.

⁶³ Véase el [anexo 8](#): ‘Cultura literaria en la obra crespiana’.

Al igual que con la Historia y la religión, los aportes referidos a la literatura sobresalen en el texto *Considéralo un sueño* (1998), con un mínimo de ochenta autores y/o personajes en novelas, cuentos, poemas épicos, ensayos, memorias, entre otros, como: *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift; *Memorias*, de Charles de Gaulle; *Mujercitas*, de Louise May Alcott; *Las Moradas*, de Santa Teresa de Jesús; *La Divina comedia*, de Dante Alighieri; *El gato con botas*, de Giovanni Francesco Straparola. Aparte de los anteriores, dos citas que muestran otros autores y obras son: “El bohemio estudiante que adoraba los versos de Ogarev y de Pushkin y creía tener fuerza en el alma para mis años todavía, pero se fue secando en el espanto del descenso a los infiernos” (180), “No se trataba del sopor hediondo a vómito de Rimbaud en *Mala sangre* (‘Entre tanto, soy un maldito, siento horror de la patria. Lo mejor es soñar bien borracho sobre la arena’), ni de sometimiento al [...]” (216). Se recuerda que, en esta novela, cada uno de los capítulos se inicia con un epígrafe de la obra *Peer Gynt*, la cual, también es referida en su discurso narrativo: “No era esta sed oscura que le hacía percibir una presencia demoniaca en la música que Edvard Grieg escribiera sobre el *Peer Gynt* de Henrik Ibsen” (214). Merece especial atención la alusión que hace sobre Franz Kafka (checoslovaco, s. XX) en múltiples momentos, con discursos como el siguiente: “*El niño y la ciudad*, la obra perdida que Franz Kafka escribiera en medio de las abominaciones del imperio austro-húngaro, le había servido de pretexto a Sergio para decir que todos los que niegan el estado de inocencia y de gracia y el pecado [...]” (274), o con referencias a los personajes de sus obras: “Desde siempre, vean este escarabajo, sus ojitos, sus patas, este Gregorio Samsa que las brujas clavan con alfileres, y de ahí que les pregunte, mi gris evanescente grupo de intelectuales, si [...]” (81).

Con relación a las demás obras examinadas, es en *Ánimo contra el miedo* (1988) donde menos referencias literarias se encuentran, pero es comprensible por la propia extensión de la obra. Sin embargo, menciona a algunos poetas como Lord Byron, José de Espronceda y Gustavo Adolfo Bécquer: “Y por eso las niñas que se aprendían los versos de Espronceda y de Bécquer al amor de las estrellas, se pasaban las horas más laboriosas de sus días [...] sacándole infinitas fugas y variaciones a minucias [...]” (87). También, en *La promesa y el reino* (1984), en la que hay por lo menos veinticinco alusiones literarias, se encuentran personajes, escritores y/o sus obras: “Y si no que lean las aventuras de *Percy Winn* que me robaron las compañeras de curso, mierdas esas, [...]” (37), y en *Qué será de Paola Silvi* (1981) aparecen alrededor de veinte personajes

referenciales literarios citados: “Ni siquiera recordaba que mientras caminábamos en busca de esta dirección que no aparecía le había dado por relatarnos el suicidio de Ana Karenina [...]” (32).

Entre los personajes referenciales literarios que se encuentran repetidos en tres o cuatro de las obras crespianas están: Dante Alighieri (italiano, s. XIII), Gustavo Adolfo Bécquer (español, s. XIX), Leopoldo Lugones (argentino, s. XX) de quien se testimonia la siguiente cita: “Esa fatiga nerviosa de la que a veces escapaba sumergiéndose a fondo en los poemas de Leopoldo Lugones, no le impedía vivir en guerra con su propia conciencia [...]” (CS, 269), y una cita más de otra de las novelas, en la cual se enuncia y añade a Rubén Darío (nicaragüense, s. XIX):

Sin motivo aparente había vuelto a recordar aquel poema de Leopoldo Lugones que su esposo adoraba por sobre todas las cosas porque no es que no haya más poetas, claro que no, pero poetas, verdaderos poetas, lo que se dice poetas, hombres capaces de aferrar toda la poesía y de apretarla, así como una monedita en el puño no hay más que Rubén Darío y [...]. (PR, 106)

En muchos momentos del discurso narrativo, se hace relación al autor literario sin nombrarlo, como es el caso de Herman Hesse con su texto *El lobo estepario*, dos ejemplos en dos de las novelas son: “Sin embargo, en ocasiones me parecía que Sergio era el que estaba más marcado por un estigma de proscrito y de lobo estepario en el que sin darse cuenta se complacía y del que secretamente se nutría su conciencia” (QSPS, 139), “que se angustiaba de la escandalosa lentitud de Dios en los asuntos humanos, parecía fascinado por el paso de la balsa de Medusa. Alto total y profundo le había tocado el alma, y de aquel lobo estepario que no sentía sosiego sino buscando al enemigo porque decía [...]” (CS, 215).

Por lo general, el personaje referencial como autor literario es enunciado en frases que perfeccionan y adornan el lenguaje, como se puede descubrir en las dos citas siguientes: “Innumerables ocasiones había repetido Sergio esos versos de Machado sin presentir que alguna vez los utilizaría para describir la llegada no de una suave primavera sino de [...]” (QSPS, 217), “y lentamente se iban desvaneciendo en la temperatura comenzando por los ojos azules que habían visto a Petrarca durmiendo sobre los laureles” (PR, 94). Se presentan, además, comparaciones entre los mismos autores: “En esa niebla en la que se congelan hasta los pájaros en vuelo, no el castillo

interior, el de Teresa, sino el otro, el de Kafka, ese que el fatigado agrimensor ve [...]” (CS, 80), y características que manifiestan la esencia de los textos escogidos, por citar un caso: “En las intensas *Elegías de Duino* se percibe que lo que a Rilke le espantaba (‘todo ángel es terrorífico’, nos dice) era su lejanía, su indolente manera de jugar con el tiempo y el silencio” (245). Asimismo, el narrador crespiano complementa el discurso sobre el elemento del ‘tiempo’, tan recurrente en los textos crespianos, con características propias de otras obras universales: “Lo que pasa es que Dios necesita tiempo, el mar necesita tiempo, hasta Proust necesitaba tiempo, no seamos [...]” (82). Otros autores que se mencionan son: Porfirio Barba Jacob (colombiano, s. XIX), Garcilaso de la Vega (español, s. XVI), etc.

Por otro lado, los narradores utilizan algunos nombres de obras y/o el de autores universales y los modifican en su discurso para mostrarlos como adjetivos, por citar dos casos: de la obra *Robinson Crusoe*: “Hallábamos de pronto un asidero, un refugio para posesos y agobiados, una robinsoniana islita de piedra salvada de la corriente y de la espuma que hacía pensar en timbales, en loros viejos y en enigmas” (QSPS, 183), o de *Alicia en el país de las maravillas*: “La tierra es la colonia penal de otro planeta y el nuestro el alicioso país de las maravillas en donde todo cambia para seguir lo mismo [...]” (CS, 102); asimismo, cambios con sustantivos derivados del apellido del escritor, así se observa, por ejemplo, con Marcel Proust: “que se venga, que se traiga sus sueños y su amorcito propio, sus brasas, sus rencores, la cascabel que anida en la proustiana múcura de la memoria” (CS, 146).

Igualmente, se expresan sinopsis acerca de los personajes de libros universales como la *Odisea*: “El azaroso viaje de Odiseo hasta la lóbrega morada de Perséfone tenía un objetivo nítido: que Tiresias, el adivino ciego, le señalara la mejor manera de regresar a Ítaca” (CS, 231), o simplemente, se establecen comparaciones de acuerdo con las situaciones que se esté viviendo en el momento del discurso, dos fragmentos que lo muestran son: -con *La vida es sueño*: “Estando solo en ese cuarto que parecía mi celda, mi eremitorio, mi torre de Segismundo, me puse a comparar” (87); -con los cuentos de Hans Christian Andersen (danés, s. XIX): “¿Quiénes éramos? ¿Quiénes? Nos parecíamos a esa sombra del cuento de Andersen que de noche se asomaba por las ventanas de las casas para ver a la gente reunida en torno al fuego porque [...]” (85). A su vez, los narradores vinculan esos personajes universales en las acciones que acompañan a algunos de los personajes crespianos, haciendo alusión, por ejemplo, a la

obra de Herman Hesse (alemán, s. XX): “Martina percibía sonidos cavernosos en los muros, gemidos de gorriones muriendo entre los pinos y hasta olores a ginebra con lima en esas calles de la narcosis donde los drogadictos deshojan los crisantemos de Siddartha, y en los momentos en que su [...]” (108). Otros personajes que se mencionan son: Blancanieves, Cenicienta, Hansel y Gretel, Tarzán de los monos, Scherezade, Aladino.

Es importante la manera en cómo los narradores cuestionan y reflexionan sobre los contenidos de ciertos libros universales: “En *Eugenia Grandet* dice Balzac: ‘Todo poder humano tiene un componente de paciencia y de tiempo. Los hombres poderosos quieren y velan’. Pero ¿realmente velan? ¿no son esos hiperactivos sin sosiego, esos ebrios, esos sonámbulos de la energía los verdaderos dormidos?” (153). El narrador suele vincular varios autores en su discurso, lo cual se comprende como una intención en Crespo de ofrecer significación y repercusión de lo que es la literatura para la humanidad, un ejemplo es:

Ahí figuran las fieras y esperpentos de las antiguas noches. ¿Qué de extraño? ‘El mundo no se cansa de ver títeres’, nos dice Valle Inclán en *Los cuernos de Don Friolera*. Nuestro escudo de Aquiles (esa joya de bronce, estaño, plata y oro de la que Sergio decía que prefiguraba *El Aleph* del ché Borges porque ahí Vulcano puso la tierra, el cielo, el mar, la luna, las estrellas, una ciudad en fiesta y otra en guerra, trabajadores, labrantíos, mieses, [...]). (CS, 123)

Adicionalmente, cuando se incluyen personajes referenciales mitológicos, el lector (conocedor o no de ellos) amplía sus saberes, aunque éstos sean de carácter simbólico-ficcional, algunos de los que destacan son: Zeus, Circe, y Medusa, quienes se citan reiteradamente: “¿Cómo le pagaré a esta balsa de Medusa todo el bien que me ha hecho?” (CS, 194). El narrador les integra en espacios como la ciudad: “No he visto a esas presencias mirar horas enteras los suburbios de esta Nínive ciega donde la Medusa del crimen silba por las boquitas de todas sus serpientes?” (197), y también, en la vida de los distintos personajes principales cuando, por ejemplo, hace referencia a Sergio: “Como si el roce con el mundo le hubiera revivido unas amargas ansias de soledad, el hosco predestinado (predestinado es quien tiene la virtud de atraer sufrimiento) que se angustiaba de la escandalosa lentitud de Dios en los asuntos humanos, parecía fascinado por el paso de la balsa de Medusa” (215), o cuando Crespo, en su autobiografía, hace descripción de un caudillo: “se resignó a esperar que la mirada de esa extraña medusa

que le servía de espejo terminara de coagularle la sangre” (LHSED, 61). Una cita sobre Zeus puede ser: “creyeron que dioses en forma de hombres habían descendido a la tierra y decían que Bernabé era Zeus y Pablo Hermes porque era el que llevaba la palabra y el sacerdote del templo de Zeus trajo unos toros blancos adornados con [...]” (PR, 256).

En su segunda entrevista, Crespo sostiene la importancia de la fábula por la orientación en valores humanos que proporciona, y la trascendencia del mito debido al sistema de creencias que expone, ambos relatos de incidencia en la organización de la narración gracias a los aspectos que los vinculan:

Y así es: la narrativa tiende a liberarnos de la opresión de la historia y sus cronologías y en cierta forma nos devuelve a la visión y a la emoción del Génesis y al reino de la maravilla y de la fábula. Ahora bien: considerando que el mito es, en esencia, una narración simbólica o un sistema de símbolos ligado a la religión y al mundo ancestral y unitario del que saliera la epopeya, se hace evidente que la presencia de lo mítico es más fuerte en la novela que proviene (así sea en parte) de las culturas orales, que en la novela que tiene su fuente en la sociedad urbana y de cultura escrita y, por lo tanto, ya desligada de la originaria unidad mítica.

Todo este aporte se descubre cuando el narrador de sus obras, en su proceso de expresión, muestra un acervo mitológico que consigue recrear nuevos lenguajes: “Vi a la vieja Medusa de cabellos cobrizos temblar ante el espejo de la luna, vi Circes de neblina preparando sus filtros entre cerdos enfermos por el olor bravío de las violetas, [...]” (CS, 239). Otro fragmento sobre Circe es: “Ese febril abandonarse a una corriente en la que el barco de los locos iba entre resplandores derivando hacia las islas donde Circe y sus hechizos aguardan a las almas hastiadas de ocios y disponibilidades: es que el reloj enerva [...]” (202).

La mayoría de los seres mitológicos que intervienen en el discurso narrativo son, entre otros, algunos dioses griegos: Afrodita, Adonis, Apolo, Artemisa, Hermes, Hera; dioses romanos: Juno y Minerva. Muy pocos concernientes a los mitos nacionales colombianos: Cuchavira, el dios del arco iris, protector de las mujeres trabajadoras y de los enfermos en la religión de los Muisca (Grupo indígena), por citar un fragmento que lo expone: “Ahí, tras la línea sepia del horizonte en donde se ocultaba Cuchavira, se materializaron esos guerreros pálidos, hambrientos y llagosos que trajeron el péndulo [...]” (198), asimismo, describe al Mohán, uno de los mitos folclóricos más

generalizados en Colombia (ser musgoso, cubierto completamente de pelo, con cabellera larga y abundante, ojos brillantes, uñas largas y afiladas): “Y que si un pescador decía en voz alta que ‘el compadre’ no existía, el mohán se convertía en un tronco para voltearle el cayuco, le espantaba los bagres y palometas, cargaba con los pelaos o le seducía las hijas sacando pescaditos de colores que las niñas intentaban seguir y se las iba llevando a lo profundo [...]” (LHSED, 23).

El marco individual del autor, su bagaje cultural literario, no se reduce a nombres y/o fechas, más bien, expresa su erudición y su experiencia, en la que su memoria individual permanece a partir de la memoria colectiva que le ha legado el pasado. La influencia de autores y textos complementan el estilo escritural crespiano, puesto que se muestran como elementos inherentes a éste.

4.3.2.4. La cultura musical y el cine

La cultura nace condicionada por las situaciones histórico-sociales que el ser humano vive. Las composiciones musicales, el cine y el arte, sean valorados o no por los grupos sociales del momento en que se expresen, suelen ser olvidados o recordados de acuerdo con la popularidad que tuvieron en su día. Las obras crespianas evocan la música y el cine que surgen, especialmente, en la década de los años sesenta hasta la década de los años noventa, del siglo XX. El paso del tiempo hace que tanto la cultura musical (CM) como la cultura cinematográfica (CC), integrados como parte inherente al desarrollo social, se consoliden o ignoren de acuerdo con los nuevos modelos que se van manifestando.

La cultura musical y la literatura poseen extensos vínculos que surgen desde la poesía de la antigua Grecia. En su trabajo sobre música y literatura acerca de la obra del autor colombiano Andrés Caicedo con su obra *¡Viva la música!*, Blanca Y. Bohórquez (2016) expone que entre las principales relaciones entre música y texto literario están: a) la complementariedad, la cual se da por el apoyo que el significado del texto recibe de la música pues le incluye matices expresivos y de significación; b) la evocación, cuyo fin es hablar sobre la música, “convierte la música en el objeto de lo que describe” (27); c) la intertextualidad, en la que sobresalen elementos como la citación y alusión de cantantes o grupos musicales, emergiendo una red de significados y permitiendo una propuesta estética diferente al lector, situación evidente en ciertas obras crespianas.

También, Miriam Chiani (2013), en su artículo sobre la relación entre música y literatura en la narrativa del autor Marcelo Cohen (argentino, s. XX), explica la importancia que tiene en las obras de este autor la música como metalenguaje del lenguaje y la literatura como lenguaje interpretante de la música. Chiani analiza cómo en el conjunto de la obra de Cohen se puede observar “una historia de deseo por la música” (165) ya que utiliza la armonía de distintas maneras, desde personajes escritores que tienen relaciones con cantantes y músicos, de personajes músicos, o de apelaciones ficcionales a escritores que han hecho contacto con el canto, remitiendo indirectamente a géneros mixtos de polifonía y texto (165). Además, afirma que, aunque este autor no ha sido artista de este ámbito, ha manifestado desde temprana edad gusto por la música. Cohen, según Chiani, tiene una doble raíz: por un lado, el estado contemporáneo de la cultura y, por el otro, el gusto personal por la música y, asimismo, una doble condición: “La de narrador rendido a la escucha, obligado a escuchar; y la de narrador subyugado por la escucha, deseoso de escuchar” (167), lo cual mantiene una dimensión auditiva de la destreza que se intenta recuperar y puede examinarse en varios planos: “En la sistematización de reflexiones teórico-críticas sobre la narración, en el orden de lo representado, y en el hecho de establecer una comunicación de carácter complejo con la música” (167). Chiani intenta designar los diferentes modos de inscripción/transcripción de la música en los textos, con el término ‘musigrammas’, los cuales serían modos de escritura/escucha particulares o narrativizaciones de la música, todo lo cual implica nuevos elementos de uso en la teoría literaria (168). Según la autora, es común en la obra de Cohen la presencia de cantantes o músicos, sean o no profesionales y/o de espacios y acontecimientos musicales; estas presencias “pueden ser de carácter incidental o transformarse en motivación narrativa” (170), o pueden ser causa dinámica de las acciones de los personajes de las obras.

Los aportes de Bohórquez y Chiani sirven de apoyo para exteriorizar la importancia que Crespo da a la música en toda su obra, tal como se esquematiza en el anexo⁶⁴ correspondiente mediante una tabla que contiene los personajes referenciales de la cultura musical (CM) que aparecen en las obras de análisis, además de algunos de los ritmos y estilos de bailes que se enuncian en ellas. De los dos componentes (música y cine) que Crespo integra a sus obras, la CM es la más desarrollada, luego el cine con una menor incidencia, pero que se hace necesario agregar para no dejar de lado ningún

⁶⁴ Véase el [anexo 9](#): ‘Cultura musical en la obra crespiana’.

aspecto de estudio de las obras que reflejen todos los elementos que componen sus obras narrativas.

La cultura musical (CM) expone los diversos conocimientos sociales que Crespo tiene sobre la música y cómo los vincula con sus personajes. En la primera entrevista realizada, el autor afirma la relevancia de la música en la obra *Qué será de Paola Silvi* (la obra más referida a esta temática) cuando dice:

La música siempre ha sido un referente histórico y poético para los iberoamericanos. Ya desde mis primeros años me conmovían la fuerza y la belleza de las canciones mexicanas [...]. Pero lo mismo me sucedía con el tango. En mi familia existe una especie de anecdotario por el que llegué a conocer y a sentir como algo propio la leyenda gardeliana [...]. Sitúese con la imaginación en la Colombia de 1950: no había televisión, no había Internet, lo único que existía era la radio. La brecha generacional no era, ni de lejos, tan abismal como ahora [...].

Además, resulta interesante el análisis que realiza a la estrofa de la canción ‘Juan Charrasqueado’ (melodía popular latinoamericana cantada por Jorge Negrete y/o Antonio Aguilar) en la conversación ya citada:

Ya las campanas del santuario están sonando
todos los fieles se dirigen a rezar
y por el cerro los rancheros van bajando
a un hombre muerto que lo llevan a enterrar.

Puesto que expresa que ese fragmento está compuesto “por versos de trece sílabas, una métrica insólita que requiere de un dominio profundo del idioma y de las técnicas literarias, y que no es fácil encontrar ni entre los más sofisticados poetas profesionales”.

Como se afirma anteriormente, la novela crespiana que siempre destaca en su discurso el componente musical es *Qué será de Paola Silvi* (1981), con mínimo sesenta y cinco referencias, ya sean sobre canciones y/o cantantes, lo cual le da un toque significativo si se relaciona con las demás obras. A partir de su narrador o de sus personajes, Crespo explica el origen de algunos géneros musicales, la vida de algunos cantantes, la influencia de la música en el contexto social y, cuando cita estos aspectos, suele dejar las letras de las canciones en cursiva en el texto. Las historias que se exponen sobre los personajes referenciales (CM) son comprobables dentro de los grupos sociales a los cuales se hace relación:

En esa madrugada del día de los difuntos en que se tropezó con la muerte, Lucho Vásquez estaba tomándose unos tragos con Oscar Agudelo, a quien infinitas veces habíamos oído en La Turquesa (*primavera de mis veinte años, relicario de mi juventud, un cariño ignorado soñaba y ese sueño ya sé que eres tú*) y desde que conocimos esa historia los dos cantantes quedaron (para nosotros) hermanados en la nostalgia y la leyenda. (21)

Las letras de las canciones que aparecen en esta novela están integradas al comportamiento social por lo que expresan, son significaciones que el lector consigue desvelar y comprender ya que representan variadas emociones, como se descubre en el siguiente párrafo:

Por esa gentecita del bronce que hacía cosas tan lindas (y si no que lo diga Gilberto Urquiza) como cantarle a una empleadita *por qué no me has escrito siquiera una postal o cuatro tristes letras en mísero papel* o preguntarle a una ramera (con esa delicadeza y emoción con que lo hacía Leo Marini) *por qué te hizo el destino pecadora y empecinarse pese a todo en reafirmar (¡sí cada noche tuya es una aurora, sí cada nueva lágrima es un sol!)* es oscura semilla de bienaventuranza que día tras día se muere pero germina entre los pobres de la tierra. (184)

La misma obra presenta un listado de músicos que incitan a la melancolía, al recuerdo y al rescate de un mundo perdido, con un lenguaje metafórico o corriente, ya que exhibe lo que se percibe y lo que nace dentro de cada artista:

Esos días en que Helen había descubierto el bolero y por el piso de su alcoba se dispersaban los discos de Hugo Romani, Fernando Albuerno, el trio Calaveras, Rita Montaner, Bola de Nieve, Beny Moré, Toña la Negra, Virginia López, Los tres diamantes (los bohemios de *Usted es la culpable de todas mis angustias y todos mis quebrantos*), Guty Cardenas, René Cabel, Johny Albino, Los Panchos, y ensimismada y con la sombra casi ausente no hacía más que tararear horas enteras [...]. (197)

Determinados personajes principales, como Sergio, se comparan con cantantes, lo que manifiesta sentidos y motivos diferentes a partir de la experiencia o el placer estético de cada uno: “Te estás volviendo mórbida, le replicaba Sergio, pero yo soy lo mismo de tenaz que Agustín Lara que en una de sus canciones solicita que [...]” (146), y de acuerdo con la vida de la pandilla, la cual transita en bares y discotecas que son lugares en donde la música contribuye agregando historias y letras, que se van incorporando en el contexto vital de quienes asisten a ellos:

Todas las tardes buscábamos pretexto para irnos a La Turquesa (o a cualquier otra parte) a beber, a conversar y, sobre todo, a repetir esos discos que nos permitían embriagarnos con sentimientos ajenos, con esas *lágrimas negras* (*que tú me quieres dejar y yo no vivo sin ti, contigo me voy mi santa, aunque me cueste morir*) de la música que nos lavaban el estigma de no servir ni de estorbo. (112)

El conocimiento de la música de la época, por parte del narrador y estos personajes principales y/o secundarios, complementa la escritura, la enriquece, evoca realidades y estados de ánimo:

Por esos días empezamos a conocer el rock and roll. Los discos y los afiches de Elvis Presley iban llegando precedidos de un viento de míticos y electrónicos fulgores. Pero quienes definitivamente alborotaron el rutilante avispero fueron *Bill Halley and his comets* especialmente con *Around the clock* y *See you later, alligator*, dos onzazos (en ese tiempo me parecían salvajes: recién ahora vengo a comprender su ternura y hasta su don de lágrimas) que calentaban la sangre como un vino. (130)

Con la novela *QSPS* se adquiere aprendizaje acerca de la música en la década de los años sesenta y setenta en Colombia, pues los géneros y estilos en el texto son tan variados que se encuentran desde tangos, boleros, rancheras, pasodobles, vallenatos, canciones populares, etc., hasta música clásica y ópera, los cuales sugieren diversidad en sentimientos o valores o, simplemente, se evidencian conocimientos sobre los artistas que sobresalen y el entorno en que han vivido, además de las elaboraciones que éstos realizan cuando enlazan la música y la literatura:

Gracias a él supimos que Hugo del Carril no se llamaba Hugo del Carril sino Bruno Fontana y que alguna vez había estado preso por peronista; que a Chavela Vargas le gustaban los hombres como amigos pero que prefería dormir con las mujeres; que Juan Legido era marica; que Lucho Gatica tenía un hermano que se llamaba Arturo pero que no cantaba tan bacano como Lucho porque tenía una voz que no era ni de hombre ni de mujer sino de solterona con bigote. (16)

En *La promesa y el reino* (1984), se encuentran por lo menos cuarenta referencias que enlazan la música, pero en esta obra, a diferencia de la anterior, las letras de las canciones y/o sus títulos se encuentran en negrilla⁶⁵ (igualmente, algunas expresiones que especifican la voz de algún personaje): “Aunque la voz sí que la reconocía porque

⁶⁵ Para este trabajo toda las negrillas expuestas por el autor de estudio, se apuntan en cursiva.

quien no iba a conocer a Pedro Infante el que cantaba *la vaquilla tuvo cuates el día primero del mes, uno le mama al derecho y otro le mama al revés* que últimamente estaba tan de moda junto con ese pasodoble de Juan Legido [...]” (38). Se exponen autores de la costa atlántica colombiana y músicos sobre los que todavía se habla por parte de expertos de estos géneros, a modo de ejemplo la siguiente cita: “Porque los que le gustaban eran los románticos y los sentimentales, los vallenatos viejos que nacían por los lados de Cotoprix y Fonseca y Machobayo desde los tiempos de José León Carrillo y de Adán Maestre y de Cristóbal Luque y de otros acordeoneros, anteriores a Francisco el hombre y que [...] (57).

El narrador se dedica a escoger las canciones que sean acordes con el ritmo y tono, no sólo de su discurso narrativo sino también de los personajes que los involucran, por citar un caso: “En ella y en nadie más que en ella en quien él pensaba y repensaba al escuchar *Mil cosas*, el bolero que en sus rascas tarareaba con ese estilo *crooner* imitado de Bing Crosby que decía *el amor es cosa rara, enloquece y empalaga, yo te quiero con locura, tú me matas con la daga de un amor sin ilusión* y el andariego [...]” (28). En variados momentos los personajes cantan, expresan sus tristezas, esperanzas, alegrías o cualquier otro sentimiento que muestre la situación que se vive:

Ni siquiera cuando Rosas Sarmiento Isabelita con esa voz mismamente la de los ángeles y serafines de las santas legiones cantaba volteando así los ojos *las madres son pedazos de corazón herido, los hijos son las hojas del árbol de la ilusión, el que la tenga viva debe quererla mucho y el que la tenga muerta rezarle una oración* con el mismo tonito lastimero de *Los trovadores de cuyo* [...]. (42)

El narrador y/o personaje une el lenguaje de la música y el texto para crear ideas y matizarlas de acuerdo con la acción: “El legendario *Compae Mochila* que había puesto a medio mundo a cantar el porro *Mi cafetal (porque la gente vive criticando que no tengo plata y que no tengo ná, pero no sabiendo* [...] y que descalzo [...] recorría los cienientos caseríos de la Costa predicando [...]” (69).

En *Considéralo un sueño* (1998) se muestran un mínimo de veintiocho referencias con este tipo de personajes y se utiliza la negrilla para dar nombre, entre otros, a las obras musicales. Al ser una novela urbana con predominio de la temática en la Historia y la religión, la correlación que produce el narrador fortalece la cohesión literaria en lo concerniente al discurso narrativo, como muestra, un ejemplo de la influencia del

compositor Richard Wagner: “A las nueve y media de la noche del primero de mayo, *Radio Hamburgo*, en medio de los acordes de la música de Wagner, anuncia que Adolf Hitler ha muerto luchando contra el bolchevismo” (154), y después de una explicación sobre cómo fue esa acción, el narrador termina diciendo: “Luego, durante cuarenta y ocho horas, en el día y en la noche, sin una sola pausa, todas las emisoras del Reich que duraría mil años, lanzan a los cuatro vientos *El ocaso de los dioses*” (154). Asimismo, la música rusa aparece en esta novela: “No pude no evocar aquella noche en que desde los palcos del Teatro Colón escuchamos el coro de las *Danzas polovitsianas* de Alexander Borodin [...]” (237), al igual que otros autores de incidencia musical universal: “Helen me lo había dicho: todo sucedería para que se cumpliera lo que anunciara Edvard Grieg en la amargura de su *Concierto para piano*” (320). Los personajes buscan complicidad con las obras musicales, como se ha venido afirmando: “Pero que así a lo oscuro venía siendo minado por Lucho Gatica y sus fantasmas con la suave malicia del bolero [...]” (CS, 12) y, la mayoría de las veces, se manifiesta por la evocación de las charlas, el recuerdo de las vivencias en las calles de las poblaciones o grandes ciudades, los cantos populares que van de boca en boca: “‘vuela, vuela, palomita, anda, párate en el cerro’, repetía aquel corrido mexicano” (104). Además, es una temática que reincide en cada capítulo de esta novela, la siguiente cita aparece en el último de ellos: “Y escuché tantas veces las canciones del tiempo aquel de la estrellita verde: *Violetas imperiales* (del francés Luis Mariano), *Diana* (de Paul Anka), *Soy un extraño* (de Andy Russell)” (345).

De todas las obras narrativas crespianas, la que menos personajes referenciales (cantantes o músicos) expone es el relato *Ánimo contra el miedo* (1988), pero sí se pueden encontrar en ella los relacionados con los ritmos bailables (tipo de música muy frecuente en la zona del Caribe) que fueron éxitos en épocas anteriores y que aún influyen en las generaciones actuales: “En los barcitos de la playa sonaban el beguine de Martinica, el fandango de Barlovento, la soca de Monserrat y el canto jíbaro de Borinquen, y las brisas que deshacían las formas de cristal de la neblina se llevaban los ecos de aquellas orquestinas fantasmales [...]” (17).

En la década de los años sesenta y los setenta, la influencia de las revoluciones y los movimientos sociales, la aparición de los hippies y de nuevos estilos musicales como el rock, el auge comercial en las tiendas de música variada e incluso el esplendor del cine tiene como consecuencia nuevas formas culturales de vida, aspectos que Crespo emplea en sus escritos, aunque en este caso, las melodías y cantantes estén menos presentes, de

ahí, que sólo hay un personaje referencial de esta temática (CM) que se encuentra citado en cuatro de las obras crespianas (excepto en *ACM*): Wolfgang Amadeus Mozart, compositor y músico austriaco del siglo XVIII. En tres de los textos, son dos personajes del siglo XX los que se descubren de forma reincidente: Paul Anka (canadiense) y Elvis Presley (estadounidense). Luego, en dos obras, las que comparten un mayor número de personajes (ocho) son *PR* y *QSPA*, entre los que están del siglo XX: Carlos Gardel y el grupo Los Trovadores de Cuyo (argentinos), Toña la negra (mexicana), Daniel Santos (boricua), Juan Legido (español), Nat King Cole (estadounidense), el trio Los Panchos (mexicanos), además del juglar colombiano Francisco el hombre, figura del imaginario popular incluido en obras literarias de la zona atlántica, posiblemente inspirado en otros dos músicos de la misma zona, y de quien se han hecho películas de cine.

Los ritmos y estilos tan variados de música, que ya se han enunciado, tienen vigencia en la época de los personajes que integran los textos de estudio y que, inclusive, en la actualidad es fácil ver su importancia a través de las nuevas adaptaciones y las recientes mezclas de estilos musicales. No se puede deducir que cada novela se remita a un sólo género o estilo de música debido a que, como ya se ha observado, se identifican diferentes tipos, no sólo las relacionadas con la música popular (rancheras, boleros, tangos, vallenatos, etc.), sino también con la música clásica: “Ahora, mientras la media luz de mi cuarto se enceniza con la obertura ‘El Señor de los espíritus’ de Carlos María von Weber transmitida por ‘La voz de Alemania’ y lo mismo que un ciego [...]” (*PR*, 136), o de estilo más romántico: “‘Ante mi soledad, en el atardecer, tu lejano recuerdo me viene a buscar: qué callada quietud, qué tristeza sin fin, qué distinta Venecia si me faltas tú’, cantaba Charles Aznavour aquel verano” (*CS*, 142).

Para concluir lo referido con el tema de la música, y después de las distintas citas textuales que se han expuesto, son relevantes algunos planteamientos de Maurice Halbwachs (2010) sobre la memoria colectiva entre los músicos cuando señala que “al escuchar voces conocidas, pensaríamos más bien en las personas que reconocemos detrás de ellas, y al escuchar voces desconocidas nos concentraríamos en el carácter y en los sentimientos que allí se revelan, o que parecen expresar” (206) y que, además, “No es necesario que los hombres hayan aprendido música para que conserven el recuerdo de una cantidad de melodías y cantos” (216), por consiguiente, “puede decirse que los recuerdos de los músicos se conservan en una memoria colectiva que se extiende, en el espacio y en el tiempo, tan lejos como su sociedad” (229), características

que contribuyen con la influencia y la significación de la música en los escritores de la época y en los personajes que construyen, a través de los cuales planifican el discurso, por el recuerdo que tienen de diversas melodías, de manera que en el proceso de lectura el propio lector identifique o aprenda sobre algunas de ellas.

Por otra parte, la consideración sobre el tema de la cultura cinematográfica (CC) en que se vinculan los personajes referenciales del cine (CC), se hace necesario observar el anexo correspondiente⁶⁶, el cual integra todos los intérpretes expuestos en las obras de análisis. En el artículo “La literatura y el cine: una historia de relaciones”, de Gabriel Baltodano Román (2009), se plantea que los aspectos que vinculan la literatura con el cine son cuatro: “La literatura determina, en sus orígenes, la naturaleza de los filmes, sus motivos y estrategias; la literatura y el cine son formas narrativas, por lo que comparten estructuras míticas, populares y de relato; ambos se vinculan mediante el problema de la adaptación; y el cine ejerce una influencia estética en las obras literarias y en el concepto tradicional de literatura” (11). A pesar de que el enfoque del autor va dirigido hacia el cine como un arte que surge de adaptaciones de la literatura y no como un asunto que puede hacer parte de una novela, sí se presentan particularidades que lo asocian a los textos crespianos, como sucede con la forma en cómo el cine afecta las estéticas de la literatura, pues involucra los deberes del escritor para con el público. Baltodano destaca que “no se trata de reconocer cómo el discurso de la imagen en movimiento amplía los horizontes de la escritura” (25), sino que entre los aportes de mayor envergadura del cine están “los motivos de la cultura popular, el diálogo intertextual, la economía expresiva, la fragmentación y el uso reiterado de perspectivas” (25), componentes evidentes en el discurso narrativo de los personajes principales o secundarios crespianos, quienes a partir de sus reflexiones informan las similitudes y/o comparaciones que encuentran con el cine, por citar un fragmento que lo muestra:

Al principio creí entender que el cinecito era una imagen del barrio con su gente, su rutina y sus minucias; luego lo fue entendiendo como una especie de metáfora del tiempo; pero al final fue trabajándome el presentimiento de que no era sino un símbolo del devenir de nuestra vida y que nosotros éramos el teatro, el narrador y el filme. Quien sabe. En todo caso, la imagen del cinecito era total y profunda porque, viéndolo bien, parecíamos vivir ante una cámara ya tan viva y tan parte de la escena que negarlo hubiera sido falsear la realidad de las cosas. (QSPS, 174)

⁶⁶ Véase el [anexo 10](#): ‘Cine en la obra crespiana’.

Desde el punto de vista de Armando Silva (2006), el cine en las ciudades “no sólo parte de lo imaginario (en la pantalla no hay personas reales sino sombras, hay un tiempo y un espacio que no son reales, todo lo que nos muestra es ficción) sino que también nos introduce en lo imaginario” (96), todo lo cual le lleva a afirmar que “los imaginarios son así verdades sociales, no científicas, y de ahí su cercanía con la dimensión estética de cada colectividad” (*idem*).

El único personaje referencial de la cinematografía (CC) que aparece en tres de las obras es Humphrey Bogart (estadounidense, s. XX), una cita que lo muestra: “Y ahí estaban Ingrid Bergman y Humphrey Bogart en *Casablanca* y James Stewart y Kim Novak en *Vértigo* y uno se quedaba mirando ese antro, esas sillas vacías y sin quererlo se iba viendo en todo el centro de un silencio [...]” (PR, 194). En dos de los textos se comparten ciertos personajes del siglo XX como los estadounidenses James Dean y Montgomery Clift, la actriz española Sara Montiel, y el personaje Madeleine perteneciente a la película ‘*Vértigo*’: “Sabía que alguna vez la perdería como se había perdido Madeleine, la de *Vértigo* en el oscuro bosque de secuoias” (45). Crespo aprovecha las imágenes, las figuras del cine, sus directores y características generales, para recrear momentos de sus personajes que reflejan, además, perspectivas sociales en sus escritos.

4.3.3. Espacios compartidos

Los espacios compartidos en los textos crespianos, los cuales contribuyen en la fundamentación de la semántica, se integran en más de ciento cincuenta lugares, como se puede observar en la Tabla 8 (página siguiente). Merece especial atención dentro del espacio en que se mueven los personajes, el uso de componentes básicos como la naturaleza que les rodea, lo cual se adiciona al final de este subapartado.

El nombre de Sodoma, ciudad citada en la Biblia, es el único lugar que se encuentra en las cinco obras de estudio, obviamente, con un sentido religioso, por ejemplo, como cuando se compara el crimen acontecido en Ciénaga, en *Ánimo contra el miedo* (1988): “El crimen era una confesión de ira y de culpa. La aldea tenía que haber llevado el infierno en sí misma para malparir esa infamia que parecía engendrada por la furia de una Sodoma, en llamas y que hacía que cada uno, [...]” (33), o cuando Sergio, en *Qué será de Paola Silvi* (1981), regresa de una de sus citas con Helen y va meditando:

“Recuerdo que así me imaginaba las mañanas del Génesis y el azul de la tarde en que los ángeles bajaron a incendiar a Sodoma” (84).

Tabla 8

Espacios de la Obra Crespiana

ESPACIOS	
1	LARGO HA SIDO ESTE DÍA: (LHSED) 215
2	ÁNIMO CONTRA EL MIEDO: (ACM) 21
3	LA PROMESA Y EL REINO: (PR) 129
4	QUÉ SERÁ DE PAOLA SILVI: (QSPS) 71
5	CONSIDÉRALO UN SUEÑO: (CS) 230
	SUMA DE LUGARES NO REPETIDOS EN LAS OBRAS 666
	LUGARES REPETIDOS EN DOS Y TRES OBRAS 152
	LUGARES REPETIDOS EN CUATRO Y CINCO OBRAS 8
	TOTAL 826

Los espacios reincidentes en cuatro de las obras son siete: Babilonia, antigua ciudad de la Baja Mesopotamia; el Cabo de la Vela, accidente costero en el sur del mar Caribe; Colombia, país que involucra la mayoría de las vivencias de los personajes crespianos; Curazao, isla que pertenece a los Países Bajos; España, país miembro de la Unión Europea; Manaure, situado en la Guajira, norte de Colombia; Santa Marta, capital del Departamento del Magdalena. La mayoría de los lugares relacionados son espacios abiertos, como lo muestra el siguiente fragmento: “no había podido evitar acordarse de tío Antonio que era el que cualquier atardecer volvía desde el Cabo de la Vela o desde Castilletes atravesando todos los arenales de sal de la península de la Guajira donde tenía lo menos unos tres mil ahijados [...]” (PR, 65), los cuales en distintas ocasiones sólo se mencionan acompañando un personaje y/o desarrollándose una acción en ellos, un ejemplo es: “cuando en Cartagena le pregunté a una negra quién había construido las murallas, me dijo: el rey de España, los enanitos imperiales, los hoscos Napoleones del manicomio [...]” (CS, 102).

Resaltan en tres de las obras, por estar citados en más de una ocasión, lugares en el continente europeo como: Francia, Inglaterra, Bruselas, Sicilia; en el continente

africano: Egipto, Alejandría; en el continente asiático: Israel, Jerusalén, Nazareth, Mar de Galilea, Mar Rojo (se comparte con África); en el continente americano: Nueva York, Puerto Rico, México, Honduras, Cuba, Jamaica, Kingston, Martinica, Guaira (Venezuela), Brasil. Específicos a Colombia son: el barrio Chapinero en Bogotá D. C., el Departamento de Casanare, Urumita (Departamento de La Guajira), la costa Atlántica, Cartagena (Departamento de Bolívar), Chemesquemena (Departamento del Cesar). En el Departamento del Magdalena, destacan las poblaciones de Pueblo Viejo y Tucurínca, la Sierra Nevada, Gaira o Valle de Gaira, y la cárcel de Santa Marta y, en el mismo departamento, la población de Ciénaga en la que predominan sus barrios Palmares y Cachimbero, las calles Tenerife y Magdalena, además del Puerto de Las Mercedes.

La población de Ciénaga ha sido descrita y explicada en las obras: *Largo ha sido este día* en donde fue el espacio central debido al desarrollo de la niñez del autor; *La promesa y el reino*, como uno de los sitios principales en la vida de Leticia, su protagonista; *Ánimo contra el miedo*, el escenario primordial en el relato del asesinato acontecido en esta población. En la entrevista que Carlos Herrera (1988) realiza a Crespo, una de las preguntas se refiere a la razón por la cual éste utiliza a Ciénaga como lugar en que se desarrollan sus obras, a lo que responde: “Es un tema que me marcó para siempre, sus recuerdos, sus personajes, la crónica familiar, la música [...]; todas estas cosas formaron mi mundo, y yo, al escribir forzosamente volví ahí” (7).

En la primera entrevista de esta investigación, Crespo explica la trascendencia de la población de Ciénaga (no como simple decorado), lugar imprescindible en el que acontecen y descansan algunas de las acciones de los personajes para sus obras, cuando la relaciona con el elemento del tiempo, más específicamente con el atardecer:

Ciénaga era, en cierto modo, la tierra del atardecer. No sólo por la imponencia de los ocasos sobre el mar sino por ser el teatro de una lucha entre el mito y la historia: parecía, por momentos, un reino derrotado que se nutría del mito de la causa perdida. El mundo del Caribe no está unido por el pintoresquismo de la playa, el tambor y la palmera, sino por el dolor profundo de su historia de incendios, depredaciones y violencias.

A través de esta población, se percibe una evolución lenta, a diferencia del desarrollo que se da en las ciudades, ya que las personas y/o grupos sociales que las habitan tienen,

por lo general, ocupaciones similares, por tanto, Crespo crea espacios que indagan sus orígenes y el de muchos de sus personajes, quienes se ven expuestos a transformaciones debido a los mismos entornos que les rodean. El discurso está saturado de lugares típicos de Ciénaga como la Plaza del Centenario, “Claro que nunca tan hermosa como la de mármol rosado del Templo de la Plaza del Centenario que subían y bajaban para volver [...]” (82), o las diversas poblaciones de la zona del Caribe.

El otro espacio principal, que forma parte de tres de sus libros, es la ciudad de Bogotá D.C., la cual aporta un carácter espacial de base predilecta por el autor por los matices que controla sobre esta urbe que permiten su verosimilitud, aunque le incluya procedimientos metafóricos, también, ha sido descrita en los análisis correspondientes de las obras. En esta ciudad, el barrio Chapinero (clase media y alta en el estrato social) es uno de los lugares que frecuentan los personajes: “Algo así como lo decía Purapinta cuando íbamos por los andenes de Chapinero o del Centro [...]” (QSPS, 33), y es una zona que forma una pequeña colectividad, pues sus características son diferentes a las de otros barrios en la misma ciudad, a causa de su formación histórica y arquitectónica, además de los grupos sociales que lo conforman. Asimismo, otro lugar presente es el bar La Turquesa, repetido insistentemente debido a que la pandilla pasaba una buena cantidad de tiempo en él y cada detalle que se muestra tiene sentido, especialmente, para los miembros de la cuadrilla pues determina su idiosincrasia y su destino, por las mismas características de sus integrantes y de sus vidas dentro de la ciudad, aspecto evidente en fragmentos como: “Pero una noche en La Turquesa, cuando el alcohol confidente hizo que se le avivara la llamada del lirismo, nos dijo [...]”; por lo general, los acontecimientos que suceden en este bar se detallan y se convierten en eje del movimiento de los personajes, pues los rasgos físicos del lugar son muy poco puntualizados, por citar un caso: “Aquella tarde llegamos con dos horas de sol a *La Turquesa* y ahí, sentados en los banquitos rojos fue donde oímos por la primera vez el nombre de aquel [...]” (CS, 89).

Los espacios que intervienen en dos textos, suman más de cien lugares y los que participan en tres de las obras sobrepasan los cuarenta sitios⁶⁷, lo urbano corresponde a producciones imaginarias mediadas por las técnicas que convierten a la ciudad en depositaria de las fantasías de los personajes como ciudadanos, a modo de ejemplo:

⁶⁷ Consultar el anexo 16 en el *CD*: ‘Espacios narrativos en las obras crespianas’.

“Pero la ciudad era un hongo que crecía y que crecía y que lo hacía sin un solo suspiro ni una leve disculpa y desbocando sus ausencias como un arpa que tocara por sí sola. Y, sin embargo, viendo sus noches a través de los cristales ardientes, tenía una pesadumbre íntimamente vieja” (QSPS, 125). Las descripciones que se hacen en *Qué será de Paola Silvi* y *Considéralo un sueño* muestran una ciudad común latinoamericana, con sus transformaciones físicas e identitarias, que detallan espacios de vida:

Viéndolo bien el barrio no era feo. Su parte sur la entristecían los grises muros de la fábrica, siempre cubiertos de carteles sucios y semiacartonados por el viento, las ventas de verduras con su inevitable decorado de basuras y perros, y los talleres de mecánica: unos lotes de grandes portales metálicos siempre bloqueados por carros, herramientas y negras filas de neumáticos. Esos talleres eran el terror de las burguesitas [...]. Pero unas dos cuadras más al norte el barrio era otra cosa [...]. (QSPS, 10)

Además, los inventarios que el autor realiza de la ciudad, en voz de sus narradores y/o personajes, hacen que esta urbe cobre vida, una cita que lo ejemplifica es: “Todo estaba tan quieto que el silencio parecía esfumarse por las altas hendiduras del aire. Sólo a veces un soplo espeso de la brisa hacía crujir las hojas y desde el cielo, ya casi blanco de lo puro azul goteaba un sol de fuego, sobre los tejados grises” (83). Cuando los personajes se ven involucrados en reflexiones y recuerdos sobre los lugares que habitan, declaran sus costumbres y, de alguna manera, su forma de ser, ya que los barrios y sus diferentes casas aportan impresiones únicas para cada grupo que lo habita, pues cada objeto de un espacio refleja lo común a algún grupo social, pero es claro que mientras los grupos sociales evolucionan, las construcciones en los distintos espacios urbanos lo hacen de manera más lenta.

Dentro del discurso narrativo de las novelas urbanas se encuentran alusiones que muestran similitudes con Ciénaga o con otras poblaciones como la aldea de las lagunas, como se observa en el siguiente ejemplo: “gritos de adolescentes poseídas por el deseo friolento de los horrores y los condenados como en las hondas genealogías de las aldeas perdidas en medio de las lagunas” (QSPS, 125). Además, se refieren sitios que exponen connotaciones diferentes como, por citar un caso, el de la Antártida: “Vivíamos como bestias en la nieve, en lo solo, en la blancura (¡ese eterno presente!) de una Antártida ciega. Nos habían concedido un miserable asilo en el número seis [...].” (CS, 121), que sobresale, como se ha venido revelando en algún momento su vínculo con el tiempo, verbigracia: “Porque el mañana era para nosotros un vacío, porque decir mañana era

como decir Antártida o Tasmania, era evocar desiertos, una pampa maligna, un precipicio” (QSPS, 35).

La ciudad de Bogotá se representa con mayor actividad, con movimientos sociales que causan vértigo, mientras que la población de Ciénaga pormenoriza aspectos de la naturaleza, con un paso más lento en los mismos desplazamientos, de ahí que hasta las distracciones sean diferentes de un lugar a otro. Además, las mismas descripciones de los distintos espacios manifiestan el paso del tiempo, el cual permite ir más cerca o más lejos de donde la memoria del narrador pueda admitir, pues como lo afirma Maurice Halbwachs (2010), la memoria tiene “su origen y la mayor parte de su recorrido en el pensamiento de los diversos grupos a los que estamos unidos” (169), por consiguiente, se podría decir que el tiempo es real cuando presenta acontecimientos al pensamiento en determinados espacios.

Por otra parte, Crespo nace en una población al lado del mar Caribe, rodeado de mar, extensas playas, ríos, vegetación, y muchos ambientes autóctonos, lo que lo sensibiliza en la importancia del aprendizaje sobre la naturaleza en la que se desarrolla como persona. Es un poeta y narrador que aprovecha estos conocimientos para comunicarlos en sus libros, por tanto, la naturaleza es un espacio que rodea a los personajes y está colmada de elementos y seres vivos que pudieran parecer simples, pero que se hacen complejos no sólo por el conocimiento que de ellos el autor tiene, sino también por la manera en cómo los integra en su discurso. Se señalan dos aspectos, por un lado, la vegetación como espacio central de todas las obras narrativas y, por otro lado, los animales que como seres vivos completan el ambiente de los personajes de sus obras; son dos factores que están presentes en diversos tipos de producciones literarias, pero que en las obras crespianas, simplemente, configuran esos espacios narrativos.

A) en la vegetación, se enlazan las plantas, flores y frutos, que rodean y forman parte del discurso de los personajes en los diversos lugares que se han expuesto, además se confirma la influencia familiar (por parte del abuelo) que el autor tuvo en el aprendizaje de la botánica de una zona en la que nació y creció, tal como se ha detallado en su autobiografía. Presenta una descripción de toda esta vegetación en cuanto al uso y a las características que identifican ciertas plantas y su relación con lo mítico por los poderes mágicos y/o sanativos que muchos le atribuyen, todo ello a partir de la profundización en la geografía física que predomina en su narración. Se encuentran componentes como:

-Árboles: como la morera, las acacias, los almendros, los pinos, el cerezo, el limonero, la araucaria, entre otros: “Íbamos entre árboles y entre prados negros que hacían trabajar la fantasía” (QSPS, 60). Estas plantas son comunes en la zona norte de Colombia debido a la variedad de climas y ecosistemas existentes, otra muestra es: “Se quedaba como péndula entre la dicha y el asombro cuando empezaban a florecer los almendros y los matarratones [...]” (LHSED, 15). Se descubre en Crespo un afán por reconstruir los campos, por evocar paisajes determinados: “y de rabiosos girasoles que a veces estallaban como pájaros entre los pinos y las magueyeras” (ACM, 18), “la humedecida rama del cerezo se agita y una inquietud huraña sube desde la tierra donde hay guijarros que se mueven solos, lilas hechas a imagen del olvido, colibríes luchando a ras de trébol” (CS, 332). Igualmente, otras plantas que hacen parte del ecosistema de sus espacios como: el helecho, el romero, el tomillo, el laurel, el orégano, la yerbabuena, el toronjil, caracterizan el universo en que los personajes se mueven, por citar un caso: “de basuras, de patios cundidos de orégano y yerbabuena, de cocinas, de cansancio, el agrio olor de la pobreza [...]” (PR, 161).

-Flores: como las del mirto, las cayenas, las holoturias, las rosas, los crisantemos, las buganvillas, las begonias, las camelias, las trinitarias, las orquídeas, los gladiolos, los girasoles, los geranios, los anturios, las dalias, las adelfas, las violetas, el jazmín, entre otras, algunos fragmentos que las refieren son: “Muros que se esfumaban por las enredaderas, leprosos recostados contra un furor de girasoles” (QSPS, 175), “iba bebiéndose la sombra de los helechos, el rumor de la alberca y el vaho de los jazmines y [...]” (PR, 172). Todas estas flores, adquieren relevancia en algún momento del discurso, están expresando aspectos culturales: “hablaban de los tiempos en que los negros tenían que aprender a deletrear a escondidas y las solteras podían llevar camelias en el pelo [...]” (ACM, 49); además, toda la flora se asocia a acciones que el autor consigue hacer comprensible o no al lector, a causa de los momentos vividos por los personajes, un ejemplo es: “¿por qué aquella gacela de ojos mansos nos hizo ver los pálidos jazmines que los duendes en fuga de otros reinos escondieron en cajitas de música perdidas?” (CS, 9).

-Frutas: como la guayaba, la manzana, el limón, la cereza, el guineo, el mango, el coco, el tamarindo, la mandarina, la naranja, la piña, el melón, el durazno, la guanábana, la ciruela, el aguacate, y demás, son narradas complementando una realidad cotidiana de cualquier ser humano, aunque se le haya referido en muchos escritos en celebraciones

relacionadas con lo divino. Las frutas son parte de un paisaje añorado, de un reino mítico creado en la niñez del autor y que se muestran en consonancia con la existencia de sus personajes principales o secundarios, como se puede observar en las dos siguientes citas: “el difuso colorido de los duraznos, las manzanas y los racimos de uva se esfuma [...]” (QSPS, 99), “la casa de la aldea de las lagunas en donde las guanábanas caían [...]” (PR, 35). Son frutos que están integrados en el mercado del lugar y que se unen al desarrollo de la vida de los personajes crespianos, pues la presencia de la fruta no está solamente ligada a momentos gratos, sino que también, rememora la abundancia en el sembrado y su importancia para la comunidad: “Y en lo alto de las colinas los tamarindos iban desapareciendo como si desde abajo los fuera [...]” (ACM, 63).

A su vez, el autor emplea las frutas para crear figuras literarias que rompen con su uso común, pues establecen una correlación, por citar un caso: “al mirar la blanca luna menguante que parecía una daga, una rebanadita de limón en el cielo, [...]” (CS, 69). Sin embargo, de todas las frutas identificadas, es la uva la que ocupa un lugar fundamental y que se repite incansablemente en todas las obras, tanto en las calles de la ciudad: “Alguien continuará vendiendo gajitos de uvas verdes en ese kiosco de madera y el suave olor de las manzanas seguirá [...]” (QSPS, 100), como en las zonas rurales: “cuando por fin salimos, un racimo de uvas (la lunita creciente) estaba casi a punto de caer entre las rosaedas que bullían de abejas negras” (PR, 120), “mirando a las mujeres que se iban a comer uvas negras al otro lado de la laguna en esas [...]” (ACM, 54).

Inclusive, se describen aspectos que rodean sus procesos de plantación, lo cual ha exigido la contemplación del acto en sí, de manera que se lleve al lector a sumergirse en esta naturaleza: “donde las gallinas de agua revoloteaban entre las manchas de pasto que brotaban a la sombra de una familia de guásimas o de las polillas que iban rodeando los racimos de uvas con una red de seda [...]” (LHSED, 14) y, para terminar, como no puede ser menos en el lenguaje crespiano, la uva se describe con otros tipos de significados que relacionan otras temáticas, en este caso la literaria (*Las uvas de la ira*, de John Steinbeck): “¿por qué ese afán, a veces, de ser o de hacerse el duro, de saborear las uvas perversas que arrastraba la turbia pororoca de las ideologías [...]” (CS, 299).

Las plantas, flores y frutos, permanecen en los lugares que transitan los personajes de las obras examinadas, pues se asocian a las costumbres alimentarias, identificando, además, aspectos culturales, por citar un caso:

Asistiendo a parturientas tendidas en camas improvisadas en la tierra con frescas hojas de plátano guineo y aprendiendo a tomar sopa de habas y guandolito del fuerte así en totuma y a conocer las plantas enredaderas que al instante mataban la mariposa o pájaro que las tocara y los murciélagos que vivían de la pesca o del polen de las flores silvestres y la manera de aporcar el maíz para que no lo ahogara la malayerba y conociendo que las maderas precisas para encender candela frotándolas y frotándolas cuando faltaban los fósforos, el pedernal y la yesca eran el laurel y la yedra siempre y cuando el laurel fuera el barreno y presenciando juegos [...] y testificando los milagros de una botánica secreta relacionada con los movimientos de los astros y con las fases de la luna que al ritmo de sus cuartos menguantes y crecientes determinaba [...]. (PR, 27)

Toda esta rica vegetación se manifiesta de forma inherente en el lenguaje crespiano, pues aún en los dos libros que tienen características de novelas urbanas es fácil descubrirla. En *La promesa y el reino* (1984) que se desenvuelve tanto en lo rural como en lo urbano, es sencillo apreciar la frecuente presencia de este aspecto:

Se iban desvaneciendo hasta salir a espacios abiertos donde los caminitos de algodón se bifurcaban y la espumita de las oleadas de calor se pulverizaban en el aire y otras se esfumaban por extensiones de maíz que de todas maneras y siempre y de algún modo terminaban bajando a las orillas de un río igual a éste y a ése y a tanto otros ríos que daban una vuelta y se metían entre una selva de mangos y a la canción y media cantada en un susurro daban otra y se alejaban por un rumor de cañabravas y pastos que tenían que ir a dar a esas montañas verdiazules que parecían tan irreales como los [...]. (44)

La riqueza en torno a los saberes botánicos, los nombres de la flora y los diversos usos de las plantas nativas y las sembradas abren todo un abanico de conocimientos para el lector quien, a través de los narradores y/o los personajes, se aproxima al sentimiento y a las vivencias que éstos experimentan con la naturaleza:

Y viendo moverse merlines fantasmales en las corrientes de aire que enardecían los aromas de los tamarindos, se estuvo quieta en ese ventanal en donde tantas veces se había visto a sí misma mirando los reinos de violeta que las lluvias tardías formaban en las vegetaciones hasta que al fin, con un suspiro así como de alivio, y sólo en el minuto en que la hora empezó a disolverse en cenizas de luz pálida, fue bajándose al mundo cuando el sol cortico de las seis de la mañana le hizo reconocer el viejo patio donde las hojas de las trinitarias se veían casi lo mismo de brillantes que en esos mediodías en que las brisas marinas hacían clarear el tiempo enseguida de los grandes aguaceros que dejaban los árboles como cuando la tierra era nueva. (155)

Un aspecto interesante es el listado de los diferentes componentes que evocan aromas en el autor, pues es bastante desigual, ya que involucra todos aquellos que le rodean desde objetos materiales como una loción, las paredes, calles y casas, hasta todos aquellos relacionados con la vegetación, la cual por los mismos recuerdos, es la que ejerce mayor influencia: “Cuando por ciertas callejuelas perdidas aparecían jinetes que no podían venir sino de las llanuras donde hay aldeas en ruinas que huelen a jazmín y a leopardo” (QSPS, 196), “Súbitamente, sin quererlo, recordé el patio de una casa que ya no existe, su fragancia de mirtos, sus noches habitadas [...]” (115). Son fragancias que despiertan sentimientos y transportan a los personajes crespianos, ciudadanos o no, a espacios que los hacen soñar y conformar su identidad, involucrando al lector para que se una en la compañía de estas sensaciones cuando pasa las páginas de los textos: “Un fogaje carcomido de baúl o de armario, un memorioso aroma de pétalo resecaado entre los olivares y los corderitos y los viacrucis de [...]” (PR, 71).

El olor de la tierra que se siembra, de los ríos, de los bosques, del mar, todo emite fragancias particulares a los espacios que están presentes en el lenguaje crespiano: “Rodeada noche a noche por un son de tambores que iba fusionando con el olor del mar cercano, meditando entre almendros y jardines incluso cuando [...]” (ACM, 85). Son aromas que remiten a otras épocas de vida, un conjunto de olores que existen o existían y que son relevantes para la comprensión del universo crespiano, por citar dos casos: “Y los aromas de los vientos que venían desde las Sierra Nevada en esos lejanísimos por no decir remotos amaneceres de su infancia [...]” (PR, 95), “Y por la puerta del patio iba entrando un aroma de noche, de tierra húmeda y de flores que de pronto me recordaban el aroma del ramaje de las camias que perfumaban los anocheceres [...]” (139).

En *Considéralo un sueño* (1998), obra urbana, destacan fragancias propias de las plantas y sus nexos con lo que les rodea, dos fragmentos que sirven de ejemplo: “Algunos se quedaban dormidos entre las lamparillas y el acre olor de las caléndulas: el resplandor dorado de los cirios les daba en plena cara, pero esos rostros oscuros no revelaban su secreto” (67), “desde el altar de piedra bruta las flores segregaban un aroma en el que así a lo ciego gemía con ansias indecibles la antigua esclavitud de la carne” (74). Incluso, en el proceso de escritura se mezclan olores con personajes referenciales literarios, por citar un caso: “Oigo un mar encerrado en la madera de los urapanes, siento el olor espeso de la sangre que gotea de los ojos de Edipo y casi puedo tocar los cascabeles [...]” (143).

Aparte de las plantas y los aromas, la brisa, que es un viento suave vinculado con la naturaleza, suele también mezclarse en el discurso narrativo muy reiteradamente: “Iba por esa callecita de árboles hechizados siempre dispuestos a enredarse con la primera brisa que pasara” (QSPS, 28), “de pronto y a destiempo, se le fuera desplegando una hojita de yerbabuena verdecida por una brisa repentina” (32). Se encuentra la utilización de este término en varias figuras literarias que la adornan, un ejemplo de ello: “ahora que Leticia es una brisa que habita en tierra extraña [...]” (PR, 134); de la misma manera, es una palabra que adorna silencios, explica sentimientos de los personajes, ayuda en la descripción creando un ambiente: “que se iban disolviendo como sombras en el instante en que las brisas enlunadas les cambiaban el color a las cosas” (ACM, 39), “más que una sombra parecía una brisa que apenas si pesaba sobre las ramas de los tamarindos” (53). Predomina en Crespo un deseo por explicar el mundo de los personajes, los lugares naturales y el tiempo que transcurre en sus movimientos con la complicidad de ese viento agradable: “la ciudad toda sueño, azul y brisa, había cruzado una vez más la noche larga” (CS, 79), “he presentado en los atardeceres, a la hora de las brisas, que esta amarga colmena es inocente y si se quiere santa en su ignorancia, y que bastaría que un profeta salido de las olas [...]” (334).

B) en relación con los animales que acompañan los espacios de los personajes, el anexo correspondiente⁶⁸ enlista más de ciento sesenta animales que se nombran en las obras crespianas. La fauna aparece en variados textos de la literatura universal en todas las épocas y géneros: Homero con la treta del caballo de Troya; la fábulas y cuentos infantiles (*El patito feo*, *Los tres cerditos*, *El gato con botas*, etc.); Rocinante el caballo de Don Quijote; *El cuervo*, animal protagonista en la obra de Edgar Allan Poe; la gran ballena blanca *Moby Dick*, de Herman Melville; el lobo salvaje *Colmillo blanco*, de Jack London; el escarabajo en *La metamorfosis*, de Franz Kafka; y así, un sinnúmero de textos que los incluyen en sus temáticas ya sea de forma realista o simbólica, bien como personajes u objetos de comparación. En Colombia se pueden destacar algunas novelas por utilizar esta temática de forma protagonista o complementaria: *María* (1867), de Jorge Isaac; *El día señalado* (1964), de Manuel Mejía Vallejo; *Cóndores no encierran todos los días* (1971), de Gustavo Álvarez Gardeazabal; *Ojos de perro azul* (1950) y *El amor en los tiempos del cólera* (1985), de Gabriel García Márquez; igualmente, en poesía su alusión está presente: *Las tretas del débil* (2004), de Piedad Bonnet.

⁶⁸ Véase el [anexo 11](#): ‘Animales en la obra crespiana’.

La Tabla 9 muestra la fauna más empleada en los textos crespianos de análisis, con el número de veces mínimas que se enuncian en ellas, lo cual ya de por sí constituye un aspecto que vale la pena tener en cuenta para el estudio de la construcción del discurso narrativo del autor. El descubrimiento de este aspecto reincidente en la narrativa crespiana demuestra la fuerza que tiene el espacio natural en la composición escritural.

Tabla 9

Animales Repetidos en la Obra Crespiana

	LHSED	ACM	PR	QSPS	CS
1 Abeja: insecto himenóptero	35	7	17	5	13
2 Araña: artrópodo arácnido	16	6	6	3	14
3 Caballo: mamífero equino	54	11	33	6	19
4 Caracol: molusco gasterópodo	24	4	2	1	4
5 Cerdo: mamífero artiodáctilo	28	2	9	5	9
6 Cocuyos -Luciérnagas: insectos coleópteros	26	11	16	1	16
7 Colibrí: ave apodiforme	34	5	25	3	16
8 Gallo: ave macho galliforme doméstica	29	5	2	4	5
9 Gato: felino mamífero carnívoro	33	3	21	3	21
10 Golondrina: ave paseriforme	14	6	15	1	11
11 Gorriones: aves paseriformes	2	1	8	8	15
12 Gusano: pequeño, blando y de forma alargada	18	4	9	1	16
13 Hormiga: insecto himenóptero	18	8	13	6	17
14 Lobo: mamífero carnívoro	7	2	10	4	18
15 Mosca: insecto volador díptero	18	3	16	5	8
16 Pájaros: pequeños vertebrados voladores	99	16	42	4	22
17 Paloma: ave columbiforme	20	6	15	20	13
18 Peces: animales vertebrados acuáticos	22	2	4	3	5
19 Perro: mamífero omnívoro	72	19	74	33	47
20 Potro: macho juvenil del caballo	30	2	11	3	16
21 Serpiente: ofidio saurópsido	11	2	3	5	26
22 Tigre: mamífero predador carnívoro	50	7	13	11	14
23 Turpial: ave ictérica	23	8	14	3	8
24 Venado: mamífero rumiante	29	6	20	3	10

La especie animal que más se incluye son las aves y de éstas, las que en mayor cantidad acompañan todas las obras, son los colibríes y los turpiales, los cuales caracterizan el paisaje y guían hacia nuevos significados, dos ejemplos en las novelas son: “suelta pájaros verdes que desde los tejados nos gritan que apuremos, ahoga en los estanques de las azoteas gatos y colibríes y no se tranquiliza [...]” (QSPS, 96), “se veía que habían sido soñadas por el viento antes de que los turpiales se aparecieran en las madrugadas [...]” (PR, 222). Estas aves que se consideran exóticas, pero que son bastante comunes en la zona de la costa atlántica (Colombia), recogen significados de identidad ancestral en los espacios que habitan: “desde el arquito de la luna creciente descendían turpiales de color anaranjado [...] les regalaban a los colibríes unas cañitas huecas revestidas por dentro de algodón amarillo” (ACM, 21), especialmente el colibrí, pequeña ave que tiene una peculiar forma de volar y de alimentarse, a través de la que se exaltan sentimientos de sorpresa, respeto, y de un pasado ya marchito: “dicen que de las aves el colibrí o tucusito es la única que puede realizar dos maravillas: volar retrocediendo y quedarse así de quietecito en el aire porque sólo él entre todos los bellos pájaros del mundo dispone de un esqueleto y de unas alas capaces de resistir el vuelo vibratorio” (LHSED, 21), “de niño me dolía que el colibrí, los girasoles o el agua de la alberca no tuvieran un alma, no me reconocieran” (CS, 125).

El discurso narrativo tropieza con fragmentos que integran no solamente los colibríes y turpiales, pues conforme se avanza en la lectura se intensifican apariciones de azulejos y gorriones con sus sonidos y manifestaciones sobre su desaparición por los momentos ya existidos: “una tarde, al sentir el revuelo y el gorgoreo de los gorriones entre los urapanes, me entristecí pensando que todos los azulejos, colibríes y turpiales de mi niñez (aquellos seres de los que salía una virtud viviente) reposaban ahora [...]” (127).

Otras aves que abundan son las palomas, las golondrinas, las guacamayas, las águilas y los pavos reales, además de alondras, cuervos, gallos, gallinas, lechuzas, pájaros carpinteros, entre otras, las cuales exaltan y expresan serenidad, ternura, conmoción, presagios por los fenómenos que se viven, conocimientos sobre diversos aspectos culturales que demarcan el sentir y arraigo por la tierra, por citar dos casos: “Manaba resplandeciente y en sosiego y en una paz tan íntima que parecía que todo ese lugar había nacido de la tibieza de un ala de paloma” (QSPS, 153), “las vueltas y revueltas de Hansel y Gretel rastreando inútilmente en pleno bosque unas migas de pan ya devoradas en un revuelo de cuervos y azulejos [...]” (PR, 84). Las aves simbolizan, de algún

modo, la memoria cultural del país ya que, como se muestra en la siguiente cita, se detallan características de la convivencia de los personajes con algunas de ellas: “y de pronto decía que en las afueras de Manaure se encontraban caserones inmensos donde los pavos reales ponían huevos debajo de las camas y que el sur de Asia tenía la forma de un pétalo de crisantemo” (LHSED, 57). Además, su enunciación contribuye en la creación de un lenguaje más figurado que genera nuevas significaciones a medida que se desarrolla, como se ofrece en la siguiente cita, en la cual se vinculan las ciudades: “Coloraciones amargas, alcobas donde los pobres mueren como cifras, como pollos, estadísticamente, y los transeúntes [...]” (QSPS, 135).

La diversidad de aves contribuye en la construcción de un estilo escritural que embellece el discurso como se puede observar en los siguientes fragmentos: “quedaba sola con sus golondrinas en la profunda noche azul en que las hadas cazadoras de cocuyos y las brisas olorosas a mango se perdían por el agua ciega de los espejos” (ACM, 46), “la copa vil de su soberbia, sus pavos reales blancos, sus niditos caídos en los prados, [...]” (CS, 262). Son animales que, a través de las figuras literarias creadas, llevan al lector a cambiar la percepción de ellos y a comprender el universo narrativo y poético del autor, un ejemplo: “Y los enanos distinguieron un colibrí que era el doble de un tigrillo, un pájaro de color de [...]” (PR, 81). En la novela *Qué será de Paola Silvi* (1981), el narrador dedica más de dos páginas a realizar una extensa meditación sobre el vuelo de la paloma, de lo cual resulta valioso citar una parte de esta reflexión:

A veces, como si toda la furia y la desolación de su espíritu fueran siendo absorbidas por una esponja reseca, se iba hundiendo en un vértigo semejante al que se siente cuando uno ve de cerca una paloma lanzarse desde los ventanales de un edificio. Hay un momento ínfimo en que la paloma no se encuentra ni quieta en la baranda ni todavía volando sino tensionándose apenas para iniciar la caída. Con las alas plegadas, la mirada expectante y las patitas rosadas ya casi desprendidas del borde de cemento, el animal (seguro pero como dudando todavía) se impulsa, se contiene, se decide, se lanza y a uno le parece percibir en sus alas un temblor tan oscuro pero a la vez tan viviente como la respiración de una flor, una palpitación que súbitamente se despliega en los relámpagos de un aleteo que tiene algo de temeroso y de agónico porque la paloma da la impresión de tambalear en el aire como si (perdida en una embriaguez alucinante y sosteniéndose apenas en su sombra) no lograra acordarse de las claves del vuelo y uno piensa (o no lo piensa pero de una manera fulminante y extraña lo imagina) qué tal que se le olvidara volar, que no pudiera, que le fallara el instinto y al verla [...]. (110)

Para terminar, en lo referido a las aves, el término ‘pájaro’ se encuentra citado de forma abundante, sus vuelos y las imágenes que se bosquejan en las lecturas se asocian con lo histórico y lo natural, lo común del espacio colombiano, pues están siempre en los patios de las casas de los personajes significando la importancia de la familia, los recuerdos del pasado, la nostalgia y el olvido, la añoranza y la ilusión. Una de las preguntas que Carlos Herrera (1988) hace en su entrevista a Crespo se refiere a la utilización de la fauna en su discurso narrativo, la respuesta relaciona lo que es la tradición de la vida literaria de la costa atlántica, pues el autor afirma que “los pájaros, las aves, son una presencia natural de la vida del cienaguero” (7).

Fuera de las aves, distintas especies de animales que reinciden en las lecturas son insectos como las abejas, las luciérnagas (cocuyos), las hormigas y las moscas, además de proliferar las chicharras, las avispas, los zancudos, etc., presentándose como parte del paisaje cultural y de los espacios que rodean los personajes y no necesariamente creando significaciones simbólicas, algunos ejemplos en los que se enuncian son: “Le refería que en Jamaica embalsamaban a los muertos con miel de abeja y cera o sumergiéndolos en toneles de vino [...]” (PR, 198), “cocuyos que se embriagaban con la savia fermentada del roble cuando en las madrugadas del verano [...]” (ACM, 20), “las moscas en los muros, los potros en las cuadras y el viento en las almenas [...]” (CS, 21). Con algunos de estos animales se identifican largos cuestionamientos y reflexiones, por citar un caso, como el de la relación de las hormigas con el hombre:

Sí: hormiguero: esa es la impresión que me dan las montoneras de esta ciudad violenta. ¿No somos los humanos en cierto modo semejantes a hormigas? Hormigas que trabajan, que construyen moradas, que fornican, que tienen ojos, pecho y vientre, que viven tristes y dormidas, que se odian y olfatean, que andan detrás de la comida, que tienen amos y esclavos y que organizan ejércitos para matar a otras hormigas. (QSPS, 93)

A su vez, predominan mamíferos como el caballo, el lobo, el oso, el tigre, el venado y el gato, los cuales trazan aspectos culturales relacionados, en algunos momentos, con la alimentación de los lugares referidos, a modo de ejemplo: “mientras la silenciosa jamaiquina que había sacado de los cañaverales de *Spanish Town* le preparaba un guiso de carne de venado” (PR, 151). También, son organismos que adquieren un rol importante en las sociedades de las historias narradas, como se muestra en el siguiente texto: “y saber cómo se daría la cosecha y esos primeros hombres creados a partir de los limos vivían más que una ceiba y el caballo no era una bestia funeraria y las almas de

los primeros muertos [...]” (ACM, 18), aunque se observa que no tienen papeles protagónicos, sí los tienen de acompañamiento del paisaje y/o de los diversos personajes: “Cuando los que querían matar al tigre en su cueva se deciden [...]” (CS, 175). Igualmente, excede su enunciación para formar figuras literarias tan singulares del lenguaje crespiano: “Ese arroyo escondido, aquella roca que parece un oso [...]” (QSPS, 91), y en la elaboración de nuevas definiciones como, por ejemplo, las del gato: “esos seres de pieles delicadas que absorbían las miradas del odio y las del fuego de modo que aunque los alumbrara una linterna seguían formando parte de la noche” (ACM, 62). Otros mamíferos enunciados en variadas ocasiones son el ratón, la pantera, la gacela, el cerdo y el chivo.

Sin embargo, de todos los mamíferos, es el perro el que se descubre mayoritariamente, como se puede observar en la Tabla 9 (expuesta anteriormente), por citar dos fragmentos que lo muestran: “En los ojos de un perro he conocido toda la tristeza del mundo” (QSPS, 88), “en las ramas de los hicacos sin darse cuenta de nada y miraron a los perros lujuriosos y desagradecidos [...]” (PR, 165). La interacción cercana y cotidiana hace que el perro destaque en la compañía de los seres humanos, pero el autor no detalla razas ni características específicas de éstos, sino que los expone de manera generalizada, como cuando narra: “no vacilaban en meterle fuego a sus propios ranchos con tal de defenderse de los perros y las patrullas de los blancos” (LHSED, 45), y lo vincula con hábitos ajustados en determinadas zonas y situaciones: “en que los montañeros se comieron a los turpiales y a los perros y hasta se dieron casos de asesinos que [...]” (ACM, 15). Al igual que con muchos de los especímenes expuestos, se le incluye para otorgarle un sentido figurativo: “y que entierra en sepulcros de perro a los que a diario pierden en las batallas sin nombre [...]” (CS, 193). Aparte de las aves, insectos y mamíferos, el autor recurre a otras especies como los reptiles, arácnidos, peces y anfibios, por citar un caso: “Y de un olor a sal iba subiendo como si pretendiera esparcir esas estrellas que lo mismo que los peces color fuego de un acuario titilaban en un ámbito de soledad y de silencio” (ACM, 53).

El campo semántico exhibe significaciones denotativas y/o connotativas, que dependen del empleo que Crespo realice con sus palabras, ya que entrelazadas con los diversos animales forman otras visiones, dando así la oportunidad de ser complementos en el discurso, un caso es: “Cuando la luz soñolienta que titiló un segundo como un revoloteo de golondrinas azules en ese aire que tenía la misma inmovilidad y la misma

desalentada indiferencia de las voces de las mujeres [...]” (PR, 71). Resulta significativo que la inclusión de tantos animales sean constructos de realidad, un espejo del ámbito poético del autor y su maleabilidad en el lenguaje: “desde el tiempo del Cisne, iban apareciendo las raíces deshilachadas de la fiebre, los potros de cabellos de princesa, los ríos que fluyen [...]” (CS, 106). Asimismo, persiste un estilo que encadena componentes temáticos ya expuestos, como el de la historia: “El orgulloso dictador que desde su nido de águilas de Berchtesgaden le moviera la guerra y le impusiera el ritmo de su paso a la vieja Europa [...]” (169), y en ese mismo sentido la coordinación de personajes referenciales históricos con animales, lo cual señala las particularidades de esos personajes con esta fauna, además de evidenciar la forma en cómo el autor las proyecta para que el lector las integre a su percepción, lo que permite crear otros sentidos significativos a través del texto metafórico. También, destacan en los escritos los nexos de esa fauna con los espacios en que se mueven las personas, a partir de los cuales se elaboran comparaciones con ellas, por ejemplo, con la urbe:

Porque ahí permanece la ciudad, ahí sigue. Ahí continúan sus tardecitas con sabor a sueño, sus ruinas impasibles y musgosas, sus escarabajos que salen a morir en los praditos secos del plenilunio, sus mimos doctorados en máscaras y sombras, sus golondrinas que no duermen temerosas de volverse murciélagos y amanecer colgando de las patas, sus iras densas de fervor enrareciendo el aire en esas cuevas de las bebetas y las lámparas rotas donde la luz de los espejos titila de repente en [...]. (CS, 117)

Igualmente, las similitudes que se elaboran con los animales, en cuanto a la permanencia de los individuos, en lugares como los bares o tabernas: “Y ahí, ese antro donde en las madrugadas podía verse la biodiversidad de las tinieblas (cangrejos ermitaños, salamandras doradas, peces fosforescentes, gibones solemnísimos, turpiales provenientes de huevitos de lujo) creí entender que pese a la desesperada [...]” (290).

La presencia de vegetales y animales como elementos que aparecen en el discurso narrativo de las obras son fundamentales, ya que posibilitan un ambiente autóctono de los espacios encontrados, además de aproximar al lector a entornos conocidos y/o familiares. La predilección del autor por las combinaciones entre animal-vegetal-hombre aporta nuevos escenarios y situaciones con características de apariencia real o fantástica, las cuales dependen del uso que quiera darle en el lenguaje; la mezcla anterior dibuja o desvela significados que al ser interpretados llevan al lector a niveles poco reales. Para el cierre de este subapartado, merece atención una de las muchas

cavilaciones, como suele ser habitual en las obras crespianas, sobre los vegetales, los animales y su relación con la vida:

Un árbol no sabe que existe: su ámbito interior, su ser profundo, es un enigma que para sí mismo se mantiene velado. El animal sí lo sabe. No estamos ya ni ante la roca ni ante el limonero: en la hormiga la intimidad del ser empieza de manera gradual a develarse. Las plantas son sílabas oscuras que la Creación ha pronunciado. El animal, en cambio, es una sílaba que además de haber sido pronunciada, puede decirnos algo de sí misma: el limonero expresa, pero la hormiga se expresa. Ahora bien: ¿Qué es lo que ve el cocuyo perdido en su luz fría? ¿Qué perciben los ojos en almendra de la víbora? ¿Qué es lo que siente el reno en la tormenta? Nadie lo sabe y nadie jamás ha de saberlo: todo lo que en el animal hay de consciente (esa enigmática vivencia que nace y que se queda en lo más impenetrable de lo solo) ha de permanecer velado y oculto para siempre en el milagro inquietante de una sensibilidad sin espíritu. (CS, 209)

Son líneas que le bastan al autor para expresar su pensamiento y que permiten acercar al lector aún más a la comprensión de los textos de estudio, por las posibles respuestas que estas meditaciones puedan generar.

4.4. Palabras claves y expresión de uso constante

En la obra crespiana, la reincidencia de algunos términos se hace persistente en los contenidos del proceso de escritura y, en lo que para otros escritores son asuntos de añadidura, para Crespo son aspectos que interfieren en la formación de la vida misma del narrador y/o de cualquier personaje que se muestre. De acuerdo con Francisco Ayala (2007), las palabras y frases de que se compone una obra de arte literaria son siempre significativas, más allá de su intención estética, debido a que aumentan su valor al incorporar y absorber en su estructura ese contenido intelectual, pues se han incluido dentro del ámbito imaginario, “lo que las palabras y frases expresan adquiere un sentido inmanente, sin perjuicio de la validez objetiva que ese algo expresado pueda tener –o no tener- fuera del contexto de la obra, a la que de este modo habrá dotado de mayor profundidad” (69).

Según Demetrio Estébanez (1999), en el *Diccionario de términos literarios*, la palabra clave en una obra es “aquella que constituye el elemento cardinal para la comprensión de un texto” y un indicio para descubrirla es “el grado de recurrencia de la

misma a lo largo de dicho texto”. La utilización de un lenguaje concreto es importante para describir aspectos que sobresalen en una determinada narrativa y que repercuten por su estilo en el mundo del lector. Para Francisco Ayala (2007) cuando se habla sobre la función social de la literatura, se enfatiza que ésta no solamente provoca emociones estéticas, sino que traslada siempre una clara interpretación de la realidad (272) e indica que “la literatura es el arte de las palabras, en cuanto sonidos articulados y cargados de significado” (254).

Para obtener una mejor comprensión del sentido de los vocablos empleados por Crespo, se debe analizar la relación que éstos tienen con lo que significan, ya que en sus obras el mismo autor explica, a través del narrador o en la voz de un personaje, fragmentos que otorgan significado a la misma ‘palabra’ y su trascendencia para la existencia, como se muestra en el siguiente ejemplo: “una ventana, un olor, cierta luz, una presencia, tenían las misteriosas dimensiones del silencio, siento que la palabra era la única realidad, el don ansiado, la fuerza que le daba fundamento y verdad a nuestra vida: la poesía era para nosotros esa fuente [...]” (CS, 327), o para que complemente acciones de los personajes en el discurso: “Las palabras eran las mismas de siempre. Pero al oírlas junto al fuego, bebiendo vino y mirando ese círculo de rostros, su sentido parecía perderse en la penumbra de los orígenes [...]” (QSPS, 62). Las reflexiones que se generan en el discurso narrativo sobre la ‘palabra’ señalan el interés del autor por definirla como un trazo afectivo imprescindible para revelar significados y para que sirvan de mensaje, como se observa en la siguiente cita: “¡Mis palabras! Ahora sé que unas palabras, unas pocas palabras, pueden aniquilar una esperanza o destruir una vida porque de los venenos de la lengua [...] se nutre la raigambre maligna de todos los conflictos y todas las rupturas del hormiguero humano” (92). Crespo medita, incluso, sobre la repercusión que tiene el uso del lenguaje humano en la sociedad, como se observa en el siguiente texto: “De veras que en ocasiones pienso que el lenguaje que usamos es una herencia muerta del tiempo en que los perros desconocían el ladrido, cuando las palabras tenían otros significados y fuego se decía piedra y racimo significaba duende” (93), lenguaje que deriva en escritura para expresar pensamientos y sentimientos a través de la ‘palabra’: “Todo lo que se escribe se vuelve asunto ajeno” (CS, 333).

En las obras de análisis se encuentran algunos vocablos que son reiterativos en su empleo como lo son: ‘sueño’, ‘conciencia’, ‘presentimiento’, ‘percibir’, entre otros,

pero solamente se hace referencia a los de mayor incidencia por el número de veces en que se enuncian y en esta sección se reduce a dos de ellos: ‘sueño’ y ‘conciencia’. El primero, ‘sueño’, está citado de forma amplia⁶⁹ y es un término que en la literatura universal se presenta como tema principal en algunos libros, pero que a pesar de su empleo no es asunto primordial en los textos crespianos. Los significados explicados por María Moliner (2007) y Nicolás Abbagnano (2004) en sus respectivos diccionarios son similares en literatura y filosofía, pues llevan al momento de dormir; mientras que con Friedrich Dorsch (1985), en lo psicológico, se explica, aparte del estado de reposo, “el carácter de satisfacción de los deseos instintivos” (764). Los sueños connotan en Crespo imágenes y visiones de su mundo imaginado y real. Aunque en sus obras todos estos significados están presentes, se hace mayor el concepto relacionado con la satisfacción de deseos, con límites de la conciencia, la esfera de lo irreal, lo maravilloso, etc. Se debe agregar que la utilización de este término no es únicamente con el sustantivo ‘sueño’, sino también, en menos ocasiones, con el verbo ‘soñar’.

En algunas citas, ‘sueño’ aparece como aclaratorio de una verdad oculta, religiosa, moral o filosófica, a modo de ejemplo: “Y mandó el rey convocar los videntes y adivinos y hechiceros y astrólogos para que le mostraran el sueño y le dijeran qué cosas había visto porque la sombra del olvido le ocultaba el arcano” (ACM, 58). También, con un sentido de ensoñación que poseen muchos de los personajes, por citar un caso: “y de las rosaledas atrapaba las hormigas aladas que nacían del gran sueño que padecía la tierra después de los grandes aguaceros” (PR, 110); incluso, el narrador sugiere explicaciones a los lectores en sus momentos de reflexión, como muestra el siguiente fragmento: “creí entender que pese a la desesperada usura de las horas, el sueño, cuando es realmente sueño, sobrevive al soñador y al interprete” (CS, 291).

A su vez, la importancia de los sueños y de lo inconsciente se descubre en las novelas crespianas cuando se asocian con la realidad, la dicotomía de lo absurdo y lo real, algunas situaciones fantásticas y su combinación entre la incongruencia y lo normal, que es lo que hace que sean asombrosos, saltando de la memoria como un suceso cierto y de interés para la vida misma, dos citas que evidencian algunos de esos aspectos son: “En ese umbral extraño en que uno no sabe quién es uno ni si la realidad es el sueño o el sueño es la realidad o sueño y realidad son una sola y diferente cosa,

⁶⁹ Véase el [anexo 6](#): ‘Palabras significativas en la obra crespiana’.

alguien se iba perdiendo en una atmosfera de ahogo y vi unos pasos en el escenario [...]” (QSPS, 49), “Y sin embargo, revivir esa vida era lo contrario de un sueño porque en los sueños somos forzosamente el centro del universo y lo que ahí presenciaban era la materialización de un estado del alma que buscaba la forma de transmitirse casi en las cercanías de la muerte” (PR, 107). Los sueños son parte fundamental en la vida del ser humano, ya sea desde lo referido a lo neurofisiológico (origen y función) o a lo vinculado con lo emocional.

El segundo vocablo es ‘conciencia’ que se halla de manera profusa en las obras de estudio, y que ya ha sido examinada en el segundo capítulo⁷⁰ en correspondencia con la autobiografía *Largo ha sido este día*, por lo cual se refieren aquí citas de las demás novelas. Los conceptos planteados por José Ferrater Mora (1984, p. 561), en su *Diccionario de filosofía*, son los escogidos para comparar los empleos que Crespo hace de este término en su discurso. Ferrater, por un lado, da el significado de “percatación o reconocimiento de algo, sea de algo exterior, como objeto, una cualidad, una situación, etc., o de algo interior, como las modificaciones, experimentadas por el propio yo”, definición que se identifica en varios fragmentos de las obras, por ejemplo, en los que hacen afinidad con el sentido interior: “Guillermo, especialmente, había bebido como si se aproximara una sequía o como si quisiera apagarse un pozo de candela en la conciencia” (QSPS, 32); por otro lado, en un sentido epistemológico o gnoseológico, el diccionario define que “La conciencia es primariamente el sujeto del conocimiento, hablándose entonces de la relación conciencia-objeto consciente como si fuese equivalente a la relación sujeto-objeto”, concepción que es de las más empleadas por Crespo: “Allá, en la raíz enmarañada de nuestra conciencia percibíamos que no era el idealismo [...]” (QSPS, 23) o “me encierra y me sumerge en una conciencia engañadora para que ni los sueños, ni el sol, ni la memoria, me develen esa especie de cruel felicidad que oculta el cochambroso corazón del ocaso” (CS, 109).

Otras definiciones, unidas al vocablo ‘conciencia’, proporcionadas por Ferrater Mora son: a) aquella que estipula que la conciencia moral es entendida como innata, ejemplos que unen esta definición son: “Y las flautas rotas de su conciencia tejiendo y destejiendo formas que su cerebro no alcanzaba ni de lejos a traducir en palabras y la difusa imagen del hombre [...]” (PR, 52) o “esa historia que hacía que las hormigas oscuras de los

⁷⁰ Véase apartado 2.3.1.3.: ‘Examen de conciencia’.

presentimientos fueran apareciendo en la conciencia como las letras fantasmales de un poema copiado con una tinta secreta que sólo se hacía visible al acercarle la llamita de un cirio” (CS, 46); b) aquella en la que la conciencia moral es comprendida como adquirida por aprendizaje de las potencias morales del hombre, una muestra de esta explicación es: “que hay en mi alma gusanos hilando seda en bruto, que mi conciencia es una cámara de tormentos donde va pendulando y descendiendo en largas oscilaciones de amenaza la cimitarra en la que se refleja la luz del tiempo muerto [...]” (CS, 114); c) la que hace relación con aspectos religiosos, la conciencia moral es asignada por una entidad divina, un fragmento que refiere esta proposición es: “Una difusa lástima por todo le latía en la conciencia y en medio del acoso de los ángeles [...] que lo inducían a entregarse no sólo para [...]” (ACM, 53); d) una noción que involucra aspectos más humanos pues surge de una fuente social, histórica o individual, un ejemplo como fuente social es: “Y, sin embargo, lo único que sabía del mundo era que le gustaba contemplarlo con la conciencia desgarrada por el amor y el desprecio” (QSPS, 109), como fuente histórica: “Y que hay que gobernarlas con cetro de hierro y puño fuerte para irles dejando en la conciencia la sensación de un poder omnipresente contra el que no puede hacerse ni intentarse nada” (CS, 165), y como fuente individual: “Decía que no olía ni a señorita ni a señora, pero a coronel retirado, sino de que también su tiempo interior, el tiempo de su conciencia y de su fantasía [...] iba insensiblemente adelantándose al tiempo de la tierra y del mundo [...]” (PR, 64); e) expone la idea de una conciencia moral que puede ser irracional o racional, ejemplo de ello es: “Porque no hay brisa ni oscuridad que pueda comprender lo que sucede cuando se prende una brasa de amor en la conciencia de un niño” (PR, 107); f) un juicio que expresa que el fondo del cual procede la conciencia moral es personal o impersonal, una cita que representa esta definición es: “Le daba por agradecerle al destino esas angustias que le dejaron una sombra marcada en la conciencia pero que al mismo tiempo le habían iluminado los climas de la vida” (ACM, 24).

Con el uso de este vocablo el autor pretende exteriorizar en sus escritos la combinación de aspectos externos e internos de la existencia, pues los momentos contados son visiones en imágenes o escenas significativas, que revelan recorridos interiores, encuentros íntimos del ‘yo’ con la palabra. En el tiempo de los acontecimientos narrados, el autor manifiesta sobre todo una función epistemológica, ya que sugiere las implicaciones de la ‘conciencia’ en las experiencias de su vida, su

ingenio, sus fantasías. Crespo declara en la primera entrevista que existe influencia de las obras de algunos autores, entre ellos Albert Camus por “la profundidad en los cuestionamientos sociales y los conflictos del ser humano”. El concepto de ‘conciencia’ dado por Albert Camus (1918), en el libro *El mito de Sísifo* (una primera edición en 1981), se enlaza con el uso otorgado por Crespo en sus escritos. Para Camus, “todo comienza por la consciencia y nada vale sino por ella” (28), la conciencia es lo que constituye el fondo del conflicto que establece la fractura entre el mundo y el mismo espíritu (71) y en los diferentes textos crespianos se evidencia ese concepto. Vivir una experiencia, un destino, es aceptarlo plenamente. Así, afirma: “Ahora bien, no se vivirá ese destino, sabiéndolo absurdo, si no se hace todo para mantener ante sí ese absurdo iluminado por la conciencia” (73), pues es al hombre al que le atañe tener conciencia de la vida misma, aspecto manifestado en las características de los personajes crespianos, a modo de ejemplo: “Malquería esa añoranza que la arrastraba como un viento frío, esas miradas fijas que le hurgaban la conciencia con una luz que encegecía, pero no iluminaba” (QSPS, 73).

Por último, aparte del uso reiterativo de los términos ‘sueño’ y ‘conciencia’, se distingue la utilización insistente de la expresión ‘por eso era, por eso’ con la cual el autor, por lo general, inicia el discurso de alguno de sus personajes después de un punto seguido o conecta dos frases, tres ejemplos en diferentes obras son: “Por eso era, por eso, que cualquier incidente que rompiera la monotonía se revestía entre nosotros de una importancia extraña, daba tema para un festival de comentarios [...]” (QSPS, 176), “y que por eso era, por eso, que todos o casi todos los poderosos de la tierra terminaban como el rey que hizo el templo en el monte Moria pero al que las mujeres [...]” (PR, 173), “Por eso era, por eso, que el poder y los sueños y los fantasmas hijos de la belleza negra que los ángeles ciegos engendran en alcobas de violencia, quemaban a fuego lento nuestras vidas, las herían, las tatuaban con irreales motivos” (CS, 272). Cada autor literario tiene sus respectivas locuciones que le identifican y Crespo no está exento de ello, su prosa es libre y natural, pero esta expresión pareciera entrañar un estilo autóctono de sus recuerdos familiares y de sus antiguas vivencias, ya que evidencian aspectos culturales que dan inicio o continúan con el relato de historias y otorgan un sentido complementario a las oraciones declaradas. También, se encuentra constantemente la expresión ‘por eso’ de manera simple, por citar un caso: “Y por eso las noches de otros tiempos, vistas desde el presente, parecen ser iguales” (ACM, 41).

4.5. Categoría pragmática

En el estudio de la categoría pragmática se hace necesario recurrir a los conceptos teóricos para el análisis de los textos narrativos, ya planteados en el apartado 1.1.3. de este trabajo, en los que se alude a la relación del texto con su contexto a través de las diferentes fases de comunicación que se constituyen entre el autor-lector y los sistemas culturales que les rodean. Se tienen en cuenta todos los teóricos expuestos, especialmente, Carmen Bobes (1993) quien plantea que la pragmática debe ocuparse de tres aspectos del texto: el productivo, el comunicativo y el receptivo, los cuales están inmersos en todo acto de lectura que cualquier lector realice por el mismo contexto social en que se desarrolla. De igual manera, los aportes de Umberto Eco (1985) y Wolfgang Iser (en Sulla, E., 1996, pp. 246-256) sobre los blancos o vacíos de un texto, los cuales son completados y/o llenados por el lector, complementan esta sección y, a su vez, los aportes de Francisco Ayala (2007) relativos al papel del texto y del propio lector cuando se establece la lectura de la obra.

Cuando en la segunda entrevista Crespo responde al interrogante de si piensa en el lector cuando escribe, su respuesta deja elementos de ayuda para comprender esta categoría pragmática con respecto a sus obras: “Nunca pienso en el lector: nadie espera mis obras. Escribir es un trabajo que no requiere estímulos externos, un acontecer que se va dinamizando a sí mismo: un tema remite a otro y la obra se va configurando por una especie de dinamismo interno. Pero la resonancia que lo escrito pueda tener en otros es absolutamente impredecible”. Situación entendible frente a cualquier autor y su obra y lo que puede esperar de sus lectores. Un posible inconveniente que el lector encuentra en las obras narrativas crespianas es la falta de empleo de signos de puntuación como los puntos, o como el iniciar una historia y, a través de paréntesis, extender su continuidad, lo que para muchos lectores es algo complejo por la extensión de este tipo de pausas, pero que para esta investigación es un aspecto valorado de forma positiva ya que permite que el discurso narrativo sea más interesante. Este hecho se puede constatar en todas las obras, por ejemplo, en *La promesa y el reino* desde la página cincuenta y siete hasta la ochenta y cinco no hay un punto y aparte, lo cual exige por parte del lector paciencia y concentración, de manera que esto se convierte en un punto positivo o negativo de acuerdo con su gusto. Hasta este punto del análisis es posible inferir que el autor tiene siempre un narrador que da forma al mundo relatado, lo que permite la

comprensión de la historia que se cuenta y exige del lector sensibilidad ante ella, puesto que implica estar atento para no perder el hilo de la narración por el empleo que se hace del elemento del 'tiempo', ya que el proceso escritural va dando saltos temporales. El narrador conduce al lector a realizar interpretaciones subjetivas y a identificar los sucesos más importantes de la trama central de cada obra, pero al depender de él mismo, se ve desalojado de su posición cómoda por el desconcierto en cuanto al sentido final de su lectura.

Crespo se compromete a escribir y a contar lo sucedido en determinado tiempo para que el lector conozca un personaje, su acción y el espacio en que éste se mueve y/o ubica, por lo tanto, lo complementa con descripciones y recuerdos que contextualizan una historia, y lleva al lector a que llene algunos vacíos con sus respectivos puntos de vista, pues son distintos los interrogantes que se ha formulado a partir de la lectura. Por ello, se orienta este análisis final encadenando la conexión del lector con el autor a partir de los cuestionamientos que este último establece en su discurso narrativo, los cuales pueden responder o no a los del lector, además de completar o no sus vacíos creados, de acuerdo con su experiencia social y/o conocimientos propios. Ahora bien, aparte de las preguntas, es relevante tener en cuenta que el autor proporciona múltiples imágenes, impresiones y recuerdos en sus textos, además de que la nostalgia, la tristeza, la esperanza, la moral y las conductas humanas reflejadas en sus personajes, son aspectos que hacen que el lector, asimismo, modifique o no su apreciación, partiendo de sus intereses, el compromiso con la lectura y el contexto mismo de la obra. Se descubre una finalidad antropológica, en la mayoría de las obras de análisis, por el componente interrogativo y reflexivo sobre las cuestiones trascendentales del ser humano, además de gnoseológica, por los aprendizajes implícitos que se disciernen, y estética, por su componente subjetivo (Bobes, 1993, p. 28).

4.5.1. La pregunta en el discurso narrativo

En el análisis de las categorías sintáctica y semántica de los textos crespianos se han expuesto aspectos que incluyen procesos de comunicación reflejados en las obras, pero en este apartado se integra un componente que, de acuerdo con el investigador, puede ser válido para explicar vínculos entre el autor-lector de las obras y ese integrante es 'la pregunta'.

En el *Diccionario de filosofía*, de Nicolás Abbagnano (2004), se encuentra dentro de la definición y origen del diálogo, una explicación sobre la pregunta: “El texto que nace como respuesta a una pregunta, nos plantea determinadas preguntas, y nosotros, solicitados por su interrogar, le formulamos nuevos interrogantes, en el ámbito de un proceso infinito en el cual toda respuesta se configura como una nueva pregunta” (303). El diálogo que suscita una obra con el lector define la comprensión e interpretación de la obra misma, la forma interrogativa aporta a la reflexión respuestas subjetivas, puesto que muestran las palabras de un personaje frente a la perspectiva de la propia vida del lector.

Crespo desafía al lector ante la cuestión decisiva que muchas veces se trata de eludir: las preguntas del ‘por qué’ y ‘para qué’, ya que utiliza incontables interrogantes para conseguir matices de hipótesis y conjetura que promueven la responsabilidad del lector en la situación del mundo, por los diversos asuntos sobre los que escribe, exponiendo así, una lectura reflexiva. La mayoría de los cuestionamientos están realizados por el narrador de las obras y, en pocas ocasiones, por los personajes principales o secundarios que las componen. Los temas que se cuestionan son variados:

1. En relación con las preguntas elaboradas por el narrador, se exponen cuatro asuntos:

A) sobre los mismos personajes: se descubren preguntas que presentan características personales sobre éstos, la mayoría de ellas sin respuesta y, algunas que actúan de manera retórica, a modo de ejemplo, acerca de mamá Juliana, personaje en *La promesa y el reino* (1984): “¿Qué otras cosas significaban esas alucinaciones del gusto y del olfato (de pronto salía con que la brisa que agitaba las cortinas tenía un sabor a pimienta o con que las grietas de los muros del patio estaban oliendo a vino blanco) sino el letargo del espíritu mortificado por su sexo, las penurias de la carne, los imposibles de deseo?” (140). Asimismo, los distintos interrogantes asignan dudas o confusiones con personajes que no son relevantes en el desarrollo de la historia, pero que orientan al lector a conocer el contexto de la persona que las realiza, en ese sentido un caso es: “¿Qué será de Gisela? ¿Dónde estará? ¿Entre quienes?” (CS, 60). Son preguntas que enlazan la vida de los personajes principales y/o secundarios, que facilitan la comprensión de su relación y ayudan a descomponer planteamientos erróneos sobre ellos: “¿Por qué yo he olvidado tanta dicha, tanto pacto de sangre, tanto abismo, recuerdo la hora y el minuto en que Sergio, mientras abría sin prisas un paquete de

Camel, dijo que el tiempo era la duración de las cosas que nacen y se mueren, y que la de los seres que nacen, pero no mueren no se llamaba tiempo sino evo?" (243).

A su vez, se encuentra reincidencia en los interrogantes respecto a los personajes referenciales, lo que posibilita precisar la atención, reunir ideas y propiciar saberes sobre ellos, dos ejemplos que lo muestran son: "¿Qué será de Paola Silvi y sus canciones? (QSPS, 43), "¿Quién era Stalin? ¿Qué designio le quemaba el espíritu? ¿Qué último anhelo, qué esperanza justificaba su vida?" (CS, 181). Al lector se le impone una visión más o menos obligada por el narrador, la cual busca organizar el conjunto de realidades que el texto expone, y le lleva a inmiscuirse en el espacio de la escritura.

B) sobre el conocimiento: se suscitan interrogantes que indaguen las meditaciones expuestas, en vista de que promueven en el lector llenar los vacíos o blancos del discurso, como muestra el siguiente texto: "(¿qué es lo que queda, en ultimas, del sueño de los mayas, del fuego de Lutero, de la alquimia de Mao?)" (CS, 299). Los conocimientos referentes a una temática ya estudiada, en los cuales se reconocen grupos sociales y culturales, favorecen la retroalimentación del lector, un ejemplo de esta afirmación es: "¿En dónde estábamos nosotros cuando El Verbo imaginaba los crisantemos blancos y las lagunas del gran sueño percibían lluvias y rumores de lluvias y los helechos estaban apenas aprendiendo a sostener entre la brisa de sus hojas un reflejo de luna?" (PR, 127).

Además, las preguntas sin respuesta que el narrador manifiesta en su discurso, terminan siendo un estímulo para el lector ansioso de aprender y conocer, pues se impulsa la creación de argumentos para los que no hay una conclusión, verbigracia: "¿Por qué ese afán, a veces, de ser o de hacerse el duro, de saborear las uvas perversas que arrastraba la turbia porosa de las ideologías, de concebir la historia como una tenebrosa ordalía en que la voluntad de Dios se iba desocultando en el sombrío dinamismo del mar de los negocios y la guerra?" (CS, 299). El narrador no busca, particularmente, que el lector se identifique con la forma de ser del personaje referencial, sino que intenta producir reflexiones sobre los diversos aspectos socioculturales que expresa. El texto produce sus códigos los cuales deben ser descifrados por el lector y, aunque, de alguna forma, se puede suponer que el lector tiene conocimientos de historia y/o cultura general, las cuestiones son tan diversas que el lector termina por adquirir aprendizaje a través de las lecturas que realiza del texto.

C) sobre el ser humano: es el tema que más se cuestiona de todos los interrogantes, pues hay un interés especial en los comportamientos sociales, en el origen y las consecuencias de los acontecimientos individuales y colectivos, las dificultades cotidianas, sus amenazas y fortalezas, por eso el autor, a través de sus narradores, produce preguntas sobre la vida, lo mortal e inmortal, como lo muestra el siguiente fragmento:

¿Por qué siempre tiene todo que acabar como acaba? ¿Por qué lo que en ti alienta de inmortal (ese íntimo infinito, ese tesoro, ese génesis que encierra en su semilla el milagro de todos los comienzos) no basta para impedir que uno viva y se muera solo? ¿Qué es lo que pasa, entonces? Este inútil afán, ¿qué significa? ¿Qué es lo que quieren revelarnos estas presencias engañosas que nos mantienen en la incertidumbre porque no siempre mienten? (CS, 311)

Un ser humano que sabe que la muerte siempre le acompaña y que, por consiguiente, se convierte en un asunto complejo cuando se expone un anhelo de continuidad: “¿Quién habría presentido que unas horas más tarde su Padre lo alzaría de entre los muertos?” (ACM, 54); un ente que posee una conciencia, un espíritu, un alma, por lo cual se diseñan preguntas que involucran al lector en su procesamiento de comprensión, como lo muestra el siguiente ejemplo: “¿Quién puede fotografiar el desaliento, esos declives de la conciencia en este mundo amorfo, en donde todo es demasiado fácil o demasiado imposible porque el dilema se reduce a persistir en los anhelos o madurar y madurar traduce conformarse con menos?” (QSPS, 175); una persona que pertenece a una cultura en la cual se explora su vida según sus propias vivencias para evaluar así su cometido en ella, un ejemplo: “¿Qué será de nuestros sueños y de todas las palabras que escribimos en el papel de la vida con la brisita del amor o con la más despaciosa caligrafía del odio?” (43); un ser humano con moral y, por ende, se expresan preguntas con manifestaciones que transforman lo que el lector piensa del personaje y/o sus características, tres cortos casos que lo exponen son: “¿Cómo había podido su conciencia producir un engendro semejante?” (ACM, 55), “¿Cómo me voy a volver sensato ahora?” (61), “¿Qué puede hacer la dicha por un hombre íntimamente solo?” (CS, 129).

Las preguntas utilizadas para debatir lo referido al ser humano y su sentido de la vida, frecuentemente, reflejan la visión de un mundo en el que se busca alcanzar su

perfección, cuestiones muy comunes en los escritos crespianos, a modo de ejemplo: “Pero ¿qué habría hecho yo con todo lo que la vida podía darme?” (ACM, 62). El narrador se sumerge en conflictos personales, los cuales une a otros asuntos externos y crea, así, una constante meditación sobre ellos: “¿Por qué me atraen tanto y con tan malignos fervores la violencia? ¿Por qué a mí, que me conmueven los atardeceres y los poemas de Whitman, me alucinan las orgías de la historia, el clamor de las espadas y de los capitanes y los estragos de los bárbaros entrando entre alaridos y caballos a las ciudades de los sibaritas?” (QSPS, 94). Se refleja cómo los individuos, siempre trascendiendo lo cotidiano y lo poco normal, cuestionan la sociedad y sus desasosiegos, como se observa en el fragmento a continuación: “¿Por qué nos ilusionamos con tantos fuegos fatuos y tantas falsas auroras? ¿Por qué no sabíamos qué hacer con nuestras almas y con nuestras manos?” (185). El narrador respira existencialismo con sus interrogantes y el lector puede percibir la angustia que siente por medio de la lectura, dos ejemplos son: “¿Hasta cuándo seguiríamos esperando que tantos girasoles encerrados se agriaran y que todas las obras de la alegría se convirtieran en polvo? (QSPS, 195), “¿Quién de este lado del cielo sabe por qué pasan las cosas? ¿Dónde hay alguien que sepa por qué hace lo que hace?” (PR, 258); él no se ve ausente del espacio de las novelas, desnuda su humanidad ante el lector lo que produce diversos sentimientos y opiniones.

D) sobre variados temas dentro de la cultura social: el narrador analiza situaciones diversas mediante interrogantes referidos, por ejemplo, a la problemática medioambiental: “¿Qué podían decirnos a nosotros (¡a nosotros, pájaros enjaulados en el caos!) esas gentes para quienes los árboles no eran sino madera, los prados y colinas tierras improductivas y los ríos simples alcantarillas para sus desperdicios y desechos?” (QSPS, 161). Crespo incluye todos los verbos que ayudan en la elaboración de una pregunta pues continuamente quiere definir, describir, enumerar, comparar, seleccionar, deducir, pronosticar, explicar, etc., y por ello, alude a circunstancias que incluyen las costumbres, los hábitos y, especialmente, los comportamientos, hace preguntas para buscar respuestas y quiere que el lector se involucre en su cuestionamiento o le ayude a encontrarlas, tal como se detalla en los dos fragmentos siguientes: “¿Qué podíamos hacer para que no trascendiera la furia y el temor acumulados en esa temporada que nos había desvelado toda la rígida violencia de los engranajes del mundo? (215), “¿De dónde saldría ese hombre? ¿Qué brisa lo sacaría de las covachas de los enfermos y los

pobres o de las cuevas de las tribus azules del desierto a los cansancios de esa hora de lentitudes ardientes en que la soledad y el tedio juntaban sus bocas de carey y sus miradas de pescado muerto?” (PR, 57). Cualquier lector dispone de saberes y lecturas acumuladas, lo que ayuda a construir sentido sobre lo que lee y de su universo personal da nuevos significados mezclando su cultura, sus códigos de vida, sus sentimientos; cada lectura le permite ampliar, descifrar y actualizar sus ideas, comprender otros mundos; el ser humano es social, aprende de los demás.

En el caso del relato *Ánimo contra el miedo* (1988), el narrador cuestiona, sin necesariamente utilizar los signos de interrogación, si los hechos acontecidos en el asesinato son verdaderos o no, como se ve en la siguiente cita: “Me preguntaba cómo se habrían sabido ciertos hechos, por qué otros se fueron diluyendo en el olvido, si los detalles que oralmente se fueron transmitiendo eran ciertos o si se preservaron precisamente por los falsos, y mirando la madeja de aquella historia donde abundaba el odio, la indolencia y el absurdo y que en [...]” (37). Todo esto lleva al lector a llenar algunos de los vacíos de la obra, en este caso, a realizar nuevos interrogantes, pues el diálogo que se establece entre él y el narrador generará preguntas originales por su parte, como pueden ser: ¿Hizo el autor alguna investigación sobre el asesinato o solamente utilizó la narración dada por su madre?, ¿qué pasó con el hijo de Candelarito Armenta, acaso se fue de Ciénaga?, ¿realmente nunca se supo por qué mataron al criadito guajiro?, ¿fue justa la muerte de Candelarito en la cárcel?, ¿qué tesoro robaron al japos, joyas, dinero?, y así, el lector, si tiene un papel activo, se inmiscuirá en el desarrollo y los cambios que el autor va dejando en el discurso, con el cual puede o no identificarse.

2. En relación con los cuestionamientos realizados por algunos de los personajes, especialmente los principales, se enfocan dos temas:

A) la vida: dos de los personajes principales que construyen más preguntas son: el primero, Sergio, quien por su personalidad (ya descrita en análisis previos), es un líder que evalúa todos los asuntos incluidos en la narración, muchos de ellos con un matiz metafísico, además de factores que rodean su propio yo, tres fragmentos cortos que lo muestran son: “¿Hay alguien que sepa algo de alguien? NO hay nadie que haya podido ver su propia cara y yo queriendo percibir una conciencia ajena. ¿Será la vida tan poca cosa como una fantasía? Pero ¿es que una fantasía es poca cosa?” (QSPS, 31), “¿Qué

era lo que buscaba? ¿Acaso alguna vez ambicioné la dicha?” (88), “¿Hay algo más extraño y enigmático (precisamente por lo blanco) que la luna de día?” (114); el segundo, Leticia, quien cuestiona sobre todo aspectos personales de su vida y la sociedad que la rodea: “¿Por qué tierra de lágrimas o por qué anocheceres llenos de viento y de nidos de estrellas iría esa reina trashumante con ese niño que le había nacido entre los helechos porque el amor no viene solo?” (PR, 268). Un ejemplo de otro personaje que se cuestiona acerca de la vida es: “¿Pero no es eso, se preguntaba Helen, lo que nos pasa a todos ciertas noches en que vemos espectros y parpados de ceniza en las cortinas y las cobijas se nos llenan de tortuguitas verdes?” (146).

B) la sociedad: ese conjunto que agrupa personas con determinadas particularidades y que posee implícitamente el cuestionamiento por diversos temas, permite a personajes como Sergio elaborar preguntas que parten de las dudas propias: “¿Por qué a la gente no le dejan al menos sus palabras? ¿No son, maldita sea, el único refugio que tenemos?” (QSPS, 29). Si toda lectura implica un carácter dialógico entre el autor y el lector, esto ayuda a que el lector le vaya dando resignificación al texto, medite sobre lo que acontece en él, por consiguiente, se afirma que los interrogantes son una manera importante de colaborar en la comprensión del escrito que se realice; no es un estilo narrativo que sea utilizado por muchos autores (aunque sí por los filósofos), pues pareciera más sencillo escribir sin necesidad de llevar a una cavilación profunda sobre problemas de orden personal o general que configuran la existencia humana:

¿No es acaso por eso que entre las muchedumbres de esta urbe del lunático acoso donde el insomnio saca al desesperado de su piel, el Minotauro brama desde la sed del laberinto y uno, como se va pudiendo, sobrevive, quedan todavía seres que sienten que sólo el Señor puede sostener en el aire (¡todo un anochecer, todo un invierno!) el ciclamor de los rosales, y entre vísperas y eclipses, esperan los consuelos del reino y el olivo del mundo venidero? (CS, 204)

Una de las características sobresalientes sobre las preguntas elaboradas en el discurso crespiano es que siempre muestran una gran subjetividad, lo cual intriga al lector pues se queda a la espera de una respuesta y se ve forzado a responder por su cuenta si el narrador no lo ha hecho. Cuando el lector se inmiscuye, en cualquier texto literario, busca ansiosamente comprender el estado en que evoluciona el discurso y, por tanto, percibe e interpreta de acuerdo con sus propias normas de vida. Un fragmento que detalla esa subjetividad es:

¿Qué maligna telekinesis mueve las lentas humaredas? ¿Qué espectros se despiertan en la niebla profunda? ¿y por qué el inconcluso relato de las brumas que no ha llegado a ser siquiera un sueño [...] me deja en el espíritu esa obstinada resonancia? ¡Oh senderito de azafrán, oh vida! ¿Qué espero? ¿Qué hago aquí? Esta demente voluntad, ¿Qué quiere? ¿Moriré sin saber si se salva o se condena ese ángel de alma opaca que ha vivido en mi carne resignándose a todas las fatigas? [...]. (CS, 293)

Incluso, hay construcción de preguntas que abarcan páginas enteras, como la referida en la obra *Qué será de Paola Silvi* en la cual se muestra un interrogante que empieza en la página ciento veintitrés y termina al final de la página ciento veinticuatro. Algunas dudas reflejan la confusión de una conciencia viva, la incertidumbre y agonía frente al mismo destino, el sentimiento experimentado en situaciones absurdas, la infelicidad con la identidad y la responsabilidad de dar un significado a la propia vida, por citar un caso: “¿Por qué un hombre cualquiera llega al crimen? ¿Habría sido un asesino si no hubiera vivido entre malvados? ¿Qué desengaño, qué dolor, qué fuerza ciega lo arrastró a ese camino? ¿Qué intromisión de la desgracia destruyó el reino de alegría que nace con todo hombre que es lanzado a este mundo?” (QSPS, 90). Se ha venido afirmado que una de las particularidades de los escritos en la obra de Crespo es la extensión de sus párrafos y, de igual manera, se observa esta incidencia en el contenido de algunas preguntas, ejemplo de ello es:

¿Qué era lo que temía, qué era que lo casi sentía sobrevenir en el aire, en un aire que a veces, a la hora en que la tarde imaginaba sus caricias más crueles, parecía iluminado por un hermoso fuego semejante a esa luz apenas matutina de los amaneceres en que aquel patiecito íntimo toda la noche adormecido bajo una bruma de estrellas se inquietaba con una pálida brisa verde a medida que la media luz latente de la madrugada prendía en las ramas de los mirtos y las cayenas y la burbuja de la luna devenía casi piedra en el horizonte amarillo y a la ventana que vista desde la recámara donde la madre remendaba la ropa y marcaba los pañuelos y las servilletas con hilos de colores parecía una banderita de cielo iban cayendo las migajas de los viejos silbos de los turpiales y los aromas de los vientos que venían desde la Sierra Nevada en esos lejanísimos por no decir remotos amaneceres de su infancia en que su alma recién salida de las enfermedades azules y requemada por esas desolaciones impulsivas y esas brasas de hielo rojo que proyectan reflejos carmesíes en la mirada y en la fantasía y son el más oscuro enigma de la conciencia de los niños era capaz de ir a lugares a donde nadie podía seguirla porque sus ojos no habían visto a uno solo de los que ya compartían la muerte de Jesucristo? (PR, 94)

Son pensamientos abiertos, intensos, los cuales terminan siendo una confesión del autor o no, pero que involucran al lector de manera directa: “¿Nos atreveríamos alguna vez a medimos con una experiencia de libertad? ¿Seríamos por un instante capaces de abandonar el asco y de hacer un gesto, un solo gesto, un ademán definitivo que se concretara en una acción heroica, en un crimen, en una fe, en un odio, en una prueba de fuego?” (155). Si bien es cierto que el lector conoce las formas de la escritura, en el fondo desconoce la posición del autor en el contenido, solo la supone, pero las preguntas contribuyen a desvelarla como se puede intuir en la siguiente cita:

Éramos el producto de una mezcla de debilidad y de locura. ¿Por qué nos ilusionamos con tantos fuegos fatuos y tantas falsas auroras? ¿Por qué no sabíamos qué hace con nuestras almas y con nuestras manos? ¿Por qué vivíamos en esas incesantes pulsaciones de caída y de ascenso, de caída y de ascenso, de caída y de ascenso y de ascenso y de caída (siempre empezando y terminando la pulsación en caída) como esos transeúntes que en los andenes de la noche pasan alternativamente por abanicos de luz y quietos pozos de sombra pensando acaso que el silencio sería absoluto si la brisa no viniera recogiendo ruidos secretos en las casas y aullidos de perro en las esquinas? (186)

Además, el desdoblamiento autor/narrador conduce al lector a cuestionar cuál es la relación que tiene el autor real con la instancia narrativa.

En la segunda entrevista se cuestiona al autor sobre la posibilidad de que sus textos sean vistos o interpretados como experiencias propias, a lo que responde:

Que los lectores sean proclives a considerar cada relato como una especie de confesión de parte mía, es absolutamente inevitable. Y es que, viéndolo bien, esa sospecha es explicable porque la mayoría sigue considerando válida la clásica definición de novela: ‘relato literario largo en prosa con personajes, diálogo y acción’. En otros términos, lo que el lector promedio piensa, es que, en últimas es el autor quien define qué personajes, hechos o situaciones son novelables y esto, de alguna manera lo involucra y lo hace parte del relato.

También, ante esta situación se explica que el carácter dialógico autor-texto-lector hace que se compartan no sólo los conocimientos que el autor expone, sino que, además, se evidencian los que el lector posee. Frente a las obras de Crespo, el lector debe asumir la actividad exigida por el discurso que el autor detalla, de lo contrario desaprovechará una experiencia distinta, no sólo intelectual por los conocimientos que se puedan

aprehender, sino también por los sentimientos y la experiencia emocional que el autor comparte.

Para terminar, los elementos significativos transversales de la obra crespiana, examinados en este capítulo, permiten mejorar la comprensión del universo literario creado por el autor, José Manuel Crespo, debido a que integra aspectos que cubren el contenido en el fondo de la vida de sus obras, como lo son los ejes temáticos ya relacionados y que se han enfocado en las categorías semántica y pragmática de la teoría literaria, lo que posibilita una interpretación más completa de su obra y, asimismo, proporciona una visión final de la investigación.

CONCLUSIONES

José Manuel Crespo forma parte de ese grupo ‘silencioso’ de escritores en el que no figuran autores muy conocidos en la literatura, pero que realizan grandes aportaciones en este ámbito para el disfrute de sus lectores, representa en Colombia, su país de origen, al escritor de la nostalgia y el recuerdo, a quien, a pesar de los premios logrados, se le debe un reconocimiento aún mayor por las contribuciones que ha hecho a partir de sus obras. Su importancia y valía en el universo literario da sentido a la presente investigación, en la cual se analizaron y estudiaron la mayoría de los elementos que componen sus obras en prosa, especialmente, cinco de ellas, incluyendo su autobiografía *Largo ha sido este día*. Dueño de una forma singular de escribir, sus narraciones se caracterizan por ser profundamente líricas, nostálgicas, en las que los presentimientos, los recuerdos, las añoranzas, la Historia, la religión, la literatura universal, la mitología, el cine, la música, la cultura en general, son temas recurrentes en sus libros.

El bagaje cultural que se encuentra en la obra de Crespo permite crecer no sólo en conocimiento general, sino también en reflexión; es un cronista de la cultura nacional, de ahí que muchos de sus personajes reflejen problemas emocionales y sociales de diferente índole. Expone la realidad de diversos grupos a través de historias que involucran la realidad y la ficción, surge con una narrativa de la que se puede afirmar que se sostiene un tono permanente de nostalgia por el pasado. Su obra destaca y atrapa por su belleza literaria e igualmente por el universo que describe, aparte del modo en que obliga a reflexionar sobre las diversas situaciones de vida del ser humano, sus textos van más allá de las palabras.

Da la impresión de que Crespo es un autor exigente y para minorías, pues no desiste nunca en su empleo de una alta rigurosidad y ambición por la perfección en la creación de sus letras y la originalidad con que abarca el mundo real a través de su poesía, además, en su narrativa expresa hasta lo más íntimo, el estado social y psicológico del ser humano (expone hasta qué punto el individuo está intranquilo y angustiado por las ideas de su tiempo). La trágica muerte de su padre cuando él era joven le otorgó voluntad y le impulsó a seguir en continuo desarrollo para ser escritor, pues fue una vocación descubierta por éste; su trayectoria de vida es inherente a su mundo intelectual

al que se ha dedicado de forma seria y constante desde entonces, ya que, traza razones vitales que le han dado sentido a su futuro y que responden a los sentimientos que se perciben en sus libros.

Crespo es un creador de textos que genera valores intelectuales y a partir de sus obras expresa diversos y cuantiosos sentidos. Tiene una manera sutil de narrar lo íntimo y exhibe una prosa trabajada con la tenacidad de un artesano y con la sencillez de un artista verdadero, capaz de frases sobrepuestas unas a otras, que se funden y confunden, y que consiguen la estabilidad de composiciones con inmenso valor. Su producción se caracteriza por la construcción de un lenguaje que no es producto (por su exigencia de lectura) de una pose o artificio alguno, ni de una situación circunstancial, sino efecto de una búsqueda personal de un 'nuevo' lenguaje que pueda dar cuenta de su experiencia de vida anclada en el pasado y en el presente histórico, una indagación individual (las propias vivencias recreadas del escritor) y colectiva, una mirada crítica de la sociedad colombiana en los últimos cincuenta años. En su obra predomina una prosa de estilo propio, con un universo literario creado a partir de atmósferas y espacios singulares, con personajes que expresan emociones tan variadas como el tedio, la angustia, la desesperanza.

Según la forma en como narra, Crespo resulta ser un escritor poco común, pues mantiene todos sus sentidos abiertos a lo que puede resultarle útil a su obra. Ha creado un universo narrativo propio gracias a su estilo, a la elección de temas y a unas similares coordenadas espacio-temporales, además de su mirada particular, ya que es un poeta con una perspectiva intimista. Despliega historias protagonizadas en su mayoría por un narrador y por unos personajes que conviven en él aunados en sus recuerdos de niñez y de juventud; su narración está rodeada de largas descripciones que contienen figuras literarias, las cuales generan originalidad por el lenguaje que crea, además de que sus extensos párrafos tienen un ritmo lírico. Da un estilo diferente a su técnica escritural debido al poco uso de los signos de puntuación, sobre todo de los puntos, lo cual predomina en la mayoría de sus obras en narrativa, dando así, de alguna manera, una característica propia a sus textos, sin una expresa voluntad experimental. La escritura crespiana incluye paréntesis que acogen detalles, significados y nimiedades que guían a una lectura despaciosa y concentrada. El estilo se descubre más complejo de lo que pareciera por la mezcla ingeniosa de los diversos temas que acompañan al narrador, a los personajes y sus acciones, y a los espacios.

Su obra expone acontecimientos que dejaron huella en la historia colombiana y universal y, también, todas aquellas emociones y situaciones de vida como la desesperación y la recomposición moral. Crespo pertenece a una generación en la que se encuentran reconocidos autores como Germán Espinosa, Luis Fayad, Fernando Vallejo, entre otros, y en sus textos se identifican todas las impresiones de un estudioso preocupado que indaga constantemente sobre los diversos hechos acaecidos en todas las épocas; el dominio de sus ambiciones eruditas es superior, pues los contenidos de sus lecturas revelan un profundo trabajo de documentación. Desde hace varias décadas crea, a su manera y con un proceso escritural muy particular, obras de inimitable singularidad, en las cuales se exteriorizan rastros trascendentales de la humanidad y para la humanidad.

Desde el primer momento Crespo sumerge al lector en su prosa densa, llena de reflexiones que declaran situaciones plurales, desde narraciones metafísicas hasta simples anécdotas. Hay algo eminentemente poético en las novelas crespianas, su obra es de alta calidad, original, nada repetitiva en los contextos nacionales y, además, expone considerables capacidades en el manejo del lenguaje literario, puesto que sus obras no relatan historias del común, muchas de ellas son una visión realista muy subjetiva de la situación del país para la época en que las presenta.

Las motivaciones y fuentes básicas de sus narraciones están ligadas a una intensa pasión por escribir acerca de varios ciclos de su vida, esos incentivos se conforman de situaciones o circunstancias sociales, ideológicas, hechos trascendentales que permanecen en la memoria, por consiguiente, su visión sobre la vida filtra la realidad que le circunda a través de su propia sensibilidad y personalidad. Palpa elementos típicos de la cultura costeña (el acordeón, los carnavales, los tambores, las fiestas, etc.), plasmando así, la idiosincrasia de los pueblos y caseríos de la zona norte de Colombia, al lado del mar Caribe, con toda su vegetación, sus árboles (higuerotes, ceibas, caracolíes, cayenas), que se refieren en algunos de sus discursos cuando une la música nacional y las representaciones del espacio.

Los objetivos considerados en la investigación descubren elementos necesarios y que son destacados por todas las características que se exponen en las obras, desvelando, así, la significación que estos aspectos ejercen en los diferentes ámbitos culturales nacionales. Las particularidades en el discurso con categorías como el tiempo, la

memoria individual y la memoria colectiva, la novela lírica, el espacio, la novela urbana, la explicación de hechos históricos y culturales externos que han destacado en la sociedad, influenciaron la vida del autor para que se produjeran sus escritos.

Los planteamientos de los múltiples teóricos de la literatura que se han empleado como base metodológica han servido de base para la discusión sobre las realidades que el discurso narrativo crespiano refleja. Se considera que uno de los mayores logros de este trabajo es haber examinado y desvelado diversos elementos, ya que sin éstos no hubiera sido posible responder a las expectativas y a las inquietudes que pudiera generar la obra del autor dentro del contexto académico. El análisis de las cinco obras en prosa de José Manuel Crespo contiene un grupo de características que permite identificar el estilo en el proceso de escribir y unos rasgos que las integran de forma transversal.

En todos los textos, el narrador es la fuente que organiza el discurso y, con excepción de *Ánimo contra el miedo* que está contada por un narrador heterodiegético, las demás obras muestran narradores homodiegéticos testigos y/o protagonistas; en otras palabras, los narradores externos conocen la historia, pero no participan en ella, se limitan a contarla, mientras que en lo referente a los narradores crespianos, los narradores sean innominados o no, son personajes de la historia que cuentan. Los textos estudiados realizan un viaje por el tiempo y el espacio, los cuales se enlazan con voces, reflexiones, pensamientos y experiencias, todo lo cual posibilita destacar elementos, características generales y coherentes en el discurso crespiano. Los narradores dejan sus puntos de vista sobre el universo que van creando, reemplazando acciones y espacios a su antojo; en consecuencia, el narrador crespiano asigna relevancia a los personajes principales y aumenta el valor de los laberintos atormentados y desafortunados que éstos habitan.

En todas las obras de estudio destacan varios temas: a) la religión, que adquiere (con el transcurrir de los años) una mayor presencia en sus últimos textos, como en la novela *Considéralo un sueño* (el mismo caso en unos de sus ensayos político-reflexivos *El olivo y la espada*); b) la literatura, a partir de la cual integra en sus narraciones mitos y contenidos enlazados con autores y personajes universales, además de que se manifiesta la influencia de éstos en las vivencias de la época; c) la Historia, campo que expone la seducción que mantiene Crespo por el conocimiento, por los sucesos que señalan determinadas épocas y cómo influyen en la existencia humana; d) la cultura musical y cinematográfica, reflejando sentimientos de los personajes con las letras y títulos de las

canciones, aunado a las comparaciones que se establecen dentro de las obras con las películas, los actores y las actrices, con los cuales se identifican.

Con relación a las obras analizadas, son evidentes las similitudes en el contenido, ya que reinciden en su composición las escenas construidas a partir de información autobiográfica (la cual se suele referir a través del narrador, de los personajes principales o secundarios y/o del mismo espacio en que éstos se desplazan), el planteamiento de problemas con carácter social en los personajes que se exponen, el lenguaje que utiliza en donde se mezcla lo subjetivo con una gran sensibilidad literaria, y los elementos inherentes en el discurso de una temática variada. Incluso en su autobiografía, *Largo ha sido este día*, el examen cuidadoso de sus elementos establece vínculos con problemas de carácter social, puesto que los personajes que rodean al 'yo' crespiano, se remiten a vivencias que explican la existencia cotidiana; no se trata de concederle voz a todos ellos, sino de (a través de su voz y las actitudes de los personajes) dar a conocer y reflexionar sobre los problemas que aquejaron cada día de su infancia. Las palabras tocan su vida, se deja transportar por ellas.

En sus memorias reconstruye su niñez, regresa a su lugar de origen y recorre los espacios que le han conectado con su infancia. Su rememoración nostálgica y la evocación del pasado se muestran sin un orden cronológico; parece que, al bullir las sensaciones en sus recuerdos, las expresa como las va sintiendo. El autor busca prolongar sus sentimientos y los conocimientos que forman su personalidad, que contienen su forma de pensar, al contar los azares en su niñez con los cuales se formó, construye ante el lector, su intimidad. No disfraza nada de lo que está relacionado con sus deseos, sus miedos e incertidumbres, por eso, también, se convierte en un escritor colmado de razonamientos, de juicios de toda clase por distintos que se presenten. De acuerdo con las interpretaciones realizadas de la autobiografía, es, indudablemente, la obra que expone con mayor acierto la construcción de su 'yo', lo cual da sentido y explicación a todos sus escritos. La visión a menudo variable de su 'yo' temporal que va manteniendo mientras narra sobre sus propias experiencias personales, amplía la extensión de la perspectiva reflexiva sobre sí mismo.

En el relato literario *Ánimo contra el miedo* predomina la polifonía y la memoria colectiva, ya que es un suceso real que es contado por el narrador a partir de las historias de otros, especialmente de su madre. Se trata de un relato que está lleno de un lenguaje

subjetivo en el que aparte de describir el asesinato al que hace relación como tema central, se detallan la flora y la fauna de Ciénaga, rasgos de su arquitectura, y su paisaje en general. Por tanto, aunque el lector no conozca el lugar, el narrador a través de sus palabras, consigue hacer que aquél camine, vea, escuche, y toque todo lo que se expone.

En la novela *La promesa y el reino* merece atención el papel que desempeña la naturaleza como medio en el cual se movilizan los personajes, además de los significados a los que alude cuando se registra alguna acción por medio de ésta, aunque se le haya otorgado mayor interés a la caracterización de los personajes en los análisis. El carácter imaginativo de Crespo se incrementa a través de historias mágicas y míticas que rodean las poblaciones que integran el espacio de esta novela, se proyecta la existencia de un mundo perdido, un espacio que aporta ficción a historias que pueden vivir otros seres similares a sus personajes principales. Asimismo, es un texto en el que sobresale la utilización de la cultura musical como acompañamiento en la vida de sus personajes.

De las dos novelas urbanas, *Qué será de Paola Silvi* es la que proyecta la existencia juvenil de una pandilla en un mundo creado y rodeado por realidades múltiples, sin reyes, fantasmas y leyendas, aunque con muchos sueños que no llegan a realizarse debido al entorno que los afecta. Este texto es el que tiene mayor uso en cuanto a las temáticas referentes a la cultura musical y cinematográfica, lo cual lleva al lector a identificar su esencialidad y lo destacado de sus características en los años cincuenta y sesenta, pues el número de personajes referenciales de esas épocas son cuantiosos. La gallada permite entrever y cuestionar cuántos adolescentes realmente se interesan por la Historia como ciencia, o por querer aprender de los grandes sucesos que han rodeado al ser humano, pues es justo en esas edades donde mejor se pueden orientar valores universales como el de la verdad, el dilema del bien y del mal y, así, tal vez prevenir las protestas y comportamientos que manifiestan los personajes, como también, las reflexiones sobre la infelicidad derivada de esos hechos históricos. Además, en esta novela es llamativo el cierre en el discurso narrativo pues el autor reduce el final con un solo recuerdo que expresa la extrema pobreza y el sufrimiento de la gente.

La obra urbana *Considéralo un sueño* (1998) es, según los análisis de la investigación, la segunda con mayor peso y calidad (después de la obra autobiográfica del autor), y en congruencia con todos los rasgos examinados tanto en forma como en

contenido. Sus aportes temáticos son extraordinarios en cuanto a los planteamientos que desarrolla sobre la Historia, la religión, y la literatura misma. La Historia tiene relevancia para Crespo, por las huellas dolorosas que se han generado a partir de las realidades atroces vividas por el ser humano durante las guerras y por su misma grandeza humana al tratar de obtener cosas bellas y duraderas, a pesar de las barbaridades implícitas; todo pareciera reducirse a una búsqueda del tiempo perdido, no solo con un sentido individual, sino también, con un sentido colectivo para revelar la identidad histórica, ya que narra, especialmente, aspectos referentes a la Segunda Guerra Mundial y a la Historia rusa.

El autor quiere mostrar que la sensibilidad del narrador y del personaje principal, además de las circunstancias en que se mueven, hacen posible que éstos comprendan la magnitud de los hechos que se reflejan en el espacio y, asimismo, contemplar situaciones mínimas, pero sustanciales, que pasarían de forma desapercibida para otros personajes. Sin que esta sea una novela autobiográfica, el autor introduce en ella, a través de su narrador y el personaje principal, todo lo que pasa por su mente, todo lo que le preocupa, desde su más profunda especulación filosófica. El 'yo' se introduce en la narración y es lo que cautiva. Aunque la Historia esté vinculada con la realidad y el relato con la literatura, Crespo consigue establecer un equilibrio cuando expresa la verdad de la Historia y la integra al mundo de reflexiones que viven sus personajes. También, en esta obra, el elemento temático de la religión, al cual se refiere continuamente, hace posible que se realicen reflexiones de vida que son expresadas por los personajes, guiándolos a cuestionar la falta de fe religiosa; a su vez, se presentan numerosas citas bíblicas que unen personajes referenciales con otros temas que se desarrollan en la misma novela, y que buscan servir de orientación y explicación para la conformación de un mundo mejor.

En relación con la 'novela lírica', todas las obras exponen rasgos pertenecientes a esta categoría, puesto que el 'yo' del autor se arroja a la nostalgia, al pasado, a la ausencia de un desarrollo lineal y pormenorizado de la intriga, a la descripción detallada de los espacios; de igual forma, los narradores y/o personajes buscan, en los sucesos que viven, el sentido de la vida y manifiestan visiones fragmentarias de la realidad. El autor, al desarrollar una mayor sensibilidad poética, quiere acercar al lector al discurso narrativo, ya que integra sentimientos e instantes descriptivos a partir del monólogo interior y de las reflexiones a que somete, no sólo al narrador y a los personajes, sino

también, al lector. Una vez más se confirma que lo que se lee en las obras crespianas alude a aspectos de vida del propio autor, pues aún con los elementos ficcionales, siempre está su huella.

Las descripciones líricas, uno de los aciertos estilísticos de la obra, es embellecida con figuras literarias y, aunque se afirma en el desarrollo del trabajo que estas descripciones se ofrecen de forma extensa, se puede agregar, además, que son sensaciones, puesto que todas ellas sumergen en la intimidad del lugar o del personaje. La apertura de lo íntimo por parte del autor, referente al alma, a la conciencia, al espíritu, transforma el interior del lector debido a sus palabras y, de pronto, éste se descubre conmoviéndose por los pormenores que se exponen, puesto que contempla, respira y fantasea, cuando el narrador expone recuerdos reales de sus personajes, o del mismo modo, cuando explica a través de nuevas expresiones, significados que conducen a lo imaginario por su origen mítico. Cuando una obra acaricia el alma del lector, entonces, se evocan las nostalgias y los recuerdos. Crespo es un poeta en su narración, todo su lenguaje está bellamente cuidado con palabras enriquecidas, transformadas.

Interesante ha resultado el estudio de los elementos transversales en las obras: los personajes crespianos, sean reales o ficticios, proyectan acciones que hacen referencia a lo que el narrador desea transmitir en sus discursos, y representan, en general, la vida misma por los tonos personales que éste imprime en ellos, además porque expresan unas características muy precisas que ayudan a que el lector los identifique por sus personalidades, y el modo en cómo influyen en el desarrollo de la historia. Los personajes principales siempre están ligados por sentimientos de frustración, soledad y tedio, mientras que los personajes secundarios conforman un espacio en el cual, en la mayoría de los casos, no se descubre una sola acción, pues son simplemente enunciados o, en ocasiones, escasamente perceptibles.

Los personajes principales y secundarios compartidos, en su generalidad, hacen parte real de la vida del autor (aparecen en la autobiografía), sin embargo, hay un pequeño grupo de estos personajes compartidos que son ficticios, los cuales consiguen expresar, igualmente, las emociones, sentires, inquietudes, y pensamientos propios del autor, quien expone la importancia de estos personajes al ubicarlos en distintas obras. La temática vinculada con las clases de personajes referenciales compartidos muestra otro factor predominante en las obras, la cual enriquece el discurso para el lector por el

cuantioso número de estos personajes referenciales que se van presentando. Los ejes temáticos presentes en todos los textos exponen el conocimiento que de ellos tiene el autor, puesto que Crespo no concibe sus obras sin una presencia constante, en la producción escritural, de todos esos fundamentos gnoseológicos que trascienden en el ser humano y, por tanto, a sus personajes, de ahí que vaya al pasado y a través de sus recuerdos los reivindique por su importancia histórica, social, cultural y literaria. La manera en que todos estos tópicos coinciden en varios de sus textos hace resaltar, asimismo, el conocimiento y los esquemas ideológicos propios de las décadas a las que hace referencia, por ello, las acciones en los personajes se expresan combinando asuntos históricos, religiosos, literarios, etc.

Si se relaciona el espacio compartido en todas las obras, se puede afirmar que está enfocado en dos lugares: Ciénaga (Magdalena) y Bogotá D. C., ambos en Colombia. Dos de las obras: *Largo ha sido este día* y *Ánimo contra el miedo*, centran sus acciones, sobre todo, en el espacio de Ciénaga, zona litoral del mar Caribe rodeada de una naturaleza exuberante. Luego está la obra *La promesa y el reino* que integra en su espacio características de Ciénaga, de Bogotá, y de la zona andina, con espacios abiertos y naturales, que explican la cotidianidad de la ciudad y de las poblaciones, sus casonas abandonadas, sus calles empedradas, descubriendo personajes que conviven a pesar de sus problemas, con su diario vivir, y que muestran un valor indómito, como el de Leticia, personaje relevante.

Las otras dos novelas: *Qué será de Paola Silvi* y *Considéralo un sueño*, se ubican en Bogotá D. C., con características de la ‘novela urbana’ que implican la relación de los personajes con la ciudad en cuanto a lo político, lo social, lo tecnológico, lo industrial, y la visión de todos los elementos que la integran con expresiones vivas, muy significativas, pues se expone la identidad social, psicológica y poética de la ciudad. Crespo explica el sentir de la ciudad, sus calles asfaltadas repletas de vida, sus ventanas silenciosas, sus jardines y sus plantas, y al darles vida surgen esos personajes que están en una búsqueda permanente de su mundo como Sergio (personaje protagónico) en ambas novelas. El entorno colabora con la formación del carácter y evolución personal de cada personaje o del mismo narrador y hay inventarios minuciosos de los elementos orgánicos y no orgánicos. El relieve que, además, tiene la novela urbana en los análisis de cada obra expone un marco referencial en el cual sus personajes reflejan circunstancias propias imbuidas dentro de los psicológico de la urbe; también, existe un

movimiento social influenciado por asuntos políticos y estéticos, que se observa en gran parte de esa generación. Se produce una congruencia entre el discurso del narrador y los escenarios de los hechos que muestran los personajes con sus respectivas implicaciones.

La emoción por el paisaje se difunde ingeniosamente a través de todos sus componentes en todas las novelas: la ciudad, la población, las casas, la brisa, los caminos, las avenidas, entre otros. Sin embargo, la nostalgia presente del momento le orienta a explorar otro lugar más determinado, creador de toda su obra, espacio en que se representan y consideran las diversas imágenes de su sentir: el jardín de su casa, siempre presente en su autobiografía, el cual asocia y une con descripciones similares en las demás obras.

Los elementos del espacio referentes a la influencia de la vegetación y la fauna, como identificadores del lenguaje crespiano, destacan y favorecen un discurso que transforma la narrativa, debido a las significaciones socio-culturales que se perciben y extrapolan en las obras. En cuanto a la vegetación (constituida por árboles, flores y frutos), la tendencia escritural es incluirla como acompañamiento espacial de los personajes, puesto que son seres vivos que les rodean representando lo bello y necesario para la vida. En el caso de la fauna, por un lado, se cruza una línea entre lo humano y lo animal, en variadas ocasiones, a través de figuras literarias que generan nuevos sentidos y que incluyen valores como el de la fuerza, la dignidad, la tranquilidad y lo maléfico, entre otros, y, por otro lado, como seres pertenecientes a su hábitat que asocian la vida cotidiana.

En general, todos los textos de estudio son similares en el manejo de su estructura formal por la técnica escritural y el manejo circular del tiempo, el cual es el aspecto más característico, no solamente por su regreso al pasado a partir del presente sino, también, por todas aquellas expresiones y palabras que destacan relacionadas con éste. Es notable el uso de vocablos, en el discurso narrativo, que destacan en todas las obras como: noche, tarde, día, hora, mañana, atardecer, amanecer, entre otras, y la misma palabra 'tiempo' la cual se manifiesta de forma original cuando a través de su lenguaje reelabora nuevos conceptos sobre éste; asimismo, cuando procesa frases articuladas que incluyen vocablos relacionados con el tiempo o que dan significados sobre estos. Respecto al tiempo climático es el verano el que se establece de fondo en el entorno y el medio ambiente que rodea a los personajes.

Se puede afirmar, por consiguiente, que Crespo es un autor que escribe sobre el pasado, que asocia las señales distintivas de las épocas en que ha vivido y, por tanto, evoluciona con el mismo lenguaje literario de los nuevos tiempos. La estructura en el manejo del tiempo muestra un proceso escritural que, aunque se detiene durante determinados momentos, luego se activa con el desarrollo de acciones y/o pensamientos que surgen en el discurso del narrador y de los propios personajes, ya que el tiempo en que viven tiene una significación que trasciende el conjunto de acciones. El elemento del 'tiempo' es un aspecto inherente a sus personajes, como muestra el caso de Leticia, en *La promesa y el reino*, quien entre recuerdos y acciones rememora etapas de su vida infantil para después pasar a la adultez, y sin importar la secuencia, nuevamente ubicarse en la niñez; igualmente, lo hacen los narradores y algunos personajes en cada obra. El discurso narrativo oscila entre lo que fue, lo que se sucede en el ahora y lo que, en menos ocasiones, posiblemente sucederá de acuerdo con los hechos y recuerdos del momento. Decir que el tiempo es un constante fluir, quiere decir que es un eterno e inevitable movimiento hacia el pasado. Con Crespo la duración de los hechos que se narran se altera, al igual que el orden en que cuenta esos hechos, pues no sigue un orden cronológico.

De acuerdo con las tres categorías examinadas en cada obra, los textos estudiados evidencian características similares, pues todas las narraciones están orientadas hacia el tiempo pasado y, por ello, son muchos más los casos de analepsis que de prolepsis dentro de sus obras. En la primera categoría, el orden, enlazado al problema de la disposición temporal del relato, Crespo utiliza, principalmente, anacronías que se orientan al pasado, analepsis que desempeñan la función de evocar; todas las obras al presentar prolepsis y analepsis en diferentes grados exponen una anacronía, es decir, más bien una ruptura del orden cronológico. En la segunda categoría, la duración, de las cuatro formas de narración expuestas (elipsis, la pausa descriptiva, la escena, el relato sumario), las más utilizadas en el discurso crespiano son la elipsis y la pausa descriptiva, mientras que la que menos se expone es la escena. En la tercera categoría, la frecuencia, la mayoría de las obras cuentan n veces lo que ha ocurrido una vez y/o cuentan una vez lo que ha sucedido n veces, lo que se conoce, en su orden, como relato repetitivo y relato iterativo. Las expresiones halladas con el rasgo de 'especificación' (indefinido y marcado por los adverbios: a veces, ciertos días, todos los días, etc.), perteneciente al relato iterativo, son frecuentes en su empleo.

Lo significativo de la subjetividad crespiana reside, justamente, en su habilidad para fusionar todos los elementos temporales, supuestamente desiguales, entre el presente y el pasado. Su concepto del tiempo está intrínsecamente unido al de un reconocimiento interior que lo hace consciente en su proceso escritural; está originado como recurso de un esparcimiento íntimo, lo que es una característica destacada de su personalidad, por lo tanto, el autor la fortalece en las letras de sus textos. La esencia del discurso crespiano intenta sumergir al lector en la sensación personal del autor, especialmente, en su ubicación temporal. Crespo cede plenamente a sus letras y a su papel de poeta abierto a todos los sentimientos, lo que precipita el peligro de la descomposición de su 'yo' y mora en un universo atemporal, brincando constantemente de un tiempo a otro; las circunstancias de vida hacen, además, que para Crespo exista un tiempo esperanzador y renovador.

La influencia de la memoria individual y colectiva, y su vínculo con el elemento del tiempo son de exaltada significación. El recuerdo y la memoria son, también, los principales artífices de construcción escritural, ya que el autor habla desde el presente como adulto para un regreso al pasado de su niñez o adolescencia. Crespo ve sus experiencias a partir de una memoria, en ocasiones involuntaria, para expresar sus ideas, haciendo brotar de sus remembranzas todos aquellos arquetipos que se habían fijado en su infancia y posteriormente en la adolescencia, etapas primordiales para su formación estética y, en consecuencia, para la creación de un lenguaje particular. ¿Cómo se afronta la existencia si no es a partir de la reminiscencia del pasado y lo que se tiene en el presente? Además, el autor no esquiva la importancia de la memoria colectiva, sino que, todo lo contrario, defiende su papel para el rescate de verdaderos valores sociales, pues para él lo colectivo es un medio en el que, el poeta, se puede hacer más concreto e integral.

La extensión y alcance de la memoria colectiva expuesta por el autor está ligada a la memoria de las multitudes que la componen, puesto que cada grupo define su propia memoria y la representación de ese tiempo que le incluye. Quizás por ello, la memoria colectiva vinculada a Ciénaga expresa actividades más lentas, integrando elementos espaciales de la naturaleza y sus componentes, y de las vivencias más cotidianas de sus habitantes, mientras que la memoria referida a la ciudad de Bogotá es más rápida, con contrastes entre sus paisajes y las ocupaciones expuestas por los diferentes personajes que la habitan.

Por otra parte, en la categoría pragmática, se explica el papel del lector y su enlace con el texto y el autor, a partir de la ‘pregunta’ como forma de conexión, lo cual establece en las obras de estudio la importancia de los interrogantes dentro del discurso del narrador (con una sustancial frecuencia) o de algunos de los personajes principales. Se descubre cómo el recuerdo y las situaciones de vida que acompañan las historias narradas, revelan los dolores y las pasiones del alma, las reflexiones referidas a planteamientos metafísicos, los problemas existentes en los grupos sociales en que habitan, constituyéndose así en cuestionamientos (nostálgicos y melancólicos) frecuentes. Las meditaciones que suscitan los diálogos y monólogos derivados de los continuos interrogantes permiten que el lector busque perspectivas propias al momento de llenar los espacios en blanco que el narrador deja, en donde, a su vez, el lector organiza razonamientos personales en contra o a favor de esos espacios.

Como es una escritura subjetiva, sobresalen muchas interrogaciones retóricas sobre la condición humana y los problemas sociales y personales que los personajes deben afrontar, de ahí que, las voces de los narradores homodiegéticos se revelen agradables para el lector y en congruencia con el personaje que se muestra. De la misma forma, estos interrogantes cuestionan al lector sobre los diferentes contenidos que se encuentran, algunos de ellos, hechos históricos dramáticos para la evolución de las sociedades y que, de acuerdo con la investigadora, aporta, con mayor o menor éxito, aprendizajes independientes de goce estético que toda buena literatura debe producir. El empleo de interrogantes consigue un aspecto de conjetura, pues son preguntas que pueden aludir directa e indirectamente al pasado o al presente del narrador y/o personajes y, asimismo, al mundo social que rodea al lector, quien se enfrenta a una búsqueda incesante de respuestas.

También, en cuanto a las palabras claves y expresiones de uso constante en el discurso, se puede confirmar que son características generales y reincidentes en toda la obra crespiana; la repetición en el uso de palabras como ‘sueño’, ‘sombra’, ‘recuerdo’, el adjetivo ‘azul’, entre otras, además de expresiones como ‘por eso era, por eso’, que no suelen ser de empleo común en obras de otros autores nacionales, exponen identificadores en el estilo escritural del autor.

Respecto a las diversas herramientas metodológicas empleadas para el desarrollo de esta tesis, fue primordial el análisis de contenidos a partir de múltiples teóricos y autores

literarios, los cuales complementaron la organización y distinción de los variados aspectos que se examinaron para conformar las categorías precisas de este trabajo. La producción de los dieciséis anexos integra todos los elementos que hacen presencia en el universo literario del autor, exigieron tiempo, paciencia y relectura de los textos de estudio, debido a las complejas informaciones que se encontraron, además de que se vincularon y/o separaron detalles específicos de cada rasgo. Merece la pena destacar que los doce primeros anexos (vinculados en el presente trabajo) implicaron extensos periodos de búsqueda para ordenar la información con definiciones acordes con las obras crespianas.

Finalmente, se debe decir que debido a la condición de ser un terreno inexplorado (puesto que no hay investigaciones sobre este autor que abarquen varias de sus obras), este estudio es una oportunidad para generar interpretaciones y bases sólidas desde las cuales se observen aspectos más significativos de la construcción/reconstrucción de la memoria, y de las implicaciones del *yo* en las narraciones de la literatura colombiana. Además, es un trabajo que proporciona herramientas para seguir en el camino de la exploración literaria crespiana, ya que pone en evidencia aspectos teóricos de trascendencia y, a su vez, representa una ayuda que orienta y despeja caminos sobre ella; los conceptos y elementos estudiados favorecen nuevas consideraciones por las características que se han postulado, las que expresan un lenguaje que se ubica no sólo en las realidades latinoamericanas, sino también, en las universales. Las obras de carácter político-reflexivo de Crespo pueden ampliarse e indagarse en otro trabajo, al igual que su obra poética, pues los críticos nacionales coinciden en recalcar un original e inconfundible estilo en ellas.

Si las acciones del ser humano se destinan a trascender, la actividad literaria debe producir obras que perduren, por consiguiente, se espera que esta investigación haya contribuido con la presentación de un autor que posibilita aprendizajes, a través de las reflexiones y los temas diversos que aborda en sus obras; el autor ha realizado una gran labor literaria, ya que su obra contiene una producción escritural diferente y es original en el estilo que ha creado para llegar al lector.

BIBLIOGRAFÍA

OBRA DE JOSÉ MANUEL CRESPO

CRESPO, José M. (1963). *Sinfonía Vertical*. Bogotá: Ediciones Presente.

CRESPO, José M. (1966). *Catarsis*. Bogotá: Ediciones Canaima.

CRESPO, José M. (1973). *Adoración del fuego*. Bogotá: Ediciones Canaima.

CRESPO, José M. (1973). El tiempo del desprecio. *Pensamiento político*, N° 726, p. 13.

CRESPO, José M. (1974). *Ciudad del horizonte*. Bogotá: Ediciones Canaima.

CRESPO, José M. (1975). *Talud*. Bogotá: Ediciones Canaima.

CRESPO, José M. (1978). *Basuras del tiempo muerto*. Bogotá: Unión Gráfica.

CRESPO, José M. (1981). *Qué será de Paola Silvi*. Bogotá: Unión Gráfica.

CRESPO, José M. (1982). Cooperativismo colombiano y el desarrollo nacional. *Cooperación internacional*, N° 4, p. 15.

CRESPO, José M. (1984). *La promesa y el tiempo*. Bogotá: Tercer Mundo.

CRESPO, José M. (1987). *Largo ha sido este día*. Bogotá: Plaza y Janés.

CRESPO, José M. (1988). *Ánimo contra el miedo*. Tunja: Talleres gráficos de la Caja Popular Cooperativa Ltda.

CRESPO, José M. (1989). El ejército de un hombre solo. *Renovación*, N° 75, p. 46.

CRESPO, José M. (1991). Página de Poesía. *Magazín Dominical. El Espectador*, N° 435, p. 11.

CRESPO, José M. (1992). *Diez poemas*. Bogotá: Ediciones Mundo Hispánico.

CRESPO, José M. (1993). *Coros en la neblina*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

CRESPO, José M. (1997). Inéditos de José Manuel Crespo. *Magazín Dominical El Espectador*, N° 726, p. 13.

CRESPO, José M. (1997). El Che Guevara: treinta años. *Magazín Dominical. El Espectador*, N° 733, p. 12.

CRESPO, José M. (1998). *Considéralo un sueño*. Bogotá: Magisterio.

CRESPO, José M. (1999). Fuga con un noble. *Magazín Dominical. El Espectador*, N° 822, pp. 14-15.

CRESPO, José M. (1999). Tomás Moro: un ejemplo de fe y de testimonio. *Presencia*, N° 366, mayo.

CRESPO, José M. (2001). Ulises, hombre solo, *Revista Casa Silva*, N° 14, pp. 139-140.

CRESPO, José M. (2003). Ulises, hombre solo, *Hojas universitarias*, N° 51, pp. 146-150.

CRESPO, José M. (2004). *Ulises, hombre solo*. Colombia: Miembros de la Asociación de Editoriales Universitarias de Colombia.

CRESPO, José M. (2010). *El olivo y la espada*. Bogotá: Común Presencia Editores.

CRESPO, José M. (2013). *Canto a Bécquer*. Bogotá: Fernando Leyva Editores.

CRESPO, José M. (2015). Ulises, hombre solo. *Revista Exilio*, N° 24, año 22. Ediciones Exilio.

CRESPO, José M., Carlos Corsi & Edgar González (1997). *El Estado Auténtico*. Bogotá: Colección Nueva Imagen.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABBAGNANO, Nicola (2004). *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.

ÁLAMO F., Francisco (2002). *El tiempo en la novela. Las categorías temporales en 'El lápiz del carpintero' de Manuel Rivas*. Almería: Universidad de Almería, servicio de publicaciones.

ALBERCA, Manuel (2004). *Entrevista con Philippe Lejeune: la pasión por la autobiografía*. Disponible en: <https://n9.cl/1y7m>

ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

ALBERCA, Manuel (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga: Pálido Fuego S. L.

ALCÁNTARA S., Manuel (2015-2016). El político sí tiene quien le escriba. *Leer*, XXXI, N° 268, pp. 34-35.

AMAYA M., Nelly (2003). Bogotá literaria. *Boletín cultural y bibliográfico*, XL, N° 62, pp. 149-150.

AMERICAN PSYCHOLOGICAL ASSOCIATION (2010). *Publicación manual de la Asociación psicológica americana* (6.ª ed.). Washington, DC: Autor.

ASSMANN, Jan (2006). *Religion and cultural memory*. California: Stanford University Press, “What communication is for communicative memory, tradition is for cultural memory”, traducción mía.

AUGÉ, Marc (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Geodisa.

AYALA, Fernando (1990). *Manual de Literatura Colombiana*. Bogotá: Educar Editores S.A.

AYALA, Francisco (2007). *Estudios literarios, Obras completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

BAL, Mieke (2018). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.

BALTODANO, R. Gabriel (2009). La literatura y el cine: una historia de relaciones. *LETRAS*, 2(46), 11-27. Disponible en: <https://n9.cl/tq16>

- BENVENISTE, Émile (1979). *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI.
- BOBES N., María del C. (1993). *La novela*. Madrid: Síntesis.
- BOHÓRQUEZ M., Blanca Y. (2016). Música y literatura: un acercamiento de los jóvenes a la lectura desde un ambiente musical a partir de la novela *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo. Disponible en: <https://n9.cl/ovaw2>
- BOSCH, A., VANEGAS M., Gildardo., GONZÁLEZ, Jesús D., LÓPEZ, José N. (2017). *Pandillas juveniles en Colombia: aproximaciones conceptuales, expresiones urbanas y posibilidades de intervención*. Bogotá: Ministerio de Justicia y del Derecho. Disponible en: <https://n9.cl/e5a19>
- BRUSS, Elizabeth (1991). Actos literarios. *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp. 62-78.
- CAMPRA, Rosalba (2000). El “yo” de la crítica entre autobiografía y ficción. *Río de la Plata*, N° 20-21, pp. 91-106. Actas del VI congreso.
- CAMUS, Albert (2018). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza editorial.
- CASAS, Ana (comp.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, S.L.
- CARRANZA, María., CASTAÑO, Álvaro., CHARRY, Fernando., JARAMILLO, Darío., RIVERO, Mario (2000). *Acta de jurado del premio HJCK 50 años*. Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- CASTRO, Gabriel A. (1999). Ciudad, sueño e historia. *Magazín Dominical El Espectador*, N° 828, p. 15.
- CATELLI, Nora (1986). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- CHIANI, Miriam (2013). *Musigramas: Sobre música y literatura en la narrativa de Marcelo Cohen*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503750731008>
- DOLEZEL, Lubomir (1997). *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis.

- DORSCH, Friedrich (1985). *Diccionario de psicología*. Barcelona: Herder.
- DORSCH, Friedrich (2008). *Diccionario de psicología*. España: Herder.
- EAKIN, Paul J. (1991). Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje. *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp. 79-92.
- ECHAVARRÍA, Rogelio (1995). *Mil y una notas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- ECHEVERRI, Oscar y BONILLA-NAAR, Alfonso (1964). *21 años de poesía colombiana (1942 – 1963)*. Bogotá: Stella.
- ECO, Umberto (1985). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- EL TEMA DEL DOBLE EN LA LITERATURA (2019). Disponible en: <https://www.literarysomnia.com/articulos-literatura/el-mito-del-doble-en-la-literatura/>
- ESLAIT, E. (2003). *Crespo o el placer de perseguir la nostalgia*. Discurso pronunciado en Ciénaga, Colombia. (Cortesía del autor).
- ESTÉBANEZ C., Demetrio (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- EZKERRA, Iñaki (2019, 28 de diciembre). Santiago Gamboa o Colombia en clave de 'thriller'. *Territorios, El correo*, p. 7.
- FERRATER M., José (1984). *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza.
- FITZGERALD, Francis S. (1981). *El gran Gatsby*. Bogotá: Edinal Ltda., Círculo de Lectores.
- FORERO Á., Ronald. (2011, agosto). Ulises en el Caribe colombiano: la recepción de la *Odisea* en *Ulises, hombre solo* de José Manuel Crespo. Ponencia presentada al I Congreso Internacional de Estudios sobre la Épica. Mendoza, Argentina.
- FREEDMAN, Ralph (1972). *La novela lírica*. Barcelona, Ed. Barral.
- GARRIDO D., Antonio (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

- GENETTE, Gerard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GOBIERNO DE COLOMBIA. CIÉNAGA, Magdalena, Centro histórico. Disponible en: <https://n9.cl/pkjo8>
- GOMEZ-LEÓN, Orlando (1985, 14 de julio). La promesa y el reino, o la verdad como mentira. *La República*, p. 12.
- GREIMAS, A. J. (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- GULLÓN, Ricardo (1984). *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.
- GUSDORF, Georges (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp. 9-17.
- HALBWACHS, Maurice (2010). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- HELLER, Agnes (2003). *Memoria cultural, identidad y sociedad civil*. Disponible en: <https://n9.cl/bnq5>
- HERRERA, Carlos (1998, 6 de febrero). Nunca he perdido el contacto con Ciénaga. *El Nuevo*, pp. 6-7.
- HOLGUÍN, Andrés (1974). *Antología crítica de la poesía colombiana*. Bogotá: Biblioteca del Centenario del Banco de Colombia.
- HURTADO R., Luz Stella. (2010). *El mundo literario de José Manuel Crespo*. Disponible en: <https://luzstellahurtado.blogspot.com.es/>
- HURTADO R., Luz Stella. (2011). *Vamos a seguir la obra literaria de José Manuel Crespo*. Disponible en: <https://www.facebook.com/LuzStellaHurtado6/>
- HURTADO R., Luz Stella. (2014). Twitter. Disponible en: <https://twitter.com/LuzStellaHurtad>
- IBSEN, Henrik (1985). *Peer Gynt*. Buenos Aires: Ediciones Argentina S.A. Hispamérica.

ISER, Wolfgang (2014). *Wolfgang Iser: El acto de leer*. Blog: *Pregnancia existencial*. Disponible en: <https://jose Luis817.wordpress.com/2014/01/27/iser-acto-de-leer/>

IZUZQUIZA, I. (1983). Apuntes biográficos: J.D. García Bacca, datos para una biografía elemental. *Anthropos*, N° 29/30, pp. 19-22.

JABLONKA, Ivan (2016). *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales* (1ª ed.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. Disponible en: <https://n9.cl/smhrq>

JAUSS, Robert H. *Estética de la recepción y comunicación literaria*. Disponible en: <https://n9.cl/mr59z>

KOHUT, Karl (ed.) (1994). *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*. Madrid: Iberoamericana.

KOHUT, Karl (2009). Literatura y memoria. Reflexiones sobre el caso latinoamericano. *Cesla*, N° 12, pp. 25-40.

KROTOSKY, Aleks (2016). *¿Qué es un doppelgänger y dónde está el tuyo?* Disponible en: <https://n9.cl/4i6c>

LA CASA DE LA BIBLIA (1992). *La Biblia* (6ª ed.). Madrid: Editoriales PPC, Sígueme, Verbo Divino.

LEJEUNE, Philippe (1991). El pacto autobiográfico. *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp. 47-61.

LEÓN, Orfelio G. (2016). *Cómo redactar textos científicos y seguir las normas APA 6ª*. Universidad Autónoma de Madrid: Garceta.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

LLEDO, Emilio (1970). *Filosofía y lenguaje*. Barcelona: Ariel.

LOUREIRO, Ángel (1991). Problemas teóricos de la autobiografía. *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp. 2-6.

MALAVAR C., Nancy (2013). Literatura, historia y memoria. *Hallazgos* (20), año 10, 35-47. Bogotá, D. C.: Universidad Santo Tomás. ISSN: 1794-3841

MARTÍ, Armando (2016). *Enigmático: Doppelgänger, nuestro doble escondido en la propia sombra*. Disponible en: <https://www.kienyke.com/historias/enigmatico-doppelganger-nuestro-doble-escondido-en-la-propia-sombra>

MEJÍA C., Clara (2010). La novela urbana en Colombia: reflexiones alrededor de su denominación. *Revista Lingüística y Literatura*. Universidad de Antioquia, N° 57, pp. 63-77.

MOLINER, María (2007). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

MONTOYA, Pablo (2014). *La novela colombiana actual: canon, marketing y periodismo*. Disponible en: <https://n9.cl/8tf9>

NORIEGA, Teobaldo (2001). *Novela colombiana contemporánea: incursiones en la postmodernidad*. Madrid: Pliegos.

NOUZEILLES, María G. (1994). El inverosímil autobiográfico. *Coloquio internacional: el texto latinoamericano*. Universidad Poitiers-Madrid: Fundamentos, pp. 99-105.

OLNEY, James (1991). Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía. *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp. 33-46.

PÉREZ, Galo R. (1982). *La novela hispanoamericana, historia y crítica*. Madrid: Oriens.

PINEDA B., Álvaro (1987, 30 de agosto). La Biblia Cienaguera. *El Herald*, p. 6.

PINEDA B., Álvaro (1988). Novela colombiana: el balance de los ochenta. *Revista Quimera*, N° 2, p. 51.

PINEDA B., Álvaro (1990). *Del mito a la posmodernidad*. Bogotá: Tercer Mundo.

PINEDA B., Álvaro (2005). *Estudios críticos sobre la novela colombiana 1990-2004*. Medellín: Universidad EAFIT.

POZUELO Y., José M. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.

PUERTAS M., Francisco E. (2004). *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. La Rioja: Universidad de la Rioja.

RADLEY, Alan (1992). Artefactos, memoria y sentido del pasado. En D. Middleton y D. Edwards (comp.), *La naturaleza social del recuerdo y del olvido*, México: Paidós, pp. 63-77.

RAMÍREZ C., Clinton (1993). *Lectura al revés de un solo hombre*. Discurso pronunciado en Ciénaga, Colombia. (Cortesía del autor).

RAMÍREZ C., Clinton (2001). Mirada a la aldea invisible. *La Aldea Invisible*. Barranquilla: Tipografía Unión Ltda, pp. 5-12.

RAMÍREZ, Dora C. (1988). Larga lectura ha sido, *Boletín cultural y bibliográfico*, 23, N° 15, pp. 167-168.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. Consultado en: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>

RENZA, Louis A. (1977). The veto of the imagination: a theory of autobiography. *New Literary History*, 9 (1). The Jhon Hopkins University press. “We might say, then, that autobiography is neither fictive nor nonfictive, not even a mixture of the two. We might view it instead as a unique, self-defining mode of self-referential expression, one that allows, then inhibits, its ostensible Project of self-representation, of converting oneself into the present promised by language”. Traducción mía.

RESTREPO, Carlos J. (1986). El cielo cálido y los infiernos gélidos, *Boletín cultural y bibliográfico, Banco de la República*, 23, N° 6, pp. 85-86.

RESTREPO, G. (1999). *Una fiesta del lenguaje*. Discurso pronunciado en Bogotá. (Cortesía del autor).

RICOEUR, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

RINCÓN, Carlos (2010). Memoria y nación: una introducción. En C. Rincón, S. De Mojica, L. Gómez, *Entre el olvido y el recuerdo: íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*, (pp. 25-65). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

RODRÍGUEZ R., Jaime A. *Novela colombiana*. Universidad Javeriana. Disponible en: http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/

ROSA, Nicolás (1990). *El arte del olvido (sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Punto Sur.

RUSSO, E. E. (2003). *Crespo, o el placer de perseguir la nostalgia*. Discurso pronunciado en Cienaguas, Colombia. (Cortesía del autor).

SECO, Manuel (2011). *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*. Barcelona: Espasa.

SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar.

SILVA, Armando (2006). *Imaginario urbanos*. Colombia: Arango. Disponible en: <https://n9.cl/c0i8t>

SPRINKER, Michael (1991). Ficciones del yo: el final de la autobiografía. *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp. 118-128.

SÚAREZ, Carlos., RENGIFO, Bernardo., MARTÍ, Ania., y CÁRDENAS, Verónica (2004). *Colombia. Historia, Geografía, Literatura, Arte, Atlas Universal y de Colombia*. Colombia: Norma.

SULLÀ, Enric (ed.) (1996). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

TACCA, Oscar (1985). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.

UMA, Elza (1998, 11 de noviembre). Política, policía e palavras encantadas. *Liberal*, p. 3.

VALENCIA, Mario A. (2009). Principios estéticos de la novela urbana, crítica y contemporánea. *Revista Calle14*, 3, N° 3, pp. 86-100. Disponible en: <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1218/1622>

VARGASCARREÑO, Hernán (2005, 4 de febrero). Ulises, hombre solo: o el viaje a las pálidas cavernas donde nace el desamparo. *El informador de Santa Martha*, p. 4.

VILA-MATAS, Enrique (1994). *Recuerdos inventados*. Barcelona: Anagrama.

VILLANUEVA, Darío (1983). *La novela lírica*. Madrid: Taurus.

WEINTRAUB, Karl J. (1991). Autoconciencia y conciencia histórica. *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp. 18-33.

WILIAMS, Raymond L. (1991). *Novela y poder en Colombia*. Bogotá: Tercer mundo.

ANEXOS

Introducción

Los dieciséis anexos que tiene la investigación son relevantes debido a los aportes que hacen para la comprensión del universo literario en las obras narrativas de José Manuel Crespo. Algunos de esos anexos se muestran en el trabajo escrito, mientras que los demás, por su carga de información, se presentan en un *DVD* en tablas Excel. Los anexos que se ofrecen aquí son los que componen todos aquellos numerados del uno al doce:

1. Anexo 1, ‘Definiciones literarias crespianas’: evidencia más de ciento veinte significados de ciento cinco palabras creadas por el autor en su discurso narrativo, en todas las obras de análisis, organizadas en orden alfabético.
2. Anexo 2, ‘Diccionario de la obra crespiana’: abarca la definición de más de doscientos treinta vocablos coloquiales y/o relacionados con otras temáticas como, por ejemplo, la botánica, y que están presentes en los textos crespianos.
3. Anexo 3, ‘Fotos tomadas para esta investigación’: presenta once fotos realizadas en la ciudad de origen del autor, Ciénaga (Magdalena), y en Bogotá D. C., las cuales complementan información con respecto al escritor y, además, están referidas a los espacios de las obras crespianas.
4. Anexo 4, ‘Primera entrevista’: comprende la compilación de varios encuentros con el autor de las obras durante los primeros años de investigación, enfocada, especialmente, en su texto autobiográfico.
5. Anexo 5, ‘Segunda entrevista’: presenta la recopilación de diálogos y correos con el autor, centrada en las demás obras literarias de estudio.
6. Anexo 6, ‘Palabras significativas en la obra crespiana’: son todos aquellos términos que se repiten con frecuencia en el discurso narrativo de los libros de análisis. Por consiguiente, se dejan dos cuadros: el primero, presenta las palabras relacionadas con el ‘tiempo’; el segundo, otros vocablos generales. Cada cuadro consta de ocho columnas que especifican la cantidad, las palabras de empleo (organizadas en orden alfabético) y,

luego, cinco columnas, una por cada obra de análisis, en la que se especifica el número de veces que estás palabras se enuncian en ellas y, por último, una columna con la suma total de las ocasiones en que aparecen en todas las obras.

7. Anexo 7, ‘Citas bíblicas en *Considéralo un sueño*’: todas las que son expuestas en el discurso narrativo de esta novela.

8. Anexo 8, ‘Cultura literaria en la obra crespiana’: cuadro que enlaza los personajes referenciales literarios que se exponen en todas las obras, y que contiene tres columnas: el nombre del libro (noventa textos que están organizados en orden alfabético), el género literario, y su autor.

9. Anexo 9, ‘Cultura musical en la obra crespiana’: vincula los personajes referenciales representativos de la música, por ello, se exponen dos cuadros: el primero, se compone de tres columnas en el cual se especifican: el título de la canción (más de cien y están en orden alfabético), el estilo, y el artista; el segundo, de dos columnas, indica los tipos de bailes y ritmos que se nombran y sus lugares de origen.

10. Anexo 10, ‘Cine en la obra crespiana’: revela los personajes referenciales de la cultura cinematográfica, se ofrece un cuadro de tres columnas en el cual aparecen: las películas enunciadas (en orden alfabético) y el año en que fueron exhibidas, los personajes y actores que las representaron, y el director que las realizó.

11. Anexo 11, ‘Animales en la obra crespiana’: presenta el listado completo de más de ciento sesenta animales utilizados en el discurso narrativo por el autor como elementos significativos en el espacio de sus obras. Se muestra un cuadro con varias columnas que exponen: primero, el animal y su clasificación (insecto, mamífero, etc.), de los que se dejan en negrilla aquellos que más destacan en el discurso narrativo y que se exponen en la Tabla 9 del presente trabajo; segundo, cinco columnas, una por cada obra de análisis, en la que se especifica el número de veces en que éstos se enuncian en ellas.

12. Anexo 12, ‘Redes sociales: Facebook, Twitter y Blog literario’: proporciona dieciséis ilustraciones (catorce de Facebook, una de Twitter y una del Blog) que dejan evidencia de las publicaciones virtuales que se han realizado durante el tiempo de investigación de este trabajo: la creación de la página literaria ‘Vamos a seguir la obra literaria de José Manuel Crespo’ en la red social Facebook que fue creada para exponer la obra del autor; la utilización de la red social Twitter para compartir las mismas

publicaciones de Facebook; el blog ‘El mundo literario de José Manuel Crespo’, el cual busca dar a conocer al autor a partir de diversas informaciones sobre su obra. En este anexo 12 aparecen dieciséis ilustraciones en las que se observa la evolución de la página, y cómo de unas simples transcripciones escritas, en los primeros años, se pasó a imágenes (fotos originales, no recopiladas de internet) con la transcripción de textos que exigieron organización y mejora de las mismas publicaciones en los últimos años.

Por otra parte, con relación a los anexos adjuntos en el *CD*, por la peculiaridad en el número de personajes principales y secundarios, personajes referenciales (históricos (H), literarios (L), religiosos (R), mitológicos (M), filosóficos (F), artistas musicales (CM), de cine (CC)), y los espacios de todas las obras, se organizan en cuadros de Excel para su presentación y descripción. Se organizan tablas en las que se busca aclarar no sólo el nombre de los personajes y los lugares que se enuncian, sino también dejar algunas características generales de éstos, de manera que permita a los lectores identificarse de forma más precisa con las obras en mención. Los anexos tienen la particularidad de tener en orden alfabético todos los personajes y los lugares en que se mueven. Es importante aclarar que no es necesario consultar estos últimos anexos para comprender el análisis de las obras:

13. Anexo 13, ‘Personajes principales y secundarios en las obras crespianas’: está compuesto por seis hojas, muestra en las primeras cinco los personajes de cada obra (en negrilla los más importantes) y el número de la página en que se registran sus nombres; la sexta hoja muestra la totalidad de los personajes que se repiten, quiénes son y cuántas veces se enuncian en todas las obras. Algunos de estos personajes tienen un identificador entre paréntesis como: guajiro, dueña de cantina, negro, costurera, etc.

14. Anexo 14, ‘Personajes referenciales no compartidos de cada obra’: compuesto por cuatro hojas: en la primera se exponen los personajes relacionados con las obras ACM y PR; la segunda, presenta los de la novela QSPS; la tercera, los referidos a la novela CS; la cuarta, a la autobiografía LHSED. En todas las hojas aparecen separados por temática (H, R, L, CM, etc.) con el número total de cada grupo, además del número de la página en que se enuncia en las obras.

15. Anexo 15, ‘Personajes referenciales compartidos en las obras crespianas’: compuesto por tres hojas: la hoja uno, los personajes referenciales repetidos en dos de las obras estudiadas; la hoja dos, los personajes referenciales reincidentes en tres o

cuatro de las obras; la hoja tres, los personajes referenciales que se comparten en las cinco obras. Todos los personajes que se exponen se separan de acuerdo con la categoría temática a la que pertenezcan y se deja el número de la página de las obras en que aparecen.

16. Anexo 16, 'Espacios narrativos en las obras crespianas', compuesto por cinco hojas: las primeras tres hojas muestran los espacios narrativos no reincidentes de todas las obras crespianas de investigación, la cuarta, los espacios repetidos en dos y tres obras; la quinta, los espacios compartidos en cuatro y cinco obras.

Para finalizar, es necesario aclarar que cuando en las tablas de los anexos que están incluidos dentro del *CD*, se relacionan los personajes referenciales y/o los espacios de las obras, se explican sus caracterizaciones generales, que los vinculan directamente con la obra en cuestión. Se refiere lo anterior a que, por ejemplo, el personaje referencial, 'Lolita', podría ser un personaje referencial literario y, por tanto, hacer relación a la obra de Vladimir Nabokov, sin embargo, en determinada obra de Crespo, sí se enlaza con un personaje referencial de cultura musical, la hija de la cantante española Lola Flores (María Dolores Flores Ruiz). De igual manera sucede con el espacio, ya que, por ejemplo, 'Sevilla', tiene varias explicaciones geográficas, pero la información que se da es la que tiene que ver con el lugar que esté estipulado en la obra, en este caso referida a una zona en Magdalena (Colombia).

Anexo 1

Definiciones literarias crespianas

1. **Abejas:** “esas joyas doradas y furiosas que no le temen a nada ni a nadie en este mundo” (CS, 1998, p. 41).
2. **Aburrimiento:** “el más hediondo y venenoso de los efluvios del mundo” (CS, 1981, p. 23).
3. **Agosto:** “es el viento de las brujas” (CS, 1998, p. 271).
4. **Alma:** “ese soplo de sombras, ese humo, ese ángel angustiado que agoniza dentro de esa raída vestimenta de carne” (LHSED, 1987, p. 242).
5. **Amanecer:** “esa hora en que las calles vacías me pertenecen” (CS, 1998, p. 130).
6. **Amor:** “ese gemido que no logra salir de nuestra sombra, ese íntimo secreto que ni el propio yo sabe” (CS, 1998, p. 45); “ese gemido que no logra salir de nuestro espíritu” (242).
7. **Ángeles:** “esos seres furtivos como gatos de monte que saben más de uno que uno mismo porque viven ocultos en el olor a fatiga de la carne” (PR, 1988, p. 53); “esas presencias no ligadas a ninguna materia que vienen a ser el máximo de libertad que le es posible imaginar al hombre” (CS, 1998, p. 217).
8. **Anhelo:** “es fuerza interior que nos protege del mundo y sus poderes” (CS, 1998, p. 260).
9. **Arahuacos:** “la gente de ceniza que en los abrigo rocosos de la Sierra Nevada y en sus aldeas perdidas en los montes hacían múcuras negras, collares de chaquiras, hamacas y sonajeros y con cantos lanzados a los vientos curaban la picadura de culebra, el dolor de cabeza y la locura” (LHSED, 1987, p. 149).
10. **Atardecer:** “esa hora única en que el día se compone o se desgracia y que es el lujo y la fiesta de los fantasmas del suburbio” (QSPS, 1981, p. 127); “no hay puerto ni refugio más bello en este mundo que ese rojo granada del que nacen las luces oblicuas y rasantes del ocaso” (CS, 1998, p. 105), “es la hora en que todas las raíces de amargura rebrotan, la hora en que nos enamoramos solamente para sentirnos ebrios y provocar la desgracia, la hora en que las inquietudes se dan cita y se besan con los presentimientos” (132), “esa horita inútil en que los efluvios de esmegma, de ropa sucia y de lavanda se enrarecen en las alcobas hondas” (309), “ese momento amargo en que sentía que mi alma estaba hecha de las sobras del mundo” (313).
11. **Babilonia:** “la copa de oro que enloqueciera al mundo con el furor de sus vinos” (CS, 1998, p. 323).
12. **Boca:** “esa olorosa cavernita donde las palabras adquieren su sabor y se articulan los mensajes del odio” (QSPS, 1981, p. 29).
13. **Brisas:** “aquellas que sabían que el mar tiene memoria” (ACM, 1988, p. 17); “esa presencia que se iba desenrollando como la seda de una música fría” (52); “la maga de la túnica inconsútil” (CS, 1998, p. 72).
14. **Cama:** “ese velero de las fantasías” (CS, 1998, p. 75).
15. **Cantantes:** “esos dorados gladiadores que en los modernos coliseos batallan con la fiera entre las fieras: el público” (CS, 1998, p. 134).
16. **Capitalismo:** “ese rey viejo y loco” (CS, 1998, p. 317).
17. **Carroña:** “ese flujo indecible que al mismo Cristo le dio miedo y que ni siquiera en la lengua de los zombis tiene nombre” (CS, 1988, p. 29).

18. **Cielo:** “ese infinito sin salida” (QSPS, 1981, p. 102); “ese poquito de aire leve que nos separa del abismo” (LHSED, 1987, p. 127).
19. **Ciénaga:** “esa patria egoísta donde cada uno vivía bajo su parra y su higuera” (LHSED, 1987, p. 217); “la aldea donde la brisa que venía desde las tierras indias de la noche ahuyentaba el monótono canto de la lechuza y espolvoreaba un poco de luna nueva en los patios para que la pobre gente no se muriera de abandono” (ACM, 1988, p. 30).
20. **Cienagueros:** “esos seres huraños que sólo se alimentaban de ostras y agua de coco” (LHSED, 1987: 56).
21. **Ciudad:** “ese lugar que amasa o quiebra la voluntad del débil” (CS, 1998, p. 203).
22. **Conciencia:** “ese soplo de luz que nos permite saber algo del reino de los sueños” (CS, 1998: 144).
23. **Congreso:** “ese vaso de agua de nuestras tempestades” (LHSED, 1987, p. 239).
24. **Contrición:** “es la colina donde se enciende la zarza” (CS, 1998, p. 341).
25. **Cristo:** “ese viejo minero empecinado en hallar una última chispita entre las ruinas de las abandonadas galerías” (CS, 1998, p. 219).
26. **Cuerpo:** “este animal bravío” (CS, 1998, p. 188).
27. **Cuervos:** “ángeles castigados a causa de sus dudas” (CS, 1998, p. 249).
28. **Desierto:** “esa morada del vacío” (ACM, 1988, p. 60).
29. **Destino:** “esa disculpa de mi orgullo” (CS, 1998, p. 141).
30. **Diablo:** “ese temible jabalí que devastaba las viñas” (LHSED, 1987, p. 208).
31. **Doble:** “ese ser que espejea mis movimientos y que lo mismo que el puma caza siempre de noche en solitario” (CS, 1998, p. 76), “ese maligno trasgo que no admite preguntas ni risitas” (124), “el cazador de caribúes” (185), “ese gusano de intrincada seda que ama los bosques verdeoscuros que recogen las aguas y las van liberando lentamente” (207), “ese fantasma que siente la nostalgia del génesis y el vértigo del ocaso de los dioses, siempre ha buscado un límite, un azulgris finalizar, un cierre” (253), “ese psicópata de personalidad intimidante, por momentos alegre, y hasta lúcido en tantas madrugadas en que a punta de lunático aguante conseguía burlar a la neblina” (308), “esa bestia de ojos blancos que miraba los viejos campanarios y las ruinas sin saber qué fantasmas había venido a ver desde tan lejos” (313), “ese trasgo que quiso vivir en los tejados, ese que anda buscando la flor del azul en los aleros, ese que ya no puede con el viento” (338).
32. **Enfermos:** “esos seres en los que se hace carne y dolor de carne el desamparo de la arcilla sufriente” (CS, 1998, p. 311).
33. **Esperanza:** “la que nos hace pacientes y nos impide quemar en las plazuelas la ropa de los apestados” (CS, 1998, p. 306).
34. **Espíritu:** “esa clave discordante donde convergen y se cruzan las demenciales paralelas de los presentimientos” (CS, 1998, p. 70), “ese viento que sopla donde quiere, pero a veces no sabe de qué sustancia opaca se ha formado este cuerpo que su soplo anima y vivifica” (105).
35. **Estrella:** “esa luz que no destruye los misterios, sino que los alegra” (PR, 1984, p. 214).
36. **Fastidio:** “ese río que nunca desemboca, no tiene fin, no cesa” (CS, 1998, p. 239).
37. **Freud:** “ese otro Segismundo prisionero en la cueva de los sueños” (CS, 1998, p. 316).
38. **Gatos:** “esos seres de pieles delicadas que absorbían las miradas del odio y las del fuego de modo que aunque los alumbrara una linterna seguían formando parte de la noche” (ACM, 1988, p. 62).
39. **Gentío:** “ese agregado de soledades rotas” (QSPS, 1981, p. 127).

40. **Historia:** “esa potencia desdeñosa y muda” (CS, 1998, p. 124), “ese pajar lleno de agujas” (295).
41. **Hombre:** “ese suspiro, ese ser hecho a punta de amor, de barro y soplo” (CS, 1988, p. 247).
42. **Horas:** “esas olas sombrías” (CS, 1998, p. 11).
43. **Imagen:** “ese espejo donde lo real se distrae y lo irreal se regenera” (CS, 1998, p. 210).
44. **Inmortal:** “ese íntimo infinito, ese tesoro, ese génesis que encierra en su semilla el milagro de todos los comienzos” (CS, 1998, p. 311).
45. **Ira:** “la más bogotana de las brujas” (CS, 1998, p. 80); “la bruja de uñas encarnadas” (269).
46. **Jardineras:** “esas mujeres que sabían por qué las hojas eran verdes” (LHSED, 1987, p. 293).
47. **Jesús:** “ese andariego nutrido con el vino y el pan del tiempo fuerte” (CS, 1998, p. 233).
48. **Locos:** “el viento es uno de ellos” (CS, 1998, p. 121).
49. **Luces del verano:** “esas hogueras amarillas de viento y de rabiosos girasoles que a veces estallaban como pájaros entre los pinos y las magueyeras” (ACM, 1988, p. 18).
50. **Luna:** “esa pupila que todo lo reseca y lo ennegrece y que ahora ve los reflejos grises de las torres, los cristales rayados de mercurio y los pozos humeantes de esas calles donde de noche no hay amigos” (CS, 1998, p. 339).
51. **Luna blanca:** “esa luna de polvo que milenios de sol palidieron y que ahora quema las costras de los muros y hace aflorar la muerte y la rudimentaria intimidad de las piedras” (CS, 1998, p. 340).
52. **Luz diurna:** “esa luz que otras veces disolvía las visiones y permitía contar las pesadillas como si fueran sueños de primavera” (ACM, 1988, p. 65).
53. **Mar:** “ese ojo inmenso” (LHSED, 1987, p. 67).
54. **Mediodías:** “ese momento de la revelación en que la luz abría las piedras de las viejas cisternas y hasta el aire se aquietaba para impedir que subiera el olor de las sombras” (LHSED, 1987, p. 158); “esa hora en que desde los bajos fondos demoniacos irrumpen las arpías, las furias ancestrales, las perversas interacciones del poder y del miedo” (CS, 1998, p. 133).
55. **Memoria:** “es más vieja que los primeros hehechos y anterior a los dioses de la lujuria y del vino” (LHSED, 1987, p. 64); “es la carga del poeta, no llega sino hasta donde las palabras quieren acompañarla” (CS, 1998, p. 16).
56. **Miedo:** “ese sonámbulo que agota las posibilidades de la sombra” (CS, 1998, p. 137).
57. **Misterioso:** “no es lo incomprensible, es lo santo” (CS, 1998, p. 190).
58. **Muchedumbre:** “ese hervidero de salmones ciegos y sin reposo que suben a desovar en los remansos del hastío” (CS, 1998, p. 117).
59. **Muerte:** “una hoja que nunca se sabía cuándo caería; una hoguera de ramitas secas crepitando de frío” (LHSED, 1987, p. 96); “esa fuga del alma por temibles umbrales” (CS, 1998, p. 311), “ese salir del tiempo y del espacio que tanto nos horroriza” (312).
60. **Muertos:** “esas almas sin sombra ni memoria” (ACM, 1988, p. 19).
61. **Nacimiento:** “ese milagro por el que accedemos a la luz de este mundo como primicias de la luz eterna” (CS, 1998, p. 311).
62. **Neblina:** “la bruja que genera los híbridos del sueño” (CS, 1998, p. 73).
63. **Niebla:** “es un trasunto de mi propia intimidad opaca” (CS, 1998, p. 337).
64. **Nínive:** “la barca de Medusa” (CS, 1998, p. 143), “la ciudad sanguinaria, la prostituta de los sortilegios” (323).
65. **Niños:** “esos renacuajitos de la tierra” (CS, 1998, p. 221).

- 66. Noche:** “que no es sino la dormición de la tarde, un íntimo realismo, un tajante raudal” (QSPS, 1981, p. 27); “la hora de las orquestinas fantasmales que amanecían reventando notas en las cantinas del puerto” (ACM, 1988, p. 62); “esta porosa madriguera donde se ha refugiado nuestro miedo” (CS, 1998, p. 281).
- 67. Nostalgia:** “esa fiebre terciana que lo mismo que la brisa soplabla cuando quería porque el ayer era un cuento que se contaba solo” (ACM, 1988, p. 54).
- 68. Ocaso:** “ese aprendiz de brujo que libera unas fuerzas que luego se la pueden” (CS, 1998, p. 95).
- 69. Odio:** “del que por lo visto jamás habría suficiente en el mundo” (PR, 1984, p. 262); “ese poder abominable y más extraño que el verdadero amor o un cuervo blanco” (LHSED, 1987, p. 153); “es el desenfreno del amor a sí mismo” (CS, 1998, p. 318).
- 70. Olvido:** “esa ‘dichosa culpa’” (CS, 1998, p. 36); “esa sombra que le guarda el secreto a la memoria” (11).
- 71. Oprimidos:** “esos dependientes emocionales que adheridos a su antigua servidumbre todavía no perciben que llevan dentro la presencia, la voz y hasta la sombra del opresor” (CS, 1998, p. 283).
- 72. Orgasmo:** “ese soplo, esa rociada de luz blanca” (CS, 1998, p. 255).
- 73. Pájaros:** “no son más que mensajeros: su muerte anuncia la del universo” (CS, 1998, p. 329).
- 74. Palabras:** “esas briznas tan livianas, ociosas y gastadas como las hojas secas” (QSPS, 1981, p. 29).
- 75. Pasado:** “es una brisa marina que ni cansa ni se cansa” (LHSED, 1987, p. 130); “es un sol escondido en lo profundo del horizonte marino y que aunque no podamos verlo sigue bajo las olas iluminándonos la tarde” (ACM, 1988, p. 37), “no existe pero su sombra y sus azules olvidados permanecen y al irse diluyendo en el presente como ese sol de tonos profundos de la tarde se diluye en las olas altera para siempre el color de nuestros sueños” (91).
- 76. Pescadores:** “esos hombres que a Venus le decían ‘la estrella grande’ y que nacidos y criados en los botes para una vida plena de privaciones y trabajos no tenían más patria que las olas y los atardeceres” (ACM, 1988, p. 33), “esos hombres curtidos que afirmaban que con la pesca sucede como con la mujer: que para sentirla y disfrutarla hay que quererla” (88).
- 77. Piernas:** “esos arcos vivientes que resguardan secretos olorosos y tibios” (QSPS, 1981, p. 123).
- 78. Poder:** “esa escalera de piedra gris que parecía la entrada al paraíso terrenal” (CS, 1998, p. 161).
- 79. Predestinado:** “es quien tiene la virtud de atraer el sufrimiento” (CS, 1998, p. 215).
- 80. Presentimiento:** “los ángeles del íntimo” (CS, 1998, p. 109).
- 81. Recuerdo:** “esa comida de los muertos” (QSPS, 1981, p. 105); “un vacío cristalizado por las inmemoriales brisas de la memoria” (LHSED, 1987, p. 99); “¿Es una sombra de la vida o es su misma sustancia?” (CS, 1998, p. 19).
- 82. Remordimiento:** “esa sombra oscura que se espesa en la conciencia y no tiene poder alguno la miserable urdimbre de mentiras, pretextos y secreticos que entretejen la vida cotidiana” (ACM, 1988, p. 62).
- 83. Rencores:** “esos oleos sombríos que la labor corrosiva de los años malignamente respetaba” (ACM, 1988, p. 64).
- 84. Revoluciones:** “esos ensayos de lo inimaginable, esos sangrientos carnavales en que la gente se evapora” (CS, 1998, p. 276).

- 85. Romántico:** “es quien vive sin hacerse sirviente de ciertas realidades de la vida” (CS, 1998, p. 108).
- 86. Rubén Zamora:** “ese tigre, todo ansiedad, que siempre optaba por el instante y por el riesgo” (CS, 1998, p. 248).
- 87. Satán:** “el murmurador, el aceitoso, el que a todos los hombres nos debe un lirio rojo” (CS, 1998, p. 272); “el murmurador, el que me acusa, el que desde aquel tiempo me debe un lirio rojo, una uva transparente, un fuego fatuo” (319).
- 88. Sexo:** “esa sutura donde se unen el alma y los sudores, el semen y el espíritu, la sangre y la saliva, y se expresa entre mimos y susurros lo brutal de la vida” (CS, 1998, p. 255).
- 89. Sombra:** “ese perro que me seguía los pasos” (LHSED, 1987, p. 97), “ese venado que me seguía los pasos” (131); “esa que se me hacía visible o se me soterraba y que sabía esas cosas que nadie en esta vida se atreve a confesarse a sí mismo” (CS, 1998, p. 12).
- 90. Sueño:** “esos animales viejos” (ACM, 1988, p. 59); “no hay antes ni después: todo es un mientras” (CS, 1998, p. 314).
- 91. Sufrimiento:** “esa piedra que crece en la caverna donde ‘Lázaro, nuestro amigo, duerme’: Jn. 11,11” (CS, 1998, p. 227).
- 92. Sugestión:** “esa poterna disimulada entre las hiedras de los muros por la que el mal espíritu se cuelga en las moradas de los que hablan dormidos para encender sus compulsiones” (CS, 1998, p. 24).
- 93. Tedio:** “esa leonera donde los hombres y las sonrisas caen” (QSPS, 1981, p. 112); “ese fantasma en el vacío” (CS, 1998, p. 183).
- 94. Tiempo:** “es lo único que entre más crece es más pequeño” (QSPS, 1981, p. 157), “ese perro imprevisible que de pronto se asusta, ataca y muerde” (158); “es semejante a Dios en que por todas partes aparecen sus obras pero no su presencia” (PR, 1984, p. 128); “ese sol de la muerte” (LHSED, 1987, p. 64); “ese fantasma que ni es ni no es” (CS, 1998, p. 252).
- 95. Tiempo cronológico:** “ese errante vacío de los relojes que no es sino un escarabajo muerto” (QSPS, 1981, p. 103).
- 96. Tiro:** “la urbe que tenía sus límites en alta mar” (CS, 1998, p. 323).
- 97. Transeúntes:** “la genticita que ha madrugado a trabajar” (QSPS, 1981, p. 129); “esos seres alucinados que de noche salen a las brumosas avenidas como los ciervos a las carreteras” (CS, 1998, p. 209).
- 98. Vagabundos:** “esos locos de lagrima difícil y de un fulgor mortecino en la mirada” (CS, 1998, p. 95).
- 99. Vagos:** “esa tribu perdida que lo mismo que el pueblo de los búhos parecía dormir entre los huecos de los muros en ruinas” (ACM, 1988, p. 25).
- 100. Venus:** “la estrella del pastor” (ACM, 1988, p. 61).
- 101. Victoria:** “no es más que un fuego fatuo” (CS, 1998, p. 276).
- 102. Viento:** “el hosco, el que se iba, el que allá en plena noche giraba entre las olas y entre las sombras encendidas” (LHSED, 1987, p. 86); “(ese que sabe de rencores, de culpas, de acidas vegetaciones” (CS, 1998, p. 185); “dios y señor de las vigiliass” (p. 332).
- 103. Viernes:** “no es un día sino un presentimiento” (CS, 1998, p. 290).
- 104. Zaqueos:** “esos enanos codiciosos” (CS, 1998, p. 268).
- 105. Zombis:** “el río de adoradores de la Bestia” (CS, 1998, p. 227).

Anexo 2

Diccionario de las obras crespianas

1. **Abra:** *f* **1.** Ensenada o bahía pequeña extensa. **2.** Puerto, o paso entre montañas. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
2. **Acendrar:** **1. tr.** *Purificar los metales en la cenra. **2. tr. y prnl.** (*con, en*) *Purificar[se] o perfeccionar[se]: ‘La virtud se acendra en el sufrimiento’. Acrisolar[se]. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
3. **Acidia:** (del lat. *acidia*) **f.** Flojedad, *holgazanería o *pereza. Acedia. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
4. **Acónito:** (del gr. *akóniton*) **m.** Nombre dado a varias especies de plantas ranunculáceas del género *Aconitum*, principalmente *Aconitum napellus*, *Aconitum ferox* y *Aconitum lycoctonum*, que alcanzan hasta 1,5 m de altura, con hojas palmeadas, flores azules, rara vez blancas, y raíz fusiforme; crecen en las montañas altas y también se cultivan en los jardines; todas las especies son venenosas debido a la presencia del alcaloide *aconitina*. En algunas regiones se utiliza con fines medicinales. Anapelo, matalobos, napelo, UVA verga. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
5. **Actinias:** (del gr. *Aktís*, -inos, rayo) **f.** Se aplica a varias especies de *pólipos de forma cilíndrica, con numerosos tentáculos alrededor de la boca, y de colores vivos que les dan apariencia de flor. Anémona. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
6. **Acúfeno:** (del gr. *akueo*, oír, y *phaino*, aparecer) **m.** Med. Sensación anormal del ruido los oídos. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
7. **Adelfa:** (del arb. and. *addífla*, del cl. *diflà*, y éste del gr. *dáphne*) **f.** Arbusto apocináceo de hojas lanceadas coriáceas y flores grandes en racimos, de diversos colores. *Nerium oleander*. Baladre, LAUREL ROSA, rosa francesa. *Planta. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
8. **Agio:** (del it. *aggio*) **m.** Econ. Actividad que consiste en *negociar con el cambio de moneda o con valores en la *bolsa. En general se aplica peyorativamente. Especulación. Alcista, bajista. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
9. **Agraz:** (de agro) **1. adj. y n.** Se aplica a la uva sin madurar. **m.** zumo de ella, empleado para hacer la agrazada. Agrazada. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
10. **Ajenjo:** (del lat. *absinthium*, del gr. *apsínthion*) **1. m.** planta compuesta, amarga y aromática, que se emplea como medicinal. *Artemisia absinthium* y *Artemisa campestris*. Absintio, alosna. **2.** Bebida alcohólica preparada con esencia de ajeno y otras hierbas. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
11. **Ajumarse:** **prnl.** inf. Ahumarse, pronunciado a la andaluza. * Emborracharse. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
12. **Alano, -a:** (del lat. *Alanus*) **2.** Se aplica a cierto perro, probablemente cruzado de dogo y lebre, corpulento, de cabeza grande, orejas caídas, con el hocico romo y arremangado, cola larga y pelo corto y fino. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
13. **Alcándara:** (del ár. and. *alkándara*) **1. f.** Cetr. Percha donde se ponían las aves de *cetrería. Alcándora, cetro, palo, percha. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
14. **Alcaudón:** (del sup. ár. y rom. and. *alqabtún*) **m.** Nombre aplicado a varias especies de pájaros carnívoros del género *Lanius*, que se usaron como *aves de *cetrería. Caudón, desollador, PEGA reborda, picagrega, PICAZA chillona [o manchada], verdugo. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).

15. **Alcayata:** (del sup. ár. y rom. and. *alkayáta*, del lat. *caía*) **1. f.** *Clavo doblado en angulo recto por el extremo opuesto a la punta, de modo que las cosas colgadas no pueden salirse. *Escarpia. **2.** Ven. Cada una de las dos piezas fijadas en la pared que sirven para colgar una hamaca. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
16. **Aldaba:** (del ár. and. *addábba*) **1. f.** Pieza de hierro o bronce que se coloca en las puertas para llamar golpeando con ella. Aldabón, llamador, picaporte. Balda, pomela. **2.** Pequeña pieza de madera o de hierro que se sujeta por el centro, de manera que pueda girar, en los marcos de las puertas o ventanas, para sujetarlas cerradas. Aldabilla. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
17. **Alfajor:** *m* Dulce hecho con una pasta cuyos ingredientes básicos son miel, especias y harinas o frutos secos, esp. almendras. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
18. **Alfanje:** *m* (*hist*) Sable curvo, corto, con filo por un lado y doble filo en la punta, propio de los pueblos musulmanes. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
19. **Algazara:** *f* Ruido de voces alegres de un grupo de gente. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
20. **Alimoche:** *m* Ave rapaz parecida al buitres, pero más pequeña, de color blanquecino, muy tímida y que se alimenta de sustancias animales descompuestas (*Neophron percnopterus*). (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
21. **Aloque:** **1.** Adj. Dicho del vino: Tinto claro o de la mixtura del tinto y blanco. Real Academia Española. (2019). *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Consultado en: <https://dle.rae.es/aloque?m=form>
22. **Alutación:** **s.f.** Pepita o polvo de oro que se encuentra a flor de tierra. (*Gran diccionario de la lengua española*. (1996). Barcelona: Larousse Planeta S. A.).
23. **Alvernia:** retiro espiritual (Experiencia Alvernia) con fundamentos franciscanos. (Recuperado de: <http://alvernistas.freehosting.net/>).
24. **Anafe:** *m* Hornillo, gralm. portátil, para hacer fuego. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
25. **Anatema:** *m* **1.** (*Rel crist*) Excomunión, esp. la promulgada con solemnidad e imprecaciones. **2.** (*lit*) Reprobación o condenación. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
26. **Angarillas:** **6. f. pl.** Armazón de cuatro palos clavados en cuadro, de los cuales penden unas bolsas grandes en las que se transporta a mano o en caballería cualquier tipo de carga. (Real Academia Española. (2019). Angarillas. En *Diccionario de la lengua española*. (23.^a ed.). Recuperado de: <https://dle.rae.es/angarilla?m=form>).
27. **Aprisco:** *m* Terreno cercado donde se guarda el ganado. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino 1999. *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
28. **Asperger:** (del lat. *aspergere*) **tr.** Asperjar: (de *asperges*) **tr.** Rociar, hisopar o *esparcir. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
29. **Atabal:** (Del ár. *at-tabl*) **s.m./MÚSICA. 1.** Timbal semiesférico de un solo parche o piel. **2.** Instrumento musical de origen árabe, compuesto de dos timbales de tamaño diferente, tocados con dos baquetas. **3.** Persona que toca estos instrumentos. (*Gran diccionario de la lengua española*. (1996). Barcelona: Larousse Planeta S. A.).
30. **Atonía:** *f* **1.** Falta de energía o vitalidad. **2.** (*Med*) Falta de tono o fuerza, esp. en un órgano contráctil. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
31. **Atrabiliario -ria:** *adj* **1.** Irascible o irritable. **2.** Raro o extravagante. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
32. **Ázimo > Ácimo -ma:** *adj* [Pan] sin levadura. **b)** (*Rel jud*) [Pan] sin levadura que los judíos toman en tiempo de la Pascua. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).

33. **Azor:** *m* Ave rapaz diurna grande, con el torso marron oscuro y las partes inferiores con ondas transversales de color gris pardo (*Accipiter gentilis*). (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
34. **Badana:** *I f* **1.** Piel curtida de carnero u oveja. **b)** Tira de badana, esp. La que se cose en el borde interior o forma parte de ciertos utensilios o arreos. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
35. **Batey:** *m* Zona de viviendas y otras edificaciones en un ingenio antillano. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
36. **Bayo -ya:** *adj* **1.** De color dorado claro. *Normalmente referido a caballo o a su pelo. Tb. n m, referido a caballo.* **2.** De color pardo rojizo. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
37. **Beguine:** es un ritmo y un baile, semejante a una rumba lenta, que fue popular en los años 1930. Es originario de las islas Guadalupe y Martinica. Es una fusión de ritmos locales, latinos y franceses y era tocado en lugares bailables. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Beguine>
38. **Bergantín:** *m* Buque de vela normalmente de dos palos. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
39. **Bieldo:** *m* Instrumento formado por un palo largo en cuyo extremo hay atravesado otro más corto con otros cuatro fijos en él en figura de dientes, y que sirve para aventar las mieles o las legumbres trilladas. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
40. **Bledo:** *m* **1.** Planta anual de tallo rastrero, hojas triangulares de color verde oscuro y flores rojas muy pequeñas, y que es comestible (*Amaranthus blitum*). *Tb designa otras especies del mismo gén.* (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
41. **Boga:** **I s.f. ZOOLOGIA** (Del lat. *boca* < gr. *box*) Pez comestible de cuerpo alargado y ojos grandes. **II s.f. NÁUTICA** (Derivado de *bogar*) Acción de bogar, remadura. (*Gran diccionario de la lengua española*. (1996). Barcelona: Larousse Planeta S. A.).
42. **Buco:** **1.** m. cabrón (macho de la cabra). **3.** m. *Biol.* Abertura (boca, hendidura). (Real Academia Española. (2019). Buco. En *Diccionario de la lengua española*. (23.^a ed.). Recuperado de: <https://dle.rae.es/buco?m=form>).
43. **Cáfila:** *f* Multitud. *Referido a perss es desp.* (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
44. **Cairel:** (del lat. *cairell*) **2.** (gram. Pl.) *Fleco de adorno para vestidos. **4.** Fragmento de cristal de forma variada que cuelga como adorno en lámparas, arañas, candelabros, etc. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
45. **Calafatear:** *tr* **1.** Cerrar las juntas de las maderas [de un barco (*cd*)] con estopa y brea, para que no entre el agua. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
46. **Calambuco:** *m (reg)* Bote (vasija). (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
47. **Calilla:** (dim. de *cala*) **1. f.** Hispam., inf. Molestia o *lata. **3.** Col. *Cigarro puro largo y delgado. (MOLINER, María 2007. *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
48. **Cananga:** (de or. malayo) **f.** Planta anonácea olorosa de Siam, usada en perfumería, de la que se obtiene la esencia *ilang-ilang*. *Cananga odorata*. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
49. **Canangucho:** Mauritía flexuosa es una especie de palmera perteneciente a la familia Arecaceae. Recibe los nombres comunes de palma de moriche o simplemente moriche (en Bolivia, Colombia, Puerto Rico y Venezuela), aguaje (en Perú), burití (en Brasil), o morete (en Ecuador). En Colombia, además, tiene nombres comunes como: canangucha, canangucho y chomiya. (Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Mauritia>).
50. **Canero:** del Lat. *Canarius* 'perruno'. **1.** m. rur. *Ar.* Salvado grueso. **2.** m. León y Zam. Colmillo (diente agudo). (Real Academia Española. (2019). Canero. En *Diccionario de la lengua española*. (23.^a ed.). Recuperado de: <https://dle.rae.es/canero?m=form>).

51. **Canícula:** *f* Época más calurosa del año, que coincide aproximadamente con el mes de agosto. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
52. **Caracucha:** 1. Botánica. Árbol apocináceo americano. Es una especie de flor ornamental, frecuente en los parques y jardines de las zonas altas de la región de Piura (Perú). Llega a alcanzar los cuatro metros de altura y sus flores, de hermosos colores amarillos y rosados, poseen una agradable fragancia, sobre todo en las primeras horas de la mañana. (Recuperado de: <https://es.wiktionary.org/wiki/caracucha>).
53. **Caracuríe:** caracolito. Definición proporcionada por el autor José Manuel Crespo, pues no se encontró en diccionarios.
54. **Carancho:** *m* Ave de rapiña de la región del Río de la Plata, de aproximadamente medio metro de longitud, que se alimenta de animales pequeños y de carroña. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
55. **Caraña:** (de or. indoamericano) 1. **f.** *Resina medicinal de ciertos árboles anacardiáceos americanos. 2. **C.** Rica Nombre aplicado a los árboles que la producen, que son las *plantas *Protium heptaphyllum*, *Tetragastris altissima* y otras. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
56. **Carillón:** (del fr. *carillon*) 1. **m.** Conjunto de *campanas acordadas, por ejemplo, en un *reloj, que producen cierta melodía. Juego de tubos o planchas de acero con el que se produce un sonido musical. 2. *Reloj con carillón. Sonería. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
57. **Carúncula:** *f* 1. (Zool) Carnosidad eréctil, de color rojo vivo, que poseen en la cabeza algunos animales, como el gallo y el pavo. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
58. **Catafalco:** *m* 1. Tumulto alto y adornado que se pone en la iglesia para unas exequias solemnes. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
59. **Cavatina:** *f* (*Mús*) Pieza cantada de una ópera, más breve que el aria, y que a veces sirve para presentar a un personaje. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
60. **Celotipia:** *f* (*lit*) Celos. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
61. **Chaguaramo:** **f. o m.** Am. C., Ven. Especie de *palmera gigantesca, de fruto harinoso y nutritivo, la cual se emplea también como ornamental. *Roystonea regia*. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
62. **Chasqui:** (*también con la grafía chaski*) *m* (*hist*) Mensajero o correo del Inca. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
63. **Chipiturma:** *Coloq.* es uno de los nombres que se la da a la marihuana. Definición dada por el autor José Manuel Crespo.
64. **Ciclamor:** (del lat. *sycomorus*, del gr. *sykómoron*) **m.** Árbol leguminoso de jardín, de tronco y ramas tortuosos, con flores de color carmesí en racimos abundantes. *Cercis siliquastrum*. ALGARROBO Loco, ÁRBOL de Judas, ÁRBOL del amor, arjorán, sicamor. *Planta. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
65. **Címbalo:** *m* Platillo (instrumento musical). (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
66. **Cinabrio:** *m* Mineral de sulfuro de mercurio, que se presenta en cristales de color rojo y del que se obtiene el mercurio. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
67. **Cítiso:** (*tb cítiso*) *m* Codeso (planta). (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
68. **Clámide:** *f* (*hist*) Capa corta y ligera usada por los griegos y los romanos. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).

69. **Clavellina:** *f* Clavel semejante al común, pero de tallos, hojas y flores más pequeños (*Dianthus monspessulanun*). *Tb su flor. Tb designa otras especies de claveles.* (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
70. **Cohélet:** predicador, el autor del Eclesiastés se llama a sí mismo Cohélet, que literalmente significa 'el hombre de la asamblea', o sea, un tribuno de la asamblea del pueblo que, cansado de las ideas dominantes, se decide a tomar la palabra. (Recuperado de: <https://www.religionenlibertad.com/blog/37822/cohelet-el-predicador.html>).
71. **Colcótár:** (del ár. and. *qulqutár*, del siríaco *kalqatarin*, éste del gr. *chalkánthe*) **m.** Polvo de peróxido de *hierro que se usa en pintura y como *abrasivo para pulir metales. Colpa. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
72. **Congo, ga:** **4. m.** Col. Integrante de las comparsas del carnaval de Barranquilla, que se caracteriza por llevar un sombrero alto de colores. **9. f.** Música con que se acompaña la conga. (Real Academia Española. (2019). Congo. En *Diccionario de la lengua española*. (23.ª ed.). Recuperado de: <https://dle.rae.es/congo?m=form>).
73. **Congrio:** *m* Pez de cuerpo cilíndrico de hasta 3 m de longitud, sin escamas, pardo en el dorso y blanquecino en el vientre (*Conger conger*). (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
74. **Contimás:** más. (Real Academia Española. (2005). Contimás. En *Diccionario panhispánico de dudas*. Recuperado de: <https://www.rae.es/dpd/contimas>).
75. **Contumaz:** *adj* **1.** [Pers.] obstinada o incorregible. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
76. **Copal:** *m* Resina que se extrae de diversos árboles, usada esp. para sahumerios y para la fabricación de barnices. *Tb los árboles que la producen.* (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
77. **Coracero:** *m* Soldado de caballería armado de coraza. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino 1999. *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
78. **Corimbo:** *m (Bot)* Inflorescencia en que los pedúnculos nacen en distintas alturas del eje y terminan a la misma altura. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
79. **Corindón:** *m (Mineral)* Mineral de alúmina cristalizada, que sigue en dureza al diamante y algunas de cuyas variedades son piedras preciosas. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
80. **Cornaca:** (del port. *cornaca*, del cingalés *kuruneka*, amansador de elefantes) **m.** Hombre que, en la India y otros países de Asia, doma, cuida o guía un *elefante. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
81. **Cornamusa:** (del fr. *cornemuse*) **1. f.** Trompeta larga de metal, con una vuelta en el tubo y el pabellón muy grande. *Música. **2.** Instrumento musical rústico compuesto de un odre y varios canutillos. **3.** Mar. Pieza de metal o madera encorvada para amarrar los cabos en el *barco. **4.** Metal. Cierta *alambique de barro o vidrio que se usó antiguamente para sublimar ciertos metales. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
82. **Cornucopia:** *f* **1.** Espejo de marco dorado y tallado con decoración barroca. **2.** (*Mitol clás*) Cuerno de la abundancia. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
83. **Covacha:** *f* **1.** Cueva pequeña. **2.** (*desp*) Vivienda pequeña, oscura e incómoda. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
84. **Crapuloso -sa:** *adj (lit)* De (la) crápula: *f* **1.** Libertinaje o comportamiento licencioso. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
85. **Crótalo:** *m* **1.** (*lit*) Castañuela (instrumento de percusión). *Tb fig.* **2.** Serpiente de cascabel (gén. *crotalus*). (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).

86. **Cucamba:** es un ensamble musical típico del Eje Musical Andino Centro-Sur en Colombia, ubicado en los departamentos del Tolima y Huila. Se le reconoce por interpretar comúnmente géneros musicales como rajaleñas y cañas. (Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Cucamba>).
87. **Curaca:** *m* En algunas tribus indias de América Meridional: Cacique. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
88. **Curucutear:** tr. coloq. Ven. Hurgar en cosas propias o ajenas. (Real Academia Española. (2019). Curcutear. En *Diccionario de la lengua española*. (23.^a ed.). Recuperado de: <https://dle.rae.es/curucutear?m=form>).
89. **Damajuana:** *f* Garrafa. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
90. **Damán:** los procávidos, conocidos vulgarmente como damanes, son una familia de mamíferos afroterios del orden Hyracoidea. Se distribuyen por África y Arabia. (Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Procaviidae>).
91. **Damero:** *m* **1.** Tablero del juego de damas. **2.** Superficie dividida en cuadrados iguales. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
92. **Descalapeladura:** *Coloq.* peladuras en la pared o puertas. Definición dada por el autor José Manuel Crespo.
93. **Diáspora:** *f* **1.** (*hist*) Dispersión del pueblo judío. **2.** (*lit*) Dispersión de un pueblo o de una colectividad. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
94. **Dibulleros:** gentilicio, Dibulla es un municipio ubicado al occidente del departamento de La Guajira, Colombia. (Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Dibulla>).
95. **Diorama:** *m* Montaje escenográfico en que, merced a diversos trucos de formas, perspectivas y luces, se da al espectador la idea de encontrarse frente a un panorama real. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
96. **Dipsomanía:** *f* (*Med*) Impulso morboso e irresistible al abuso de bebidas alcohólicas, que se manifiesta en forma de accesos periódicos. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
97. **Dogo:** *m* Perro robusto, de hocico corto y cuadrado, usado esp. para defensa. *Tb adj.* (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
98. **Duermevela:** *m* o *f* Sueño ligero en que no se termina de perder la consciencia, o que se interrumpe a menudo. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
99. **Elitro:** *m* (*Zool*) En algunos insectos: ala dura que cubre y protege el ala membranosa. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
100. **Eremitorio:** *m* Lugar en que reside un eremita o en que hay una ermita. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
101. **Ergástula:** *f* (*hist*) En la antigua Roma: Cárcel de esclavos. *Tb (lit) fig.* (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
102. **Esclavina:** *f* Capa corta que llega aproximadamente hasta el codo y que constituye una prenda suelta o forma parte de otra, esp. de un abrigo o capa. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
103. **Escolopendra:** *f* **1.** Miriápodo carnívoro, de mordedura venenosa, con un par de patas en cada segmento (gén. *scolopendra*). A veces designa otras especies similares. **2.** Lengua de ciervo (planta). (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).

104. **Esenio -nia:** *adj (hist)* [Individuo] de una secta judía que en tiempos de Cristo practicaba la comunidad de bienes y la vida ascética. *Tb n.* (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
105. **Esmegma:** *m (Fisiol)* Secreción blanca, espesa y maloliente, que se acumula en los repliegues del aparato genital externo. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
106. **Espadaña:** *f* **1.** Campanario de una sola pared, en cuyos huecos se colocan las campanas. **2.** Planta herbácea, común en estanques y riachuelos, con hojas en forma de espada y tallo desnudo terminado en una inflorescencia cilíndrica parda y aterciopelada. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
107. **Esparavel:** *m* **1.** Red circular que se lanza a mano, usada para capturar peces pequeños. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
108. **Esqueje:** *m* Fragmento de tallo, rama o cogollo de una planta, que se introduce en tierra para que se reproduzca. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
109. **Estatera:** (del lat. *statera*) **f.** ant. *Balanza. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
110. **Estípite:** *m (Arquit)* Elemento en forma de pirámide truncada, con la base menor hacia abajo y que gralm. sirve de soporte. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino. (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
111. **Estraperlo:** (*col, hoy raro*) **I m 1.** Comercio ilegal, clandestino y a precios superiores a los establecidos, de artículos sujetos a tasa o intervenidos por el Estado. **II loc adj 3. de –.** [Hijo] ilegítimo. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
112. **Estridulación:** **s.f. ZOOLOGÍA** Acción y resultado de estridular: (Derivado culto del lat. *stridulus*, estridente) Producir ciertos insectos, como los grillos, las cigarras, los saltamontes, etc., un ruido estridente. (*Gran diccionario de la lengua española*. (1996). Barcelona: Larousse Planeta S. A.).
113. **Falúa:** *f* Pequeña embarcación con carroza, usada para ceremonias y perss. importantes. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
114. **Fario:** *m (reg)* Suerte. *Gralm precedido del adj MAL.* (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
115. **Fatamorgana:** (de *Fata Morgana*, personaje de las leyendas del rey Arturo) **f.** Meteor. *Meteoro propio del estrecho de Mesina, consistente en que, por efecto del distinto índice de refracción de las capas de aire, a veces se ven las cosas múltiples o alargadas.* (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
116. **Fíbula:** *f (Arqueol)* Broche a modo de imperdible. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
117. **Filibustero -ra:** **I adj 1.** De (los filibusteros). **II n A m y f 2.** (*Pol*) En una asamblea legislativa: Parlamentario que obstaculiza la aprobación de una ley, esp. Mediante un discurso muy prolongado. **4. (hist)** Partidario de la independencia de Cuba o de otras colonias españolas. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
118. **Flamígero -ra:** *adj 1.* Que arroja llamas. **2.** Que imita la figura de la llama. **3 (Arquit)** [Arte gótico] tardío, muy recargado y con abundantes elementos decorativos cuya forma recuerda la de la llama. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
119. **Focolar:** el Movimiento de los Focolares u Obra de María es un movimiento eclesial dentro de la iglesia católica, fundado por Chiara Lubich en Trento durante el periodo de posguerra, caracterizado por su vocación al ecumenismo y al diálogo interreligioso. Entre sus objetivos está el promover la unidad y la fraternidad universal en el amor al prójimo. (Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_de_los_Focolares).

120. **Fosco -ca:** *adj* **1.** [Pelo] hueco y ligeramente rizado. **2.** (*lit*) Hosco. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
121. **Gavia:** *f* (*Mar*) **1.** Vela de un mastelero, esp. del mastelero mayor. **2.** *f* (*reg*) Muro de piedra que separa los límites de una finca. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
122. **Gerifalte:** *m* **1.** Variedad de halcón, muy apreciada en cetrería. **2.** (*desp*) Individuo poderoso o influyente. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
123. **Glicina:** *f* Planta arbustiva, voluble y ornamental, con flores azul-violáceas o blancas en grandes racimos colgantes. *Tb su flor.* (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
124. **Golero:** en Colombia Gallinazo, ave carroñera muy útil sanitaria y ambientalmente hablando pues limpia de cadáveres todo su entorno. Buitre americano. (Recuperado de: <https://www.significadode.org/goleros.htm>).
125. **Gozque:** *m* Perro pequeño. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
126. **Grimorio:** *m* (*hist*) Libro de magia con fórmulas de hechicería. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
127. **Gualdrapa:** *f* Cobertura larga que adorna las ancas de una caballería. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
128. **Guandolo:** bebida refrescante, termino empleado en Antioquia. (Recuperado de: <https://www.tubabel.com/definicion/48534-guandolo>).
129. **Guantelete:** *m* (*hist*) En la armadura: Pieza que cubre la mano. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
130. **Guartinaja:** la paca común, lapa o tepezcuintle es una especie de roedor histricomorfo de la familia *Cuniculidae* que vive en las proximidades de los cursos de agua de los bosques tropicales, desde México y Centroamérica, pasando por Paraguay y el norte de Argentina, hasta el noreste de Uruguay. Se conoce también como paca, lapa, goruga, guagu molón, majaz, guanta, chilo, conejo manchado. (Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Cuniculus_paca).
131. **Guásima:** *f* Árbol antillano de madera ligera y resistente (*Guazuma guazuma*). *Tb designa otras especies.* (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
132. **Gutagamba:** (del malayo *gata*, goma, *¿y Cambodja*, nombre del país?) *f.* Árbol gutífero de la India. *Garcinia pedunculata* y otras especies del mismo género. *Gomorresina de este árbol que emplea en *farmacia y en la composición de algunos barnices y pinturas. *Planta. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
133. **Hetaira:** *f* **1.** (*lit*) Prostituta. **2.** (*hist*) En la antigua Grecia: cortesana de alta condición. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
134. **Hicotea:** (de or. taíno) **f.** *Reptil quelonio emídido, de unos 30 cm, que se cría en América. Pseudemys scripta.* Jarico. Jicotea. *Tortuga. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
135. **Hieródulo -la:** *m* y *f* (*hist*) *En la antigua Grecia:* esclavo dedicado al servicio de una divinidad. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
136. **Hisopo:** *m* **1.** Utensilio litúrgico empleado para rociar agua bendita y que gralm. está constituido por un mango en cuyo extremo va una bola hueca con agujeros. **2.** Planta muy olorosa con tallos leñosos, hojas lanceoladas y flores azules o blanquecinas en espiga terminal (*Hysopus officinalis*). (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).

137. **Holoturria:** *adj* (Zool) se da este n a cualquiera de los equinodermos holotúridos del género *Holothuria*, esp *H. tubulosa*. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
138. **Iguaraya:** es el fruto del cactus, de color rojo encendido, pulposo, de sabor agridulce y cuya superficie se cubre de espinas que se caen cuando está maduro. (Recuperado de: <https://asawaa.com/la-iguaraya/>).
139. **Inconsútil:** *adj* (*lit*) **1.** Que carece de costura. *Frec fig. 2.* (semiculto) Sutil. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
140. **Inírida:** comúnmente se conoce como “Flor de Inírida” a dos especies de plantas herbáceas que tienen coloridas cabezuelas (inflorescencias) roja con blanco. Estas plantas tienen un gran carisma y belleza, se encuentran representadas en la Bandera de Inírida (capital del Departamento del Guainía), en el escudo del Guainia y ha tenido monumentos en el pueblo de Inírida. (Recuperado de: <http://akayuflordeinirida.blogspot.com/>).
141. **Jarana:** *f* (*col*) **1.** Diversión bulliciosa. **2.** Lucha o pelea. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
142. **Jeme:** (del lat. *semis*, mitad) **1. m.** Medida de *longitud que es la distancia entre las extremidades del dedo pulgar y el índice abiertos todo lo posible. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
143. **Jibia:** *f* Cefalópodo comestible similar al calamar, que tiene en el dorso una concha calcárea, blanda y ligera (*Sepia officinalis*). *Tb su concha*. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
144. **Jovo:** es el nombre de un árbol y su fruto. También es denominado hobo, ciruelo de monte, jobo, yuplón, joba, cedrillo, jocote, jacá.. su nombre científico es *Spondias mombis* y pertenece a la familia Anacardiaceae. (Recuperado de: <https://www.significadode.org/jovo.htm>).
145. **Jurel:** *m* Pez marino comestible de cuerpo rollizo, azul por el lomo y blanco por el vientre, con una línea destacada de escamas en el flanco (gén. *Trachurus*, esp. *T. trachurus*). (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
146. **Lábaro:** *m* (*hist*) Estandarte de los emperadores romanos. *Se usa este n por antonomasia designando el de Constantino, en el que este emperador hizo colocar la cruz y el monograma de Cristo*. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
147. **Lampadario:** *m* (*lit, raro*) Candelabro de pie y provisto en su parte superior de dos o más brazos, de los que penden sendas lámparas. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
148. **Lebrel:** *m* **1.** Perro de cuerpo esbelto y cabeza estrecha y alargada, usado para caza y carreras. *Tb adj. 2.* Pers. que se asemeja por alguna cualidad a un perro de caza. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
149. **Légamo:** *m* Cieno o lodo. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
150. **Lépero -a:** (¿de D. pedro de Lepe, obispo de Calahorra en el siglo XV, famoso por su sabiduría?) **1. adj. y n.** Hispam. Se aplica a las personas *groseras o a las que, por cualquier causa, se desprecia. **2. adj.** Cuba *Astuto o *perspicaz. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
151. **Leteo, -a:** *adj.* Mit. Del río Leteo, uno de los ríos del Averno, de curso muy lento, por cuyas orillas erraban las almas, obligadas a beber de sus aguas, que les hacían olvidarse del pasado. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
152. **Libelo:** *m* **1.** Escrito en que se denigra o infama a alguien o algo. *Tb INFAMATORIO*. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
153. **Lumpen:** *m.* Apóc. de LUMPENPROLETARIADO. Persona que forma parte del lumpenproletariado. Actualmente, se usa para designar a los grupos sociales más

- marginados. **Adj.** de estos grupos sociales. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
154. **Lunfardo:** *m* Jerga popular, originariamente de maleantes, típica de Buenos Aires y extendida por los países del Plata. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
155. **Lupanar:** *m (lit)* Casa de prostitución. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
156. **Luyír** o lullir: Deteriorar. Desgastar algo por el uso continuado. Recuperado de: <https://www.significadode.org/luyir.htm>
157. **Madrépora:** *f (Zool)* **1.** Celentéreo que forma un polipero calcáreo y frec. arborescente (gén. *Madrépora* y otros). (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
158. **Malvasía:** *f* **1.** Variedad de uva muy dulce y fragante, cultivada esp. en Sitges (Barcelona). **2.** Vino elaborado con uva malvasía. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
159. **Mambís -sa:** (pl, -ses, sas) *adj (hist)* *En las guerras separatistas de Cuba en el s XIX:* Insurrecto. *Frec. n, referido a pers.* (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
160. **Maracucho, -a:** **adj. y n.** desp. *Maracaibero: (De Maracaibo, en Venezuela)*. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
161. **Maranguango:** en Colombia es un bebedizo, supuestamente para enamorar. Quereme. En lengua Emberá, quiere decir brujería, hechizo. Recuperado de: <https://www.significadode.org/maranguango.htm>
162. **Máuser:** *m* Fusil de repetición inventado por el alemán Guillermo Máuser en 1872. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
163. **Médano:** *m* Duna. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
164. **Milpas:** *f* Tierra destinada al cultivo del maíz y a veces de otras semillas. *Normalmente referido a países americanos.* (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
165. **Moviola:** (*n comercial registrado*) *f* Aparato de proyección que permite regular el movimiento de la película, y que se usa en montaje y en transmisiones deportivas. *Tb fig.* (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
166. **Murga:** **1.** *f. coloq.* Compañía de músicos malos que en Pascuas, cumpleaños, etc., toca a las puertas de las casas acomodadas, con la esperanza de recibir algún obsequio. *DRAE*.
167. **Múrce:** *m* Molusco gasterópodo marino del antiguamente se extraía la purpura (gén. *Murex*). (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
168. **Musengue:** parece una espiga gigante, es un escobillón único, versátil y efectivo 100%. Es una fibra vegetal de palma de vino o corozo, cuya única intervención humana es un amarre hecho con una tira de neumático que divide la fibra en dos partes: flecos y asidero. Los musengues son usados en Mompox. La efectividad del musengue radica en su composición y la habilidad del sujeto que lo usa. Sus fibras, al abrirse, enredan al insecto en sus hilachas y, al cerrarse, el aerovicho pierde su vuelo y muere al instante. Recuperado de: <https://www.las2orillas.co/las-virtudes-del-musengue/>
169. **Necróforo:** *m* Insecto coleóptero que entierra los cadáveres de otros animales para depositar en ellos sus huevos (gén. *Necrophorus*). (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
170. **Nefando -da:** *adj (lit)* Indigno o malvado. *Tb n, referido a pers.* (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
171. **Nelumbio** o **nelumbo:** (del cingalés *nelumbo*) **m.** *Planta ninfeácea, de flores blancas o amarillas. Varias especies del género *Nelumbo*, como *Nelumbo pentapetala*, de América,

- llamada loto americano, o *Nelumbo nucifera*, llamada también *loto de la India* o *flor de loto*. (MOLINER, María. 2007. *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
172. **Némesis**: f (lit) Venganza. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
173. **Nielado**: m acción de **nielar**: (adornar [un metal precioso] mediante una labor en hueco rellena de un esmalte negro hecho de plata y plomo fundidos con azufre). (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
174. **Obseder**: tr (lit, raro) Obsesionar. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
175. **Odre**: m Cuero de animal, esp. de cabra, que, cosido por todas partes menos por la correspondiente al cuello, sirve para contener líquidos. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
176. **Oliscar**: tr (raro) **Olisquear**: tr **1.** Olfatear (aspirar aire por la nariz para percibir el olor [de alguien o algo (cd)]. Tb abs. **2.** Olfatear (adivinar o sospechar). **3.** Indagar o buscar disimuladamente. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
177. **Paíro. al**: loc adv **1.** (Mar) Con las velas tendidas, pero sin avanzar. **2.** A la espera o a la expectativa. **3.** Sin cuidado. Con el v TRAER. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
178. **Palio**: m **1.** Dosel formado por una tela rica y cuatro o más varas, con que se cubre en una procesión al sacerdote que lleva la eucaristía, o una imagen, y en otras ceremonias al Papa, a un prelado o a un jefe de Estado. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
179. **Palisandro**: m Madera de color rojo oscuro con vetas negras, muy apreciada en ebanistería, proporcionada por árboles de los géns. *Dalbergia*, *Jacaranda* y *Machaerium*. Tb el árbol que la produce. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
180. **Paraco**: en la región del Magdalena, el paraco se refiere coloquialmente al enredo o a la maraña. También es la estructura construida por avispas. Recuperado de: <https://www.gomezbarros.com/paracos>
181. **Paraguatán**: m. *Árbol rubiáceo muy abundante en Venezuela de madera rosada que admite pulimento; de su corteza se hace una tinta roja. Simira tinctoria.* *Planta. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
182. **Parihuela**: f Utensilio formado por dos varas largas y una plataforma atravesada, que se usa como camilla o para llevar algo pesado entre dos. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
183. **Pátina**: f **1.** Capa de óxido que se forma sobre determinados metales, esp. bronce o cobre, expuestos a los agentes atmosféricos. **2.** Capa que se forma sobre determinados objetos antiguos, esp. pinturas, suavizando su color. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
184. **Pelásgico -ca**: adj (hist) De (los) pelasgos: [Individuo] de un pueblo prehelénico habitante de Grecia y de las islas y costas del mar Egeo. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
185. **Perdulario -ria**: adj Vicioso incorregible. Tb más o menos vacío de significado, se usa como insulto. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
186. **Petrel**: m Se da este n a distintas aves marinas que suelen seguir a los barcos y solo vienen a tierra para reproducirse. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino 1999. *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
187. **Poinsettia**: es una planta navideña también conocida “Flor de pascua” y “Estrella de Navidad”. Su nombre científico es *Euphorbia pulcherrima*. Es originaria de México. (Recuperado de: <http://etimologias.dechile.net/?poinsettia>).
188. **Portulano -na**: I adj (hist) [Carta o mapa] que representa detalladamente los puertos y las costas, con indicación de rumbos y distancias, pero sin atenerse a ningún sistema de

- proyección. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
189. **Pretal**: **m**. Correa del aparejo de las caballerías. *Petral. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
190. **Protervo -va**: *adj (lit)* Perverso o malvado. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
191. **Quincalla**: *f* **1**. Conjunto de objetos de escaso valor, como tijeras, dedales o bisutería de baja calidad. *A veces con intención desp.* (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
192. **Raposo -sa**: **I n A m 1**. Zorro (animal). A veces designa solo el macho de esta especie. **B f 2**. Zorra (animal). **C m y f 3**. Pers. Astuta y taimada. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
193. **Relente**: **1. m** Humedad que se nota en la atmósfera en las noches serenas. **2. m (raro)** Mal olor persistente. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
194. **Repristinar**: **1. tr.** Volver a dar valor a algo que lo había perdido. **2. tr.** Restaurar o reconstruir algo devolviéndolo a su estado original. (Real Academia Española. (2019). Repristinar. En *Diccionario de la lengua española*. (23.^a ed.). Recuperado de: <https://dle.rae.es/repristinar?m=form>).
195. **Ringlera**: *f (col)* Fila o hilera. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
196. **Sentina**: *f* *En un barco*: cavidad inferior en donde se reúnen las aguas procedentes de filtraciones. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
197. **Siboney**: (pl. *sibonéis*) **adj.** y **n**. De un pueblo indio considerado el más antiguo de los que habitaron la isla de Cuba. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
198. **Sicomoro (tb sicómoro)**: *m* **1**. Árbol originario de Egipto, con hojas parecidas a las de la morera, fruto pequeño de color amarillento y madera incorruptible (*Ficus sycomorus*). **2** Arce blanco. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
199. **Sigatoka**: **1. f.** *Hond.* enfermedad de los bananos producida por dos hongos patógenos del orden de los ascomicetos. (Real Academia Española. (2019). Sigatoka. En *Diccionario de la lengua española*. (23.^a ed.). Recuperado de: <https://dle.rae.es/sigatoka?m=form>).
200. **Siroco**: *m* **1**. Viento cálido, seco y polvoriento que sopla del norte de África sobre el sur de Europa. **2. (jerg)** Estado de estupefacción de quien ha consumido drogas. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
201. **Soca**: (del lat. *soccus*) **1. f.** Bol. *Brote de las plantas de *arroz. **2.** Hispam. Último retoño de la *caña de azúcar. **3. n.** Persona *taimada. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
202. **Socaire**: **I m 1**. Abrigo que ofrece un lugar por la parte opuesta a aquella de donde sopla el viento. *Tb el propio lugar. II loc adv 2. -al* [de algo]. A [su] resguardo o protección. *Frec fig.* (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
203. **Soche**: **s.m.** /**Colomb., Ecuad.** Mamífero rumiante de la familia de los cérvidos. (*Mazama Rufina*). (*Gran diccionario de la lengua española*. (1996). Barcelona: Larousse Planeta S. A.).
204. **Somormujo**: *m* *Se da este n a varias especies de aves acuáticas del gén Podiceps, que se zambullen para capturar sus presas.* (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
205. **Tabebuia**: es una especie arbórea perteneciente a la familia *Bignoniaceae* nativa de la región tropical mesoamericana. Es un árbol que puede alcanzar los 15-30 m de altura y hasta 80-90 cm de diámetro en el tallo recto. Se localiza desde México hasta Colombia,

- Venezuela y Ecuador en ecosistemas de bosque tropical seco y húmedo a menos de 1.200 msnm. (Recuperado de: <https://www.lifeder.com/tabebuia-rosea/>).
206. **Tajamar:** *m* **1.** *En una embarcación:* Tablón curvo, sobrepuesto exteriormente a la roda, que hiende el agua al avanzar. **2.** *En un puente:* Prolongación en forma de cuña que se pone a los pilares para disminuir la resistencia que oponen a la corriente. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
207. **Tálero:** *m* (hist) Antigua moneda de plata de los países de lengua alemana. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
208. **Talud:** *m* **1.** Terreno en pendiente muy inclinada. **2.** (*Geol*) Región marina constituida por una superficie inclinada y comprendida entre la plataforma continental y la región o zona batial. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
209. **Tañer:** (*lit*) **A tr 1.** Tocar [un instrumento músico (*cd*)]. **2.** Tocar [una música determinada]. **B intr 3.** Sonar [una campanas o instrumento similar]. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
210. **Taricaya:** el terecay o taricaya es una especie de de la familia Podocnemididae que vive en los grandes ríos y en los grandes lagos de la Amazonia. (Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Podocnemis_unifilis).
211. **Teodolitos:** *m* (*E*) Instrumento óptico que sirve para medir ángulos verticales y horizontales. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
212. **Terebinto:** *m* Arbusto de hojas lustrosas, flores en racimos laterales, fruto en drupa y madera dura y compacta, que exuda una trementina blanca muy olorosa (*Pistacia terebinthus*). *Tb su madera.* (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
213. **Tolvanera:** *f* Remolino de polvo. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
214. **Tonga:** **1.** *f* (*reg*) Pila o montón. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
215. **Torques:** *m* o *f* (*Arqueol*) Collar metálico. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
216. **Torva:** (del lat. *turba*) **f.** **Remolino de lluvia o nieve.* (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
217. **Torvo, -a:** (del lat. *torvus*; adv. **torvamente**) **1. adj.** *De aspecto que inspira miedo. 2.* Aplicado a personas, de aspecto *malvado. Particularmente, *mirada torva.* (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
218. **Transterrar** (*tb trasterrar*): *tr* (*lit*) Forzar [a alguien] a establecerse en un país extranjero, esp. por motivos políticos. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
219. **Trasgo:** *m* Duende (espíritu). (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
220. **Travertino:** *m* (*Mineral*) Roca calcárea sedimentaria de color blanco o amarillento y con pequeñas cavidades, usada como material de construcción y revestimiento. *Tb MÁRMOL.* (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
221. **Tremedal:** *m* Terreno pantanoso, abundante en turba y cubierto de césped, que retiembla al andar sobre él. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
222. **Tristepía:** el charlatán, también conocido como tordo charlatán, chambergo, tordo arrocero, triste-pía, canadiense, o chupador, es una especie de ave paseriforme de la familia *Icteridae* propia de América. Es el único miembro del género *Dolichonyx*. Es un pájaro de hábitos migratorios que vuela anualmente desde las regiones templadas de América del

- Norte hacia Sudamérica centromeridional. Es conocido por tener la ruta migratoria más larga de todas las aves terrestres del continente americano. (Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Dolichonyx_oryzivorus).
223. **Tunche:** originario de la mitología Yine, es un ser que vaga por las noches oscuras de la selva peruana, como alma en pena, unos dicen que es un ave, otros que es un brujo o un espíritu que goza aterrizando a la gente; sin embargo, no es ni bueno ni malo, es en sí el balance de ambas cosas que refleja el verdadero ser de las personas con las que se encuentra. (Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Mitolog%C3%ADa_de_la_Amazon%C3%ADa_del_Per%C3%BA).
224. **Ulano:** *m (hist)* En algunos ejércitos europeos, hasta la primera Guerra Mundial: Lancero de caballería. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
225. **Urapán:** árbol oriundo de la gran sabana de Bogotá. (Recuperado de: <https://www.tubabel.com/definicion/8480-urap-n>).
226. **Uvayema:** (de *uva* y *yema*) **f.** Especie de *vid silvestre que se enrede a los árboles. (MOLINER, María (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos).
227. **Vagalume:** (pirilampo=portugués). Galicia (España). Luciérnagas en Nicaragua y España. En Colombia luciérnaga y también: cocuyos, candelillas. (Recuperado de: <https://entomologia.net/diccion1.htm>).
228. **Verticilo:** *m (Bot)* Conjunto de tres o más hojas, u otros órganos florales, dispuestos en un mismo plano alrededor de un tallo. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
229. **Vetiver:** *m* Planta gramínea de la India, de raíz muy aromática, usada en perfumería (*Andropogon muricatus*). *Tb su raíz*. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
230. **Vilano:** *m* Apéndice filamentosos que corona el fruto de algunas plantas y que sirve para que la semilla sea transportada por el viento. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
231. **Viril:** **2. m (Rel catól)** Caja de cristal con cerquillo de oro o dorado, que encierra la hostia consagrada y se coloca en la custodia para la exposición del santísimo. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
232. **Yacija:** *f (lit)* Lecho pobre o improvisado. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
233. **Yolof:** habita en América, extendiéndose por casi toda América del Sur. Son aves migratorias y gregarias, o sea que andan en bandadas; se alimentan principalmente de semillas y granos, como el arroz. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=b9tFvQOt3is> *Molothrus bonariensis*: el tordo renegrado, también conocido como chamón común y chamón parásito (Colombia), morajú (Argentina), mirlo (Chile), tordo común (Uruguay), chupin y azulao (Brasil), tordo renegrado y mulata (Paraguay), vaquerita, pájaro vaquero (República Dominicana) y vaquero mirlo (Cuba), es un ave pasiforme de la familia de los *ictéridos* habita en América, extendiéndose por casi toda América del Sur, excepto en las selvas tupidas y en las montañas, y en Trinidad y Tobago. (Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Molothrus_bonariensis).
234. **Yoruba:** **I adj 1.** [Individuo] de un pueblo africano que habita principalmente en las regiones costeras del suroeste de Nigeria. *Tb n. II m 2.* Lengua de los yorubas. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).
235. **Zampoña:** *f 1.* Instrumento musical rústico semejante a la flauta, o compuesto de muchas flautas. (SECO, Manuel., ANDRÉS, Olimpia., RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar).

Anexo 3

Fotos tomadas para esta investigación



Foto 1. El autor José Manuel Crespo en uno de los encuentros realizados con la investigadora (2016).

Foto 2. Ciudad de Ciénaga (Magdalena), en donde se observa al final la iglesia San Juan Bautista, (2009). Se menciona en la obra autobiográfica *Largo ha sido este día* y en la novela *La promesa y el reino*.



Foto 3. Alcaldía de Ciénaga (Magdalena), (2009).



Foto 4. Playas de Ciénaga
(Magdalena), (2009).



Foto 5. Playas de Ciénaga
(Magdalena), (2009).



Foto 6. Entrada antigua de la que
era la casa del autor en Ciénaga
(Magdalena), (2009).



Foto 7. Entrada actual de la que era la casa del autor (Ciénaga, Magdalena), (2009).



Foto 8. Patio de la que era la casa en la niñez del autor José Manuel Crespo (Ciénaga, Magdalena), (2009).



Foto 9. Uno de los árboles del patio en la que era la casa del autor en Ciénaga (Magdalena), (2009).



Foto 10. Iglesia de Santa Ana (Bogotá, D. C., Cundinamarca) (2019). Espacio que aparece en la obra *Considéralo un sueño*.



Foto 11. Iglesia de Nuestra Señora de Lourdes en el barrio chapinero (Bogotá D. C., Cundinamarca) (2019). Espacio que se expone en la obra: *La promesa y el reino*.

Anexo 4

Primera entrevista

Después de haberme presentado a través de una llamada telefónica, concerté una cita con el escritor José Manuel Crespo en un restaurante de la ciudad de Bogotá. He aquí las preguntas y respuestas.

Como le comenté por teléfono, he iniciado una investigación sobre su obra ya que estoy realizando un doctorado en Literatura y Ciencia Literaria en la Universidad del País Vasco, en Vitoria, España. He terminado el primer año de créditos y, en el momento de decidir sobre una línea de investigación para presentar la suficiencia investigadora, he escogido su obra, pues la verdad me apasiona. Hacia el año 1991 tuve la oportunidad de leer la novela 'Largo ha sido este día', y desde ese momento me sentí seguidora y admiradora de su obra. Como se imaginará, la investigación requiere algunos datos biográficos suyos. A este respecto, ¿qué me puede contar?

-Nací en Ciénaga, Magdalena, el 29 de mayo de 1942, y allí viví hasta los nueve años. Posteriormente mi familia se traslada a Bogotá. Aquí mi padre trata de instalarse, pero muere al poco tiempo cuando apenas tenía 44 años. Para mí fue una gran pérdida porque el intuyó y animó con entusiasmo mi vocación literaria. El me infundió el amor por la poesía y me hizo un fervoroso seguidor de su poeta más querido: Rubén Darío. Cuando murió, yo tenía trece años y no había escrito ni siquiera un poema. Lo perdí sin que él hubiera leído una sola línea mía, y es como si con su muerte hubiera perdido mi público. A veces, cuando escribía, me preguntaba qué habría pensado él, qué me habría dicho: ese pesar me quedó para siempre. Recién muerto mi padre, viví un tiempo en el Valle de Tenza, una región andina de Colombia. Fue, en cierto modo, un choque cultural: ahí vi en su plenitud el mundo andino, tan diferente del Caribe de donde yo venía. Ahí comprendí lo compleja y lo diversa que es Colombia. Para mí fue un proceso inquietante pero enriquecedor asimilar el mundo andino. Todavía estaba reciente la memoria de los enfrentamientos surgidos de la violencia liberal-conservadora, y así me fui metiendo en la difícil y cambiante realidad colombiana.

¿Cuándo y cómo empezó a escribir, qué influencias literarias tuvo?

-Uno principia su escribir cuando comienza a leer. Quiero decir que ya las primeras lecturas empiezan a sugerirnos temáticas, lenguajes y tendencias. El primer libro de narrativa que recuerdo haber leído fueron las aventuras de Carlos Jerónimo, barón de Munchhausen. Uno de sus capítulos, llamado "Por las estepas rusas", me dejó la imaginación tocada para siempre por el tema de Rusia. Las primeras novelas iberoamericanas que leí fueron *Cantaclaro* y *Canaima*, de Rómulo Gallegos. Mi padre, que había nacido en 1910, perteneció a una generación que fue creciendo ante la autoridad y el prestigio de Rómulo Gallegos, y esas grandes presencias van conformando escuelas, idearios, tradiciones. Pero yo comencé por la poesía: *Sinfonía Vertical*, *Catarsis* y *Adoración del fuego*, fueron mis primeros poemarios. Para mí mismo la narrativa fue una especie de variante que no estaba en mis planes. Lo que quiero decir es que Mario Vargas Llosa, para dar un ejemplo, estudió para ser novelista como se estudia para ser ingeniero, en tanto que, para Ernesto Sábato, la escritura de *El túnel* fue una especie de encuentro en el camino. A mí me pasó algo así. Tenía ya 37 años cuando, una tarde, recordando "aquel tiempo", escribí en un cuaderno: "Viéndolo bien, el barrio no era feo". Así me vi de golpe ante el enigma de la narrativa. Hablar de autores que me han dejado huella, creo que son muchos, entre otros,

de Virginia Woolf, por medio del texto *Las olas*, pues fue un libro en el cual me sentí estar a un paso del vacío ya que cuando lo leí me sentí interpretado; de Marcel Proust admiró la evocación larga y el detalle en sus descripciones; y de Albert Camus la profundidad en los cuestionamientos sociales y conflictos del ser humano.

¿Pertenece a algún partido político?

-Tenía apenas once años cuando mi padre me dio a leer la *Utopía* de Tomás Moro. Desde luego, no estaba en condiciones de entenderla. Pero en la imaginación me quedó para siempre aquella isla en forma de medialuna en la que el gran humanista simboliza ese ideal de justicia y de armonía que acaso nunca podrá ser realizado plenamente en la historia. Y aunque los partidarios del pragmatismo y del realismo político llevan quinientos años infamando la noción de utopía, creo que la obra del Lord Canciller del Reino, Tomás Moro, encarna una poderosa visión de la existencia. Es más: la *Utopía* de Moro es una de las consecuencias del emerger de nuestra tierra en la historia. El utopismo está implícito en la idea misma de América, como lo demuestra la formidable experiencia del admirable Vasco de Quiroga en Michoacán, México, en pleno siglo XVI. A ese partido pertenezco: sueño con la creación de un BLOQUE CONTINENTAL IBEROAMERICANO fundamentado en la síntesis de pueblos y culturas que le dio nacimiento a nuestra patria.

¿Qué significó para usted ganar el Concurso Nacional de Poesía con *Ulises, hombre solo*?

-Significó mucho. Me parece interesante que el poeta y ensayista Nicolás Suescún dijera en el prólogo de la obra que este Ulises era un héroe más de Calderón que de Homero y, de alguna manera, más colombiano que griego, es decir, que se trata de un personaje existencial que se pregunta ansioso por la muerte y el destino, y que confunde la vida real con el mundo de los sueños y la memoria. Sí: se trata de un poema colombiano en el que fluye la guerra, el tiempo y la esperanza. En ese punto acierta Benedetto Croce: toda historia es historia del presente.

¿Por qué utiliza el seudónimo de J.B. Clamence cuando se presenta al concurso nacional de poesía, con el poema *Ulises, hombre solo*?

-Porque hace referencia al personaje de la obra *La caída* de Albert Camus, Jean Baptiste Clamence, una obra que siempre me ha gustado y de alguna manera influido.

En obras como ¿Qué será de Paola Silvi?, usted relata ciertos momentos de su adolescencia, y uno de los aspectos que sobresale es la música. ¿Por qué?

-La música siempre ha sido un referente histórico y poético para nosotros los iberoamericanos. Ya desde mis primeros años, me conmovían la fuerza y la belleza de las canciones mexicanas:

Atravesé la montaña

por venir a ver las flores,

aquí hay una rosa huraña

que es la flor de mis amores.

Pero lo mismo me sucedía con el tango. En mi familia existía una especie de anecdotario por el que llegué a conocer y a sentir como algo propio la leyenda gardeliana. Recuerdo un álbum de grandes hojas color mate con las letras de tangos como *Melodía de arrabal, Volver, Tomo y*

obligo. Sitúese con la imaginación en la Colombia de 1950: no había televisión, no había Internet, lo único que existía era la radio. La brecha generacional no era, ni de lejos, tan abismal como ahora: la marea anglosajona, simbolizada en el ritmo hipnótico del rock, aún no había silenciado (o “ninguneado”, como diría Octavio Paz) la cultura popular iberoamericana, y las diversas generaciones compartían el bolero, los aires antillanos, el cine mexicano, nuestra música andina. Si usted se fija en la letra del “corrido” de Juan Charrasqueado, encuentra una estrofa que dice:

Ya las campanas del santuario están doblando,
todos los fieles se dirigen a rezar,
y por el cerro los rancheros van bajando
a un hombre muerto que lo llevan a enterrar.

Estamos ante una estrofa compuesta por versos de trece sílabas, una métrica insólita que requiere un dominio profundo del idioma y de las técnicas literarias, y que no es fácil encontrar ni entre los más sofisticados poetas profesionales. Posteriormente, el paso de la aplanadora cultural anglosajona que nos ha conducido a la aplastante uniformidad de la contracultura norteamericana de masas hizo que la emergente clase media herodiana considerara la ranchera como música de cantina. Y, sin embargo, de alguna manera, esa estrofa prefiguraba, por dar sólo un ejemplo, la imagen de Pedro Páramo y toda la obra de Juan Rulfo.

Hablemos un poco de su obra *Considéralo un sueño*, que es un texto que me ha dejado todavía más sorprendida que *Largo ha sido este día*.

-En el fondo, *Considéralo un sueño* es un intento de dar una respuesta personal a un gran problema real de nuestro tiempo: la crisis de la memoria histórica. Quiero darle un ejemplo: cuando llegué a la Universidad Nacional pude comprobar lo impactante que seguía siendo el tema de la guerra civil española y todas las pasiones y sentimientos que movía. Estos radicalismos llegaban de una manera irracional al ámbito de la literatura: César Vallejo era percibido como un poeta “comunista” y Octavio Paz como un ideólogo “derechista”. El tema del poder y de la lucha por el poder se erigían en una sombra omnipresente: las tensiones de un mundo ideológicamente bipolar se hacían sentir en todo. Se vivía de confusas esperanzas, se creía que las sendas ocultas del destino iban a sernos reveladas. La virulencia de los ideologismos y el fanatismo con que se adoraba o repudiaba a los caudillos extranjeros (Tito, Nasser, Mao) y a los iberoamericanos (Perón, Castro, Ernesto “Che” Guevara), me hizo ver que nadie puede comprender lo que sucede en la historia si no percibe con alguna claridad el pensamiento y las motivaciones ocultas tras los hechos. Ahora, por el contrario, se diría que los pueblos y naciones y hasta las minorías intelectuales y políticas han decidido refugiarse en la amnesia. Es duro, pero es cierto: el predominio de la contracultura norteamericana de masas nos ha ido encerrando en el espejismo de lo banal, de lo espectacular, de lo inmediato: se vive un presentismo miserable. De ahí que uno de los temas centrales de la novela sea el poder, el conflicto, el choque (tan fuerte en Iberoamérica) entre modernidad y tradición. La novela comienza con la tarde en que vamos a un cine a ver a Sarita Montiel, es decir, se sitúa en un contexto urbano que, inevitablemente, viene a ser una imagen del caos de nuestro tiempo. Pero el gran tema de la obra es el conflicto, la lucha entre la sabiduría y el pragmatismo, entre lo sapiencial y lo instrumental, esa lucha entre la libertad y el poder que ha superado el ámbito de lo estrictamente político para situarse en el abismo de las batallas espirituales. Es por eso por lo

que, hacia el final, el protagonista se encuentra como perdido en un mundo al que los demonios parecen haber cogido por su cuenta y siente que su propio ser le reclama lo esencial, el sentido verdadero de la conciencia del yo y, comprendiendo, como decía Hegel, que “la historia del mundo es el juicio del mundo”, se decide a volver a sus fuentes espirituales. No es nada extraño. Pienso que, aún después de todo el aparente triunfo teórico de los ideogramas de la modernidad, el Ethos, el alma profunda de Iberoamérica sigue siendo católica. Esa cosmovisión católica se observa nítidamente en *Martín Fierro*:

Ansina estaba una noche
contemplando las estrellas,
que nos parecen más bellas
cuando uno es más disgraciao,
cual si Dios las haiga criaio,
pa' consolarse con ellas.

Insisto: no es extraño. Ya lo había constatado la lúcida ironía de Arnold Toynbee: “La historia rebosa en la teología”.

En todas sus obras, en general, se descubre que tiene una buena capacidad de memoria. Impresionante porque usted hace relatos enteros de situaciones de vida. En “Largo ha sido este día” hay una tarea de documentación inmensa, una memoria que repercute en la construcción del texto. Cuénteme algo sobre Ciénaga y esta obra.

-Para empezar, debo decirle que el Caribe es la región menos “moderna” de Iberoamérica en cuanto hace a la supervivencia del pensamiento mítico: ahí la sociedad sagrada, la comunidad mítica y tradicionalista, no ha sido totalmente conquistada por el “orden” moderno. Recuerdo que de niño sentía que proveníamos de un mundo que ya se había perdido: se hablaba de “aquel tiempo” en que Ciénaga tenía seis orquestas, rumbosos carnavales y naves que llegaban de otros mundos. Era, en cierto sentido, el país de la luna y la magnolia, con historias que contaba la India Marina, personaje que vivió en casa cuando yo era niño, llenas de imaginación y mitos sobre nuestra realidad (y sobre quien estoy ahora escribiendo una obra). Pero vino la segunda guerra mundial y, como Alemania era el principal comprador de nuestra inmensa producción bananera, cuando los norteamericanos bloquearon las rutas comerciales del Caribe, los trenes se detuvieron, las plantaciones se arruinaron, y Ciénaga (no le relato un “sueño americano” sino una historia caribe) se fue muriendo en una silenciosa postguerra sin Fondos Monetarios ni Plan Marshall. Por eso me decía usted que en la novela se tiene la sensación de estar ante una especie de reloj detenido, de ir cruzando una tierra fronteriza en un mundo a punto de desvanecerse y donde parece que la naturaleza quisiera reafirmar su dominio sobre el entorno urbano y los cultivos y los árboles frutales estuvieran a punto de volverse silvestres. Dicho de otra manera: queda en claro que lo que una obra de evocación pretende reconstruir no es un lugar sino una época. Eso impone un estilo hecho de enumeraciones, de giros circulares, de anacronías, de discreciones, de paréntesis, de frases de largo aliento. No es que crea que existe una “filosofía” de la frase larga: lo que pienso es que la frase larga permite la inclusión de paréntesis que hacen posible y favorecen crear un universo o relato paralelo que se va desplegando en contrapunto con el originario. Así, la estructura temporal del relato puede ampliarse. William Faulkner decía que “no hay tal cosa como *era* ni tal cosa como *será*: el tiempo no es una condición fija, el

tiempo de alguna manera es la suma de las inteligencias combinadas de todos los que respiran el mismo momento”. En el fondo, *Largo ha sido este día* cuenta la imperceptible traslación de un lugar (Ciénaga) de lo mítico a lo histórico. Pensé que la mejor manera de narrarlo era interiorizando la historia en el yo, relatarla a partir de una especie de monólogo interior porque visto desde una perspectiva literaria es en la percepción interior de la conciencia humana donde el mundo exterior se torna “histórico” y se abre a la profecía, es decir, a la esperanza. Comprendo que la palabra “profecía” puede sonar un poco fuerte. Pero si analizamos en profundidad *El Siglo de las Luces* o *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, veremos cómo en estas dos obras el esquema de la composición histórica se destruye para que el sentido profundo del relato se abra finalmente a un ámbito metafísico.

Es cierto: la novela de evocación no facilita percibir la trama de lo narrado. En una obra como *El factor humano*, de Graham Greene, es evidente que lo primero que el autor pretende es que la narración avance. Pero en *El tiempo y el río*, de Tom Wolfe, la aparente falta de estructura del relato es tan desconcertante que el crítico Richard S. Kennedy ha llegado a decir que se trata de un “thesaurus” y no de una novela. Y, sin embargo, en el viaje que el protagonista, Eugene Gant, hace de Altamont a Boston, la pericia técnica y narrativa de Wolfe contribuye a la elaboración de un inquietante sentido histórico en la manera de referir los hechos, de relacionarlos entre sí, de ir situando las bases para los desarrollos posteriores.

¿Por qué habla tanto de los sueños y de lo inconsciente en “Largo ha sido este día”?

-Creo, con Antonio Machado, que “de toda la memoria sólo vale / el don preclaro de evocar los sueños”. En *Largo ha sido este día* no estamos en el reino de la lógica ni en un sistema rectangular de coordenadas cartesianas, sino en el centro de un ayer evocado por la memoria de un niño.

En el lenguaje de “Largo ha sido este día” sobresalen algunas palabras (atardecer, por ejemplo) sobre las que parece recargar todo el peso de las vivencias y las descripciones.

-Todo tiene un sentido: Ciénaga era, en cierto modo, la tierra del atardecer. No sólo por la imponente de los ocasos sobre el mar sino por ser el teatro de una lucha entre el mito y la historia: parecía, por momentos, un reino derrotado que se nutría del mito de la causa perdida. El mundo del Caribe no está unido por el pintoresquismo de la playa, el tambor y la palmera, sino por el dolor profundo de su historia de incendios, depredaciones y violencias: “Únelas a las almas la pena”, dice Miguel de Unamuno en *El sentimiento trágico de la vida*. Por lo demás, ¿no le parece inquietante que en el Génesis se diga que el tiempo, es decir, que la historia empezó un atardecer? Así es: “Y llamó a la luz día y a las tinieblas noche. Y hubo tarde y mañana: día primero” (*Gen 1,5*). Eso, si algo quiere decir, es que la historia no se realiza en la luz plena ni en la total oscuridad sino en una especie de penumbra esperanzada.

Todos los capítulos de “Largo ha sido este día” se inician con un epígrafe de Francis Scott Fitzgerald. ¿Por qué?

-Se trata de frases tomadas de *El gran Gatsby*, un personaje de la estirpe de Julián Sorel o Rastignac, es decir, un ambicioso, pero, a la vez, un nostálgico errante que muere en el intento desesperado de recobrar las brisas y las noches de su perdida juventud. Tiene mucho de caribeño. Hay nostalgia del mundo perdido. Pero su reino no era de este mundo. Me fascina Fitzgerald. Su narrativa tiene la “levedad” (y todavía Italo Calvino y Milan Kundera estaban lejos) de la auténtica poesía: “El único objeto completamente estacionario, era un enorme diván

en el que dos jóvenes se hallaban sujetas como globos cautivos. Ambas vestían de blanco, y sus trajes se agitaban y revoloteaban como si, tras un corto vuelo alrededor de la casa, hubieran entrado de repente”. Scott Fitzgerald comprueba que André Malraux acertaba cuando decía que también la novela puede ser inefable.

Finalmente, ¿cuánto tardó en escribir Largo ha sido este día?

-Recuerdo las fechas exactas: la empecé el 20 de septiembre de 1985 y la terminé el 8 de octubre de 1986.

Anexo 5

Segunda entrevista

¿Considera que impone un estilo propio al no utilizar en determinados momentos signos de puntuación en sus escritos?

No: lo que sucede es que, para quienes escribimos inducidos por una especie de presión interna, la frase larga hace posible y favorece el proceso de iniciar, suprimir, agregar, y como los hechos no aparecen de una manera nítida, es decir, en forma “clara y distinta”, sino que se refractan al pasar por la memoria, en el proceso de escribir se da una extraña paradoja: a medida que se encuentra se sabe qué es lo que se busca.

¿Piensa en el lector cuando escribe o deja simplemente salir sus palabras?

Nunca pienso en el lector: nadie espera mis obras. Escribir es un trabajo que no requiere estímulos externos, un acontecer que se va dinamizando a sí mismo: un tema remite a otro y la obra se va configurando por una especie de dinamismo interno. Pero la resonancia que lo escrito pueda tener en otros es absolutamente impredecible.

¿Cuáles de sus obras considera que son inspiradas en experiencias personales y cuales provienen de hechos universales con los que se pueda identificar?

En toda obra narrativa hay momentos, situaciones y personajes en los que se percibe que el autor trabaja y elabora elementos sacados de su propia experiencia. Esta presencia de lo personal es tan notoria en la narrativa de ayer y en la de ahora que algunos han llegado incluso a sostener que el narrador trabaja motivado por un trauma al que la narración le sirve de terapia.

A mi modo de ver, a todos los personajes de una obra el autor les aporta (sea que se lo proponga o sea involuntariamente) un poco de sí mismo, un soplo de su espíritu. No es que estén hechos a imagen y semejanza del autor, sino que el autor se refleja un poco en ellos, pero lo más frecuente es que los personajes estén elaborados con los rasgos de algunas de las tantas personas que el autor ha conocido y tratado a lo largo de la vida.

Entre mis obras, considero que la más fundamentada en una experiencia personal es *Largo ha sido este día*. No me siento identificado con ninguno de los personajes, pero con el protagonista de *Considéralo un sueño* comparto la pasión por la historia y el interés por las teorías y las ideas políticas, es decir, un cierto espíritu de oposición y de polémica.

El eterno debate acerca de la presencia o no presencia del autor en la obra tiene plena vigencia en el presente. En el prólogo de *Música para camaleones*, dice Truman Capote: “Desde un punto de vista técnico, la mayor dificultad que tuve al escribir *A sangre fría* fue permanecer completamente al margen” y luego afirma: “Ahora, sin embargo, me situé a mí mismo en el centro de la escena”. Se ha insistido en que es poco, casi nada lo que sabemos de Homero de Cervantes o de Shakespeare, pero lo que importa es que la obra tenga una vida perdurable, aunque el autor desaparezca.

En algunas de sus obras no hay una trama específica. ¿Por qué?

Porque este tiempo en que vivimos hace casi imposible dedicarse a urdir tramas. Lo que algunos críticos han llamado “la crisis de la novela”, tiene una serie de causas que trascienden lo meramente literario. Para empezar, lo inmenso y lo profundo de los acontecimientos históricos de este siglo violento ha conseguido que para el hombre medio se haya diluido en gran medida la magia de la ficción. No es tanto que las nuevas tecnologías hayan ido alejando al público de la narrativa. Hay algo más de fondo: me refiero a un conflicto metafísico que consiste en que el mundo en que vivimos ha venido olvidando gradualmente la noción del bien y el mal. Si uno, empezando por el relato del Génesis, recorre así de paso las grandes creaciones literarias del pasado (a título de ejemplo mencionemos *La Odisea*, *Edipo rey*, *La Divina comedia*, *Macbeth*, *Fausto*, *Crimen y castigo*, *Moby Dick*, *Peer Gynt*, *Cantos de vida y esperanza*, *En busca del tiempo perdido*, *Diario de un cura rural*, *La montaña mágica*, *Asesinato en la catedral*, *El proceso*, *Viaje de un largo día hacia la noche*, *La caída*, *Pedro Páramo*), comprende que lo que hay en el fondo de unas obras tan diversas en su origen, su forma, su intención y su estilo, es un conflicto del alma, una variante de la eterna lucha entre el bien y el mal. Entiendo y sé perfectamente que esto suena y resuena como un inmenso anacronismo, pero no estoy hablando en términos éticos o religiosos, sino estrictamente literarios: en la medida en que la noción del hombre y de lo humano se hace trivial y la cohesión de las naciones y las culturas se disuelven, y se piensa que no tenemos esencia sino que fuimos lanzados por el azar a un universo sin ley y sin destino (“Podemos darle a la vida el sentido que nos plazca: este mundo es absurdo, y de ello tenemos plena conciencia”, decía Sartre), el personaje y, por lo tanto, la trama, tienden a desconfigurarse: no es sino comparar los personajes tallados casi en piedra, el dinamismo de la acción y la minuciosa urdimbre de las novelas de Tolstoi, con las figuras que parecen sombras, la lentitud hastiada y soñolienta y las escenas casi sueltas del teatro de Chejov, para entenderlo.

Lo que intento decir no es que la trama sea un factor restrictivo por sí mismo. Lo contrario: “Trabajando dentro de los límites se conoce al maestro”, decía Goethe. La novela de urdimbre y trama, de inicio, nudo y desenlace, vivirá para siempre. Lo que sí me interesa enfatizar es que un deber esencial del escritor es tratar de entender la sociedad en la que vive, y el estrés cultural del mundo de las masas y las grandes ciudades, el pragmatismo y las revoluciones, puede describirse mejor en obras incluyentes y de estructura abierta. Ya en *El tiempo y el río*, una obra escrita en la pausa comprendida entre las dos guerras mundiales, Tom Wolfe nos muestra como Eugene Gant, su protagonista, en la ciudad de Boston “ve las enfurecidas calles de la vida con sus interminables torrentes de millones de rostros”, y siente que su espíritu se precipita en “un océano de horror y desolación, sofocado bajo las corrientes opresivas de esta grandiosa tierra, hastiado y estéril, sin esperanza, muerto por el embrutecedor peso de los hombres y los objetos del mundo, por el eterno tumulto y la inundación de la multitud”.

¿Se expone el escritor a que sus textos sean vistos como experiencia propia?

Que los lectores sean proclives a considerar cada relato como una especie de confesión de parte, es absolutamente inevitable. Y es que, viéndolo bien, esa sospecha es explicable porque la mayoría sigue considerando válida la clásica definición de novela: “relato literario largo en prosa con personajes, dialogo y acción”. En otros términos, lo que el lector promedio piensa, es que, en últimas es el autor quien define qué personajes, hechos o situaciones son novelables y esto, de alguna manera lo involucra y lo hace parte del relato.

En sus obras siempre hay retrospección, un retorno al pasado, y se encuentra mucha información histórica, literaria, religiosa.

Algo inquietante pero inspirador del pasado histórico es (no puede ser de otra manera) que nos llega tamizado por el alma, la voz y la mirada de los muertos y, en consecuencia, la voluntad de conocer los acontecimientos se complementa con el deseo de comprender las ideas y creencias, los odios y los afectos, las penas y las esperanzas de quienes vivieron en ese tiempo ya ido, y esto, aunque suene a paradoja, nos ayuda a situarnos en el nuestro y en algo contribuye a formarnos una visión más verdadera o, sería mejor decir, menos incierta del presente y de la sociedad en que vivimos.

En su estudio crítico *Del mito a la postmodernidad*: un estudio sobre la novela colombiana del siglo XX, Álvaro Pineda-Botero nos recuerda que, en el mundo moderno, según afirma Mircea Eliade, “la novela puede ser considerada como la prolongación de lo mitológico”. Y así es: la narrativa tiende a liberarnos de la opresión de la historia y sus cronologías y en cierta forma nos devuelve a la visión y a la emoción del Génesis y al reino de la maravilla y de la fábula. Ahora bien: considerando que el mito es, en esencia, una narración simbólica o un sistema de símbolos ligado a la religión y al mundo ancestral y unitario del que saliera la epopeya, se hace evidente que la presencia de lo mítico es más fuerte en la novela que proviene (así sea en parte) de las culturas orales, que en la novela que tiene su fuente en la sociedad urbana y de cultura escrita y, por lo tanto, ya desligada de la originaria unidad mítica.

En este sentido puede afirmarse que *Largo ha sido este día* se refiere al horizonte de la comunidad antigua y tradicional que algunos han denominado la sociedad sagrada, y es en el fondo una búsqueda de identidad histórica, en tanto que *Considéralo un sueño* se sitúa en el mundo heterogéneo de la modernidad que ya no parte de la comunidad primordial y originaria, sino que lo que busca es precisamente la unidad perdida.

¿Cuál es su estrategia a la hora de escribir? ¿Cómo es su proceso de escribir? ¿En qué medida utiliza la ficción? ¿Se documenta al escribir?

Hay quienes investigan minuciosamente y trabajan después sobre sus notas. No es mi caso: al empezar no tengo previsto en toda la línea el recorrido. Comienzo por la situación o el asunto que me parezca más accesible o claro. A partir de ahí voy complementando, suprimiendo, integrando. Sé que en algún momento sucederá tal cosa y que hay un punto central y decisivo al que debo ir llegando: en *Considéralo un sueño*, sabía que el personaje tomaría una actitud introspectiva, penitencial, casi monástica. No tengo un método de trabajo definido ni una norma, ni un horario. Proceso los episodios casi aisladamente, pero sintiendo siempre que el conjunto es un bosque neblinoso que uno tiene que atravesar, es decir, voy “haciendo camino” en la medida que se va configurando y definiendo el conjunto. Sólo me documento cuando se trata de asuntos relacionados con la historia y se hace necesario precisar un suceso, un episodio, un personaje. No soy un narrador nato: llegué a la narrativa a través de la poesía y eso imprime carácter. Quiero decir que la poesía, por ser el género más riguroso en cuanto a la intensidad, el peso y la resonancia de las sílabas, las palabras y las frases, puede hacer más difícil el proceso de encontrar no tan sólo el lenguaje sino el tono propio de la narrativa. Pero, por otra parte, la ley de la compensación hace que sea de un gran valor en el proceso de transformar las palabras en imágenes.

En cuanto al uso de la ficción, creo que el narrador no es solamente quien hilvana una historia entrecruzando la realidad (una noción de por sí bien imprecisa) con la ficción (ficticio se define como “fingido, imaginario, simulado, artificial, falso”) mediante el uso de “la técnica”. William Faulkner decía que a un escritor interesado en la técnica más le valía dedicarse a colocar ladrillos, y solía llamar a sus novelas “mis apócrifos.” No sé qué es lo que en esencia define al

gran narrador. Lo que sí sé es que cualquiera puede reunir unos apuntes, pero nadie puede escribir *La muerte de Ivan Ilich*, *El siglo de las luces* o *La peste*, sin tener una cosmovisión, una filosofía, una creencia que le diga que la vida tiene un significado.

Anexo 6

Palabras significativas en la obra crespiana

1. Relacionadas con el tiempo

		LHSED	AC	PR	QSPS	CS		total
1	ABRIL	7	1	5	1	4		18
2	AHORA	55	8	57	47	63		230
3	ALBA	6	4	3		20		33
4	AMANECER	17	6	25	8	40		96
5	AGOSTO	3		8	1	5		17
6	ANOCHECER	29	1	21	8	14		73
7	ANTAÑO	2	2	5	1	8		18
8	ANTES	51	6	34	18	28		137
9	ANTIGUO	50	6	42	21	48		167
10	AÑOS	43	34	179	38	86		380
11	ATARDECER	84	15	93	28	68		288
12	AURORAS	5	2	3	10	20		40
13	AYER	13	5	12	3	19		52
14	DE REPENTE	11	5	19	5	20		60
15	DE PRONTO	22	3	37	28	13		103
16	DESDE	186	36	127	79	151		579
17	DESPÚES	34	5	41	20	16		116
18	DÍAS	119	41	172	145	176		635
19	DICIEMBRE	13	3	15	2	17		50
20	DOMINGO	6		12	7	4		29
21	ENERO	3		6	1	11		21
22	ENTONCES	9	3	9	9	6		36
23	ETERNO	7	1	38	22	11		79
24	FEBRERO	1	1	4	2	3		10
25	FUTURO	13	2	5	8	5		33
26	HORA	160	22	117	59	174		532
27	HOY	3	1	3	3	8		18
28	INSTANTE	56	21	61	40	77		246
29	INVIERNO	26	15	18	5	19		83
30	JUEVES	8	3	10		2		22
31	JULIO	2		3		3		8
32	JUNIO	3		5		3		11
33	LUEGO	65	7	22	32	15		141
34	LUNES	2		6	5	2		14
35	MADRUGADA	64	14	34	8	99		215
36	MAÑANA	174	12	77	59	68		389
37	MARTES	3	1	6	2			12
38	MARZO	3	1	1	2	1		8
39	MAYO	16	3	8	1	8		36
40	MEDIO DÍA	27	10	23	12	27		99
41	MEDIANOCHES	12	2	5	3	6		28
42	MES	75	3	32	5	12		126
43	MIÉRCOLES	2		6				8
44	MINUTO	34	6	49	18	17		121

45	MOMENTO	90	23	92	62	116	377
46	NOCHE	336	82	201	115	308	1040
47	NOVIEMBRE	7	3	5	1	4	20
48	OCASOS	22	7	4	1	59	93
49	OCTUBRE	10	3	3		12	27
50	OTOÑO	1		5		4	10
51	PASADO	29	12	30	18	24	113
52	PRIMAVERA	2	1	3	2	5	13
53	SÁBADO	4		9	4	1	18
54	SEMANA	15		17	11	5	48
55	SEPTIEMBRE	3		4		1	8
56	SIGLO	22	1	5	2	17	47
57	TARDE	245	33	166	58	132	634
58	TIEMPO	242	56	162	99	197	754
59	TODAVÍA	45	1	56	30	44	172
60	VERANO	50	20	39	36	48	193
61	VIERNES	8	2	18	8	9	45

2. OTRAS PALABRAS DE IMPORTANCIA EN EL DISCURSO NARRATIVO

		LHSED	AC	PR	QSPS	CS	total
1	AZUL	150	28	113	41	96	428
2	CONCIENCIA	47	15	73	67	44	246
3	EVOCAR	29	9	32	26	39	135
4	MELANCOLIA	20	5	33	6	28	92
5	MEMORIA	54	14	51	17	72	208
6	OLVIDO	57	21	49	43	57	227
7	PERCEPCIÓN, PERCIBIR	37	9	61	27	72	206
8	PRESENCIA	54	11	53	13	75	204
9	PRESENTIMIENTO	46	12	48	35	79	220
10	RECUERDO	157	51	200	130	151	683
11	REVIVIR	16	3	38	15	36	105
12	SOMBRA	266	76	173	99	250	863
13	SUEÑO, SOÑAR	250	82	172	113	279	896

Anexo 7

Citas bíblicas en *Considéralo un sueño*

BIBLIA	
ANTIGUO TESTAMENTO	
Pentateuco	
1	Génesis: 19,15; 1,4-5; 16,12; 4,13; 6,11; 3,17; 2,19; 3,1; 18,13; 19,11; 22,11-12; 4,1-3; 3,19; 37,3; 37,34; 6,1; 6,5-7; 3,17; 11,4; 15,12; 1,3-5; 1,7; 11,4; 11,7.
2	Éxodo: 4,21; 23,20; 33,20.
3	Levíticos: 16,8-9.
4	Deuteronomio: 15,4; 4,24.
Poéticos y Sapienciales	
5	Salmos: 76,6; 90,4; 6,6; 21,7; 88,13; 137,5-6; 22,19; 51,7; 91,10-11.
6	Job: 5,6-7; 19,26; 1,6-7; 1,8.
7	Eclesiastés: 7,2; 8,8; 1,17; 9,17; 8,16-17; 11,3; 1,4.
8	Cantar de los cantares: 1,1; 6,5; 8,5; 5,2; 2,5; 5,2.
9	Sabiduría: 1,13; 2,24.
10	Eclesiástico: 8,8.
Históricos	
11	Josué: 5,13-15.
12	Jueces: 13,17-18; 6,11.
13	I Samuel: 8,5; 8,7.
14	II Samuel: 24,1; 24,16.
15	I Reyes: 19,15-18; 19,14; 17,18; 22,19-23; 17,5-6; 19,12-13; 19,19-20.
16	II Reyes: 21,19; 2,13-14; 14,13.
17	Nehemías: 11,1.
Proféticos	
18	Isaías: 22,21; 53,2; 53,4; 53,2-3; 37,36; 53,3; 24,10; 62,16; 22,16.
19	Jeremías: 30,18.
20	Ezequiel: 37,5-6; 22,22.
21	Baruc: 4,36; 4,30.
22	Daniel: 12,2; 14,36; 9,24; 1,3-4.
23	Amós: 3,6.
24	Jonás: 3,3; 1,8; 1,3; 3,4; 1,5.
25	Nahum: 2,9.
26	Habacuc: 1,6.
27	Sofonías: 3,3.
28	Zacarías: 5,9; 8,3.

	NUEVO TESTAMENTO
	Evangelios y Hechos
29	Mateo: 12, 43-45; 12,29; 20,16; 11,12; 6,10; 20,8; 8,16; 26,20; 10, 34; 3,15; 16,24; 12,49-50; 14,15-21; 14,23; 14,36; 27,57; 6,10; 11,27; 16,24; 26,11; 27,46; 12,43; 28,2; 26,53; 5,39; 24,16-18; 26,40; 4,5; 12,39; 27,33; 27,50-33; 6,34; 24,38; 7,9-11; 26,11; 26,41.
30	Juan: 14,2; 19,30 ;19,11; 13,27; 14,2; 6,16-20; 11,11; 14,17; 16,33; 14,6; 14,9; 1,11; 13,30; 14,2-3; 8,44; 12,31; 5,4; 19,15; 8,44; 3,14; 14,12; 19,2; 1,11; 11,16; 19,34; 17,21.
31	Marcos: 9,4; 5,9; 10,45; 4,12; 10,33; 14,13; 14,24.
32	Lucas: 17,34-35; 17,26-30; 23,42; 23,53; 9,58; 4,40; 24,29; 11,23; 2,21; 9,41; 19,41-44; 22,53; 18,8; 22,53; 22,42; 22,42; 15,11; 1,29; 2,9; 1,30; 13,32; 22,53; 24,45-48; 15,13; 10,41; 13,34; 23,28; 22,44; 13,33; 4,5-7; 4,8; 4,13; 22,53; 22,44; 8,32; 17,34; 23,43.
33	Hechos de los apóstoles: 9,6-7; 1,4; 2,3-4; 2,3-4; 17,28.
	Cartas del Nuevo testamento
34	Romanos: 13,1; 5,12; 15,13; 8,19.
35	I Corintios: 6,3; 2,5; 2,10; 15,45; 1,8; 6,3.
36	II Corintios: 5,21.
37	Gálatas: 3,13.
38	Efesios: 6,12.
39	Filipenses: 2,9; 2,8; 2,6-8; 4,6.
40	I Tesalonicenses: 4,15-17.
41	II Tesalonicenses: 2,7-8; 2,7.
42	I Timoteo: 3,16.
43	Hebreos: 11,8; 13,2; 5,8; 1,4; 13,11-12; 4,7; 3,14.
	Otra cartas y Apocalipsis
44	II Pedro: 2,10-11; 2,4.
45	I Juan: 5,19.
46	Apocalipsis: 18,4-5; 1,18; 1,18; 9,2; 6,8; 12,1-4; 22,2; 13,3; 21,23.

Anexo 8

Cultura literaria en la obra crespiana

	OBRA	TIPO DE LITERATURA	AUTOR
1	<i>Alicia en el país de las maravillas</i>	Novela de fantasía	Lewis Carroll
2	<i>Almas muertas</i>	Poema épico en prosa	Nicolái Gogól
3	<i>Ana Karenina</i>	Novela	León Tolstoi
4	<i>Arte de amar</i>	Poema	Ovidio
5	<i>Barba Azul</i>	Cuento de hadas	Charles Perrault
6	<i>Blancanieves</i>	Cuento de hadas	Hermanos Grimm (Jacob y Wilhelm Grimm)
7	<i>Bucaneros</i>	Novela de aventura	Emilio Salgari
8	<i>Cantico del sol y las criaturas</i>	Cántico religioso	Francisco de Asís
9	<i>Catay</i>	Poesía	Guillermo León Valencia
10	<i>Cautiva de amor</i>	Novela costumbrista	W. Somerset Maugham
11	<i>La cenicienta</i>	Cuento infantil	Hermanos Grimm (Jacob y Wilhelm Grimm)
12	<i>Chilam Balam de Chumayel</i>	Textos sagrados mayas	Anónimo
13	<i>Crimen y castigo</i>	Novela de carácter psicológico	Fedor Dostoviesky
14	<i>Confesiones</i>	Autobiográfico	San Agustín
12	<i>Cuentos de los Hermanos Grimm</i>	Infantil	Jacob y Wilhelm Grimm
13	<i>Cumbres Borrascosas</i>	Novela sentimental	Emily Bronte
14	<i>Discursos a la nación alemana</i>	Discursos	Johann Gottlieb Fichte
15	<i>Discurso del método</i>	Ensayo filosofía	Rene Descartes
16	<i>Divina comedia</i>	Poesía	Dante Alighieri
17	<i>El Aleph</i>	Cuento	Jorge Luis Borges
18	<i>El disparo</i>	Relato	Pushkin
19	<i>El estado y la revolución</i>	Texto ideológico	Vladimir Lenin
20	<i>El flautista de Hamelín</i>	Fábula	Hermanos Grimm
21	<i>El jardín de los cerezos</i>	Teatro	Anton Chejov
22	<i>El leviathan</i>	Filosofía	Thomas Hobbes
23	<i>El lobo estepario</i>	Novela	Herman Hesse
24	<i>El mercader de Venecia</i>	Teatro	William Shakespeare
25	<i>El mito de Sísifo</i>	Ensayo	Albert Camus

26	<i>El ocaso de los ídolos</i>	Filosofía	Friedrich Nietzsche
27	<i>El príncipe</i>	Tratado político	Nicolás Maquiavelo
28	<i>El proceso</i>	Novela	Franz Kafka
29	<i>El retorno de los brujos</i>	Ensayo	Louis Pauwles
30	<i>Elegía de un azul imposible</i>	Poesía	Porfirio Barba Jacob
31	<i>Elegías de Duino</i>	Poesía	Rainer María Rilke
32	<i>Emilio, o De la educación</i>	Tratado filosófico	Jean-Jacques Rousseau
33	<i>Eugenia Grandet</i>	Novela	Honore de Balzac
34	<i>Fausto</i>	Obra trágica	Johann Wolfgang Goethe
35	<i>Gato con botas</i>	Cuento popular	Giovanni Francesco Straparola (1500), Charles Perrault (1967)
36	<i>Hamlet</i>	Teatro	William Shakespeare
37	<i>Hansel y Gretel</i>	Cuento infantil	Hermanos Grimm (Jacob y Wilhelm Grimm)
38	<i>Historia de la revolución rusa</i>	Histórico	León Trotsky
39	<i>Hitler al asalto al poder</i>	Histórico	Raymond Carter
40	<i>Ilíada</i>	Poema épico	Homero
41	<i>Interpretación de los sueños</i>	Psicológico	Sigmund Freud
42	<i>Introducción al psicoanálisis</i>	Psicológico	Sigmund Freud
43	<i>La bella durmiente</i>	Cuento de hadas	Giambattista Basile (1634), Charles Perrault (1967), Hnos Grimm (1812)
44	<i>La Celestina</i>	Teatro	Fernando de Rojas
45	<i>La gaviota</i>	Drama teatral	Antón Chejov
46	<i>Las aventuras de Sherlock Holmes</i>	Relatos	Arthur Conan Doyle
47	<i>Las metamorfosis</i>	Poema	Ovidio
48	<i>Las mil y una noches</i>	Novela fantástica	Recopilación de cuentos árabes
49	<i>Las Moradas</i>	Ensayo, espiritualidad y arte cristiano	Santa Teresa de Jesús
50	<i>Las palabras</i>	Novela autobiográfica	Jean Paul Sartre
51	<i>La tempestad</i>	Teatro	William Shakespeare
52	<i>La vida es sueño</i>	Teatro	Pedro Calderón de la Barca
53	<i>La zorra y el cuervo</i>	Fábula	Esopo
54	<i>Los camellos</i>	Poemas	Guillermo Valencia
55	<i>Los condenados de la tierra</i>	Novela clásica	Frantz Fanon
56	<i>Los cuernos de Don Friolera</i>	Obra de teatro	Ramón María del Valle-Inclán
57	<i>Los Nibelungos</i>	Poesía épica	Anónimo germánico

58	<i>Los tres cerditos</i>	Fábula	Anónimo
59	<i>Los últimos días de Hitler</i>	Novela histórica	H. R. Trevor-Roper
60	<i>Los viajes de Gulliver</i>	Novela narrativa	Jonathan Swift
61	<i>Macbeth</i>	Novela trágica	William Shakespeare
62	<i>Mala Sangre</i>	Poema en prosa	Arthur Rimbaud
63	<i>Manifiesto del partido comunista</i>	Tratado político	K. Marx & F, Engels
64	<i>María</i>	Novela	Jorge Isaac
65	<i>Mein kampf</i>	Novela autobiográfica	Adolfo Hitler
66	<i>Memorias</i>	Relato	Charles de Gaulle
67	<i>Metzergenstein</i>	Relato	Edgar Allan Poe
68	<i>Mis memorias</i>	Memorias	Henry Kissinger
69	<i>Mujercitas</i>	Novela de desarrollo	Louisa May Alcott
70	<i>Naufragios y comentarios</i>	Narración histórica	Alvar Núñez Cabeza de Vaca
71	<i>Nocturno</i>	Poemas	José Asunción Silva
72	<i>Nuestra Señora de Paris</i>	Novela	Victor Hugo
73	<i>Odisea</i>	Poema épico	Homero
74	<i>Parábola del retorno</i>	Poemas	Porfirio Barba Jacob
75	<i>Peer Gynt</i>	Novela dramática	Henrik Ibsen
76	<i>Percy Winn</i>	Cuento infantil	Francisco Finn
77	<i>Pimpinela escarlata</i>	Novela	Emma Orczy de Orcz
78	<i>Popeye el marino</i>	Tiras cómicas	Elzie Crisler Segar
79	<i>Psicología de las masas y análisis del yo</i>	Psicológico	Sigmund Freud
80	<i>Ramayana</i>	Texto épico	Válmiki
81	<i>Rapunzel</i>	Cuento infantil	Hermanos Grimm
82	<i>Rimas y leyendas</i>	Poesía y Prosa	Gustavo Adolfo Bécquer
83	<i>Robinson Crusoe</i>	Novela	Daniel Defoe
84	<i>Romeo y Julieta</i>	Teatro	William Shakespeare
85	<i>Siddartha</i>	Novela	Herman Hesse
86	<i>Sobre la contradicción</i>	Documento filosófico	Mao Tse tung
87	<i>Tartufo</i>	Comedia	Moliere (Jean Baptiste Poquelin)
88	<i>Tarzán de los monos</i>	Novela fantástica	Edgar Rice Burroughs
89	<i>Utopía</i>	Tratado filosófico	Tomás Moro
90	<i>Viaje a Icaria</i>	Novela utópica	Étienne Cabet

Anexo 9

Cultura musical en la obra crespiana

	MELODIA	GÉNERO	ARTISTA
1	Acércate más	Bolero	Oswaldo Farrés
2	Amor con amor se paga	Versificación sonora	Autor: José Martí y Pérez
3	<i>Around the clock</i>	Rock & roll	Bill Halley and his comets
4	Arrabal amargo	Tango	Carlos Gardel
5	Cambalache	Tango	Carlos Gardel
6	Caminante del Mayab	Trova yucateca	Compositor: Guty Cardenas
7	Canción de los pinos	Poesía con música	Autor: Rubén Darío
8	Canto del alba	Instrumental (flauta)	Mario Lavista
9	Casa Viejas	Tango	Compositor: Ivo pelay
10	Cerezo rosa	Bolero	Trio los Panchos
11	Como todas	Tango, bolero	Carlos Gardel, Estercita Forero
12	Concierto para piano	Clásica	Edvard Grieg
13	Copito de yerbabuena	Bambuco	Garzón y Collazos
14	Corazón	Balada	Miguel Gallardo
15	Cualquier tumba es igual	Ranchera	Ray y Lupita
16	Danzas Húngaras	Clásica	Johannes Brahms
17	Danzas polovitsianas (coro)	Ópera	Alexander Borodin
18	Diana	Calypso	Paul Anka
19	El aburrido	Ranchera	Lucho Vásquez
20	El anillo del nibelungo	Ópera	Richard Wagner
21	El barrilito	Polka	Tony de la Rosa
22	El buque de más potencia	Ranchera	Antonio Aguilar
23	El hijo de la luna	Tecno-pop	Mecano
24	El hijo desobediente	Ranchera	Antonio Aguilar
25	El ocaso de los dioses	Ópera	Richard Wagner
26	El oriente es rojo	Himno de la República Popular de China	Mao Tse-tung
27	El puñal sevillano	Tango	Alberto Gómez
28	El relicario	Pasodoble	José Padilla
29	El señor de los espíritus	Clásica (obertura)	Carlos María Von Weber

30	El tren lento	Ranchera	Compositor: Marco A. Posada
31	Espinita	Bolero	Trío Los Panchos
32	Esta noche me emborracho	Tango	Carlos Gardel
33	Estrellita del sur	Bolero	Trío Los Panchos
34	Flor de azalía	Ranchera	Javier Solís
35	Gavilán pollero	Ranchera	Pedro Infante
36	Granada	Estilo operístico	Compositor: Agustín Lara
37	Guadalajara	Ranchera	Pepe Guízar
38	Hay que saber perder	Bolero	Compositor: Alberto Domínguez
39	Hermosas fuentes	Ranchera	Jorge Negrete
40	Hojas de calendario	Vals	Julio Jaramillo
41	<i>Horst Wessel lied</i>	Himno del partido nazi	Compositor: Horst Wessel
42	Huri	Bambuco	Garzón y Collazos
43	La baraja marcada	Tango	Juan Arvizú
44	La Giovineza	Himno del partido fascista	Compositores: Giuseppe Blanc & Nino Oxilia
45	Lágrimas negras	Son cubano	Compositor: Miguel Matamoros
46	La historia	Porro	Luis Carlos Meyer
47	La Marsellesa	Himno nacional de Francia	Claude Joseph Rouget
48	La morena de mi copla	Pasodoble	Compositor: Alfonso Jofre de Villegas
49	La negra noche	Ranchera	Pedro infante
50	La número cien	Bolero	Alberto Beltrán
51	La pequeña serenata	Clásica	Wolfgang Amadeus Mozart
52	La varita de caña	Paseo	Crescencio Salcedo
53	Lejana tierra mía	Tango	Carlos Gardel
54	Lohengrin	Ópera	Richard Wagner
55	Los maestros cantores de Núremberg	Ópera	Richard Wagner
56	Lucerito de plata	Bolero	Trío Vegabajeño
57	Malena	Tango	Lucio Demare
58	Mano a mano	Tango	Carlos Gardel
59	María Bonita	Ranchera	Compositor: Agustín Lara
60	María Helena	Bolero Ranchero	Javier Solís
61	Melodía de arrabal	Tango	Carlos Gardel
62	Me voy de soldado raso	Ranchera	Compositor: Felipe Valdés
63	Miénteme	Bolero	Olga Guillot

64	Mi cafetal	Bolero	Crescencio Salcedo
65	Mil cosas	Bolero	Alberto Beltrán
66	Minuet	Sinfonía	Luigi Boccherini
67	Minuet	Clásica	Ignacio Paderewski
68	Momento musical	Clásica	Franz Schubert
69	<i>My baby rocks me with a steady roll</i>	Rock	Trixie Smith
70	No me toquen ese vals	Vals	Julio Jaramillo
71	<i>Orange blossom special</i>	Country	Johnny Cash
72	Palabras de mujer	Bolero	Agustín Lara
73	Para Elisa	Clásica	Ludwig Van Beethoven
74	Parsifal	Festival escénico sacro	Richard Wagner
75	Pavana para una infanta difunta	Clásica	Maurice Ravel
76	Perfidia	Bolero	Alberto Dominguez
77	Polvo de los caminos	Zamba	Agustín Irusta
78	Por una cabeza	Tango	Carlos Gardel
79	Preludio a la siesta de un fauno	Clásica	Claude Debussy
80	Preludio de Das Rheingold	Ópera	Richard Wagner
81	Rapsodia Sueca	Clásica	Hugo Alfven
82	Rayito de luna	Bolero	Compositor: Chucho Navarro
83	Rondalla	Bolero	Alfonso Esparza Oteo
84	Salud, dinero y amor	Vals	Compositor: Rodolfo Sciamarella
85	Sangre vienesa	Vals	Johann Strauss II
86	Santa Barbara bendita	Música cubana	Celina y Reutilio
87	Scherzo a la rusa	Sinfonía	Igor Stravinsky
88	<i>See you later</i>	Rock and roll	Bill Halley and his comets
89	Siboney	Música cubana	Katerina Valente
90	Sin un amor	Bolero	Trío Los Panchos
91	Sobre las olas	Vals	Juventino Rosas
92	Sombra verde	Bolero	Luis Arcaraz
93	Soy un extraño	Bolero	Antonio Machín
94	<i>Stranger in Paradise</i>	Canción popular	Tony Bennet
95	<i>Tannhäuser</i>	Ópera	Richard Wagner
96	Te quiero porque te quiero	Vallenato	Jorge Oñate
97	<i>The train's done left me</i>	Country	Carolina Tar Heels

98	Tomo y obligo	Tango	Carlos Gardel
99	Tres monedas en la fuente	Orquesta pop	Johnny Pearson
100	Tristán e Isolda	Ópera	Richard Wagner
101	Un rayito de sol	Bunde tolimense	Garzón y Collazos
102	Vacío	Bolero	Martha Catalina, Lucho Vásquez
103	Vals triste	Clásica	Jean Sibelius Federico Chopin
104	Violetas imperiales	Musical	Luís Mariano
105	Volver	Tango	Carlos Gardel
106		Boleros	Johny Albino
197		Boleros	René Cabel

BAILES Y RITMOS QUE SE NOMBRAN

		LUGAR DE ORIGEN
1	Be-bop	Los 40 en EE. UU.
2	Beguine	Martinica
3	Calipso	Trinidad y Tobago
4	Canto jíbaro	Borinquen
5	Fandango	Barlovento
6	Fox	EE. UU. en 1912
7	Guabinas	Región Andina Colombia
8	Mento	Jamaica
9	Merengues	República Dominicana
10	Milongas	Argentina y Uruguay
11	Porros	Región Caribe Colombia
12	Puyas	Colombia
13	Reggae	Jamaica
14	Ska	Jamaica
15	Soca	Trinidad y Tobago
16	Swing	EE. UU.
17	Vals	Austria y Alemania

Anexo 10

Cine en la obra crespiana

	PELÍCULA (año)	PERSONAJES y/o ACTORES	DIRECTOR
1	El Álamo (1960)	John Wayne, Richard Widmark, Laurence Harvey	John Wayne
2	Baby Doll (1956)	Carroll Baker, Karl Malden	Elia Kazan
3	Brigadoon (1954)	Tommy Albright (Gene Kelly) Fiona Campbell (Cyd Charisse)	Vincent Minelli
4	Casablanca (1939)	Rick Blaine (Humphrey Bogart) Lisa Lund (Ingrid Bergman)	Michael Curtiz
5	El diario de un cura rural (1951)	Claude laydu, Nicole Ladmiral, Nicole Maurey	Robert Bresson
6	El nacimiento de una nación (1915)	George Siegmann (Silas Lynch) Lilian Gish (Elsie Stoneman)	D. W. Griffith
7	Jubal (1956)	Jubal troop (Glenn Ford) Shep Horgan (Ernest Borgnine) Pinky (Rod Steiger)	Delmer Daves
8	La ventana indiscreta (1954)	Grace Kelly, James Stewart, Thelma Ritter	Alfred Hitchcock
9	Lo que el viento se llevó (1939)	Scarlett O'hara (Vivien Leigh) Rhett Buttler (Clark Gable)	Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood
10	Marat-Sade (1964)	Jean-Paul Marat (Simonne Evrard), Marqués de Sade (Abbé de Coulmier)	Peter weiss
11	Papillon (1973)	Henri Charrière (Steve McQuinn) Degá (Dustin Hoffman)	Franklin J. Schaffner
12	Rebelde sin causa (1955)	Jim Stark (James Dean) Judy (Nataly Wood)	Nicholas Ray
13	Tarzán el hombre mono (1932)	Tarzán (Johnny Weissmuller) Jane (Mauren O'Sullivan)	W. S. Van Dyke
14	Un condenado a muerte se ha escapado (1956)	Francois Leterrier, Charles Le Clainche, Roland Monod	Robert Bresson (basada en el cuento de André devigny)
15	Un lugar en el sol (1951)	George Estman (Montgomery Cliff) Angela Vickers (Elizabeth Taylor)	George Stevens
16	Vértigo (1958)	Judy Barton, Madeleine Elster (Kim Novak) John Ferguson (James Stewart)	Alfred Hitchcock
17	Viva las Vegas (1964)	Lucky Jackson (Elvis Presley) Rusty Martin (Ann- Margaret)	George Sidney
18	West side story (1961)	Anita (Rita Moreno) María (Nataly Wood) Bernardo (George Chakiris)	Jerome Robbins, Robert Wisa
19	Zorba, el griego (1964)	Anthony Quinn, Alan bates, Alexis Zorba (Anthony Quinn) Widow (Irene Papas)	Michael Cacoyannis

Anexo 11

Animales en la obra crespiana

		LHSED	ACM	PR	QSPS	CS
	ANIMALES					
1	Abeja: insecto himenóptero	35	7	17	5	13
2	Abejorro: insecto himenóptero					1
3	Águila: ave depredadora		1	5	5	6
4	Alacrán: arácnido artrópodo	1	2	4	3	2
5	Albatro: ave marina proceraliforme	2				2
6	Alcaravan: ave caradriforme			2		
7	Alcatraz: ave suliforme	1		1		
8	Alimoche: ave accipitriforme					1
9	Alondra: ave paseriforme	2		5	1	1
10	Anaconda: serpiente no venenosa constrictora					1
11	Anémona (de mar): antozoo hectacoral				1	
12	Antílope: mamífero bóvido			1		1
13	Araña: artrópodo arácnido	16	6	6	3	14
14	Ardilla: mamífero roedor	2		1	1	
15	Armadillo: mamífero placentario	2		1	1	
17	Avispa: insecto himenóptero	6	2	6		2
18	Azulejo: ave paseriforme	11	5	4		2
19	Ballena: mamífero acuático cetáceo	2			1	5
20	Becerro: cría macho de la vaca	3				1
21	Bisonte: mamífero artiodáctilo	1				2
22	Bogavante: crustáceo decápodo marino	3	1			2
23	Buey: bovino castrado	13	7	5		3
24	Búfalo: bóvido, mamífero artiodáctilo	1				1
25	Búho: ave rapaz nocturna	9		2		7
26	Buitre: ave accipitriforme		1			2
27	Burro: o asno de la familia de los équidos	6	1	13	2	
28	Caballo: mamífero equino	54	11	33	6	19
29	Cabra: mamífero artiodáctilo	7		5		2
30	Caimán: cocodrilo de la familia de los aligatóridos	3		1		
31	Calamar: molusco cefalópodo	4				2
32	Calandria: ave paseriforme	1			1	
33	Camaleón: saurópsido escamoso			3		
34	Camarón: crustáceo decápodo marino		1	2		1
35	Camello: mamífero artiodáctilo	1		1	1	
36	Canario: ave paseriforme	7		1		1
37	Cangrejo: crustáceo decápodo	3	4	4		1
38	Caracol: molusco gasterópodo	24	4	2	1	4
39	Carancho: ave falconiforme					1
40	Cardenal: ave paseriforme			1		
41	Caribú: mamífero artiodáctilo	1				3
42	Carnero: mamífero rumiante ovino	1		1		
43	Cerdo: mamífero artiodáctilo	28	2	9	5	9
44	Chicharra: insecto hemíptero	3	1	2	1	
45	Chivo: mamífero artiodáctilo	1	2	3	1	
46	Ciervo: mamífero rumiante	8		4	1	9

47	Cigarra: etapa ninfal de insecto hemiptera	1	1		2	1
48	Cisne: ave anseriforme	4		8		2
49	Cobra: serpiente venenosa escamosa					1
50	Cocodrilo: saurópsido arcosaurio			1		
51	Cocuyos -Luciérnagas: insectos coleópteros	26	11	16	1	16
52	Colibrí: ave apodiforme	34	5	25	3	16
53	Comadreja: mamífero mustélido	1				1
54	Conejo: mamífero lagomorfo	2		1		
55	Congrio: pez anguiliforme					1
56	Cordero: mamífero ovis de menos de 1 año	14		11	2	1
57	Cormorán: aves acuáticas suriformes	2				1
58	Corzo: mamífero artiodáctilo	2				1
59	Coyote: mamífero carnívoro	1		1		
60	Cucaracha: insecto hemimetábolo paurometábolo	1				1
61	Cuervo: ave paseriforme	7	1	2		5
62	Elefante: mamífero placentario proboscidea	1		1		
63	Escarabajo: insecto coleóptero	10		6	3	14
64	Escorpión: artrópodo arácnido		1			1
65	Faisán: ave galliforme	2		1		
66	Flamenco: ave neognata	2		1		
67	Gacela: antílope herbívoro	1		1	1	2
68	Gallina: ave hembra galliforme doméstica	9	2	1	3	1
69	Gallinazo: ave rapaz diurna parecida al buitre	1	1	1		
70	Gallo: ave macho galliforme doméstica	29	5	2	4	5
71	Ganso: ave anserinae	3		1		
72	Garza: ave pelecaniforme	1		3		1
73	Gato: felino mamífero carnívoro	33	3	21	3	21
74	Gavilán: ave accipitriforme			5		
75	Gaviota: ave caradriforme	3		7	1	
76	Gerifalte: ave rapaz	1				3
77	Golondrina: ave paseriforme	14	6	15	1	11
78	Gorgojo: insecto del mismo orden que el escarabajo	1	1			
79	Gorrión: ave paseriforme	2	1	8	8	15
80	Grillo: insecto ortóptero	2	1			2
81	Guacamaya: ave psitaciforme	8	4	9	1	1
82	Guacharaca: ave galliforme	2		1		
83	Guepardo o chita: félido atípico mamífero carnívoro					1
84	Gusano: animal pequeño y de forma alargada	18	4	9	1	16
85	Halcón: ave falconiforme	3		2		3
86	Hiena: mamífero carnívoro carroñero					1
87	Hormiga: insecto himenóptero	18	8	13	6	17
88	Iguana: sauropsido escamoso	9	1	7		
89	Jabalí: mamífero artiodáctilo	1				1
90	Jaguar: mamífero carnívoro félido		1			3
91	Jaiba: crustáceo decápodo marino		1			
92	Jilguero: ave paseriforme	1		2		
93	Lagartija o ligaterna: saurópsido escamoso	10	3	3	1	2
94	Langosta: insecto ortóptero	5		7		4
95	Lechuza: ave estrigiforme, rapaz nocturno	2	1	1	1	2
96	León: mamífero carnívoro félido	8		2	5	7
97	Leopardo: mamífero carnívoro, flia. de los félidos	3	1	1	3	1
98	Libélula: artrópodo odonata		2	1	1	1

99	Liebre: mamífero lagomorfo	4		1		3
100	Lobo: mamífero carnívoro	7	2	10	4	18
101	Lombriz (de tierra): anélido oligoqueto	1			1	
102	Loro: ave psitacoidea	1		2	1	1
103	Macaco: mamífero primate catarrino					1
104	Mariposa: insecto lepidóptero	17		14		2
105	Marsupial: mamífero metaterio			2		
106	Marta: mamífero carnívoro mustélido					1
107	Merlín o pez vela: pez perciforme	3		1		2
108	Mirlo: ave passeriforme	1	1			
109	Mochuelo: ave rapaz nocturna					1
110	Mojarra: pez perciforme	6		4	1	
111	Monos: conjunto de primates simiformes	1		1	1	2
112	Mosca: insecto volador díptero	18	3	16	5	8
113	Mosquito: término genérico de insectos dípteros	1		3		1
114	Mula: híbrido estéril, cruce entre yegua y burro o asno	1		2		
115	Murciélago: mamífero placentario nocturno	7		3		2
116	Musaraña: mamífero placentario soricomorpha	1		1		
117	Oca: ave anseriforme			1		
118	Onagros monteses o asno salvaje: mamífero équido	1				2
119	Oruga: larva de insecto lepidóptero	4				2
120	Oso: úrsido mamífero carnívoro		1	8	5	8
121	Oso hormiguero: mamífero placentario pilosa			1		1
122	Oveja: mamífero cuadrúpedo ungulado doméstico	2		5		1
123	Pájaro: pequeño vertebrado volador	99	16	42	4	22
124	Paloma: ave columbiforme	20	6	15	20	13
125	Pantera: jaguar o leopardo férido	5		3	3	3
126	Papagayo: ave psitaciforme	2		3		
127	Pato: ave anatidae	1			1	
128	Pavo: ave de corral	1		1		
129	Pavo real: ave galliforme	5	2	8	4	2
130	Pez: animal vertebrado acuático	22	2	4	3	5
131	Perro: mamífero omnívoro	72	19	74	33	47
132	Piojo: insecto áptero hemimetábolo	4	2	3		10
133	Pollo: (cría de las aves) ave doméstica	1		2	1	
134	Potro: ejemplar macho juvenil del caballo	30	2	11	3	16
135	Pulga: insecto neóptero sin alas	1		1	1	
136	Pulpo: molusco cefalópodo					1
137	Puma: mamífero carnívoro férido	5		1		3
138	Quetzal: ave trogoniforme					1
139	Rana: anfibio anuro	5	3	4		1
140	Rata: roedor miomorfo	9	1	3	1	12
141	Ratón: roedor miomorfo	5	1	1	2	1
142	Reno: mamífero artiodáctilo					1
143	Rinoceronte: mamífero placentario ceratomorfo				1	
144	Ruiseñor: ave passeriforme	2		2	1	
145	Sábalo: pescado americano	2	1	4		
146	Salamandra: anfibio urodelo	1		2		2
147	Sanguijuela: gusano anélido					1
148	Sapo: anfibio anuro	3	1	7	3	4
149	Serpiente: ofidio saurópsido	11	2	3	5	26
150	Sinsonte: ave passeriforme	3	1	3		

151	Tábano: díptero braquícero					1
152	Tigre: mamífero panterino predador carnívoro	50	7	13	11	14
153	Topo: mamífero placentario		1			
154	Tordo: ave paseriforme	2		1		1
155	Toro: macho mamífero artiodáctilo bóvido	17	1	6		9
156	Tortuga: quelonio reptil	11		11	2	2
157	Turpial: ave ictérida	23	8	14	3	8
158	Urogallo: ave galliforme	3	1			
159	Urraca: ave paseriforme		1			
160	Vaca: hembra mamífera artiodáctilo bóvido	7	2	6		3
161	Venado: mamífero rumiante	29	6	20	3	10
162	Víbora: serpiente vipérida	11	1	4		5
163	Zancudo: término genérico de insectos dípteros	2	2	3	1	1
164	Zorro: mamífero carnívoro cánido	8		9		10

Anexo 12

Página literaria en FACEBOOK y otras aplicaciones virtuales

“VAMOS A SEGUIR LA OBRA LITERARIA DE JOSÉ MANUEL CRESPO”

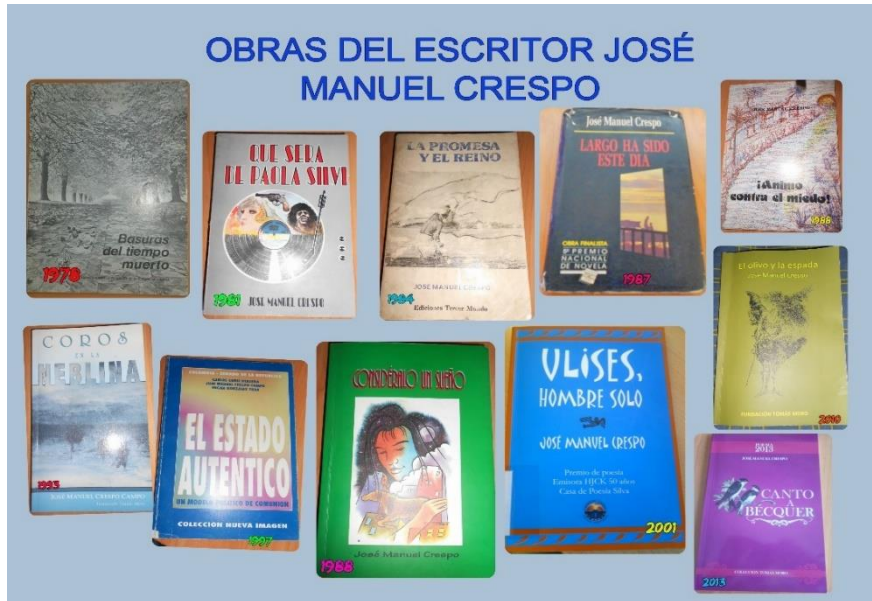


Ilustración 1. Algunas de las obras del autor José Manuel Crespo.

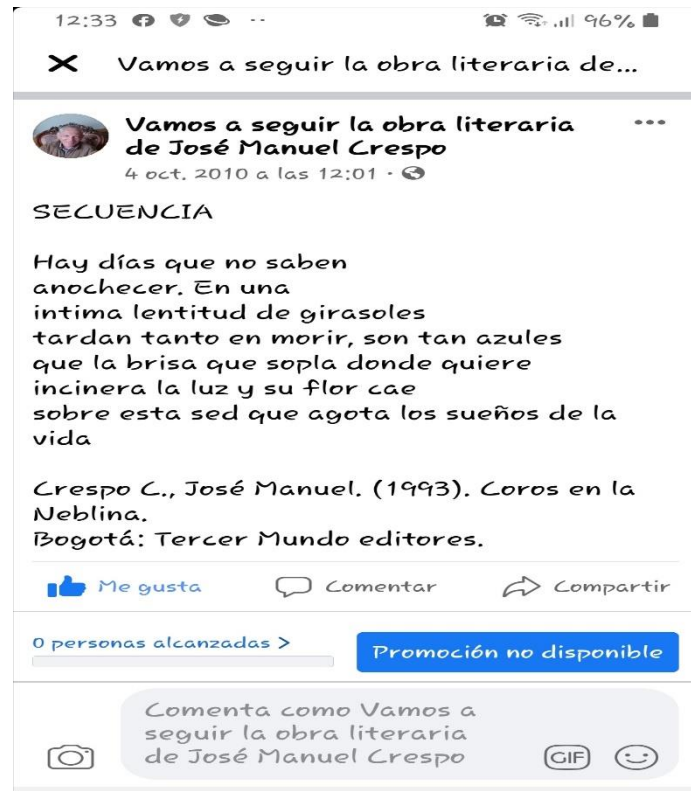


Ilustración 2. Primera transcripción textual en 2010, obra lírica *Coros en la neblina*.



Ilustración 3. Primera transcripción con imagen de fondo, del texto *Considéralo un sueño*, el 13 de julio de 2016.



Ilustración 4. Publicación de la obra *Largo ha sido este día*, el 3 de marzo de 2019, p. 113.



Ilustración 5. Publicación de la obra *Considéralo un sueño*, el 2 de septiembre de 2018.

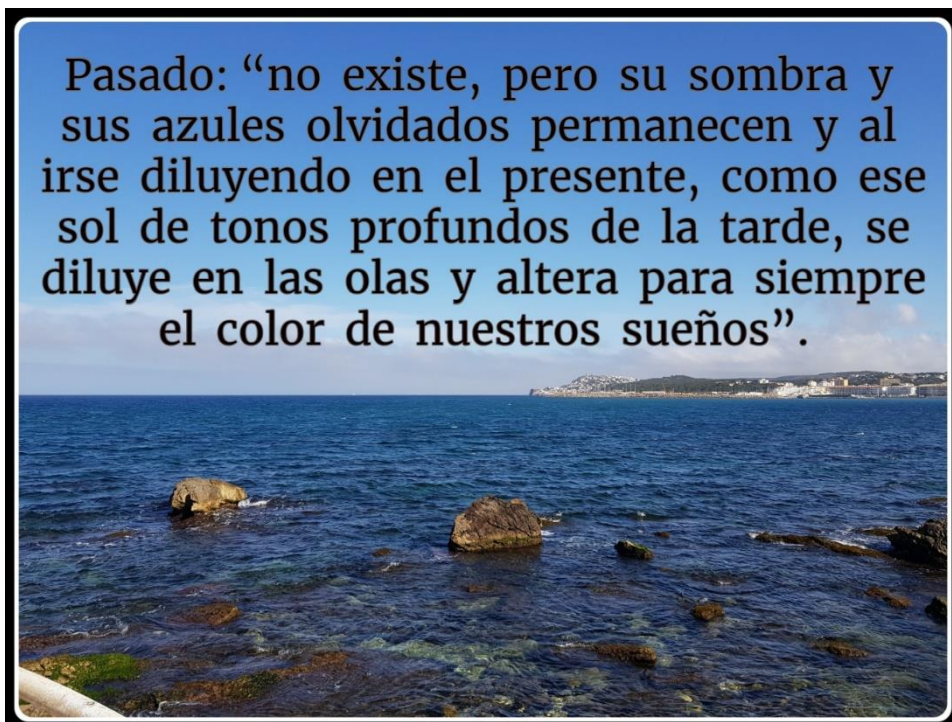


Ilustración 6. Publicación del relato literario *Ánimo contra el miedo*, 13 de junio de 2019, p. 91.

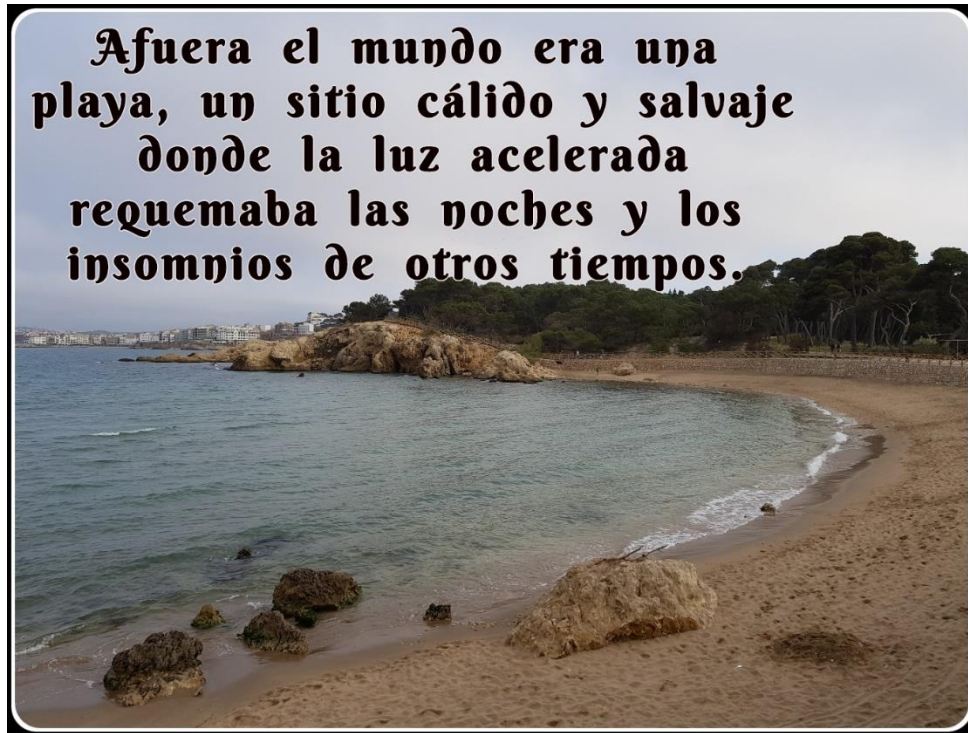


Ilustración 7. Publicación de la obra *Qué será* de Paola Silvi, 3 de septiembre de 2019, p. 118.



Ilustración 8. Publicación de la obra *La promesa y el reino*, el 5 de mayo de 2020, p. 89.



Ilustración 9. Publicación con comentarios a cierta obra del autor.

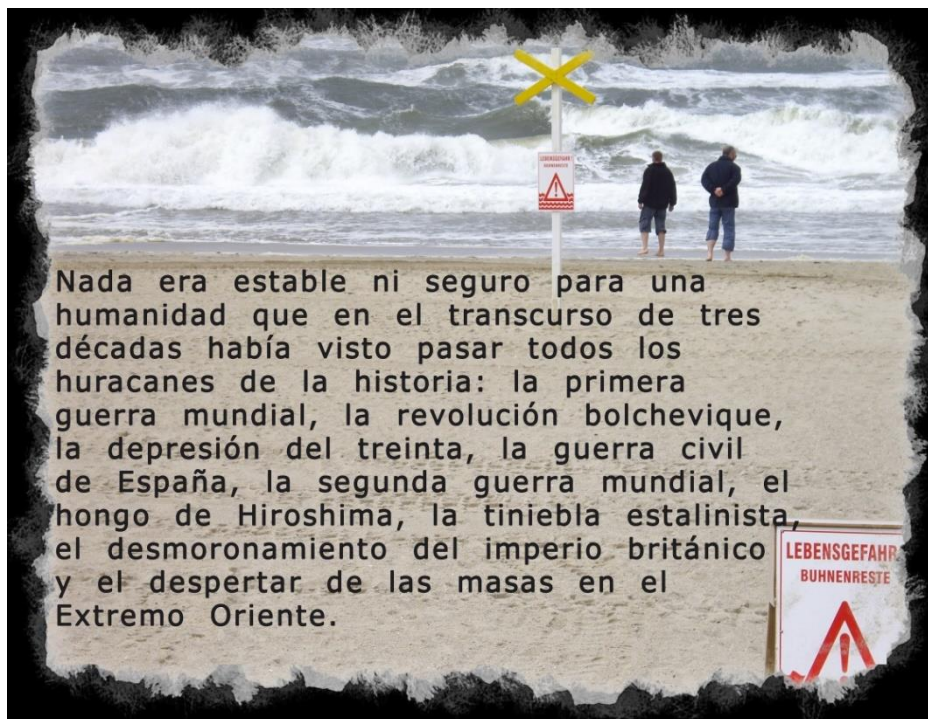


Ilustración 10. Publicación de la obra *Basuras del tiempo muerto*.



Ilustración 11. Publicación de la obra *El Estado auténtico*.

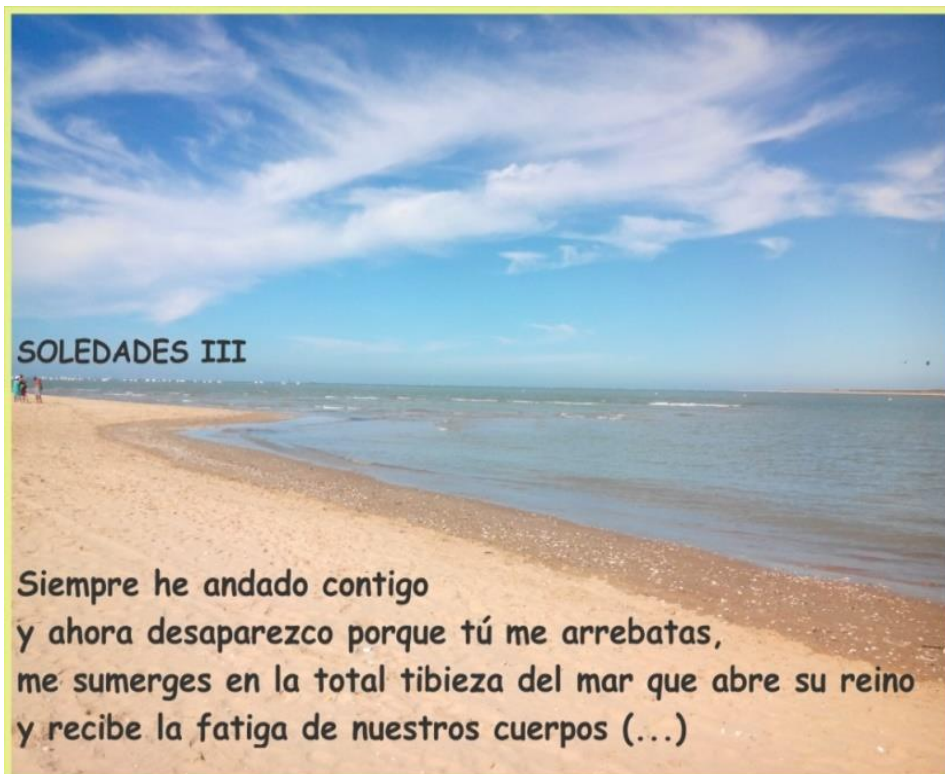


Ilustración 12. Publicación de la obra *Coros en la neblina*.

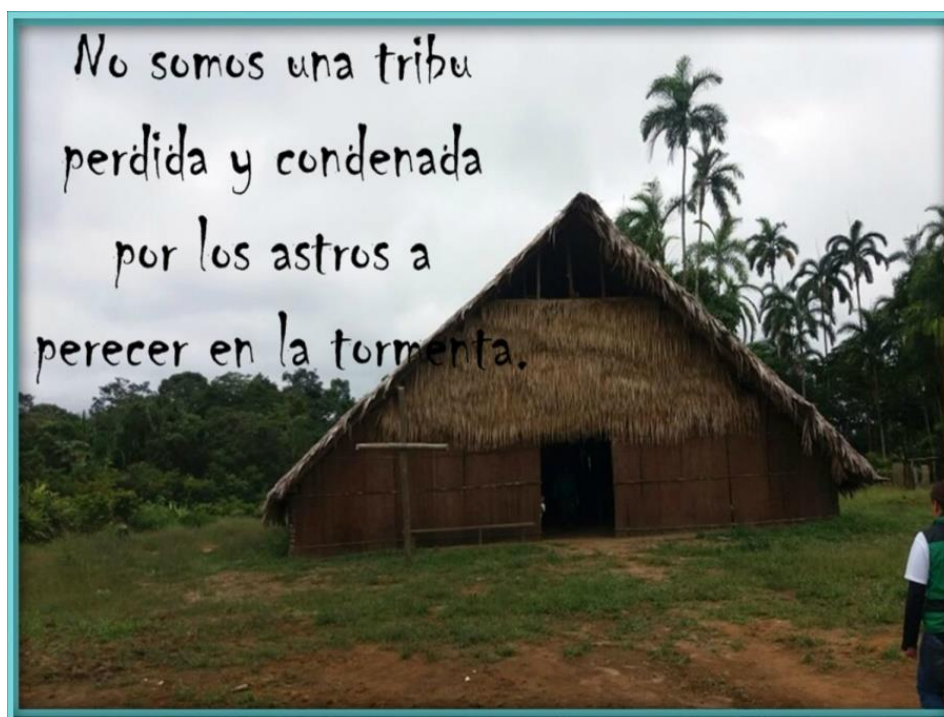


Ilustración 13. Publicación de la obra *El olivo y la espada*.

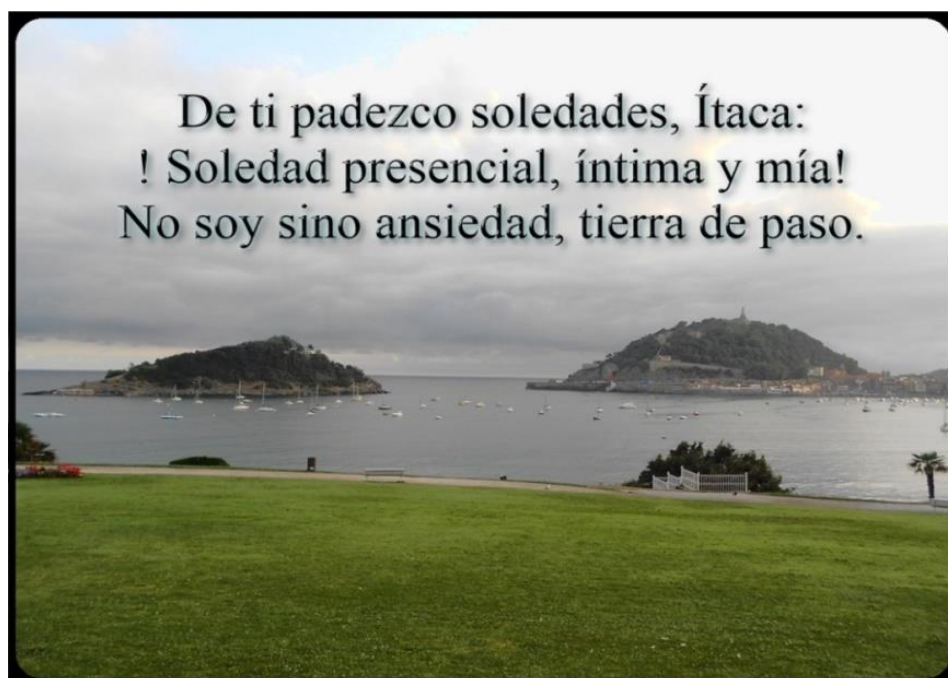


Ilustración 14. Publicación de la obra *Ulises, hombre solo*.



Ilustración 15. Blog: “El mundo literario de José Manuel Crespo”.

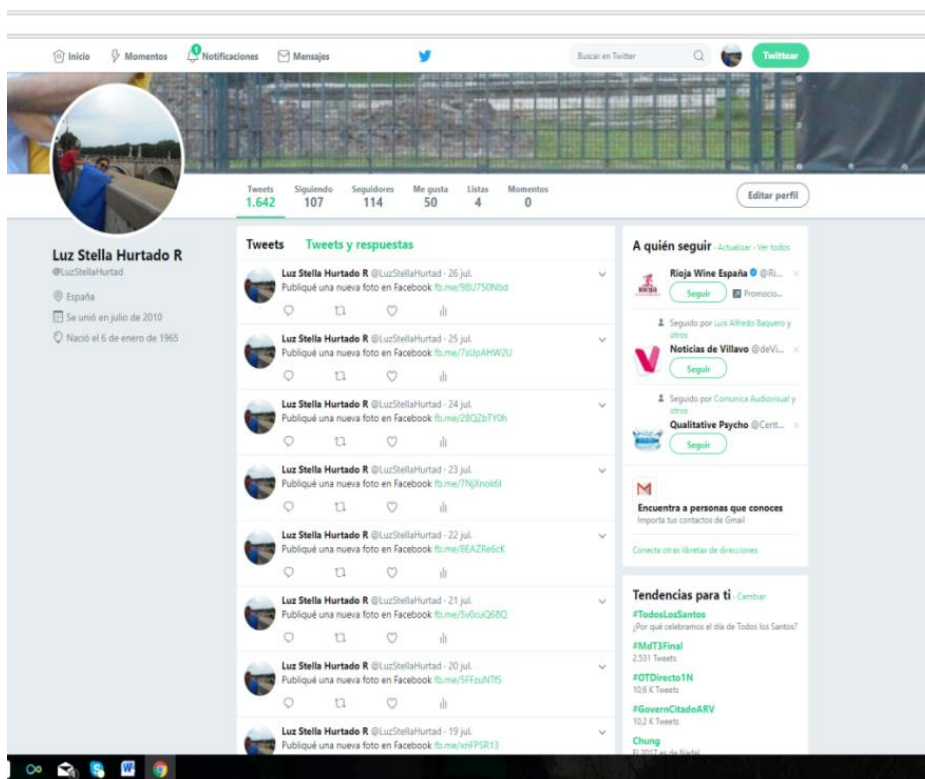


Ilustración 16. Presencia de textos crespianos en: Red social Twitter.