

LA *TRIPLE MÍMESIS* RICOEURIANA EN LA NOVELA “DONDE NADIE ME ESPERE” DE
PIEDAD BONNETT

JOSÉ MANUEL CASTRILLÓN ESPAÑA

UNIVERSIDAD DEL VALLE
LICENCIATURA EN LITERATURA
GUADALAJARA DE BUGA

2020

LA *TRIPLE MÍMESIS* RICOEURIANA EN LA NOVELA “DONDE NADIE ME ESPERE”
DE PIEDAD BONNETT

JOSÉ MANUEL CASTRILLÓN ESPAÑA

CÓDIGO:

201550139

Tesis de pregrado para optar al título de:
LICENCIADO EN LITERATURA

Directora de tesis:

JENNIFER RODRÍGUEZ HENAO

Magíster en literatura colombiana y latinoamericana

Profesora en la Escuela de Estudios Literarios

UNIVERSIDAD DEL VALLE
LICENCIATURA EN LITERATURA
GUADALAJARA DE BUGA

2020

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
I CAPÍTULO	13
EL TRABAJO CON LA PALABRA DE PIEDAD BONNETT: DERROTEROS Y PERSPECTIVAS ..	13
II CAPÍTULO	21
LA TRÍADA MIMÉTICA COMO PROPUESTA TEÓRICO-HERMENÉUTICA	21
III CAPÍTULO.....	47
3.1 RESUMEN DE LA OBRA.....	47
3.2 LA CONFIGURACIÓN DE LA <i>TRIPLE MÍMESIS</i> RICOEURIANA EN “DONDE NADIE ME ESPERE” (2018) DE PIEDAD BONNETT	49
3.2.1 <i>MÍMESIS I</i>	51
3.2.2 <i>MÍMESIS II</i>	75
3.2.3 <i>MÍMESIS III</i>	111
CONCLUSIONES	129
REFERENCIAS.....	131

NOTA DE ACEPTACIÓN

PRESIDENTE DEL JURADO

JURADO

JURADO

RESUMEN

Frente a la diversidad epistemológica del acercamiento, a veces reduccionista, de los estudios literarios a las obras literarias, esta monografía de análisis crítico hermenéutico se presenta como una posibilidad de reagrupamiento de los diferentes soportes teóricos-literarios que busca la comprensión del sentido de la unidad textual literaria. De esa manera, esa posibilidad se da gracias al andamiaje conceptual de *La triple mimesis* tomado de Paul Ricoeur, postulado a partir de su obra *Tiempo y Narración I: la configuración del relato histórico*. Este tipo de estudio del pre, el con y el post mimético se aplica a la novela colombiana *Donde nadie me espere* de Piedad Bonnett. La heterogeneidad y complementariedad de los momentos miméticos de la representación literaria en dicha novela analizada, persigue evidenciar las posibilidades del método ricoeuriano, mostrándolo como un nuevo modelo hermenéutico-literario capaz de mostrar la riqueza *poiética*, *mimética* y *catártica* del texto literario; en fin, de nuestra novela objeto de estudio: *Donde nadie me espere*.

Palabras claves: Mimesis (*mythos*) - Aporías temporales – Paul Ricoeur – Aristóteles – Aurelio Agustín – Piedad Bonnett – Hermenéutica – Contexto – Sociedad del cansancio.

DEDICATORIA

A la que en otrora fue la mirada curiosa de mi padre.

AGRADECIMIENTOS

A Jennifer Rodríguez Henao por su gran labor como directora de este trabajo, por su ayuda incondicional, sus sugerencias pertinentes, su pasión por el saber y el ser —que, además, me contagió— y por su disposición amable. Sus enseñanzas académicas y personales, voluntarias e involuntarias, las absorbí desde la primera clase y se las agradeceré por siempre.

Agradezco infinitamente a todos los profesores y maestros —quienes asustada y humildemente niegan serlo, quizá por el peso semántico de la palabra— que me encontré en este camino, sin destino, del conocimiento literario e interdisciplinar. A todos los llevo en mí y, en ocasiones, los identifico con alegría en mi práctica cotidiana y docente. Sus enseñanzas han dejado huella.

En especial, quiero agradecerles por sus enseñanzas académicas-pedagógicas, personales y de vida a: Jennifer Rodríguez (reitero), Ricardo Canizales, Christian Solís, Vivían Rojas, Ramiro García, Nathalia Ríos, Víctor Vásquez, Verónica Peñaranda, Luz Manosalva, José Moreno (“Fercho”), Jhoan García, Claudia Aguado y al “viejo” Héctor Ramírez.

Igualmente, mis agradecimientos se extienden a mis compañeros de carrera universitaria y de vida en estos últimos años. Saben que los llevo en mi corazón y que pudimos alimentarnos en este camino del aprendizaje académico y de vida en múltiples escenarios. Mi fraternidad agradecida seguirá allí con y para ustedes.

A mi familia por su apoyo y animación. En especial a mi madre, por su paciencia y motivación de superación. Han sido la base que posibilitó y motivó el inicio y finalización de esta carrera.

Agradezco los últimos empujes y motivaciones para culminar esta escritura ardua, la emoción compartida de poder poner un aparente punto final, después de un arduo trabajo realizado de claro en claro y de turbio en turbio, hasta casi secárseme el cerebro, que *mi luna y mis estrellas* acompañó con sus repetidas palabras de aliento. También, por el aliciente para soltar, de una vez por todas, esta producción que de hace un tiempo vengo elucubrando, habitando.

Infinitas gracias a todos.

INTRODUCCIÓN

*A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.
(Borges, 1968, P. 40).*

El ser humano contantemente ha buscado conocer lo que le circunda: los objetos, su entorno, los otros y, con ello, a sí mismo. Ya lo dijo Aristóteles: “Todos los hombres tienen naturalmente el deseo de saber. El placer que nos causa las percepciones de nuestros sentidos son una prueba de esta verdad [...]” (Aristóteles, 1994, p. 69). Así, el conocimiento deseado (el que no se posee, del que se carece) puede ser metafísico y –o también– físico-natural; ora objetos ideales (*eidéticos*), ora objetos culturales (*nomoi*), otrora objetos sensibles (*physis*). En tales ejercicios del conocimiento se puede ahondar sobre la posibilidad o no posibilidad del carácter cognoscible de la *cosa en sí*; sobre los principios y causas primeras que fundamentan la existencia del ente, sobre la magnitud, latitud, profundidad y esencialidad de las cosas y/o accidentes del mundo sensible; sobre ideas del amor, la libertad, el mal, la soledad, el fracaso, la inmortalidad, la justicia, la venganza, la belleza, la fealdad, la impasibilidad, la verdad, lo aparente (representación), la angustia, el aprendizaje vital, etc.; sobre el mundo socio-cultural, la institución, los grupos, los ritos de paso, los protocolos simbólicos, el sistema económico, el lenguaje, etc.; respectivamente. Para que todos estos objetos de conocimiento tomen forma, se necesita de un sujeto del conocimiento que observe –en tanto actividad y no pasividad–, luego de haber percibido y de haberse asombrado, el mundo eidético y/o físico que tiene alrededor, el cual lo circunda y lo atesta.

Ahora, uno de los productos culturales abstractos del conocimiento que, sin embargo, se materializa en un libro físico, es la novela. Allí se ejecuta una representación – volver a presentar el mundo por medio de imágenes – a partir de un mundo preexistente, de base, caracterizado tanto por el mundo físico (una puerta, la lluvia, la implosión, el aroma del té, etc.), el mundo socio-cultural (instituciones, ritos sociales, el lenguaje, sistema político y económico, etc.), como por el mundo conceptual (dios, la justicia, el amor, el “éxito”, la locura, la libertad, el hastío, el mal, etc.) y el mundo de la vida (*Welt des Lebens*): donde la literatura, en este caso la novela, extrae y

representa, cual espejo que refracta – y al refractar: *revela*– el rostro o modo de ser humano en sus diferentes matices y circunstancias, la llamada Condición Humana. Entonces, este objeto de conocimiento, la novela, necesita de un sujeto de conocimiento: el lector. Al ser el acto de leer (*légère*), “recoger con la mirada” (E.L.E, 2007, p. 1), un deseo de saber lo que se evoca allí, comprender el objeto de lectura y el mundo que se propone, la lectura se convierte en un acto del conocimiento: leer, en este caso una novela, es conocer el/un mundo llevado de la mano por una historia (trama). Sin embargo, no se lee desde un punto muerto, pues, siguiendo a Estanislao Zuleta: “[...] Así como, téngase buena o mala vista, hay que mirar desde alguna parte, así mismo hay que leer desde alguna parte, desde alguna perspectiva” (Zuleta, 1982, p.18); a saber, siempre se lee desde una posición (situación-contexto).

La obra narrativa *Donde nadie me espere* (2018) de Piedad Bonnett donde el personaje/héroe central Gabriel narra su presente y vuelve al pasado para intentar entender cómo ha llegado a ser el hombre que es ahora, se presenta como el objeto cultural que buscamos comprender en el marco de esta monografía y la teoría de la *triple mimesis* de Paul Ricoeur (1913-2005) es nuestro punto de apoyo, lugar o perspectiva con la que miraremos-leeremos, estudiaremos y comprenderemos la obra de Bonnett.

Antes bien, el interés por estudiar esta obra nació de la experiencia de (re)lectura y de observar una calidad narrativa que valía la pena destacar dentro de las nuevas representaciones ficcionales del segundo decenio del siglo XXI colombiano. Como escritura colombiana contemporánea se distingue en esta obra la organización de la trama, el juego con los estadios (*eskasis*) del tiempo (pasado-presente-futuro), el interés por representar el desasosiego existencial que lleva a un ser humano a la indigencia-soledad, la construcción del sentido de la historia por medio de la narración en primera persona y el contexto colombiano de inicios del siglo XXI figurado como telón de fondo de la misma.

Así, estas primeras características –intuiciones– sobre la calidad del trabajo con la palabra de Piedad Bonnett en esta novela “Donde nadie me espere” (2018) y los temas que aborda, nos llevaron en un inicio a identificar un vacío en el conocimiento y una necesidad de explicar hermenéuticamente, desde algún aparato teórico, la estructura y las partes de esta totalidad novelesca como, también, la experiencia estética configurada en términos de mimesis. En esa medida, hemos elegido en esta monografía –de enfoque cualitativo y método deductivo– el aparato

teórico de la *triple mimesis* ricoeuriana, expuesta en el libro “Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico” (1985), dado que teoría de la *triple mimesis* es completa, dentro de los estudios literarios, para acercarse a la obra verbal estilizada (Bajtín, 1989): las tres mimesis representan estadios del “pre”, el “con” y el “post” o “re” de la creación literaria y porque toma en cuenta diferentes perspectivas epistémicas de la ciencia literaria.

Dicho esto, enunciaremos nuestras interrogaciones y objetivos: ¿Cómo se configura la teoría de la triple mimesis de Paul Ricoeur en la novela “Donde nadie me espere” (2018) de Piedad Bonnett? Objetivo general: comprender la novela “Donde nadie me espere” de Bonnett a la luz de la teoría de la *triple mimesis* ricoeuriana. Y al planteamiento de preguntas subordinadas a problemas específicos del tema-problema y sus respectivos objetivos específicos: **I** ¿Cuáles estudios críticos se han realizado en Colombia, y fuera del país, sobre la narrativa de Piedad Bonnett? Objetivo específico: Rastrear los acercamientos teóricos-literarios que se han realizado a la narrativa (literatura) de Piedad Bonnett **II** ¿Qué es la teoría de la “Triple mimesis” propuesta por Paul Ricoeur y sus características? Objetivo específico: Explicar los conceptos y categorías miméticas de la teoría de la *triple mimesis* de Paul Ricoeur. **III** ¿Cómo se ilustra la teoría de la triple mimesis ricoeuriana en la novela “Donde nadie me espere” de Piedad Bonnett? Objetivo específico: Aplicar la teoría de la *triple mimesis* ricoeuriana a la novela “Donde nadie me espere” de Piedad Bonnett. Como es consabido, cada uno de estos tres puntos-objetivos serán paralelos de los capítulos a desarrollarse, respectivamente.

Ahora bien, el derrotero que caminaremos a lo largo de la monografía tendrá tres estaciones fundamentales para su tránsito y puerto de destino. Estas son, en otras palabras, la forma en que está dividido nuestra tesis. En un primer estadio, titulado “El trabajo con la palabra de Piedad Bonnett: derroteros y perspectivas (estado del arte)”, se ahonda sobre los acercamientos epistemológicos-literarios del trabajo con el lenguaje escrito de Piedad Bonnett, concretizados en artículos y tesis recientes y destacados que ayudarán a concluir que *Donde nadie me espere* (2018) es una obra que no ha hecho eco en los estudios literarios de Colombia por su relativa novedad temporal, puesto que fue publicada hace casi dos años, 2018; y, al mismo tiempo, aportará un panorama acerca de las tendencias de estudio sobre la literatura de Piedad Bonnett, donde se percibe que la academia literaria colombiana ha estudiado incipientemente la narrativa de dicha

escritora, ahondando, más bien, el trabajo poético, dramático y auto-ficcional –bonnetianos– desde diferentes posturas de la ciencia literaria.

En el segundo, titulado “La tríada mimética como propuesta teórico-hermenéutica”, se sondea la esencia de la conceptualización de la *triple mimesis* propuesta por Paul Ricoeur, desde las operaciones de *prefiguración*, *configuración* y *refiguración* hasta las nociones implícitas en ellos. También se hará explícita la situación que enmarca dicha propuesta en el ámbito del pensamiento filosófico ricoeuriano y su relación con la idea de relectura y actualización de la *Poética* en el ámbito de las perspectivas de los estudios literarios (biografista, sociológico, estructuralista, recepción o pragmatista), pues se muestra una complementariedad de enfoques inmanentes a la propuesta de *triple mimesis*, dejando a un lado el reduccionismo epistemológico otrora destacado en los aparatos de comprensión literaria.

En un tercer momento, se transita por una senda rotulada “La configuración de la *triple mimesis* ricoeuriana en *Donde nadie me espere* de Piedad Bonnett”, que conlleva en su interior tres itinerarios titulados “*Mimesis I*”, “*Mimesis II*” y “*Mimesis III*”; los cuales corresponden al momento de aplicación de dicha teoría en la novela mencionada, es decir, un itinerario que nos muestra el crisol singular de la *prefiguración* o *mimesis I* en el caso de la obra “*Donde nadie me espere*”, donde se fundamentará la semiótica de la acción previa a la *poiesis* literaria a partir de la experiencia vital y escritural de la autora-real (entrevistas), igualmente del mundo socio-cultural de base justificado por tres documentos que nos acercan a dicha mediación simbólica y esclarece el contexto histórico colombiano como, también, la indigencia en Colombia en relación al fenómeno de la desaparición forzada: *Historia mínima de Colombia. La historia de un país que ha oscilado entre la guerra y la paz, la pobreza y el bienestar, el autoritarismo y la democracia* (2017), *Política Pública Social Para Habitante De Calle -PPSH* (2018) y *Desaparición forzada. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico* (2018), respectivamente. El segundo paso radica en el terreno del texto mismo, de su *configuración*, pues se estudia la manera en la que está construida la trama, los elementos heterogéneos que *mimesis II* sintetiza, los procesos de concordancia-discordancia discordancia-concordancia en relación a la historia (*fábula*) y al cambio del personaje principal como, además, el proceso de tradicionalidad y esquematización que se configura en la estructura y partes del texto-novela –*Donde nadie me espere* (2018)– en virtud de la narración en primera persona del singular. El último sendero dentro de este trasegar

va sobre la operación mimética III o *refiguración*, donde se evidencia el desarrollo poético-hermenéutico o la experiencia de lectura creadora de sentido (el lector es quien cierra el círculo de comprensión inmanente a la tríada mimética) por parte del tesista de esta monografía (el cuál es un lector que comparte ciertos horizontes del proceso estético), a saber daremos una interpretación del sentido de la obra, la historia-conflicto, en relación a dos ideas principales que nacen del proceso de recepción, emotivo-racional, de la experiencia lectora sobre la historia narrada por Gabriel: la primera de ellas consistente en la refiguración del personaje Gabriel como representación y confrontación del sujeto del rendimiento propuesto por Byung-Chul Han en *La sociedad del cansancio* (2010); la segunda de ellas, referente a la construcción narrativa aristotélica del relato que ejecuta Gabriel en su primer cuaderno, en tanto que refracta el *triple presente* agustiniano y, este, le posibilita construir un espacio poético-biográfico para lograr comprenderse a sí mismo y superar la culpa que siente frente al incidente con su hermana Elena (la escritura como sanación).

I CAPÍTULO

EL TRABAJO CON LA PALABRA DE PIEDAD BONNETT: DERROTEROS Y PERSPECTIVAS

Los estudios crítico-literarios alrededor de la producción de Piedad Bonnett, según nos arroja nuestras investigaciones, son escasos y en lo concerniente a la obra “Donde nadie me espere” (2018), son inexistentes. No existe hasta el momento un acercamiento desde la teoría de la *triple mimesis*, propuesta por Paul Ricoeur, a ninguna producción estilístico-verbal de la escritora Piedad Bonnett, ya sea en su escritura poética, en su escritura dramática o en su narrativa (la cual inicia desde el 2001). A pesar de todo esto, los estudios que se han encontrado en este estado del arte, aportan unas miradas epistemológicas-literarias que posibilitan sondear las temáticas, conceptos, recursos literarios, evoluciones de las preocupaciones estéticas, géneros y lugares comunes en la escritura de la antioqueña como, también, posibilitan evidenciar las tendencias y los progresos de análisis que se han realizado desde la crítica entorno a la creación literaria de Piedad Bonnett, singularmente a su narrativa. Tales estudios son: **I)** *Piedad Bonnett, puntos de fuga de una escritura* (2015), artículo elaborado por Adriana Rodríguez Peña; **II)** *Nuevas representaciones ficcionales en la narrativa de Piedad Bonnett* (2008), artículo realizado por Mery Cruz Calvo; **III)** *Dialogismo y espacio autobiográfico en Helena Arellano Mayz y Piedad Bonnett* (2012), artículo hecho por Helena Araújo; **IV)** *Poética, denuncia y duelo en “Lo que no tiene nombre” de Piedad Bonnett* (2016), tesis de maestría en estudios literarios de la Universidad Santo Tomás, efectuada por Teresa de Jesús Sierra Jaime; y, por último: **V)** *Desplazamiento, identidad y alteridad en las narrativas de la distancia de Piedad Bonnett, Fernando Vallejo y Laura Restrepo* (2012), tesis de maestría en literatura de la Universidad de los Andes, presentada por Andrés Manrique.

En primer lugar, Adriana Rodríguez Peña, docente investigadora de la Universidad Central (Bogotá), inicia su escrito *Piedad Bonnett, puntos de fuga de una escritura* (2015), publicado en la revista *Nómadas* 43 de la misma Universidad, postulando un enfoque de estudio de la primera etapa creativa de Bonnett, donde describirá los momentos estéticos de su poética. Ella se concentra en las obras publicadas entre 1989 y 2011: *De círculo y ceniza* (1989), *Nadie en casa* (1994), *El hilo de los días* —premio nacional de Colcultura (1995)—, *Ese animal triste* (1996), *Todos los amantes son guerreros* (1998), *Tretas del débil* (2004), *Las herencias* (2008) y *Explicaciones no*

pedidas (2011). En el examen de estas obras de poesía, Rodríguez se aproxima a su propuesta estética desde tres aspectos fundamentales: su obra dentro del campo de la poesía colombiana, la apuesta estética específica dentro del canon y los elementos característicos de las mismas.

Así, encuentra que Piedad Bonnett es una de las mujeres escritoras que hacen eco y está en la escena literaria colombiana, especialmente en la de la poesía, debido al reconocimiento nacional e internacional que sus obras poéticas han recibido¹. Igualmente, las características y apuestas estéticas de Bonnett, las cuales subraya Rodríguez en tres movimientos: el primero, “Estética de lo cotidiano”, el segundo, “Conciencia de una voz lírica” y, el tercero, “la escritora y el tiempo”, evidencian los itinerarios poéticos que transita la escritora, puliendo cada vez más su escritura y temáticas, ya que pasa de un espíritu romántico (melancolía, soledad, infancia perdida, desencanto lúcido) a un espíritu más avezado en la complejidad de la condición humana entrelazado a indagaciones oníricas y filosóficas. Al respecto del movimiento “la escritura y el tiempo”, y a manera de síntesis de los anteriores, Rodríguez expresa:

[...] Su escritura ahonda más allá de la conciencia de la realidad y de la escisión del ser del sujeto moderno, para hacer de los pequeños actos de la vida cotidiana, la belleza ordinaria, imagen poética de una voz lírica madura. La conciencia del tiempo se aleja de lo anecdótico-histórico para ahondar en el presente atemporal de la voz lírica en plena conciencia de la figura de escritora detrás de los versos. En estas obras las constantes de su escritura se tornan conciencia de un arte que hace presencia desde la distancia del poeta-demiurgo: “Y la literatura, ya sabemos / está hecha por dioses pequeños e impacientes / y a menudo rabiosos / que adoran lo que existe y sin embargo / viven de consagrar lo que no existe” (2011, 48). En esta conciencia de la paradoja, la escritora vuelve a habitar los espacios privados, como la casa y los espacios públicos sociales, la ciudad, la calle, el balneario, pero esta vez como una escritora en el tiempo, y ya no sólo como voz lírica que configura un mundo —la pesadumbre de la existencia, la confusión ante la maraña del mundo— desde la intimidad de su experiencia. Es a través del mundo cotidiano —privado y público— que la autora hace el gesto de recrear un mundo y una existencia de poeta [...] (Rodríguez, 2015, p. 212).

¹ En el 2008 fue homenajeada por la Consejería para la Equidad de la Mujer de la Presidencia de la República, durante la Feria del Libro de Bogotá, “Piedad Bonnett (Colombia), ganadora del XI Premio Casa de América de Poesía Americana el pasado 22 de noviembre del 2011”. El XIV Encuentro de Poetas del Mundo Latino, que tuvo lugar en Ciudad de México y Aguascalientes entre el 25 y el 31 de octubre del 2012, estuvo dedicado a Piedad Bonnett y a la poeta mexicana Elva Macías, a quienes se les otorgó el premio de poesía Poetas del Mundo Latino Víctor Sandoval.

En esa medida, Rodríguez cierra su artículo afirmando que en el recorrido de las “sendas de la escritura” de Bonnett, existe un contrapunteo entre el plano de la expresión lírica y el plano del contenido (también llamados “puntos de fuga”). Dicho contrapunteo o juego consiste en la configuración de un “Yo” lírico que modela su visión de mundo, a partir de un espacio tiempo del diario vivir de un sujeto cotidiano (Rodríguez, 2015) desde cuatro características importantes: recurrencias temáticas, espíritu de su tiempo, conciencia de creación y manejo del lenguaje.

Por otro lado, la profesora de literatura de la Universidad del Valle Mery Cruz Calvo en *Nuevas representaciones ficcionales en la narrativa de Piedad Bonnett* (2008) –publicado en la revista Poligramas de la Universidad del Valle– hace un acercamiento teórico-crítico donde analiza los nuevos objetos-postmodernos de representación ficcional que se refractan en la narrativa contemporánea de *Después de todo* (2001), *Para otros es el cielo* (2004) y *Siempre fue invierno* (2007) de Piedad Bonnett. Tales representaciones ficcionales en la narrativa de Bonnett se caracterizan por imitaciones (*mímesis*-representación):

[...] determinadas, entre otras, por un nuevo orden internacional, en especial por el desarrollo acelerado de las tecnologías y los medios de comunicación, creadores de nuevos escenarios que aún no se terminan de entender; así mismo la importancia que en las sociedades cobran cada día los grupos denominados minoritarios, no por su cantidad sino por sus condiciones precarias de acceso a las decisiones que guían los destinos de las diferentes comunidades. El hecho de que Piedad Bonnett sea una escritora mujer no es un acontecimiento accidental y aislado; sabemos por los estudios socio críticos y la crítica literaria feminista que la escritura no es un territorio neutral y está atravesada por las tensiones ideológicas y culturales, entre ellas las de género. (Cruz, 2008, p. 127).

De esa forma, Cruz realiza un análisis de la historia y los discursos de las tres novelas arriba enunciadas. Demostrando, en síntesis, que en *Después de todo* (2001) –como en las otras dos novelas–, en la historia y el discurso de Ana, consistente en un momento de crisis por abandonar el arte de la pintura, tener una relación conflictiva con su hija María José y un matrimonio infeliz de veinte años, más el inicio de nuevas relaciones con dos amantes, Martín y Gabriela (“joven que cuestiona profundamente las seguridades y esquemas que guían la vida de Ana, trabajadora

incansable y disciplinada en su oficio de crítica de arte”[(Ibidem)]), se logran evidenciar representaciones contemporáneas de nuevas maneras del relacionarse y de comprender el mundo; avatares *sui generis* de los habitantes de la ciudad; un material lingüístico que apela a lo poético; un croquis de escenarios-otros donde se recrean nuevas relaciones productoras e hijas de nuevas identidades y subjetividades; la libertad femenina; el hastío y la soledad; la violencia de la Seguridad Nacional; la metaficción; la representación de aventuras ordinarias de lo cotidiano y un carácter postmoderno de los personajes. Al respecto de este último, Ana y sus distintos trayectos... “la convierten en una imagen de la postmodernidad, errante que se busca a ella misma, pero no cae en el espejo de Narciso, sino que se ve a través de otros y otras -madre, esposo, amante, amada, hija- aunque el reflejo devuelto no sea el más optimista” (Cruz, 2008, p. 132).

Finalmente, el compendio del acercamiento de Mery Cruz a la narrativa de Bonnett se puede resumir así: I. *Después de todo*: avistamiento de mujeres representadas y los micromachismos. II. *Para otros es el cielo* (“una narración a dos voces rememora la vida del profesor Antonio Alvar y de su amante Silvia, editora que encuentra en esta labor un sucedáneo de su verdadera vocación, la escritura” [Cruz, 2008]): el reconocimiento de la diversidad y el papel de la escritura como dispositivo identificante y reivindicante del ser femenino. III. *Siempre fue invierno*: La representación de la generación de los ochenta en el contexto de la Seguridad Nacional (post-Violencia) y la dialéctica entre ciudad e identidad (mediante la historia entretejida de Ángel y Franca).

Ahora, Helena Araújo por su parte, en *Dialogismo y espacio autobiográfico en Helena Arellano Mayz y Piedad Bonnett* (2012), más concretamente en el apartado “El prestigio de la belleza”, publicado en la revista *Lingüística y Literatura* de la Universidad de Antioquia, postula un análisis preocupado por la incidencia del dialogismo y lo autobiográfico como eje transversal de la escritura femenina en la narrativa, en especial en la narrativa de *El prestigio de la belleza* (2010), de Piedad Bonnett. Aquí la autora se apoya en filósofas e intelectuales de diversas corrientes feministas como Nora Catelli, Elizabeth Abel, Judith Butler, Martha Nussbaum, Hélène Cixous, entre otras y otros (Bajtín / Todorov). Además del caldo de cultivo teórico de la escritura

de este artículo por parte de Araújo, hay una escritura con un ritmo transgresor y ensayístico que emula la primera persona disimulada en la tercera persona².

Entonces, Helena Araújo asevera que la novela *El prestigio de la belleza* (2010), cercana a la *Bildungsroman* o la “novela de aprendizaje”, es una novela “tan imaginaria como verídica y tan verídica como imaginaria al describir los itinerarios de una niña que se considera fea en una sociedad que suele celebrar la belleza. ‘Mi madre se asustó al verme’ (Bonnet, 2010, p. 11) ¿Dudarlo? La voz narrativa enuncia, explica y reitera la fealdad [...]” (Araújo, 2012, p. 337). Más tarde, Araújo destaca los pasajes de la novela donde se muestra el proceso de desvelamiento menstrual, el cambio corporal, la iniciación sexual y amorosa, la relación conflictiva con los padres, la experiencia de educación en una institución de monjas, etc., que marcan la historia, narrada en primera persona, del personaje principal y que evidencian características existenciales propias de la autora real, Piedad Bonnett. Incluso, dice Araújo que el relato de la infancia y la adolescencia narrado en la novela, es una narración anónima de la misma Piedad Bonnett. Quizá por esto la crítica ha llamado “biografía falsa” a esta novela. Además, dicho espacio autobiográfico se barniza de las características de la escritura femenina, según Araújo siguiendo a Cixous, “la ruptura, la transgresión, la subversión contra el lenguaje autoritario”, ya que el discurso novelesco al ser autocrítico como dialógico, lo posibilita; al respecto y a manera de conclusión del artículo de Araújo, manifiesta:

¿Por dónde va el discurso, la simbología, la retórica de Piedad Bonnett? Inicialmente, su hablante no desafía el concepto de la realidad, todo lo contrario. A lo largo del texto, las estrategias discursivas están orientadas a inventar condiciones de verosimilitud. Poco importa que el tema parezca banal, la voz narrativa siempre logra presentar lo vivido. ¿Aceptarlo? Bonnett traduce su mundo a una lengua que se inspira en la exageración. **Si no le caben las convenciones normalizadoras es porque las anomalías imponen su ley. Además, no hay certezas ni manera de obtenerlas: todo procedimiento que intente instaurar normas puede ser invalidado.** Si en sus primeras novelas Bonnett se aproxima al testimonio o a la ficción, su obra posterior implica

² Juego de palabras a propósito de lo enunciado al inicio por Helena Araújo: [...] *Relegada al ámbito de lo ancilar por un supuesto intimismo, la literatura “femenina” pudo considerarse autobiográfica. ¿Acaso la autobiografía no ha sido un género de dudosa reputación? Sin embargo, hablando sobre sí mismas las mujeres llegan a caracterizarse por lo que expresan o callan con respecto a una identidad que hallan a partir de su pasado. En este género, la lectura de memorias personales se asemeja a la de textos próximos a la autoficción que, sin embargo, cumplen con lo que se ha denominado “pacto autobiográfico” (Catelli, 1991: 12). ¿Dudarlo? Las mujeres han de escribirse y describirse al ritmo de sus dudas y sus hallazgos, asimilándose a ese género —el autobiográfico— en que narradoras y protagonistas llegan a reconocerse en la inscripción de un nombre propio y en el uso de la primera persona. Cabe agregar, sin embargo, que la primera persona disimula una tercera persona muy discreta.* (Araújo, 2012, p. 333).

un espacio autobiográfico. Al evocar la niñez, la adolescencia, ella misma es a la vez sincera e imaginativa [...] (2012, p. 239).

En seguida, damos paso a la tesis de maestría en estudios literarios de la Universidad Santo Tomás intitulada: *Poética, denuncia y duelo en “Lo que no tiene nombre” de Piedad Bonnett* (2016), efectuada por Teresa de Jesús Sierra Jaime, el cual es un acercamiento de carácter biógrafo y socio-crítico que fundamenta la obra *Lo que no tiene nombre* (2013) de Piedad Bonnett, como una obra que representa el duelo personal ante la muerte de un ser querido, también que realiza una poética del suicidio y que formula una denuncia social ante el trato estigmatizante y médico que se le da a las enfermedades mentales en Colombia.

Lo que no tiene nombre (2013) es una obra, según Sierra, de carácter autobiográfico que pone en escena la experiencia universal de la muerte, la muerte por mano propia: el suicidio. Sin embargo, el suicidio no como elección ética, ni como finalidad “digna” de un estado “reprochable” (eutanasia), sino como salida de una enfermedad mental (la esquizofrenia). De esta forma, Piedad Bonnett aporta un tema poco tratado en la literatura colombiana y que resulta una cuestión que preocupa tanto al ámbito nacional como internacional, a partir de la narración-argumentación-reflexión de la historia, desde la perspectiva de una madre-intelectual, de Daniel. En definitiva, una de las proposiciones más fuertes hechas por Sierra en su tesis, es la presentada en su último capítulo “El dolor de otorgarle palabras a Lo que no tiene nombre”: la experiencia de la muerte del Otro, en este caso del suicidio de un hijo, posibilita la experiencia estética-poética que ayuda a purificar (*catarsis*) la pasión (*pathos*) del dolor (*suffero*). En últimas allí:

Se explora cómo el lenguaje deviene ejercicio de memoria por parte de la autora para atenuar su dolor y eternizar al hijo amado, a través de la palabra. Mediante recursos literarios propios de la escritura poética el protagonista cobra vida en la memoria de su madre y en la de los otros ‘Hay libros así, escritos con sincera honestidad, que al hablar en singular son la voz más plural que se puede escuchar. Yo siento ya que conozco a su Daniel’ (Mosquera, 2013). A la vez Daniel se constituye como un personaje de las letras colombianas, donde quedará eternizado (Sierra, 2016, p. 15).

Por último, un ejercicio teórico, crítico y argumentativo que busca demostrar cómo se representan las distintas formas de lejanía (*desplazamiento*) de los personajes principales

(*identidad*) frente al otro (*alteridad*), lo cual conlleva repensarse el medio ideológico y la alteridad, a partir de un análisis comparativo en torno a tres novelas colombianas –donde solo nos interesa el acercamiento a la novela *Siempre fue invierno* (2007) de Piedad Bonnett– es *Desplazamiento, identidad y alteridad en las narrativas de la distancia de Piedad Bonnett, Fernando Vallejo y Laura Restrepo* (2012), tesis de maestría en literatura de la Universidad de los Andes, presentada por Andrés Manrique. Concretamente, el capítulo que aborda la novela de Bonnett está titulado como “Narrativas del *desplazamiento*”, y dividido en los subcapítulos: “1.1. El silencio, la sonrisa y el reflejo: distancia (secreto) y memoria. 1.2. Reiteración, muerte y escritura. 1.3. Testigos, multitudes y redundancias de la memoria”. Encima, el autor se vale en este capítulo de la obra *The trace of the other* de Emmanuel Lévinas.

Así que, al inicio de la novela *Siempre fue invierno* se muestra a Ángel, escritor frustrado y médico, en el momento que conoce en una vía automovilística a Franca, una mujer capitalina de casta adinerada y “mujer tradicional” que ha abandonado a su esposo en la vía. Empero, Ángel no ve directamente a Franca cuando está deteniendo su automóvil, sino que se abstrae en un recuerdo. Esta imagen, según Manrique, es una imagen que muestra el *desvío* de atención y *distancia* que marcará la relación de Ángel y Franca en toda la novela. Distancia que terminará en un crimen, el asesinato de Franca. Mas aún, no sólo la distancia (*desplazamiento*) se da en la relación con los otros (la de los personajes), sino también en la relación de un sí consigo mismo (*identidad*):

[...] En el plano de lo “introspectivo”, Ángel también se presenta como un personaje escindido. Esto se demuestra en la imagen que él ve de sí mismo esa mañana en el espejo (14-15): *sonreía amargamente al otro, al desconocido con el que sostenía una relación ambivalente de aceptación y de rechazo: a un tipo cuyo talento dudaba, dueño sin embargo de una sonrisa perfecta que le gustaba a las mujeres*. La sonrisa frente al espejo pone en evidencia la **distancia** de Ángel ante su reflejo, que la voz narrativa enuncia como el de un “otro”. De ese modo, esa imagen muestra un sentido de *distanciamiento* que se concentra en el “yo”: un *desplazamiento* de la “identidad” que insinúa la presencia del espectro del otro (Manrique, 2012, p. 14).

Como resultado del trabajo de Manrique se obtiene que en las “identidades” de los personajes de la novela de Bonnett, propiamente de los protagonistas principales, existe una separación con su realidad circundante. Luego, con base en el análisis de la relación distante que Ángel mantiene con Franca y algunos procesos de asociación (*proyección*) de su imagen con los

“otros”, se evidencian dos niveles de *desplazamiento* “identitario” en el personaje Ángel: el de la percepción y el de la memoria. Después, en el plano de la historia, se obtienen los detonantes, *traumas*, del actuar, ser y padecer del personaje Ángel. Posteriormente, y como resultado final, se obtiene la proposición-conclusión más fuerte de Manrique: el tránsito del *trauma* del campo inmaterial al de la materialidad del cuerpo y de la escritura de ángel, se configura como un horizonte pertinente para su “(des)encuentro” con Franca (Manrique, 2012).

En suma, las obras literarias de Piedad Bonnett han sido estudiadas desde diferentes perspectivas epistémicas de la crítica literaria. Como lo demuestra este estado del arte, los senderos de análisis han iniciado en la búsqueda de una voz poética en la poesía de Piedad Bonnett, luego pasado por el derrotero de estudio sociológico que evidencia los nuevos objetos de representación postmoderna, después transitado en la manifestación del carácter biográfico, catártico y dialógico de su narrativa, más tarde en el sendero de la recepción literaria cuando la obra toma sentido a partir de un aparato conceptual que un lector aplica para llenar los vacíos explicativos (o aberturas interpretativas) de una obra; respectivamente. En consecuencia, hay una mayor tendencia en los estudios de corte biografista (“Psicologismo”), tanto en su poética como narrativa, pues se busca el significado de la obra a razón de la vida pública y subjetiva de la autora.

Como hemos rastreado, la obra de Piedad Bonnett, desde su primer momento *poiético* (creación-creativo) con el género poético, 1989, hasta el despliegue narrativo (segundo momento) con sus obras novelescas y experimentación narrativa (2013), es susceptible de pertenecer a la literatura cumbre del país. A pesar de que la obra “Donde nadie me espere” (2018) de Piedad Bonnett no posea estudios o análisis de ningún tipo, es pertinente estudiarla a la luz de la concepción de “triple mimesis” ricoeuriana para revindicar el destacable trabajo con la palabra y capacidad de configuración de mundos posibles de la escritura de Piedad Bonnett.

II CAPÍTULO

LA TRÍADA MIMÉTICA COMO PROPUESTA TEÓRICO-HERMENÉUTICA

Empecemos por considerar, brevemente, la hermenéutica. De ella dice la RAE: “Del gr. ἑρμηνευτικός *hermēneutikós*; la forma f., de ἑρμηνευτική *hermēneutikḗ*. Nombre femenino” [...] que se refiere a la “interpretación de los textos, originariamente a los sagrados”, en otra acepción más filosófica: “**teoría** de la **interpretación** de los textos” (RAE, 2019, p. 1 [el subrayado es nuestro]). Ya en un inicio (Antigüedad), se pensó el encadenamiento binario *teórico-hermenéutico* en relación a la mitología griega: Hermes, la deidad que cumplía el papel (actividad) de mensajero de los dioses, llevaba anuncios, advertencias, vaticinios; su hacer era de tipo práctico, por ello se consideraba la hermenéutica como actividad transformativa y comunicadora, contraponiéndose a la teoría como ejercicio contemplativo de cosas inmutables por parte de quien observaba. Era una actividad transformadora, porque el acto de comprender el anuncio trastocaba el *ethos* (modo de ser) y *diánoia* (pensamiento) del receptor luego de recibir o tratar de descifrar y meditar el mensaje, de allí que “su cualificación tradicional sea: *hermeneutiké téchne*, *ars interpretationis*, *Kunst der Interpretation*: arte de la interpretación como transformación, y no teoría como contemplación” (Ferraris, 1988, p. 9). El conocimiento especulativo de la teoría, el cual se considera desligado de toda aplicación, dentro de la hermenéutica se materializa en ejercicio (*praxis*): interpretación de los textos; no del mero texto escrito, sino de todo tejido sígnico que se presente oscuro o sea sentido potencial sobre algo (todo conocimiento es conocimiento de algo que nos afecta). A propósito:

Entre los diversos ámbitos en los cuales se ejerce la interpretación, para la hermenéutica ha sido un ámbito de elección, aunque no exclusivo, el de los textos que tienen valor canónico para una comunidad histórica: religiosos, jurídicos, literarios. La referencia a los mensajes divinos y la propia naturaleza de Hermes, dios o semidios, se une aquí al problema de la oscuridad, y por ende al hecho de que la interpretación se ejerce allí donde se interponga un velo a la comprensión de un mensaje ... (‘en lo claro no hay interpretación’). Esta es la razón de que, hasta finales del siglo XVIII, tengamos incluso ejemplos de hermenéuticas que no se refieren sólo a los textos o a discursos en sentido estrecho o restringido, sino que interpretan todo tipo de signo, incluidos los signos naturales (*interpretatio naturae*, “interpretación de la naturaleza”). Interpretando textos literarios, teológicos, jurídicos, oráculos, o ese otro texto que es el libro de la naturaleza [...] Es así como, en el siglo XIX, Dilthey ha podido describir la historia de la hermenéutica como un desarrollo que, a partir de una base limitada y subsidiaria (subsidiaria de la teología, del derecho,

de la literatura), lleva a la hermenéutica hasta una universalidad propiamente filosófica. (Ferraris, 1988, p. 10).

Llegados a este punto, recordemos que hay una historia de la hermenéutica que parte de las necesidades interpretativas del contexto griego, más tarde transita a la cosmovisión del cristianismo (donde la hermenéutica se unifica con la exégesis: “explicación de las cosas sagradas”), después sigue un camino donde por medio del Humanismo y la Reforma anda hasta las problemáticas y disciplinas particulares de la filosofía moderna como también contemporánea. En tal itinerario, de centenas de años, la hermenéutica pasó de técnica-método (o “ciencia auxiliar”) a ciencia indispensable en el ejercicio epistemológico de las ciencias humanas y en intento humano de comprender el mundo, el otro y el sí mismo³. Para el siglo XX representa el punto nodal de debates teóricos-filosóficos y la abertura de un diálogo constante-inconcluso, destacado en la escena filosófica alemana con propuestas como el *circulo hermenéutico* de Georg Gadamer y la crítica habermasiana de la ideología (donde la comunicación y recepción del mensaje es clave), por un lado; destacándose también en la escena filosófica francesa con propuestas donde se relaciona la hermenéutica y el Estructuralismo, la hermenéutica y el Deconstruccionismo, la hermenéutica y el lenguaje, dado que el fenómeno interpretativo está condicionado por unos andamiajes histórico-culturales que enmarcan las formas, contenidos y límites de comprensión del mundo, el otro y el sí mismo (yo interior que se flexiona sobre sí mismo: reflexión), por otro lado. En consecuencia, es en este núcleo problemático y dialéctico de la llamada “hermenéutica filosófica” donde Paul Ricoeur se ubica. Sin embargo, su propuesta filosófica y teórico hermenéutica es *sui generis* (particular), aunque no deja de lado el mundo y discusiones filosóficas que están de base a sus propuestas y perspectivas. Presenciamos:

Paul Ricoeur (Valence, 1913-2005) fue un filósofo francés, a la vez profesor en la Universidad de Estrasburgo como en la Universidad París-Soborna, dictó ciclos de conferencias en la Universidad de Chicago. Según el catedrático de estética de la Universidad de Turín, Maurizio Ferraris, su filosofía consiste en un considerable intento de mediación entre los requerimientos epistémicos de la fenomenología, algunos postulados de las filosofías analíticas, de las ciencias humanas de sustento estructural y de la “hermenéutica en sus repliegues ontológicos y existenciales” (1988, p. 291). Se ha considerado a Ricoeur como un pensador del existencialismo

³ No es nuestra intención, de ningún modo, realizar o referenciar de forma exhaustiva una historia de la hermenéutica.

cristiano y elucubrador de la voluntad reflexiva. La dinámica de su pensamiento se ha dividido en tres fases: La primera fase del *pensamiento ricoeuriano* se concentra en reevaluaciones incipientes del existencialismo y de la fenomenología, razón por la cual aparece en 1947 *Karl Jasper y la filosofía de la existencia* (Karl Jasper et la philosophie de l'existence) y en 1948 *Gabriel Marcel et Karl Jaspers. Filosofía del misterio y filosofía paradójal* (Gabriel Marcel et Karl Jaspers. Philosophie du Mystère et philosophie du paradoxe), más tarde en 1950 publica su traducción francesa de las *Ideas* de Edmund Husserl; en los 50', precisamente, Ricoeur explora la conexión entre fenomenología y existencialismo, en los tres volúmenes de *Filosofía de la voluntad* (1950-1960) y en *Historia y verdad* (1955), ya que dentro de estas investigaciones se inicia una *epistemología del símbolo* en tanto estudio de las manifestaciones multívocas en que el ser humano sintetiza los deícticos (*hic et nunc*) significativos de su existencia y tradición (Ferraris, 1988). En efecto, símbolo –en la medida que es afectación noética (concepto) como sensible (imagen acústica) – e interpretación advienen como conceptos codependientes: “[...] ‘hay interpretación allí donde hay un sentido múltiple, y es en la interpretación donde se pone de manifiesto la pluralidad de los sentidos (Ricoeur 1969, 16-17)’ ” (Ferraris, 1988, p. 292). Así, en *Sobre la traducción* (De L'interprétation. Essai sur Freud) de 1966 y *El conflicto de las interpretaciones: ensayos sobre hermenéutica* (Le conflit des interprétations...) de 1969, se ahonda en la pareja símbolo-interpretación desde una dialéctica entre fenomenología de las religiones, ciencias humanas y filosofía para, más tarde, dirigir el cauce de su pensamiento hermenéutico-simbólico –he aquí su segunda fase o período – al estudio de las dinámicas filosóficas de la metáfora, especialmente en su obra *La metáfora viva* de 1975; por último, ya la tercera fase, de forma concreta en los tres tomos de *Tiempo y narración* (1983-1985), el pensamiento de Paul Ricoeur surca hacia la indagación amplia de los enlaces inmanentes entre temporalidad, relato y existencia, donde “el relato se considera como un desarrollo del nudo simbólico-metafórico” (Ferraris, 1988, p. 292) y la existencia como lugar (*estar en el mundo*) posible de comprensión hermenéutica junto a la descripción (‘apalabramiento de’) y experiencia fenomenológica del tiempo o la temporalidad con sus *eskasis* (estadios móviles del tiempo: pasado, presente, futuro).⁴

⁴ Los conocimientos, dinámicas y conflictos anteriores a esta fase se presentan, de cierta forma inmiscuida y ponderada, en la última fase de su pensamiento (por ejemplo, la incidencia de su epistemología del símbolo). Al respecto de la hibridación de la existencia, la temporalidad y el relato con la comprensión hermenéutica, la experiencia y descripción fenomenológica, expone Ricoeur: “[...] la reflexión debe convertirse en interpretación, **porque no puedo captar este acto de existir más que en signos dispersos en el mundo**. Por eso, una filosofía reflexiva debe

Esta combinación entre la descripción fenomenológica, la pragmática de la filosofía analítica y la interpretación hermenéutica, hace de la labor hermenéutica de Paul Ricoeur una actividad “desmitificadora de los símbolos, que a su juicio eran la muestra de la relación con lo sagrado, y tras los cuales había que buscar la verdad [...]” (Basilisco, 2005, p. 2). Dicho trabajo, como es consabido, parte de las consideraciones de ruptura sobre la comprensión del mundo ejecutadas por Karl Marx, Sigmund Freud y Friedrich Nietzsche; llamados por el mismo: “maestros de la sospecha”. Con esta escuela de la sospecha él logra dejar atrás el afán de verdad única hipostasiada por el método hermenéutico positivista (que deja a un lado el papel-condicionamiento del observador y el de la reflexión⁵) y la falta de autoevaluación interpretativa del mundo por medio del ejercicio cientista como también de la evaluación de las *claves hermenéuticas* (competencia comunicativa / capacidad de desciframiento simbólico); por el contrario, la dinámica de pensamiento e interpretación de los “maestros de la sospecha” –los cuales son un marcado punto de apoyo del pensamiento ricoeuriano– se dirigen a la:

incluir los resultados, métodos y premisas de todas las ciencias que intentan **descifrar e interpretar los signos del hombre**” / “Pero el sujeto que interpreta interpretando los signos ha dejado de ser el *Cogito*: **es un existente, que descubre, mediante la exégesis de su vida, que está puesto en el ser** [...] De esta forma, la hermenéutica descubriría un modo de existir que no sería más que, de un extremo al otro, **ser-interpretado**. Solo la reflexión, aboliéndose a sí misma como reflexión, puede reconducir a las raíces ontológicas de la comprensión. Pero eso no deja nunca de ocurrir en el lenguaje y mediante el movimiento de la reflexión” (como se cita en Ferraris, 1988, p. 296 [el subrayado es mío]). Cabe decir que una de las formas de reflexión llevadas a otro orden existencial, es la literatura en cuanto en tanto dispositivo mimético de reflexión humana individual y colectiva que representa tales condiciones del ser, la temporalidad, el relato (búsqueda de sentido), en relación a la experiencia fenomenológica (para las ideas neoaristotélicas de Ricoeur: en el caso de la literatura: *Aisthesis*), reflexión (*mimesis*) y comprensión hermenéutica (*catarsis*). En efecto, al ser el mundo un texto amplio que hay que leer, la literatura o cualquier otro arte entra(n) a ser mundo, pero mundo representado, mundo que vuelve sobre lo dado desde la creación (*poiesis*), es un segundo texto sobre un texto primigenio (mundo flexionado sobre sí mismo), en últimas: un mundo configurado que posibilita la *comprensión* del mundo físico y cultural factual: preconfigurado.

⁵ Siguiendo la *Historia de la hermenéutica* (1988) de Maurizio Ferraris, en el ámbito de la hermenéutica reevaluada por los alemanes Georg Gadamer y Jürgen Habermas, el modo de liberarse del idealismo gnoseológico del *theorein* (secularización epistemológica y revaloración del positivismo) en tanto contemplación desinteresada y desprejuiciada (“objetividad”), es realizando una “arqueología” del proceso por el cual la teoría del conocimiento se ha determinado en teoría de la ciencia. Es decir, remontándose a las fuentes y descubriendo el *interés* constitutivo del conocimiento por medio de la reflexión del sustrato o estadio epistemológico, también llamado *ejercicio arqueológico-hermenéutico*. Al respecto, expresa Habermas: “Si queremos seguir el proceso de disolución de la teoría del conocimiento, cuyo lugar ha sido ocupado por la teoría de la ciencia, tenemos que remontarnos **a través de las fases abandonadas de la reflexión**. Volver a recorrer este camino desde un horizonte que apunta hacia su punto de partida puede ayudarnos a recuperar la perdida experiencia de la reflexión. **Porque el positivismo es eso: renegar de la reflexión**” (P. 368 [el subrayado es nuestro]). En la médula de la discusión se encuentra el aporte de los “maestros de la sospecha”, pues la epistemología posee condiciones del saber de determinada época y sociedad, por tanto, hay que reconocer los andamiajes conceptuales del conocimiento ¿Cómo? mediante, por el momento, la autorreflexión desde, con y para el estado de cosas (métodos, principios, teleologías, etc.) del conocimiento.

[...] **autorreflexión**, en la que el sujeto reconoce la acción del trabajo (relaciones de producción), del deseo y de los prejuicios morales en la formación del conocer, la inclinación filosófica y puramente desinteresada por el conocimiento se pone al servicio de otro interés que no es ni técnico ni práctico-comunicativo. Si no, precisamente, emancipatorio en la medida en que, a través suyo, el **sujeto reconoce** sus propios **condicionamientos**. (Ferraris, 1988, S.P. [el subrayado es mío]).

Dicho sujeto sujetado o si se quiere condicionado, pero que se reconoce como tal, se hace consciente de que su interpretación de X está contaminada de múltiples estructuras o ideologemas. Ante esa mirada-comprensión velada sobre algo, el sujeto se propone quitar las capas-vendas, analizarlas y, luego, producir un nuevo sentido sobre ese algo. Así nacen las distintas propuestas teóricas-hermenéuticas.

Ahora bien, por lo que se refiere a la propuesta “teórico-hermenéutica”, hay que mencionar que la quintaesencia de la propuesta de Paul Ricoeur radica en la complementariedad, por supuesto de lo descrito anteriormente pero también, entre el hacer explicativo y el ejercicio comprensivo y en sus filósofos de cabecera. Para terminar, al respecto nos ilustra Maurizio Ferraris (1988) sintetizando dicho aporte teórico hermenéutico en tanto que:

El presupuesto de la complementariedad entre epistemología y hermenéutica es existencial: el ser en el mundo del hombre es una experiencia de finitud; pero dado que esa experiencia se capta en el propio espesor efectual, es necesario que venga sustanciada en las formas culturales de la tradición, en una enciclopedia y en una epistemología. Aquí, Ricoeur pone en interacción la analítica del *Dasein* de Heidegger con la tradición de Dilthey y de Husserl: de Dilthey toma la concepción del espíritu objetivo como fijación cultural e institucional de las expresiones de la vida; del último Husserl hereda el tema de una fenomenología del mundo de la vida que no excluya la epistemología, sino que reconozca en ella una fase esencial de la autocomprensión del sujeto. (p. 296)

En efecto, Paul Ricoeur sintetiza toda una tradición filosófica europea y pone en diálogo diversas concepciones para formular sus ideas. Debemos tener claro que la propuesta teórico-hermenéutica más directa e híbrida es la de la *triple mimesis*⁶.

⁶ Más adelante ampliaremos esta aseveración.

Luego de este devaneo contextual sobre Ricoeur y su pensamiento, desde luego con la intención de ampliar y dejar enunciada la razón de ser de la caracterización de la triple *mimesis* como “**propuesta teórico hermenéutica**”, pasamos a abordar la teoría de la triple *mimesis*. Por tanto, lo que sigue de este marco teórico tiene como propósito explicar los conceptos y categorías de la teoría de “*Triple mimesis*” en relación a la pregunta problema: ¿Qué es la teoría de la triple *mimesis* propuesta por Paul Ricoeur y sus características? Circunscrita como el segundo objetivo específico de esta monografía: “explicar los conceptos y categorías miméticas de la teoría de la *Triple mimesis* de Paul Ricoeur”. Cabe mencionar que es en el libro *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico* (1983), donde Paul Ricoeur propone y defiende argumentativamente dicha teoría, especialmente en su tercer capítulo. Veamos:

“Tiempo y narración. La triple mimesis” es el capítulo tercero del primer volumen de “Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico” de Paul Ricoeur. Este está dividido en tres volúmenes y aparece en la vida académica francesa entre 1983 y 1985. Más tarde, en 1995 se publica la primera edición en español. Luego, en 2004 se realiza la quinta edición en español, que es la que tratamos aquí, traducida por Agustín Neira. Por otro lado, recuérdese que Paul Ricoeur al destacarse por marcar una línea de pensamiento existencial y fenomenológica (husserliana) que muta a la *hermenéutica-fenomenológica*, se dedica en este estadio de su pensamiento a consideraciones sobre la historia, el relato, los estudios literarios, el tiempo, la verdad y la producción, adquisición y transformación de la comprensión de todo discurso escrito —ya sea de carácter de verdad (Historia) o de verosimilitud (literatura)—. Así las cosas, nos concentraremos en el capítulo tres de esta obra, “Tiempo y narración. La triple mimesis”, ya que es el lugar donde se explicita la propuesta mimética:

El acto de narrar y el ser temporal, la construcción de la trama (*mythos*) en Aristóteles y el tiempo en Aurelio Agustín, son dos instancias alejadas en la cultura, las ideas y el tiempo de las que parte Paul Ricoeur para formular su tesis. Por un lado, Aristóteles en la lógica de la disposición

de las acciones, libro “Poética” (335a.e.c.⁷), deja a un lado los aspectos temporales de la construcción de la trama, pues este comenta que el tiempo pertenece al campo de estudio de la Física, en la medida que el tiempo es la medición de los cambios del movimiento; a pesar de que, ora, conlleve conceptos como “comienzo”, “medio” y “fin”, otrora, se ponga atención a la extensión de la trama en el discurso. Por otro lado, Aurelio Agustín en su libro XI de las “Confesiones” (siglo IV d.e.c.⁸) y, especialmente, en las paradojas de la experiencia del tiempo, no presta atención a la incidencia que tiene la actividad de narrar una historia con dicha experiencia temporal, ni siquiera en el acto de recordar, reflexionar (atender) y esperar. En esa medida, Ricoeur se encuentra con un abismo entre tiempo y narración, por lo que su empresa teórico-analítica consiste en construir una mediación, un puente, entre el tiempo y la narración, entre las ideas esbozadas por Agustín y de Aristóteles con el fin llegar a su tesis principal: “el tiempo se hace tiempo humano en la medida que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (Ricoeur, 1985a, p. 141).

¿Cómo se da la mediación? Ahora bien, la mediación entre tiempo y narración la posibilita la construcción de la trama (*mythos*) dentro del proceso mimético (*mímesis*)⁹. Tal proceso es postulado como *mimesis I*, *mimesis II* y *mimesis III* y es de esta forma como aparece la concepción de la *triple mímesis*. También se conocen como 1) *prefiguración (del campo práctico)*; 2) *configuración (campo textual)*; 3) *refiguración (campo de recepción)*. Así, la temporalidad es llevada al lenguaje en el sentido de que este configura y refigura la experiencia temporal en la

⁷ Significa: antes de la era común.

⁸ Significan estas siglas: después de la era común.

⁹ Acerca de la postura o lectura Ricoeuriana sobre trama (disposición de los hechos) y *mímesis* (representación de la acción), “neoaristotélica” para María Turru Tarré, en extenso me permito la siguiente cita ilustrativa:

“No es mi intención hacer un comentario de la *Poética* [...] No es indiferente abordar el binomio *mythos-mímesis* por el término que a la vez abre y sitúa todo el análisis: el adjetivo “poética” (con el sustantivo “arte” sobreentendido). Él solo pone el sello de la producción, de la construcción y del dinamismo en todos los análisis, y en primer lugar, en los dos términos de *mythos* y *mímesis*, **que deben tenerse por operaciones y no por estructuras**. Cuando Aristóteles, al sustituir el definidor por lo definido, diga que *mythos* es ‘la disposición de los hechos en sistema’ (*he ton pragmaton systasis*) (50a,5), habrá que entender por *systasis* ... sino la disposición (si se quiere, en sistema) de los hechos, **para señalar el carácter operante de todos los conceptos de la *Poética***. Por eso, sin duda, desde las primeras líneas, el *mythos* se pone como complemento de un verbo que quiere decir componer. La *Poética* se identifica de este modo, sin otra forma de proceso, con el arte de ‘componer las tramas’ (47 a, 2). **El mismo criterio debe emplearse en la traducción de *mímesis*: dígase imitación o representación (según los últimos traductores franceses) ... Se trata, pues, de imitación o representación en su sentido dinámico de puesta en escena, de trasposición en obras de representación**. Y siguiendo la misma exigencia, cuando Aristóteles enumere y defina, en el capítulo VI, las ‘partes’ de la tragedia, **habrá que entender no las ‘partes’ del poema, sino las del arte de componer**.” (Ricoeur, 1985a, p. 83 [el subrayado es nuestro]).

narración, logrando una experiencia humana que trastoca el tiempo cósmico en tiempo humano. En otra instancia, Ricoeur se propone, sería aquí su sub-tesis, “[...] mostrar el papel mediador de este tiempo de la construcción de la trama (configuración o *mímesis II*) entre los aspectos temporales prefigurados en el campo práctico de la refiguración de nuestra experiencia temporal por este tiempo construido” (Ricoeur, 1985a, p. 115). En consecuencia, el proceso pasaría por un tiempo prefigurado (*mímesis I*) a otro refigurado (*mímesis III*), por medio de un tiempo configurado (*mímesis II*). Entonces, *mímesis II* posee un carácter de importancia axial, puesto que cumple la función de mediador en el proceso o dinámica de la construcción de la trama; media entre la preconfiguración del ámbito práctico y su refiguración por la recepción de la obra... “como corolario, se verá al término del análisis, que el lector es el operador por excelencia. Que asume por su hacer — acción de leer— la unidad del recorrido de *mímesis I* a *mímesis III* por medio de *mímesis II*” (Ibid).

Mímesis I

Por consiguiente, nos adentramos a *mímesis* uno (I) o a prefiguración; entiéndase esta como parte inicial del **proceso** dinámico de la construcción de la trama. Rigurosamente, *mímesis I* es imitar o representar la acción en tres instancias previas: a) la primera consistente en el obrar humano, lo que implica una estructura semántica (semiótica) de la acción; b) en segunda medida, una realidad simbólica (mediadora) o también conocida como “recursos de simbolización” y c), en tercera medida, una instancia temporal; si se quiere, una pre-estructura-narrativa-temporal. Estas tres instancias de *mímesis I*, configuran una pre-comprensión, familiar al lector y al artista de la obra verbal estilizada, que posibilita la construcción de la trama (*mythos*) en sus tres momentos (**operaciones/procesos**) miméticos (*mímesis*).

*** Estructura semántica de la acción.**

Ahora, toda narración, nos asevera Ricoeur, presupone por parte de quien narra (narrador/emisor) y de quién lo escucha (auditorio/receptor), una familiaridad con términos como “agente”, “fin”, “medio”, “circunstancia”, “interacción”, “ayuda”, “cooperación”, “conflicto”, “éxito”, “fracaso”, etc. De esta forma hay un código y significación previo que estos comportan. Incluso, hay trato previo con una red de preguntas como “¿Qué?” “¿Quién?” “¿Por qué?” “¿Cómo?” “¿Por quién?” “¿Para qué?”, etc., que constatan una textura conceptual de la comprensión práctica de las acciones.

De ese modo, los agentes, implícitos en la pre-representación de las acciones, son responsables de algunas (no todas) de sus acciones. En esta red semiótica de la acción, la pregunta “¿Por qué?” es una regresión infinita-abierta, contrario a la pregunta “¿Quién?” que es una regresión finita abierta; puesto que identificar al agente y reconocerle motivos son operaciones complementarias previas, el quién se define constatando al sujeto concreto de la acción pero el porqué del actuar de ese sujeto no se define, sino que se propone, existe así una infinidad de razones del actuar de quien actúa, quien ya está fijado, limitado. Hay un sujeto de la acción que hace algo o padece algo, obra y sufre, es agente y es paciente (de allí que no sea “responsable” de todas sus acciones). Es consabido que estos agentes sufren y actúan en circunstancias que no han producido directamente y en cuanto en tanto son agentes históricos que intervienen dentro de acontecimientos

sensibles y sociales, disponen en su acción momentos desfavorables y/o favorables donde gozan o sufren; esto último pertenece al campo práctico. Tal intervención conlleva que obrar es hacer coexistente lo que un agente es capaz de hacer y lo que sabe hacer (capacidad) dentro del estadio inicial de un sistema físico y/o social cerrado (Ricoeur, 1985a). Es más, llevar a cabo una acción, obrar, es por lo general un obrar con otros; entonces la interacción es susceptible de tomar la manera de la cooperación, la lucha o la competición. Las variantes de la interacción, en consecuencia, se unen con las contingencias de las circunstancias, ya por su aspecto de adversidad o de ayuda. La resultante de estas relaciones puede llegar a ser un giro (cambio) de suerte hacia la felicidad o armonía (concordancia) o hacia la desgracia (discordancia) –lo que se conoce desde la *Poética* de Aristóteles como *peripeia*¹⁰ o *harmatia* (“error trágico o fatal”) –.

Así pues, la comprensión práctica consiste en dominar dicha red conceptual de las acciones en su totalidad, como cada término participe de un conjunto del todo. La comprensión narrativa se relaciona con la comprensión práctica por medio de la relación entre la teoría de la acción y la teoría narrativa. Esta relación, al entendimiento de Ricoeur, es doble: uno, como relación de presuposición y, dos, como relación de transformación.

Siguiendo este argumento, se explicita la relación entre la red conceptual de la acción y las reglas de composición narrativa, gracias a la distinción, que posibilita la semiología, entre **orden paradigmático** y **orden sintagmático**: en el orden paradigmático se encuentran todos los significantes que pertenecen a la red conceptual de la semántica de la acción, donde todos estos términos (de la acción) son sincrónicos en la medida en que las conexiones de inter-significación existentes entre agentes, medios, circunstancias, fines, etc., son absolutamente reversibles. En el orden sintagmático, por el contrario, se contienen las reglas de composición narrativa y los rasgos discursivos (frases de acción; rasgos sintácticos), donde la historia narrada es, irremediabilmente,

¹⁰ En relación al vínculo entre la comprensión del orden de la acción (semiótica de la acción) y la comprensión narrativa, latente en las afirmaciones anteriores, dice Ricoeur de forma más explícita:

“No faltan en la *Poética* las referencias a la comprensión de la acción –y de las pasiones– que la *Ética* articula. Estas referencias son tácitas; en cambio, la *Retórica* inserta en su propio texto un verdadero ‘Tratado de las pasiones’. **Se comprende la diferencia: la retórica explota estas pasiones, mientras que la poética convierte en poema el obrar y padecer humanos [...]** El modelo trágico, incluso como modelo limitado de narratividad, recibe prestamos, también limitados, de esta precomprensión. El *mythos* trágico, que gira en torno a los cambios de fortuna –y exclusivamente desde la dicha hacia la desdicha–, es una exploración de los caminos por los que la acción arroja a los hombres de valor, contra toda esperanza, en la desgracia. Sirve de contrapunto a la ética, que enseña cómo la acción, por el ejercicio de las virtudes, conduce a la dicha. **Al mismo tiempo, sólo toma del saber-con-anterioridad de la acción sus rasgos éticos.** En primer lugar, desde siempre supo el poeta que los personajes que representa son actantes (48 a, 1) [...]” (Ricoeur, 1985a, p. 104 [el subrayado es nuestro]).

diacrónica; el orden sintagmático es irreversible, a pesar de que su carácter diacrónico no impida la lectura al revés de la narración, desde el fin al inicio, ni se anule la diacronía de la narración en el acto de narrar de nuevo.

En resumidas cuentas, la doble relación entre inteligencia práctica e inteligencia narrativa son posibles por la integración y la actualidad. **Actualidad:** Significantes que poseían una significación virtual en el orden paradigmático —capacidad de uso— se resignifican por el encadenamiento-secuencial que la intriga da a los agentes, a su hacer y a su padecer. **Integración:** expresiones como “motivos”, “agentes” y “circunstancias”, se transforman para posibilitar la compatibilidad operativa que funcionan dentro de las “totalidades temporales efectivas” (Ricoeur, 1985a, p. 119). Por todo esto, la relación doble dada entre las reglas de construcción de la trama (orden paradigmático) y los *semios* o términos de acción (orden sintagmático), configuran una relación, al mismo tiempo, de presuposición y de transformación. En últimas, este primer “anclaje” que la composición narrativa encuentra en la comprensión práctica de *mímesis I* (pre-figuración), permite sintetizar el pensamiento de que: “[...] comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del hacer y la tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas” (Ibíd); es identificar, analizar y reconocer los pre-existentes narrativos y actuanciales del mundo de la cultura prefigurada (como caldo de cultivo).

*** Realidad simbólica (mediadora).**

Ahora, el segundo “anclaje”, el cual está en los recursos simbólicos del campo práctico. Puesto que la acción puede narrarse, es porque está ya de forma a priori “[...] articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está mediatizada” (Ricoeur. 1985a, p. 120). Así, este componente esencial (segundo), logra determinar qué características del obrar, del poder-obrar y del saber-poder-hacer advienen de la transposición poética, del trabajo de la representación.

En este punto es importante decir que Paul Ricoeur se apoya epistemológicamente de los trabajos antropológicos que tienen relación con la sociología comprensiva, por ejemplo, en Clifford Gaertz, autor de “Las interpretaciones de la cultura” (1973), entre otros, para acercarse a la acepción del concepto *símbolo*. Sin embargo, Ricoeur opta, mejor, por el uso cercano a la acepción de Ernst Cassirer en “Filosofía de las formas simbólicas” (1923), donde se entiende las formas simbólicas como procesos culturales que articulan (dan sentido) toda experiencia (Ibíd). Por la misma línea, para el sociólogo y el antropólogo, el concepto *símbolo* se caracteriza de

entrada por su aspecto público, en el momento de articularse. Al respecto Clifford dice que: “La cultura es pública porque la significación lo es”. Por esta razón, siguiendo a Paul Ricoeur, es que el simbolismo no está en la mente, no es un procedimiento psicológico para guiar la acción, más bien el simbolismo es una “significación incorporada a la acción y descifrable gracias a ella por los demás actores del juego social” (1985a, p. 120).

Para Ricoeur es mejor hablar de *mediaciones simbólicas*, pues así se puede distinguir entre símbolos de carácter cultural, símbolos de base a la acción, hasta conformar una primera significación previa al desprendimiento de un plano práctico de los conjuntos simbólicos autónomos, que hacen referencia a la escritura o a la palabra. En otras palabras, envés de que la mediación simbólica sea texto puro, es o tiene una textura; pues para comprender X (digamos un rito) se debe situar en un contexto Z (ritual), y éste en Y (el culto) y más tarde en el conjunto de convenciones, creencias e instituciones que forman la red simbólica de la cultura:

[...] un sistema simbólico proporciona así un contexto de descripción para acciones particulares. Con otras palabras, podemos interpretar tal gesto como significando esto o aquello, ‘con arreglo... a’ tal convención simbólica; el mismo gesto de levantar el brazo puede entenderse, según el contexto, como saludo, llamada de un taxi o acción de votar. Antes de someterse a la interpretación, los símbolos son ‘interpretantes internos de la acción’. (Ricoeur, 1985a, p. 121).

Como se ve, la mediación simbólica le da a la acción legibilidad. Entonces, la acción es un cuasi-texto en la medida que los símbolos (interpretantes) dan pautas de significación que permiten la interpretación de X conducta. El símbolo, así entendido, es una regla de descripción y de significación de acciones singulares. Empero, no solo es regla; sino también norma, es como un regulador social de las acciones, un programa comportamental que da forma, orden y sentido a la vida, prolongando su existencia estructural fáctica por la reordenación del sistema de codificación.

De ahí que el concepto de mediación simbólica torne a dos acepciones. Una como significación inmanente a la regla de descripción; otra, a la significación inherente a la de norma de prescripción. Con relación a las normas consustanciales a una cultura, el obrar (acciones) puede juzgarse o valorarse según una jerarquía moral. Su carga valorativa es relativa, ya que hace enunciar que tal acción es más válida que tal otra. Dicha graduación valorativa, en principio atribuida a las acciones, se transfiere a los agentes, que advienen por mejores o peores, por justos o injustos, por buenos o malos, etc. Entonces, esta regla de la mediación simbólica, implica

presupuestos, prefiguraciones éticas y/o morales (implica un pre-sistema de valoración). Tal es el caso de la tragedia, descrita y prescrita por Aristóteles en su *Poética*. La acción y la axiología de la época van juntas en la construcción de la representación (en el caso: imitación de acciones esforzadas y nobles de hombres excelentes que sufren un infortunio):

¿Qué quedaría, en particular, de la compasión que Aristóteles nos ha enseñado a relacionar con la desgracia inmerecida si el placer estético llegase a disociarse de toda simpatía y de toda antipatía por la cualidad ética de los caracteres? ... Al mismo tiempo, ¿no suprimiría la neutralidad ética del artista una de las funciones más antiguas del arte, la de constituir un laboratorio en el que el artista busca, *al estilo de la ficción*, una experimentación con los valores? Sea lo que fuere de la respuesta a estas cuestiones, *la poética recurre continuamente a la ética, aun cuando aconseje la suspensión de cualquier juicio moral o su inversión irónica ... esta misma cualidad ética no es más que un colorario del carácter principal de la acción: estar desde siempre mediatizada simbólicamente*. (Ricoeur, 1985a, p. 123 [el subrayado es nuestro]).

En suma, la acción jamás llegará hacer éticamente neutra- Al respecto:

[...] una razón para pensar que esta neutralidad no es posible ni deseable, es que el orden efectivo de la acción no ofrece solo al artista convenciones y convicciones que hay que deshacer, sino también ambigüedades y perplejidades que hay que resolver según el modo hipotético- (Ibid).

Esta cualidad ética es una instancia a la que la construcción de la trama y la representación de la acción, específicamente *mímesis I*, recurre previamente. Lo que indica que la acción, en su pre-semántica, está desde el antes, el ahora y el después de cualquier experiencia, mediatizada simbólicamente (lo que en la introducción enunciamos como **realidad simbólica mediadora**).

*** Carácter temporal (pre-comprensión de la estructura temporal)**

¿Qué trama es esta / del será, del es y del fue? / ¿Qué río es este / por el cual corre el Ganges? / ¿Qué río es este cuya fuente es inconcebible? / ¿Qué río es este / que arrastra mitologías y espadas? / Es inútil que duerma ... El río me arrebató y soy ese río. (Borges, 1968, p. 60).

En la definición de esta tercera instancia de *mímesis I*, la pre-estructura temporal, Paul Ricoeur se fundamenta en el concepto de *intratemporalidad* que Martín Heidegger propone en *El*

ser y tiempo (1927), el cual es definido por una de las características básicas del *cuidado*: “la condición de ser arrojado entre las cosas tiende a hacer la descripción de nuestra temporalidad dependiente de la descripción de las cosas en nuestro *cuidado*” (Ricoeur, 1985a, p. 127). Entonces, aquí Heidegger asimila el término temporalidad (*Zeitligkeit*) en la forma más elemental de la experiencia del tiempo: la dialéctica entre el ser-por-venir, habiendo-sido y hacer-presente, en la *intratemporalidad* en tanto ser- “en” -el-tiempo que ha dejado de ser un ente-consiente de su entidad que mide intervalos entre instantes-limites. “Ser-en-el tiempo es, ante todo, contar con el tiempo y, en consecuencia, calcular. Pero debemos recurrir a la medida, precisamente, porque contamos con el tiempo y hacemos cálculos; no a la inversa.” (Ricoeur, 1985a, p. 127). De esa forma Ricoeur sigue a Heidegger, es más, comparte la tesis de que el lenguaje es la casa del ser, ya que es en su morada donde habita el hombre y gracias al trabajo de nombrar las cosas del ser humano dentro del aparato lingüístico, se puede nombrar los estadios (*eskasis*) del tiempo en tanto el ser está dentro de ese tiempo y experimenta el tiempo a partir de los procesos mentales (*animi*) de la expectación (espera-futuro), rememoración (recuerdo-pasado/huella) y reflexión o atención (presente) –lo que significa la presencia de las ideas larvarias del tiempo de Aurelio Agustín¹¹–.

Por lo tanto, el tiempo humano se manifiesta por el lenguaje y es en la cotidianidad temporal donde los verbos de acción, productos de la prosa del mundo, arrastran el tiempo humano¹², o sea que la pre-estructura del tiempo se encuentra en la red gramatical de los tiempos

¹¹ Recordemos que Ricoeur presenta y discute las paradojas del tiempo que Agustín expone en su *Confesiones*, incluso observa que algunas respuestas agustinianas a las paradojas terminan en proponer más enigmas. Por otro lado, se piensa que si el tiempo no puede medirse es porque el pasado ya fue, el presente es y no es y el futuro aún no ha sido o *no es todavía*; si se pretende medir algo que se escapa de las manos, que es inaprensible cognoscitivamente, no hay razón de ser de esa operación de medición. Sin embargo, asevera Agustín –afirmación que toma Ricoeur como la solución de la aporía más importante– que el tiempo no está afuera, está en el espíritu y que es este quien “distiende” (*distentio*) la extensión del tiempo y canaliza o reorganiza la experiencia temporal con su *intentio* (atender). En consecuencia, no tenemos una experiencia del tiempo lineal, dinámica cual río que avanza sin volver, ni inaprensible, mucho menos meramente *concordante*, sino que dicha experiencia se da en un *triple presente*, es decir que captamos el presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro, concretizados: I) en la huella del pasado y el ejercicio mental-espiritual (*animi*) del recuerdo propiciado por el aparato mnémico (*distentio animi*), II) en la atención (*intentio animi*) del acontecer presente que aún no era, pero está siendo y dejará de ser, III) en la expectación de lo virtual, de lo que todavía no pasa, mas llegará a pasar por los signos que enuncian un poder-ser a partir del ejercicio mental-espiritual de la esperanza (*distentio animi*); por tanto “[...] El valioso hallazgo de Agustín al reducir la extensión del tiempo a la distensión del espíritu es haber unido esta distensión al desfase que continuamente se insinúa en el corazón del triple presente entre el del futuro, el del pasado y el del presente. Así ve **nacer y renacer la discordancia de la propia concordancia de los objetos de la expectación, la atención y la memoria**” (Ricoeur, 1985a, p. 65 [el subrayado es nuestro]). Tales proto-ideas (S. IV d.e.c.) son tomadas y reevaluadas por la fenomenología y por la ontología, también son axiales para los postulados heideggerianos sobre el ser y el tiempo.

¹² Es pertinente subrayar que el “tiempo humano” es lo que llamamos temporalidad, o sea el tiempo concebido por dinámicas humanas, un tiempo subjetivado por el hombre: “soy ese río”, somos tiempo; a diferencia del “tiempo cósmico”, el cual es el tiempo objetivo, el tiempo existente por fuera de la conciencia humana, por tanto el tiempo es

del verbo “y con los adverbios de tiempo: entonces, después, más tarde, más temprano, hasta que, mientras que [...] Todas estas expresiones [...] orientan hacia el carácter datable y público del tiempo [...]”(Ricoeur, 1985a, p.128). Es un tiempo humano de la preocupación, del cuidado a partir de un *hic et nunc* (aquí y ahora). Al respecto, siguiendo las ideas de Ricoeur, son reveladoras las expresiones cotidianas como: “tomarse tiempo para”, “tener tiempo”, “perder el tiempo”, donde hay una atención (*intentio animi*) en el paso del tiempo, en el tiempo mismo. Incluso, expresiones sencillas como “Raúl come galletas”, “Sergio observó como Raúl se comió las galletas”, “Sergio regañará a Raúl”, entrañan la temporalidad (pasado-presente-futuro), sin necesidad de generar un concepto abstracto filosófico sobre el tiempo. En ese sentido, la forma de medición del tiempo humano cotidiano, dentro del universo existente, factual, es la fecha que ubica un “aquí”:

El deíctico “ahora” ofrece un buen punto de partida para esta demostración, ya que, además, es la caracterización de la enunciación como acontecimiento, o instancia de discurso, la que ha dado ocasión de asimilar el acto del lenguaje a un hecho [...] lo que designamos con el término “ahora” es el resultado de la conjunción entre el presente vivo la experiencia fenomenológica del tiempo y el instante cualquiera de la experiencia cosmológica. Ahora bien, esta conjunción no consiste en una simple yuxtaposición entre nociones pertenecientes a distintos universos de discurso; descansa en operaciones precisas que garantizan lo que he llamado *inscripción* del tiempo fenomenológico en el tiempo cosmológico y cuyo modelo es la invención del tiempo del calendario. De esta inscripción resulta un *ahora fechado*. Sin fecha, la definición del presente es puramente reflexiva: ocurre ahora todo acontecimiento contemporáneo del momento en que hablo; reducida a sí misma, la sui-referencia del momento del habla no es más que la tautología del presente vivo: por eso, somos siempre hoy. Salimos de la tautología planteando la pregunta: ¿a qué día estamos? La respuesta consiste en dar una fecha; es decir, en hacer corresponder el presente vivo con uno de los días enumerados en el calendario. El ahora fechado es el sentido completo del deíctico ahora. (Ricoeur, 1996, p. 34).

Todo y esto es la riqueza de *mímesis I*: representar o imitar la acción significa, en primera instancia, comprender previamente en qué reside el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. A pesar de la ruptura espacio-temporal y referencial directas al experimentar la literatura, esta no sería comprensible (interpretable) si no llegase a *configurar* lo que ya está en la experiencia o acción humana, o sea que el trabajo poiético-representacional de la

independiente de la conciencia y dependiente de ella, a la vez. La cuestión del tiempo, desde las ideas de Ricoeur, se debe abordar dialécticamente, sin importar no solucionar lógicamente la aporía del ser y no ser del tiempo.

literatura, particularmente, no es *ex-nihilo*. Por ello, es “sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector” que “se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria” (Ricoeur, 1985a, 129). Pasemos, entonces, a dicha *Configuración o mimesis II* ya anunciada:

Mímesis II

Es una operación de configuración, consistente en que la trama (*mythos*) desempeña, dentro de su campo textual, un proceso de integración de elementos heterogéneos, tanto de los componentes esenciales de *mímesis I* como los propios del paradigma organizacional aristotélico de la tragedia o las tramas, narraciones y los ingredientes temporales de las formas o géneros literarios que sedimentan e innovan a la obra, en especial la ordenación de la historia en jornadas, capítulos o elipsis. En ese sentido, tal función permite operar la relación, de mayor talante, mediadora entre la pre-comprensión (*mímesis I/ prefiguración*) y la post-comprensión (*mímesis III/ re-figuración*) del orden de la acción y de sus características temporales. Por eso, *mímesis II* ocupa su lugar intermedio (por su función mediadora). Además, este segundo momento del proceso dinámico de la construcción de la trama mimética¹³, abre el universo del *como sí*, del texto en sí mismo (mundo ficcional, representado). En fin, hay tres razones que justifican que la trama sea mediadora.

En primer lugar, es mediadora porque está en medio de acontecimientos e incidentes individuales y una historia tomada como un todo. En ese sentido, se acentúa que el *mythos* saca una historia sensata *de* una serie de acontecimientos o incidentes individuales, y/o que transfigura estos acontecimientos o incidentes *en* una historia. Estas dos relaciones conjuntas implícitas en el “de” y por el “en”, constituyen la intriga como mediación entre acontecimientos (des) ordenados y una historia narrada. Por esto, un acontecimiento o incidente debe ser algo más desarrollado que una ocurrencia particular, debido a que recibe su significación por la contribución o no al desarrollo de la trama misma. En seguida, una historia debe ser más que una disposición organizada de acontecimientos o incidentes en forma serial; mejor dicho, su deber ser es organizar tales acontecimientos o incidentes en una *totalidad* entendible, de forma que se logre comprender en cada momento la temática de la historia. La noción de todo (*holos*):

¹³ Cabe aclarar lo siguiente sobre el binomio *mímesis-mythos* en este estadio del discurso, lo haremos aprovechando este espacio de enunciación por medio de una cita directa, los pies de página nos dan la licencia, a saber: “No hay duda de que el sentido predominante de la *mimesis* es precisamente el fundado en su acercamiento al *mythos*: si seguimos traduciendo *mímesis* por imitación es necesario entender todo lo contrario del calco de una realidad preexistente y hablar de imitación creadora. Y si la traducimos por representación, no se debe entender por esta palabra un redoblamiento presencial, como podría ocurrir con la *mímesis* platónica, sino el corte que abre el espacio de ficción. **El creador de palabras no produce cosas, sino solo cuasi-cosas; inventa el como-sí. En este sentido, el término aristotélico de *mímesis* es el emblema de esta desconexión, que, con palabras de hoy, instaura la literariedad de la obra literaria.**” (Ricoeur, 1985a, p. 105 [el subrayado es mío]).

roza la idea de tiempo cuando se mantiene más alejada de él: ‘un todo –se dice– es lo que tiene principio, medio y fin’ ... lo que define el comienzo no es la ausencia de antecedente, sino la ausencia de necesidad en la sucesión. Respecto del fin, este es ... lo que sigue a otra cosa, pero ‘en virtud, sea de la necesidad, sea de la probabilidad’. Solo el medio parece definido por la simple sucesión: ‘viene después de otra cosa, y después de él viene otra cosa’. Pero, en el modelo trágico, él tiene su lógica propia: la del ‘cambio’ ... Con el análisis de esta idea de ‘todo’ se acentúa, pues, la ausencia de azar y la conformidad con las exigencias de necesidad o de probabilidad que regulan la sucesión. (Ricoeur, 1985a, p. 93).

En síntesis, “la construcción de la trama es una operación que extrae de la simple sucesión la configuración” (Ricoeur, 1985a, p. 132). Además, si la sucesión logra supeditarse a un orden lógico, es porque –según Ricoeur– las ideas de comienzo, medio y fin no se toman de la experiencia inmediata, en tanto rasgos fenomenológicos presentados en la acción efectiva, sino que se manifiesta, es efecto, de la ordenación del poema, en nuestro caso: la novela.

Hay que decir que la definición del *mythos* –en cuanto disposición de los hechos– evoca implícitamente a la *concordancia*. Dicha concordancia se determina por los rasgos de plenitud, totalidad y extensión apropiada (si es necesario, probable o verosímil). En consecuencia, existe una dialéctica dentro de la composición poética que hace del *mythos* trágico (teoría de composición narrativa) la imagen inversa de la paradoja agustiniana. Es decir que, el paradigma de orden es susceptible de extensión y transformación, donde el orden es ahondar en la concordancia y el cambio¹⁴ en la discordancia, estipulándose un *juego de la discordancia dentro de la concordancia*, adonde triunfa la última. Contrario a la dinámica de la *intentio animi- distentio animi*, en otras palabras, en el plano temporal y no poético, es el revés del juego de la concordancia dentro de la discordancia, donde triunfa la discordancia temporal (*eskasis-intentio animi*) sobre la concordancia –si se quiere experiencia del tiempo en forma lineal, pues la *intentio animi* escinde tal linealidad–.

La segunda razón, es que la trama¹⁵ **integra factores heterogéneos**. Por ejemplo, agentes (personajes), fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados (esperados o inesperados),

¹⁴ Siguiendo a Ricoeur, el cambio exige tiempo: “Pero es el tiempo de la obra, no el de los acontecimientos del mundo: el carácter de necesidad se aplica a acontecimientos que la trama hace contiguos. Los tiempos vacíos no entran en cuenta. No se pregunta por lo que el héroe hizo entre dos acontecimientos que en la vida estarían separados: en *Edipo rey* –observa Else–, el mensajero vuelve en el instante preciso en que la intriga requiere su presencia: ‘ni antes ni después’ ... “(Ricoeur, 1985a, 93).

¹⁵ Es propicio para el momento futuro aplicativo de esta monografía la equivalencia entre el plano de la narración con la configuración. Al respecto, asevera Ricoeur: “Llamamos narración exactamente a lo que Aristóteles llama *mythos*,

motivaciones, etc. Análogamente, Aristóteles es una muestra, anticipada, de ese aspecto mediador. Lo hace de varias formas, en especial: A) creando un subconjunto de tres partes de la tragedia (trama [*fábula*], caracteres [*éthos*] y pensamiento [*dianoia*]) bajo el rotulo del “qué” (de mimesis); B) otro subconjunto de tres formas de la tragedia (expresión, espectáculo y canto) bajo el rotulo del “cómo”. De esta manera, no hay nada en A que obstaculice extender el concepto de trama a toda la tríada (partes). Esta primera extensión, ejemplificativa, da a la concepción de la trama el valor incipiente que le permitirá recibir futuros enriquecimientos novedosos (Ricoeur, 1985a, p. 132) por parte de contextos, procesos de ruptura y afanes de *renovación* de la *tradicionalidad* literaria, como por ejemplo el “cambio” del paradigma de la epopeya, la tragedia y la comedia por el de la novela y de esta a todas sus vertientes y subgéneros y, más contemporáneamente, antigéneros (antinovela). Sin embargo, en la novela coexiste los modelos aristotélicos, aunque sea solo como punto de referente al cual se le oponen o complementa, y hay que recordar que Ricoeur en su relectura de la *Poética*, en especial sobre la ordenación de la acción de la tragedia, muestra que dicha *organización inteligible de la narración* se equipara en toda ficción literaria, por tanto, a sus géneros, en efecto a la trama de la novela; a pesar de la distancia temporal y cultural¹⁶.

En concreto, la tercera razón radica en que, si la trama posee caracteres temporales implícitos en la acción, la operación de esta construcción refleja y vislumbra (poéticamente) las paradojas agustinianas sobre el tiempo, no solucionando las aporías, sino haciéndolas operar. Al respecto, decía Agustín en relación a la pregunta por el tiempo “¿Qué es el tiempo?”, –la cual es una paradoja en sí misma, ya que el tiempo está destinado a no-ser, cómo preguntar sobre algo que no es, una vez nombro el tiempo, el tiempo se ha ido, incluso se ha ido su soporte acústico–, lo siguiente “Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé”. Esto que dice Agustín, cambia en el plano de la narración: el tiempo se hace tiempo humano, o sea tiempo que entendemos, gracias a la experiencia, no explicación, que del tiempo tenemos por medio de la narración: a la narración se le pregunta por el tiempo y ella responde no con un tratado sobre el mismo, sino que lo muestra-lo hace evidente en su dinámica y complejidad dentro

la disposición de los hechos ... Para evitar cualquier confusión, distinguiremos la narración en sentido amplio, definida como el ‘qué’ de la actividad mimética, y la narración en el sentido estricto de la *diégesis* aristotélica ...” (1985a, p. 88).

¹⁶ Véanse, para ampliar lo anterior afirmado, los apartados 1 y 2 del primer capítulo de la tesis doctoral *Propuesta metodológica de análisis literario neoaristotélico. Ejemplos de aplicación en La vida es sueño de Calderón de la Barca, Macbeth de Shakespeare y El día de la ira de Brandstaetter* (2016), de María Turu Tarré, publicado por la Universidad Abat Oliba CEU.

de las acciones y sucesos humanos representados, encuadrados en la forma discordante-concordante, los paradigmas que constituyen las tipologías de la construcción de la trama, la sedimentación de la misma en capítulos, episodios, la sucesión hasta el punto final¹⁷...Por todo esto:

[...] la reconsideración de la historia narrada, regida como totalidad por su manera de acabar, constituye una alternativa a la representación del tiempo como transcurriendo del pasado hacia el futuro, según la metáfora bien conocida de la 'flecha del tiempo'. Es como si la *recolección* invirtiese el llamado orden 'natural' del tiempo [...] En una palabra: el acto de narrar, reflejado en el de continuar una historia, hace productivas las paradojas que inquietaron a Agustín hasta el punto de llevarlo al silencio. (Ricoeur, 1985a, p. 135).

Por último, y para esclarecer un poco, debido a que en el momento de incluir en la trama los incidentes que generan compasión o temor, la peripecia, la anagnórisis y los lances patéticos, etc., Aristóteles “equipara la trama a la configuración, que nosotros hemos caracterizado como concordancia-discordancia” (Ricoeur, 1985a, p. 133). Tal es la característica que precisa la función mediadora de la trama (*mythos*). Cuando más atrás se afirmó que la narración ponía de manifiesto, dentro del orden sintagmático, los componentes aptos para figurar en el cuadro paradigmático erigido por la semántica de la acción, se había anticipado la equiparación de la trama a la configuración. Este tránsito de lo paradigmático a lo sintagmático establece el paso de *mimesis I* a *mimesis II*; del paradigma (repertorio) a la organización o disposición de los rasgos discursivos (el “como sí”). Además, la narración se estructura hasta aquí en dos dimensiones temporales: el tiempo vivido (*mimesis I-preconfiguración*), el tiempo (humano como objetivo, que es y no es, que se mide y se escapa, es inaprensible, que está adentro de la conciencia y que está afuera de la misma) integrado en una trama (*mimesis II-configuración*) donde no se “resuelve especulativamente el (los) enigma (s) ... (sino que) **lo hace actuar... poéticamente, al producir la figura invertida de la discordancia y de la concordancia**” (Ricoeur, 1985a, p. 65 [el subrayado y el contenido del entre paréntesis es nuestro]). Esto es lo resultante de la actividad de *configuración*.

¹⁷ Al respecto, cita Ricoeur a Strauss: “El arte al imitar la vida, puede hacer inteligibles ... situaciones ininteligibles en la vida” (1985a, p. 110). Una de esas situaciones ininteligibles es la experiencia del tiempo humano.

Mímesis III¹⁸

[...] Después de todo, las bibliotecas están llenas de libros no leídos, cuya configuración está, sin embargo, bien dibujada, pero que no refiguran nada ... sin lector que lo acompañe, no hay acto configurador que actúe en el texto; y sin lector que se lo apropie, no hay mundo desplegado delante del texto ... y que la lectura [no] adviene al texto como un acontecimiento extrínseco y contingente ... narración, interpretación y lectura tienden entonces a superponerse. La tesis alcanza aquí su máxima fuerza en el momento en que se invierte: la lectura está en el texto, pero la escritura del texto anticipa las lecturas futuras. (Ricoeur, 1985b, p. 878).

La re-figuración (*mímesis III/ post-comprensión*) tiene como agente principal el acto de la lectura (comprensión-placer) y el ejercicio interpretativo del lector adrede al efecto (purificación, *catharsis*), en la medida en que este es dado por el *mythos* propio de la obra (*mímesis II/ comprensión*)¹⁹ y por el carácter referencial de la prefiguración (*mímesis I/ pre-comprensión*), tanto de la semiótica de la acción, las mediaciones simbólicas y la experiencia de la pre-estructura-temporal. Es la lectura el último componente esencial de la *re-figuración* del universo de la acción bajo el influjo de la trama (Ricoeur, 1985a, p. 148). Así, la recepción como el acto de lectura tienen en común avizorar un efecto producido por el texto en el receptor, colectivo o individual, y un ejercicio interpretativo donde el elemento sustancial es dar sentido efectivo o contemporáneo al y

¹⁸ Para la explicación de esta operación, además de la referencia a la *mímesis III* que se hace en *TIEMPO Y NARRACIÓN I configuración del tiempo en el relato histórico*, evocaremos el apartado 4. *Mundo del texto y mundo del lector de la segunda sesión de TIEMPO Y NARRACIÓN III el tiempo narrado*. Se hace por motivos de esclareciendo conceptual, ya que en el primer libro no se hace ahonda lo suficiente en la explicación de la tercera *mímesis*.

¹⁹ Al respecto y en especial sobre la *catharsis*: “La *catharsis* es una purificación ...purgación que tiene lugar en el espectador. Consiste precisamente en que el ‘placer propio’ de la tragedia procede de la compasión y del temor. **Estriba, pues, en la transformación en placer de la pena inherente a estas emociones.** Pero esta alquimia subjetiva se construye también en la obra por la actividad mimética. Proviene de que los incidentes de compasión y de temor son llevados, como acabamos de decir, a la representación. Pero esta representación poética de las emociones resulta a su vez de la propia composición. En este sentido, no es excesivo afirmar, con los últimos comentaristas, que la purgación consiste, en primer lugar, en la construcción poética. **Yo mismo he sugerido en otra parte que hay que considerar la catharsis como parte integrante del proceso de metaforización, que une cognición, imaginación y sentimiento.** En este sentido, la dialéctica de lo interior y de lo exterior alcanza su punto culminante en la *catharsis*: **el espectador la experimenta; pero se construye en la obra.** Aristóteles puede por eso incluirla en su definición de la tragedia, sin consagrarle un análisis aparte: “(al día) representa la compasión y el temor, lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (49b, 28). (Ricoeur, 1985, p. 110 [el subrayado es nuestro]).

del texto²⁰: se cierra el circuito de la mimesis, cual círculo de comprensión hermenéutica. Sin embargo:

[...] lo que se comunica, en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su horizonte. En ese sentido el oyente o el lector lo reciben según su propia capacidad de acogida, que se define también por una situación a la vez limitada y abierta sobre el horizonte del mundo. El término horizonte y el correlativo aparecen así dos veces en la definición sugerida anteriormente de mimesis III: **intersección entre el mundo del texto y el del oyente o del lector** (Ibidem).

Este fenómeno de interacción hace posible un sinnúmero de acontecimientos: por un lado, desde la crítica social, la burla de todo lo dado (lo “real”), hasta la reafirmación ideológica del orden establecido, como en el arte formal o la crónica del poder; aún, la enajenación radical con lo real, según Ricoeur, es un caso de intersección, como en las vanguardias artísticas. Por tanto, dicha fusión de los horizontes se relaciona con la dinámica del texto, peculiarmente con la *dialéctica de la sedimentación y de la innovación*, puesto que el surgir del mundo posible se expande por el juego intrínseco de las obras mismas por medio de la relación entre los paradigmas (de la historia de la literatura) recibidos y la ejecución de variantes por la desviación de obras singulares (ruptura de las reglas de composición narrativa).

He aquí la importancia de la *esquematización y tradicionalidad* de mimesis II, debido a que son términos de interacción entre la dinámica de operación de la escritura como de la lectura. Ora, los paradigmas acogidos configuran una expectativa del lector y le permiten identificar la regla formal, el género o la tipología modelada por la historia narrada. Igualmente, dan líneas instructivas para el “encuentro” entre el texto y su lector, es decir, ajustan la facultad que posee la historia para “dejarse seguir”. Seguir una historia es actualizarla en la lectura... (Ricoeur, 1985a, p. 147).

²⁰ Paul Ricoeur pone el acento de la tercera mimesis en la *catharsis* propuesta por Aristóteles en su *Poética*, con un énfasis en el papel comunicativo, cognitivo, pedagógico y emocional: “Confieso gustosamente que las alusiones que hace la *Poética* al placer obtenido al comprender y el obtenido al experimentar temor y compasión -los cuales, en la *Poética* solo forman un solo goce- constituyen sólo el **esbozo de la teoría de mimesis III**. Ésta adquiere su verdadera amplitud cuando la obra despliega un mundo que el lector hace suyo. **Este mundo es un mundo cultural**” (1985b, p. 11 [el subrayado es nuestro]). Por eso, su punto de partida: donde la *Poética* no habla de estructura, sino de **estructuración**, concluye en orientar la actividad mimética cuando ésta se orienta al espectador o en el lector en el momento en que la acción llega a su término (*telos*); o sea el fin de la obra literaria abre la posibilidad de que el sujeto lector o receptor colectivo *reconfigure*, en una segunda lectura, el mundo *preconfigurado* por su paso en el *configurado*.

De esta forma es que se une lo interior con lo exterior, el mundo del texto con el mundo del lector. Es más, la conciencia creadora “sólo llega al lector si, por una parte, comparte con él un *repertorio de lo familiar*, en cuanto al género literario, al tema, al contexto social o histórico; y si, por otra, practica una *estrategia de pérdida de familiarización* respecto a todas las normas que la lectura cree poder reconocer y adoptar fácilmente (Ricoeur, 1985b, p. 884). Por ello, el lector está llamado a completar el texto, su trabajo activo es el de la dialéctica entre preguntar-responder frente a lo que le da el texto; en la medida que mejor pregunta, este llegará a la médula interpretativa del texto, no del mensaje que el autor quiso dar, sino lo que el del lector comprende al apropiarse del texto:

El momento en que la literatura alcanza su eficiencia más alta es quizá aquel en que coloca al lector en la situación de recibir una solución para la que debe encontrar a su vez las preguntas apropiadas, aquellas que constituyen el problema estético y moral planteado por la obra. (Ricoeur, 1985b, p. 891).

Y el sujeto que relee llega al sentido de la obra cuando cumple o reconstruye tales condiciones de lectura, lo que para la síntesis que Ricoeur hace de la teoría de la recepción y la teoría de la lectura, es la coparticipación de un horizonte de expectativas o *antecedentes de la recepción* (paradigmas de acción y literarios), un horizonte de sentido que permite reconocer *estructuras apelativas* (contexto social-histórico) y, por último, el trabajo hermenéutico del lector implícito o *receptor previsto* que llena de sentido las *zonas indeterminadas*, completa las figuras de los acontecimientos, las elipsis, fundamenta las relaciones causales no explícitas, las motivaciones de los personajes, revela la temática, propicia la comprensión de la totalidad a partir de frases inconclusas y sigue la historia desde un *punto de vista viajero*²¹; entre otras características sacadas por Paul Ricoeur de los postulados de la fenomenología de la lectura de Roman Ingarden, Wolfgang Iser y H.R. Jauss.

²¹ En toda su extensión: “Retomadas por W. Iser, estas anotaciones recibidas de Husserl a través de Ingarden reciben un desarrollo importante en la fenomenología del acto de lectura. El concepto más original es el de “punto de vista viajero” (p. 377); expresa el doble hecho de que la totalidad del texto no puede nunca ser percibida a la vez, y que, situados nosotros mismos dentro del texto literario, viajamos con él a medida que nuestra lectura avanza: esta forma de aprehender un objeto es “apropiada para la comprensión de la objetividad estética de los textos de ficción” (p. 178). Este concepto de punto de vista viajero concuerda perfectamente con la descripción husserliana del juego de protensiones y de retenciones. A lo largo de todo el proceso de lectura se desarrolla un juego de intercambios entre las expectativas modificadas y los recuerdos transformados (p. 181)”. (Ricoeur, 1985b, p. 882). En otras palabras, el circuito del prejuicio-juicio-post-juicio.

Por último, asevera Paul Ricoeur, la narración re-significa lo que ya se ha pre-significado en el plano del obrar humano (1985a, p. 154), el lector o receptor colectivo apprehende el mundo desde la perspectiva de la praxis humana en su relación con el pathos cósmico, merced a la obra literaria que *re-describe* el mundo. **La ampliación icónica** que posibilita el mundo de la acción mimética (*mímesis práxeos*), consiste en que el lector ubicado en el mundo y el tiempo, amplíe la legibilidad previa (*mímesis I*) de la acción representada ordenadamente (*mímesis II*); en consecuencia:

El postulado subyacente en este reconocimiento de la función de refiguración de la obra poética en general es el de una hermenéutica que mira no tanto a restituir la intención del autor detrás del texto como a explicitar el movimiento por el que el texto despliega un mundo, en cierto modo, delante de sí mismo ... lo que se interpreta de un texto es la propuesta de un mundo en el que yo pudiera vivir y proyectar mis poderes más propios. (Ricoeur, 1985a, p. 153).

En definitiva, el proyecto argumentativo de Paul Ricoeur en esta tercera parte de *Tiempo y narración I* ... no se aleja de su tesis inicial, es más, retoma la tesis principal de su libro y trata de justificarla a partir de las tres operaciones de construcción de la trama que decide llamar: *mímesis I*, *mímesis II*, *mímesis III*. Es así, lo decimos de nuevo, como nace la propuesta de la *triple mimesis*, como solución de una paradoja antigua. O sea, la tesis de que la poética de la narratividad da respuesta y corresponde a la aporética de la temporalidad, de que tiempo y narración, desde las problemáticas aristotélicas y agustinianas, respectivamente, se conjugan no lógicamente, sino poéticamente en la ficción literaria. El tiempo y la narración posibilitan y vuelven operativo el mundo de la representación artística-verbal, como también son evidencias de la potencial experiencia conjunta del tiempo y la narración. Tal experiencia es cambiante en la medida que sigue los procesos dinámicos de la construcción de la trama (*mythos*) mimética (*mímesis*). Por lo tanto, se re-figura en el espíritu del lector la experiencia del tiempo, pues está así vivenciada en la lectura y/o creación de la **obra literaria** como experiencia humana del tiempo, se repiensa el ser como un ser en el tiempo dentro de un horizonte de sentido determinado.

Decimos “obra literaria”, porque en su propuesta de la *triple mimesis*, constituida como la llave para comprender-interpretar el vínculo entre tiempo y narración, donde reconstruye el

conjunto de operaciones que erige una obra verbal “sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar” (Ricoeur, 1985, p. 118), se expande la teoría aristotélica a los diferentes géneros de la ficción literaria, en la medida que este aparato de interpretación (reactualizado por Ricoeur) –“neoaristotélico”– posibilita evidenciar la organización legible de la narración. Ya lo conjugaba Ricoeur cuando seguía y ampliaba las ideas de la teoría de la recepción de Jauss, fuertemente marcadas por la *Poética* de Aristóteles: *mímesis I* es el momento de la *Aisthesis*, o sea el mundo sensible previamente recepcionado, pre-comprendido; *Mímesis II* es la operación de la *poiesis*, a saber la configuración creativa de un mundo imaginario, esquemático, que se despliega en una totalidad textual; *Mímesis III* es la fase de la *catharsis*, es decir el momento cumbre donde el lector-espectador, colectivo o individual, conjuga los procesos de cognición, imaginación, emoción y aplicación-comunicación (efecto)²² en una post-comprensión de la obra, la cual lo lleva a re-configurar su visión del mundo-textual y del mundo exterior-efectivo a partir de la hermenéutica que este realice al tener en cuenta el horizonte de sentido, el horizonte de expectativas, las estructuras apelativas y la capacidad de goce.

Por otro lado, es evidente que Paul Ricoeur reconfigura las perspectivas epistémicas de los estudios literarios dentro de su *triple mímesis*, lo que hace su estudio más rico y heterogéneo –como complejo–. En la primera *mímesis* podemos decir que se refracta la perspectiva sociológica de la literatura, pues se tiene que el sentido de la obra literaria se da gracias al mundo socio-cultural que está de base (Lukács, Goldmann, Eagleton, Williams, Benjamin, entre otros), representado; también, en un nivel menor, la perspectiva romántica hermenéutica y *psicologista* de la literatura, donde el autor enmarca el sentido de la obra en relación a su experiencia vital-subjetiva del mundo que experimentó (“psicografismo”, “biografismo”). En la segunda *mímesis*, se refracta la perspectiva del formalismo ruso y del estructuralismo, donde el sentido de la obra se da en el texto

²² “De este sentido se pasa fácilmente a aquel que es el que más subraya Jauss, a saber, el poder de comunicabilidad de la obra. Un esclarecimiento, en efecto, es fundamentalmente, comunicativo; por él, la obra “enseña”. No es sólo una observación de Aristóteles la que encontramos aquí, sino un rasgo dominante de la estética kantiana, según la cual la universalidad de lo bello no consiste más que en su comunicabilidad a priori. La *catharsis* constituye así un momento distinto de la *aisthesis*, concebida como pura receptividad: el momento de comunicabilidad de la comprensión perceptiva. La *aisthesis* libera al lector de lo cotidiano; la *catharsis* lo hace libre para nuevas valoraciones de la realidad, que tomarán forma en la relectura. Un efecto aún más sutil deriva de la *catharsis*: gracias a la clarificación que ejerce, la *catharsis* esboza un proceso de trasposición, no sólo afectiva sino también cognitiva, que puede compararse con la *alegoresis*, cuya historia se remonta a las exégesis cristiana y pagana.” (Ricoeur, 1985b, p. 896).

mismo, inmanencia, y/o en la estructura textual singular, por medio de las relaciones entre las diversas partes con el todo (totalidad), las funciones y el todo con sus partes (Mukarovsky, Propp, Bloomfield, Hjelmslev, Greimas, Todorov, entre otros). En la tercera mimesis, entra en juego las perspectivas de los estudios sobre la recepción literaria y la teoría de la lectura, donde el sentido de la obra literaria es dado gracias a los procesos de interpretación, determinación y mediación que el lector (receptor colectivo y/o individual) ejecuta en determinada época y contexto (Ingarden, Jauss, Iser, Barthes, entre otros)²³.

También, ya para terminar, la cuestión del triple presente está refractada en la concepción de *triple mimesis*. Allí tenemos que *mimesis I* es el pasado que sirve como referente previo (la huella); *mimesis II*, el presente que sirve como mundo en eterno presente que se construye gracias a la *intentio animi* (lo que pasa y se atiende) y se reconstruye en la reactualización de la primera lectura; y, *mimesis III*, que sería el post, el después espectado del momento de lectura y recepción que resignificaría el pasado (*refiguración*) y el presente (*configuración*) gracias a la relectura y resignificación. Así, hay una saturación rica entre filosofías y perspectivas literarias que engrosan el insumo teórico de la propuesta conceptual de Paul Ricoeur: la *triple mimesis*.

²³ La mayoría de los autores antes mencionados son referenciados, amplia y en algunos casos cortamente, por Ricoeur en la dinámica discursiva de la argumentación de sus postulados sobre la *Triple mimesis*. Por esa razón, son enunciados en los paréntesis.

III CAPÍTULO

3.1 RESUMEN DE LA OBRA

La novela *Donde nadie me espere* publicada por Alfaguara, fue lanzada el miércoles siete (07) de noviembre del 2018 en el Gimnasio Moderno de Bogotá por la autora colombiana Piedad Bonnett. Dicha novela, objeto de estudio de nuestro trabajo monográfico, nos muestra la historia de vida de Gabriel, personaje principal, narrada por su propia pluma: la novela viene a ser el cuaderno número uno que escribe Gabriel como método de rehabilitación y curación.

La novela inicia con la narración en primera persona del singular y conjugada en pasado por parte de un narrador desconocido por el momento, quien nos cuenta que estaba durmiendo en la calle y es despertado por unos “golpecitos” en el hombro. Inmediatamente se autodenomina “indigente” y confiesa que, en ese momento del reencuentro con Aurelio, el personaje que lo despertó así lo invita invitó a un café, se rindió: “comprendí que me había rendido” (Bonnett, 2018, p, 14). De esa manera, Gabriel nos narra su estadía en el sanatorio, lograda gracias a la ayuda de Aurelio, y la recomendación que le da el médico Andrade de ocupar las horas. Por lo que Gabriel toma de rutina escribir en dos cuadernos y de dibujar en otro:

[...] Este, en el que me devuelvo agarrado del hilo de una historia; otro, en el que me dejo ir amarrado a las palabras, en el que permito que escriba el descarriado, el que me maldice al oído o se sienta de lejos a mirarme, a veces con benevolencia, a veces con ojos de reproche. Y un tercero, donde dibujo [...] Pero no escribo para darle gusto a nadie, ni para probarme nada, y ni siquiera para entender: escribo sólo para leerme, para creer que tengo una biografía, que no soy un fantasma. (Bonnett, 2018, p. 32).

Es el personaje principal Gabriel quien narra los acontecimientos pasados y presentes por medio del dispositivo de la escritura: tiene un cuaderno donde relata todo esto, en especial nos dará a conocer cómo llegó a estar herido en su pierna, cuál es el origen de su temor, cómo llegó lo “monstruoso” una noche en compañía con su hermana, cómo perdió las mujeres en su vida y, lo más trascendental, cómo llegó a estar en habitación de calle, a ser el hombre que es en su presente escritural.

En ese sentido, la novela está dividida en cuatro partes. La primera parte posee cinco capítulos; la segunda parte tiene cuatro capítulos; la tercera parte comprende cuatro capítulos, también; la cuarta y última parte mantiene tres capítulos. Cabe decir que ninguna de las partes tiene títulos y ninguno de sus capítulos algún subtítulo, solo están enumerados. Además, la totalidad de la novela cuenta con un epígrafe al inicio, este dice: “La soledad, la locura, el silencio, la libertad. -Enrique Vila-Matas / Doctor Pasavento” (Bonnett, 2018, p. 7).

Epígrafe que da luces de la historia que vendrá más adelante, pues sugiere que la soledad, la locura, el silencio y la libertad serán temáticas que traspasarán el todo de la novela. Incluso, las partes circunscriben las acciones al monotema. A saber, la primera parte representa la soledad de Gabriel en su presente, tanto en sus últimos momentos en habitación de calle como en su estadía en el sanatorio; la segunda parte es efígie del proceso, detonantes y motivaciones que llevaron a la “locura” (pensamiento y acción no normatizado) a Gabriel; la tercera parte desarrolla el silencio que se da en la reflexión, recuerdo y escritura que Gabriel realiza al volver a su casa paterna para desandar lo andado y comprenderse a sí mismo, al menos las razones que lo llevaron hasta donde llegó: al borde del abismo de la muerte por el uso de sustancias, el desasosiego despertado por las muertes que marcaron su pasado y la sensación de persecución que le despertó la experiencia del conflicto armado colombiano; la tercera parte evoca la libertad absoluta a la que llegó Gabriel y, a partir de su proceso de pintarse a sí mismo en su escritura, al gran aprendizaje personal que este tuvo sobre la misma, además de que finalizando su escrito manifiesta la libertad que siente sobre su pasado y se libera de la culpa ¿Cómo? Reconociéndola a partir de la gran agnición que posibilita el enfrentamiento con el incidente de su hermana Elena mediante la escritura-imaginaria (él describe la escena como si fuera Elena misma).

En síntesis, este es el resumen de la obra. Pues, los acontecimientos no poseen un orden estructural donde se pueda decir que en la primera parte se narró su infancia, en la segunda su adolescencia, en la tercera su experiencia laboral en la universidad y en la cuarta su deambular por los pueblos y selvas del país. Puesto que, la narración constantemente está jugando con el tiempo por medio de analepsis y elipsis. En cada “parte” y “capítulo”, Gabriel narra haciendo mixtura de las etapas de su pasado y de lo que le acontece según avanzan los días en su estadía en la casa paterna y su interrelación presente con Eulalia y Jonathan. Nuestro narrador juega con el tiempo.

3.2 LA CONFIGURACIÓN DE LA *TRIPLE MÍMESIS* RICOEURIANA EN “DONDE NADIE ME ESPERE” (2018) DE PIEDAD BONNETT

Enfrentarse a una obra literaria relativamente nueva para el público de habla hispana y poco conocida en la academia como lo es *Donde nadie me espere* (2018) de la escritora colombiana Piedad Bonnett, despierta tanto afición por la novedad como miramiento por la dificultad de contrastar las interpretaciones. Se trata, de todas formas, de una ocasión propicia para aplicar la propuesta ricoeuriana de la *Triple mimesis* a una obra no estudiada por la crítica literaria en general. Ese será el trabajo en esta tercera parte, fungiremos de críticos literarios para esclarecer desde un punto de vista teórico la obra de Bonnett²⁴, pues: “el crítico es el que puede poner en claro las potencialidades oscuras contenidas en esta situación de desorientación” (Ricoeur, 1985b, p. 885), al permitir volver “a encontrar el poder que tiene la ficción de suscitar una ilusión de presencia, pero controlada por el distanciamiento crítico (Ibidem, p. 912).

De esta manera, el recorrido de este capítulo se dará en tres itinerarios correspondientes a las tres mimesis. En la primera se fundamentará la semiótica de la acción previa a la *poiesis* literaria a partir de declaraciones de la autora-real, en la medida que ésta nos da a conocer y reconocer los pre-existentes narrativos y actuanciales que se inocularon en la trama y en su personaje Gabriel, por medio de entrevistas²⁵ adonde desvela el entramado previo de la acción que posibilitó su creación literaria –*Donde nadie me espere*–; también, en esta parte de *mimesis I*, se hace un acercamiento a su segundo factor: *la mediación simbólica*, donde el mundo socio-cultural de base se presentará con el apoyo de tres libros que nos esclarecen: I) el contexto histórico-social colombiano de finales del siglo XX e inicios del XXI relativos al conflicto interno, II) el fenómeno social de la indigencia o personas en situación de habitación de calle en Colombia y III) el fenómeno de la desaparición forzada de personas en relación a los habitantes de calle, todos estos refractados en la novela de Bonnett. Tales referencias son: *Historia mínima de Colombia...* (2017),

²⁴ Recordemos, además, que la teoría es la que está en función de la literatura, y no ésta de aquella, pues la teoría literaria es la que debe enriquecer el campo de recepción de la obra, desentrañando los múltiples sentidos que esta propone.

²⁵ Una, titulada: “‘Donde nadie me espere’: la nueva novela de Piedad Bonnett”, hecha por la periodista Ángela Martín Laiton un día después del lanzamiento de la novela en noviembre del 2018. Otra, realizada en la “Tertulia literaria Gloria Luz Gutiérrez” en agosto del 2019, donde Piedad Bonnett habla extensamente de su última obra narrativa (2018); éste dialogo con la autora se encuentra filmado y subido a la plataforma de YouTube, por tanto se puede encontrar en: <https://youtu.be/8ep6SzZ2q58>.

Política Pública Social Para Habitante De Calle -PPSH (2018) y *Desaparición forzada. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico* (2018), respectivamente.

El segundo recorrido²⁶ consiste en el mundo del texto, en su *configuración*, pues se estudia la forma propia en la que está construida la trama (*mythos*), los elementos heterogéneos que *mímesis II* sintetiza, los procesos de concordancia-discordancia discordancia-concordancia en relación a la historia (fábula) y el arco dramático del personaje principal como, también, la operación de tradicionalidad y esquematización configurada en la estructura y partes de la novela (*Donde nadie me espere*) en virtud de la narración en primera persona del singular de nuestro personaje principal Gabriel, quien rememora y reflexiona desde su presente. En una palabra, se hará un análisis de la disposición de los hechos representados y la manera en que funcionan los elementos de composición narrativa propuestos por Aristóteles en la *Poética*, dentro del mundo ficcional de dicha novela, teniendo sobreentendido que es narrativamente como se solucionan las aporías del tiempo de Aurelio Agustín.

El último sendero dentro de esta investigación-aplicación, consiste en la operación *mimética III* o *refiguración*, donde se evidenciará la experiencia de (re)lectura, en cuanto en tanto creadora de sentido, por parte del tesista (el cuál es un lector que comparte ciertos horizontes del proceso estético y que ya transitó por *mímesis I* y *mímesis II*). A saber, daremos una interpretación del sentido de la obra, la historia-conflicto, en relación a la coexistencia de la refiguración del *sujeto de rendimiento* y la reactualización de la escritura que hace Gabriel como una escritura que refracta el *triple presente* y posibilita el conocimiento de sí mismo (escritura biográfica de sanación).

²⁶ Pasaremos, inmediatamente, a *mímesis II* sin ahondar mucho en la semiología de la acción y sin mencionar la operación tercera de *mímesis I*: *preestructura-temporal*, dado que éstas están sobreentendidas en la competencia narrativa y comprensión práctica del autor y el lector que comparten el mismo horizonte de sentido al conjugar preestructura semántica de la acción con pre-temporalidad en la formación de las palabras de acción y sus tiempos verbales. Además, ya dimos una larga descripción-explicación de lo que éstas consisten. En todo caso, será en *mímesis II* donde se evidenciará, más concretamente, tales características u operaciones de la *prefiguración* reelaboradas en el mundo del texto.

3.2.1 MÍMESIS I

Piedad Bonnett, poeta, profesora novelista y crítica literaria nació en Amalfi (Antioquia) en 1951. Desde su primer libro de poesía, *De circulo y ceniza* (1989), hasta *Nadie en casa* (1994), *El hilo de los días* (1995), *Ese animal triste* (1996), *Todos los amantes son guerreros* (1998), *Tretas del débil* (2004), *Las herencias* (2008), suman ocho libros de poesía creados por ella. Por el lado de la novelística, tiene cinco novelas: *Después de todo* (2001), *Para otros es el cielo* (2004), *Siempre fue invierno* (2007), *El prestigio de la belleza* (2010) y *Donde nadie me espere* (2018). Además, una obra considerada libro de memorias: *Lo que no tiene nombre* (2013).

La particularidad de ser una colombiana que ha estado presente en los acontecimientos sociales e históricos del país, el hecho de que haya sido académica universitaria, marcan unas fuentes vitales que influyeron e influyen en la composición de sus obras; en concreto, en nuestra novela objeto de estudio, en relación a la pre-estructura temporal que circunscribe el ser de la autora Piedad Bonnett en un mundo y tiempo particular: el mundo socio-cultural colombiano de inicios del siglo XXI, como lo hemos dicho en apartados anteriores. Veamos:

Prefiguración de la acción: las fuentes.

En el ámbito de *Mímesis I*, el estudio de las fuentes de *Donde nadie me espere* tiene especial importancia a la hora de examinar qué propósitos públicos o personales mueven a Bonnett a dramatizar-representar un conjunto de acciones y situaciones variadas en un todo organizado, dispuesto coherentemente (verosímilmente). A la vez, por supuesto gracias a las entrevistas, nos permitirá identificar y exponer esas acciones y experiencias previas que ayudaron a darle forma a su personaje Gabriel como, también, a las circunstancias, motivos e interacciones previas que fueron aliciente para la disposición de las acciones (*mythos*) o trama.

En efecto, Leiton le pregunta a Bonnett acerca del posible carácter autobiográfico que esta novela pudiese contener, pues sus dos anteriores obras en prosa estuvieron marcadas por esta modalidad de escritura –*El prestigio de la belleza* (2010) y *Lo que no tiene nombre* (2014)–. A lo que contesta que la historia de su novela es independiente a la de su vida personal, dejando entrever, mejor, algunas experiencias de interacción pública y profesionales con seres humanos

perturbados y preocupaciones cotidianas que le llevaron a preguntarse e interesarse sobre el Otro de la calle que, luego, representaría en su obra literaria. Literalmente es así:

L: En “Profesión de fe literaria” Borges asegura que “toda literatura es autobiográfica”.
¿Cuánto hay de usted en Donde nadie me espere?

B: **Lo que hay de mí en ese libro no es por supuesto la historia.** Lo que me **motivó** a escribir una novela así es mi cercanía emocional a problemas que están ahí planteados. Tengo una relación de toda la vida con la gente joven en la universidad [...] Por otro lado, el tema de la indigencia es muy anterior a todo esto, es decir nunca fui ajena a este drama. Un indigente siempre atrae mi mirada y me lleva a hacerme preguntas. Sobre todo ¿en qué momento se dio esa inflexión? (Laiton, 2018, p. 3).

Así, la experiencia de Piedad Bonnett de más de treinta años en la educación universitaria, es la que le permitió intuir y construir un personaje de clase media e intelectual como lo es Gabriel. Esta experiencia heterogénea certifica el investimento singular que Bonnett refracta en su personaje Gabriel –“Dudé mucho qué profesión ponerle [...] Yo estudié filosofía y literatura. Me parecía él a los estudiantes de filosofía que yo conocí alguna vez” (Gutiérrez, 2019, 41:40) –. Acerca de esto, ella dice y confiesa una de sus obsesiones temáticas previa a la creación de esta novela:

Tenemos unas obsesiones ¿No? A mí me ha interesado mucho la clase media ilustrada de este país. Que es una clase que no ha sido casi tocada por la novela. José Asunción Silva la toca, Antonio Caballero la toca en su novela Sin remedio. Pero no hay muchos más ejemplos. Y me interesa mucho el ámbito universitario. Donde yo pasé treinta y dos años. Es decir, la universidad es una especie como de... torre, el equivalente de la torre de los románticos. Es un mundo realmente muy aislado de la sociedad [...] y donde las personas viven, pues, allá en su mundo intelectual, de muchas pasiones intelectuales y, a veces, de muchas pasiones también de rencillas, y de odios y de envidias [...] como en todos esos mundos cerrados. Entonces a mí me ha interesado mucho ese mundo. (Gutiérrez, 2019, 42:30).

Luego de este preconocimiento de unas circunstancias y formas de ser y pensar de los intelectuales de clase media²⁷, Bonnett asevera un pregusto de peripecia frente a la imaginación

²⁷ El parangón entre este preconocimiento con una escena de la novela, manifestado de forma crítica por el propio Gabriel en relación a su experiencia formativa y laboral en la universidad, puede ser visto desde la página 101 hasta la 105 de la edición citada.

creadora que desplegaría en la producción del mundo y/o trama (*mythos*) de *Donde nadie me espere*. Veamos:

Me parece que es más interesante la caída cuando es de más alto. Digamos, un muchacho que ha hecho su carrera, que logra ingresar a la universidad como profesor, que tiene un futuro de irse al exterior [...] a cualquier universidad a hacer su especialización. Pero que de pronto vislumbra que su vida va a ser esa vida de esos profesores que él ve todos los días allá y que él no quiere para sí; que lo lleva hacer esa renuncia abrupta. Pero en realidad lo que el lector va a descubrir es una propensión a la autodestrucción muy grande. Que es la misma propensión a la autodestrucción que tenía el profesor de **mi novela**. (Gutiérrez, 2019, 43:35).

Dicha “novela” es *Para otros es el cielo*, donde su personaje principal Antonio también es un profesor y también cae en pasiones humanas degradantes. Esta tendencia del punto de quiebre narrativo, de la torre al fango, del personaje intelectual que cae de las nubes abstractas y del prestigio de las instituciones del conocimiento y la razón a lo pedreste de la vida concreta y a lo mundano-pasional, son elementos de la competencia narrativa y comprensión de la acción de la autora previas a su creación literaria y elementos trascendentales, a la postre, para la escritura-creación de su mundo textual. Igualmente, hay que recordar lo que dice Mery Cruz Calvo acerca de este *leitmotiv* del trabajo de representación ficcional de Bonnett, lo que le da más variables al mundo prefigurado de la autora en relación a su tendencia literaria como presaber que hará participe de la configuración de *Donde nadie me espere*:

[...] Se va estableciendo así lo que podríamos denominar un grupo social que interesa a Bonnett **como temática de sus novelas: los intelectuales**. La crítica argentina Beatriz Sarlo considera que la existencia de esta categoría es hoy problemática (1998, 179). “La figura del intelectual (artista, filósofo, pensador), tal como se produjo en la modernidad clásica, ha entrado en su ocaso” (1998: 180). **Y es justamente el declive de un personaje de esta categoría lo que la novela va a relatar en un contrapunto de voces narrativas** [...] (Cruz, 2008, p.132).

El hecho de que sus personajes intelectuales entren en declive en su modo de vida, conlleva la capacidad de observación previa de Piedad Bonnett referente a una crisis del estatuto del discurso de la Ilustración que encarnan los intelectuales. Por eso Cruz habla de una representación ficcional de personajes y circunstancias Postmodernas en la narrativa de Bonnett. En ese sentido,

esa precomprensión del mundo cultural sintetizado en la particularidad y adversidades de sus personajes intelectuales, se tiene en cuenta y se repite en su última novela (2018)²⁸.

En otra instancia, otra precomprensión del mundo previa a la creación literaria, en este caso de su personaje Gabriel, es el conocimiento que tiene Bonnett sobre el efecto que tiene el alcoholismo en la red semántica de las acciones y motivaciones dentro del contexto colombiano que experimentó; lo cual inyecta en su personaje. Al respecto, Bonnett expresa:

Hay un ingrediente muy importante que es el alcohol [...] Porque, también, me documenté: una persona que está en la calle, no puede estar sin alguna ayuda de algún elemento psicotrópico. Entonces, yo me fui por el lado del alcohol porque esta sociedad es muy permisiva con el alcohol y porque el alcohol hace profundos estragos en las familias y en la sociedad. No lo estoy diciendo desde un moralismo, porque detesto los moralismos. Pero sí desde esta cosa tropical que hace que la gente borracha esté connaturalizada: hombres que se emborrachan todos los días. (Gutiérrez, 2019, 46:22).

En efecto, hay escenas donde se manifiesta esta prefiguración. Una, donde un *delirio tremens* hace que Gabriel alucine a un Heidegger tejiendo sobre su cama. Para esta escena y otras donde Gabriel apela al elemento psicotrópico, véanse las páginas: 104 y 123 de la edición de Alfaguara que aquí venimos trabajando.

Para cerrar, en la conversa de la *Tertulia literaria Gloria Luz Gutiérrez con Piedad Bonnett* (2019), se le pregunta acerca de la proveniencia de la historia que en dicha novela se narra, frente a la caracterización que algunos comentadores de la literatura han llamado “oda de la indigencia”. A esta pregunta responde Piedad Bonnett, extensamente:

[...] La figura del indigente es una figura que siempre me ha inquietado mucho. Pero, sobre todo, un tipo de indigente. No el alcoholizado, que evidentemente está trastornado por el

²⁸ También en *Donde nadie me espere*, reaparecen puntos claves de su escritura pasada, tanto en la poética como en la narrativa. Por ejemplo, la incidencia de la habitación como lugar espiritual donde un yo poético-lírico o un personaje narrativo, elucubran acerca de su infancia, su familia y sobre sí mismo (*De círculo y ceniza*, *Nadie en casa*, *El hilo de los días*, *Para otros es el cielo*), como es el caso de Gabriel. Igualmente, la pesadumbre de la existencia, la confusión ante el embrollo del mundo, se manifiestan en la intimidad de la escritura (Rodríguez, 2015), de la misma forma en que lo hace Gabriel en su habitación y sótano. Reaparece la temática de la escritura como salvación, de la misma manera como la elección de un narrador en primera persona (Después de todo, *Para otros es el cielo*, *El prestigio de la belleza*, *Lo que no tiene nombre*), paralelo al primer cuaderno de los tres que tiene Gabriel en *Donde nadie me espere*: “este, en el que me devuelvo agarrado del hilo de una historia; otro, en el que me dejo ir amarrado a las palabras [...] Y un tercero, donde dibujo” (Bonnett, 2018, p. 31).

uso de drogas [...] una persona que está radicalmente como perdida. **Sino que me han interesado esas figuras en la que uno ve la transición hacia una caída. Que no se sabe si es definitiva o no.** Alrededor de la Universidad de los Andes tuve la oportunidad de ver los indigentes de siempre, con algunos de los cuales yo trabé conocimiento [...] Luego, tengo algunos poemas sobre la indigencia [...] Daniel se estaba sintiendo perseguido, en el avión tuvo un ataque de paranoia [...] venía en este estado tan conmovedor que cuando nos bajamos, lo habían bajado los médicos del avión, Daniel nos dijo: “papá, mamá. Váyanse. Yo vendo mi cámara y me vuelvo indigente”. **Yo entendí que así es [...], que el que se quiere hacer un indigente es una persona que no está pudiendo con la vida, que necesita huir, que necesita quitarse de los hombros la responsabilidad [...]** Entonces, yo llegué de ese viaje que fue en 2006 y tuve la idea de escribir esta novela. Pero es que debo decir otra cosa, **en la Universidad de los Andes encontré muchachos muy frágiles, muchachos que a veces uno veía que no querían seguir, que querían renunciar**²⁹ [...] Luego conocí un muchacho, que fue el que me **inspiró** realmente este personaje, que es un muchacho como muchos de los que he visto en la universidad, que no encajan socialmente hablando, que no tiene capacidad de socializar, que es una persona que se repliega [...], un muchacho con una historia personal muy trágica de la que me fui enterando, con una orfandad muy temprana, con un padre que había quebrado económicamente, en fin, de que había abandonado una carrera y quería ser escritor [...] **Digamos, esa suma de cosas fue la que me hizo pensar en escribir una novela como esta que se llama *Donde nadie me espere***, es decir “yo quisiera ir donde nadie me espere”, que quiere decir en realidad: donde nadie me pida nada, donde nadie me obligue, donde yo no tenga que ser exitoso, donde no tenga que cumplir con los estándares que esta sociedad me pide. (14:25).

De esta forma es la génesis experiencial de Piedad Bonnett que permite acercarse a la creación de un personaje particular, a motivación(es), acciones, disposición y creación de los hechos, circunstancias³⁰, etc. Desde el trabajo observador y reflexivo que la autora hace del mundo prefigurado de la acción y precomprensión de la acción, vislumbrados por sus declaraciones públicas, se hizo posible la *configuración* de la acción de su novela. A ella le interesó representar el antes y el después del punto de quiebre de una crisis antropológica, haciendo énfasis en el

²⁹ Ver la página 86 de *Donde nadie me espere*, edición Alfaguara del 2018. Allí se muestra esto de forma refractada.

³⁰ No es nuestro propósito aquí enunciar y explicar todos los elementos heterogéneos preliminares que se sintetizan, luego, en la creación de personajes, circunstancias, motivaciones, en últimas en la configuración de la trama. Sería un trabajo sin fin. Solo enunciamos, a modo de ejemplificación, algunos casos que evidencian este proceso de *prefiguración*.

camino a la caída, de las razones y circunstancias que llevan a la indigencia, al abandono de sí. Por tanto, la precomprensión de la acción de un sujeto perturbado, del modo de actuar de unos agentes dentro del contexto que ella experimentó-conoció y la pre-competencia narrativa de la autora Piedad Bonnett, son evidencias de las fuentes actanciales y narrativas pre-existentes a su obra *Donde nadie me espere* (2018).

Mediación simbólica o Realidad simbólica mediadora.

Luego de pasar por esta primera fase de *mímesis I*, marcada por la construcción de sentido que el autor le da previamente a su obra por medio de los paradigmas de acción, transitaremos por la segunda fase de ésta: la *mediación simbólica* o *mundo socio-cultural de base*. De manera que, se deja a un lado la preinfluencia de la pre-estructura semántica de la acción propiciada por la autora para ahondar, más bien, en la preintervención de aspectos socio-históricos contextuales (pre-temporalidad) o de base a la *configuración poiética* de *Donde nadie me espere*. A condición de que, es el espacio-tiempo (*hic et nunc*) y contexto social habitado por la autora, lo que le permite representar tales acontecimientos en su obra. El autor es quien permite circunscribir la obra a una época y contexto socio-cultural, éste no se aleja del trasfondo de las acciones. Además, estamos en un caso especial: la obra corresponde a la novela del realismo (género) y la autora Piedad Bonnett es consciente de su apelación al contexto, específicamente a la incidencia de los falsos positivos en la historia de Colombia³¹ y de la presencia de un entorno social del fenómeno de los

³¹ En la Tertulia de agosto del 2019, se le pregunta la forma en cómo logra introducir sutilmente los falsos positivos. Referente a esto, ella acentúa:

Horacio Quiroga decía en su Decálogo: “crea tu personaje y héchalo a andar”. Entonces yo, primero, pensé a dónde se va a ir él [Gabriel] cuando renuncie a la universidad. Lo más fácil es la Costa Atlántica, por el clima, porque yo puse un amigo que tiene allí en Santa Marta; porque es más fácil ir al Atlántico que al Pacífico, en fin [...] Al lanzarlo al mundo de fuera de la universidad y de su casa, empieza a enfrentarse con lo todo lo que todos nos tenemos que enfrentar aquí, pero unos más y otros menos [...] La realidad, para sintetizar la cosa, lo va cercando y lo va empujando [...] Mi personaje tiene que empezar a andar por las carreteras y por ahí se va a topar con los *falsos positivos*. Los *falsos positivos* son un tema de este país que a mi me conmueve profundamente y me indignan profundamente, me parece que hay una impunidad [...] me parece que es de lo peor del conflicto armado [...] **Entonces, quiero decir que no hubo una deliberación a priori sobre los falsos positivos, sino que cuando mi personaje salió y va desposeyéndose de todo, porque la realidad lo va empujando hacia el mundo de la intemperie, en ese momento yo pienso en los falsos**

habitantes de calle en Colombia. Así las cosas, veamos los libros enunciados en la introducción de este capítulo, que nos hablarán sobre dicho contexto o procedimiento mimético I: sobre la mediación simbólica pre-existente al trabajo de *configuración* de *Mímesis II*.

Contexto colombiano de fines del siglo XX e inicios del XXI

Antes de todo, es pertinente decir que en esta sesión no es nuestro objetivo realizar una descripción de toda la historia de Colombia, al menos desde cuando se reconoce a este territorio como República de Colombia, ni mucho menos dirigirnos a un estudio completo del cambio socio-cultural de Colombia en el siglo XX, ya que la extensión de una empresa de esa magnitud haría insuficiente un solo apartado para tratarlo y desbordaría nuestras intenciones ya enmarcadas. De esa forma, seguiremos más bien la exposición que hace Jorge Orlando Melo a partir del capítulo 14 de su libro *Historia mínima de Colombia* (2017), titulado “Entre la violencia y la paz: 1986-2016”, la cual nos da parte del contexto de base tenido en cuenta en el proceso de representación mimética, especialmente en la *medicación simbólica*: parte del proceso de *mímesis I* de *Donde nadie me espere* (2018)³². Veamos:

Colombia tuvo éxito en el desarrollo económico y frutos medianos en la administración pública y en el orden político y social, sin embargo, no logró sentar estructuras de convivencia y paz razonables. Por ese camino, Colombia presenta unos de los mayores indicadores de violencia en parangón con países semejantes. Entre 1947 y 2015 en Colombia murieron mucho más de un millón de personas de forma violenta. Nos dice Melo que esto no se circunscribía en el pasado del país, pues para el siglo XIX no hubo tantas muertes por violencia, pese a que existieron una cantidad considerable de guerras civiles –doce de los setenta años de 1830 a 1900 fueron de

positivos. Estaba en una región de Colombia donde hubo falsos positivos importantes. Yo me fui a esa zona de la Sierra Nevada, me documenté muchísimo de lo que había pasado ahí. Nada de esa documentación está allí por supuesto, porque un escritor se documenta, pero no tiene que poner todo eso que sabe. Pero, supe en qué años estaba toda la cosa de la marimba todavía por ahí [...] Porque, tampoco, puede escapar uno al marco histórico [...] mi personaje está por ahí, más o menos, en el 2008 en esa zona, que fue cuando en el Cesar y arriba, hubo falsos positivos. Entonces, se topa con los falsos positivos, eso termina por darle un viraje a su vida [...] (59:12).

³² Pese a que la obra fue publicada en el 2018, es pertinente el estudio de Melo en la medida en que los hechos narrados intradiegeticamente de la novela, pertenecen al contexto general del Conflicto Interno Armado y de forma particular al ambiente de la presidencia de Álvaro Uribe Vélez. Ya lo decía Bonnett al hablar sobre la génesis y proceso de creación de su obra: “mi personaje se ubica [...] en el 2008” (Ibid.).

guerra–, luego entre los años 1903, 1931, 1932 y 1947 cuando las tasas de violencia política se dispararon, no muestran ningún parangón: “las tasas de violencia fueron más bajas que en cualquier año entre 1985 y 2015. Los años críticos fueron de 1947 a 1957, cuando pudieron haber muerto unas 100 000 personas y de 1985 a 2015, cuando murieron 700 000” (Melo, 2017, p. 323).

Otro punto a tener en cuentas es lo difícil que es comprender y explicar la gran cantidad de violencia perpetuada desde el año 1962. Empero, hay algunas explicaciones que acercan a una claridad del fenómeno. La principal razón consiste en el proyecto político de las guerrillas dentro de un contexto de pobreza y desigualdad social y, además, donde la Revolución Cubana se erigía como modelo; todo esto hacía atractiva la militancia, especialmente para los jóvenes con ilusiones de una sociedad mejor, más igualitaria, más armoniosa y menos injusta, incluso hizo que desde 1964 se viviera en una sociedad en conflicto armado constante. Máxime, cuando en los países vecinos desaparecían las guerrillas, en Colombia se perpetuaban, particularmente porque entre 1950 y 1962 existió una historia singular de guerrillas que terminó dándole experiencia a los grupos armados rurales y, también, dada la coyuntura política –el frente nacional³³–.

Entre 1964 y 1967 se crearon tres guerrillas trascendentales para el devenir del país: las FARC, el EPL y el ELN. Éstas se mantuvieron activas entre 1964 y 1978 y fueron encaradas con “torpeza” por el régimen. Hay que decir, también, que desde 1978 la tendencia del ejército fue la de la acción directa –violenta– e ilícita contra la guerrilla, convirtiéndola en “víctima”. Al mismo tiempo, el Estado perdió legitimidad al no evidenciar capacidad operativa de aplicación rigurosa de los códigos penales a criminales, homicidas y secuestradores; lo que produjo, desde ese tiempo, el fortalecimiento de la extorsión, la droga y el secuestro como, incluso, la independización de su crecimiento del soporte político (Melo, 2017).

Las negociaciones con la guerrilla iniciaron en 1981 y atenuó en momentos el conflicto. No obstante, uno y otro (Oficialidad y Guerrilla) utilizaron las negociaciones para fortificarse militarmente, lo que en últimas intensificó la guerra y fortaleció a los paramilitares. De esta guisa, sobrevenía los entramados del país a su dinámica vieja: a la historia de una nación que se ha balanceado entre la guerra y la paz, la pobreza y el bienestar, el despotismo y la democracia (Melo, 2017).

³³ Que, según Jorge Melo (2017): “restringió la democracia [...] y justificó para muchos la lucha armada” (p. 323).

Pero, es en el momento en que el procedimiento de un llamado general de una Asamblea Nacional Constituyente —al mismo tiempo en que el exfuncionario del gobierno anterior César Augusto Gaviria Trujillo es elegido como presidente—, donde participaron con enardecimiento los exguerrilleros del M-19 y el EPL. Igualmente, se continuaba buscando las negociaciones de paz con las FARC y el ELN.

En el gobierno de Gaviria (1990-1994) mutó la forma política de manejar el narcotráfico al presentarse un manejo judicial a los que se sujetaran a la justicia del país, sin extradición. En consecuencia, se aminoró la violencia terrorista. Luego, la Asamblea Nacional Constituyente dejó a un lado la extradición de colombianos – tal cual lo deseaban los narcotraficantes– y se sometió Pablo Escobar, uno de los jefes máximos del cartel de Medellín, a la justicia. Tiempo más tarde acontece su fuga de la prisión, evidenciando así la falta de rigurosidad del gobierno, sin embargo, en 1993 ante su muerte en un operativo de la policía, mostró otra imagen el gobierno y desbarajustó al cartel de Medellín e hizo cesar el narcoterrorismo. Aunque el comercio de drogas proseguía con fervor en el país, quienes negociaban con ellas no se inclinaron a la violencia por temor a la coerción oficial del gobierno de Gaviria.

Conforme a la Asamblea convocada en 1990 con el fin de reformar la Constitución, se le ofreció a la guerrilla una oportunidad de medir su apoyo popular y el M-19 concursó en las elecciones. Por el contrario, las FARC:

[...] que habían perdido en octubre, cuando ya estaban convocadas, un cambio de reglas, se negaron a firmar la paz, pues esperaban concesiones mayores; sentían que podían seguir mejorando sus posiciones militares y sobre todo, no confiaban —quizá con razón— en que fuera posible tener condiciones apropiadas para la acción política cuando su grupo político desarmado, la UP, era víctima de una campaña de exterminio en la que participaban, a pesar de tibias sanciones, autoridades y miembros de las fuerzas armadas. (Melo, 2017, p. 269).

De esta forma, las FARC dejaba atrás la oportunidad de introducirse en la política oficial por medio de la reforma constitucional y se reanudó por orden presidencial los operativos militares contra ellas. En las elecciones el M-19 consiguió una votación a favor de aproximadamente un 25% y la UP, que participó sin el respaldo de las FARC, logró dos representantes. En los dos años posteriores, entre tanto Colombia acogía con entusiasmo la nueva Constitución, las FARC continuó organizando nuevos frentes y, también, se adentraron en diferentes negociaciones en Tlaxcala (México) y Caracas (Venezuela) —que no dieron frutos—. Por lo que se refiere a la situación de los grupos armados luego de entregar las armas, todavía, cabe decir que encararon

hechos desafortunados, principalmente la mayoría de sus militantes y jefes que hicieron carrera política fueron asesinados y, por el lado secundario, los compromisos del régimen frente a los proyectos sociales que velaban por tierras, empleo y otras oportunidades, fueron pobremente ejecutados.

La Constitución que expidió la Asamblea estuvo bastante inclinada en el fortalecimiento de los derechos humanos, en su velación o formas de hacerlos respetar, igualmente estuvo preocupada por mejorar el respeto hacia la potencialidad representativa de las instituciones políticas, de la democracia (el Senado sería elegido garantizando la participación de los partidos pequeños), los gobernadores y alcaldes tendrían el carácter electivo, la carta de derechos políticos, sociales y económicos de carácter progresista (inspirada en constituciones progresistas de otros países) y con variedad de instrumentos e instituciones que velarían por ciudadanos que se enfrentasen a limitaciones del sistema social, a la corrupción con vigilancia administrativa, a arbitrariedades del Estado y/o funcionarios, entre otras. La Constitución también estableció un marco para que el erario se dirigiera al pago de subsidios que ayudarían a disminuir la brecha social sobre el disfrute de derechos sociales y económicos, abriendo, sin embargo, nuevas formas de clientelismo y corrupción, distintos a los de infraestructura urbana, contratación en carreteras, etc.

En cuanto al modelo de autorregulación del mercado o liberal del comercio al cual el gobierno de Gaviria retornó, terminó haciendo que los consumidores pagaran elevados costos, afianzando las entradas de dinero de los productores grandes con la creencia de que así se proliferaría el empleo. Mientras tanto, creció el contrabando —la labor aduanera se disminuyó entre 1988 y 1992 ante un entusiasmo de “apertura” comercial-internacional—. Quienes promovieron la “apertura” pensaban en disminuir el contrabando, la inflación, ampliar las exportaciones (especialmente petroleras y mineras) y posibilitarle al pueblo adquirir bienes y servicios de la clase media y alta de ese momento, tales como automóviles, televisores, neveras, lavadoras, etc. Así que la apertura se destacó por su ejecución brusca y efecto contradictorio, “el país aumentó sus consumos y los sectores populares se llenaron de aparatos baratos, apoyados en una revaluación de la moneda y en la caída de precios de la industria china” (Melo, 2017, p. 272).

El gobierno de César Gaviria fue sucedido por el gobierno de Ernesto Samper Pizano, en 1994. Este gobierno estuvo marcado por fuertes tensiones con Estados Unidos, debido al apoyo

que narcotraficantes de la ciudad de Cali le brindaron a su campaña³⁴, sin importar que el presidente Samper afirmó que esa ayuda fue “a sus espaldas”. Tal defensa fue aceptada por el Congreso que lo sentenció, y encaró con firmeza el narcotráfico de Cali. A pesar de este respaldo en Colombia, el gobierno de Estados Unidos desconfiaba de Samper y alguna mayoría importante de sectores nacionales se enlazaron para que éste se retirara del panorama político y legislativo, al decir de Jorge Orlando Melo.

La gestión administrativa y económica de Samper (1994-1998) tuvo un lunar. No fue perfecta. Resulta que en 1997 y 1998, el régimen aumentó las tasas de interés como estrategia contra las especulaciones que decrementarían el peso. Entonces, dado que desde 1992 el sistema subsidiado de viviendas, específicamente en sus débitos, estaba ligado a la tasa bancaria, éstas subieron de súbito en tanto caían los precios de la vivienda por el descenso de la demanda, que no solo estaba afectada por este contexto particular, sino también por la crisis internacional. Como resultado, la mayoría de los deudores se percataron de que el precio de su adeudo era mayor al precio comercial de sus viviendas y “las suspensiones de pago, ventas y embargos de vivienda empezaron una espiral que produjo en 1999, por primera vez desde 1929, una caída en el producto nacional” (Melo, 2017, p. 273). Este desfase, algunas veces dejado a un lado, fue uno de los pocos inconvenientes de la gestión económica y administrativa de su gobierno.

Por otro lado, el fenómeno guerrillero se acentuó, aún más. Pues la guerrilla optó por la *guerra de posiciones*, dejando atrás el método guerrillero de *ataque y retirada*. Durante el mandato de Samper, las negociaciones con las FARC no fueron retomadas, habían sido suspendidas en 1993, aun cuando este gobierno se disponía. Entretanto:

[...] De 1985 a 1998 las FARC vieron que, en sitios como el **Magdalena Medio, Urabá, Córdoba y Norte de Santander**, los paramilitares, que seguían creciendo, les hacían una guerra implacable. Las guerrillas aumentaron su capacidad militar en la región de cultivos de coca (CAQUETÁ, Vichada, Meta) y dieron golpes que parecían ser el anuncio de una ofensiva final contra el ejército. La captura de centenares de soldados y policías planteó como eje de la estrategia política de las FARC, que no parecía interesada en acuerdos de paz, el ‘intercambio humanitario’ de estos rehenes con los guerrilleros presos en las cárceles oficiales. (Melo, 2017, p. 273).

En ese sentido, se generó un malestar social, una fatiga, por parte de la población colombiana frente a la hostilidad armada. Lo cual originó, también, una afinidad o afán de acuerdos

³⁴ También conocido como el Proceso 8.000.

políticos para encontrar la paz o, al menos, una calma ante tanta ráfaga de balas, dolores, secuestros, vejámenes y muertes. Esta simpatía creció entre los años 1996 y 1998, materializándose en las elecciones de ese último año: El candidato de postura conservadora Andrés Pastrana Arango fue elegido como presidente de la república, ganándole la contienda electoral al liberal Horacio Serpa, en gran medida porque las FARC atendieron de forma positiva sus intenciones en beneficio de una salida pacífica del conflicto armado por medio de diálogos (Melo, 2017). En consecuencia, la negociación con las FARC se retomó en el primer mes de 1999 y se desarrolló y finalizó en una “amplia zona de distensión” —en la región estratégica del Caguán (Caquetá)— en 2002. Al retirarse de este territorio el ejército nacional, las FARC lo utilizaron como lugar de acopio de utensilios e instrumentos militares, de entrenamiento militar, igualmente fue usado como lugar de refugio y sitio de prueba de nuevas maneras de poder territorial, algunas veces coexistentes con la presencia de agentes del estado.

Las negociaciones no progresaron considerablemente; a pesar de haber propiciado un largo debate sobre el modelo social y económico. Mientras tanto, las FARC poseía un amplio territorio, extorsionaba bajo el rotulo de “impuestos”, secuestraba, etc. Por ello, muchos sectores iniciaron críticas al modo de actuar del gobierno, pues estas licencias posibilitaban que las FARC se fortalecieran y, en las mentes más temerosas, tomaran el país y acabarán con el Estado tal cual como lo habían conocido.

Sin embargo, para ese momento existían dos amenazas que ponían a tambalear el estado de cosas con las FARC y su estrategia cómoda de negociación, según Melo. La primera consistía por parte del gobierno, debido a que estaba tecnificando y “modernizando” a su ejército oficial, gracias a la ayuda de los Estados Unidos, lo cual aumentaba su capacidad de ataque y letalidad ante un posible escenario de enfrentamiento contra una guerrilla móvil. La segunda: el fortalecimiento del paramilitarismo; pese a que existieron “confusos” y escasos “intentos” legítimos de represión para terminar con los contrainsurgentes, éstos siguieron presentes mediante la expansión de sus grupos y el establecimiento de mayores métodos de coordinación nacional y regional. Al respecto, Jorge Orlando Melo (2017) acota que:

[...] en 1997 crearon las Autodefensas Unidas de Colombia, agrupando una decena de organismos regionales, y se lanzaron a la destrucción armada de los frentes guerrilleros en sus zonas de influencia, **otra vez con el apoyo de autoridades departamentales y municipales, de sectores del ejército y la policía, y de parte de la población amenazada por la guerrilla, sobre**

todo propietarios y empresarios agrícolas, y a veces bajo la cobertura de organizaciones legales, como las cooperativas de defensa autorizadas por el gobierno desde 1994. (p. 275).

En efecto, el contexto en tensión y con la presencia de cuatro focos principales de potencial violencia (guerrilla, militares, narcotraficantes y paramilitares), termina en fermentación del conflicto y en *terrorismo rural*; se extienden las masacres de las poblaciones civiles señaladas de tolerancia y/o contubernio con los guerrilleros, se sistematiza el aterrorizamiento y asesinato de personas pertenecientes a organizaciones políticas y sociales que compartían ideas y espacios con la guerrilla o que, en muchos casos, defendían los derechos humanos pisoteados otrora por los abusos e ilegalidades de la autoridad. Siendo así, los grupos guerrilleros fueron sacados por la presión de los paramilitares de las zonas modernas de agricultura y relegados a la marginalidad de la selva y zonas de cultivo de coca (Melo, 2017). No obstante, estos grupos guerrilleros acrecientan su efectividad militar, dando golpes militares y, además, inician una “política” de secuestros masivos, especialmente en las carreteras principales del país³⁵. Esto llevó a que la población colombiana se “exasperara” hasta el punto, según nos cuenta Jorge Melo, de que la avenencia por los paramilitares estuviera en mayor porcentaje que por la guerrilla, en las encuestas.

Así que, dentro de esta vorágine de país, se le agrega unos hechos detonantes –el secuestro por parte de las FARC de *12 diputados del Valle del Cauca* el 11 de abril de 2002 y el secuestro y asesinato del gobernador del departamento de Antioquia Guillermo Gaviria y su asesor de paz, el ex ministro de defensa Gilberto Echeverri–, que llevan a que el gobierno termine por suspender las negociaciones y, como si fuera poco, recuperar el Caguán dado en “negociaciones generosas”. Por tercera vez las FARC perdieron la ocasión de signar un acuerdo donde logran o podían haber obtenido concesiones significativas por la entrega de armas.

La opinión pública de los ciudadanos colombianos, a pesar de haber apoyado sólidamente en tres años las negociaciones del Caguán, aun cuando las FARC se mostraba déspota, fue disuadida por la creencia-esperanza de una acometida militar efectiva contra la guerrilla y optó por elegir a Álvaro Uribe Vélez como presidente, con un 53% de votos a favor. Además, dicha elección se respalda por lo que Uribe, desde meses anteriores, había estado haciendo: se presentó como candidato liberal disidente de las negociaciones del Caguán, evidenciando los desatinos e incoherencias de las mismas; entonces, paulatinamente sus proposiciones de suspender y terminar

³⁵ También conocidos como “Pescas milagrosas”.

la “zona de distensión”, fueron ganando respaldo. A causa del fin de las conversaciones, se colectivizó una imagen de Uribe como un líder que tenía la capacidad de vislumbrar la situación del país y solucionarla; el fin de las negociaciones terminó dándole la razón y empujándolo con mayor fuerza a las presidenciales, mientras que éstas hicieron disminuir la potencialidad de la candidatura del liberal Horacio Serpa —quien insistía en las negociaciones—, nos afirma Jorge Orlando Melo.

De donde resulta que, para la guerrilla desde el 2002 hasta el 2010 (Uribe fue reelegido), el combate se les intensificara por largos ocho años, pues ese gobierno respaldó fuertemente las operaciones militares, empero no se descartaban las negociaciones. En especial, había un interés limitado por diálogos donde se discutieran las circunstancias de eventual reintegro guerrillero a la vida civil, es más, dentro de un pacto contundente de cese de acciones armadas. Por el lado de las FARC, estas se encontraban fortalecidas económicamente y tenían más frentes armados que dos decenios atrás. Pero no era la mejor situación, pues las FARC se encontraba militarmente frágil debido a las estrategias de exterminio de sus simpatizantes, a las acciones efectivas del ejército y por las acciones de terror contra sus centrales —terror ejecutado por los paramilitares—; por todo esto las FARC acabaron arrinconadas. De esa forma:

Entre 2002 y 2007 el ejército atacó con algún éxito a los grupos guerrilleros, aunque, como en años anteriores, el uso de métodos ilegales resurgió y llegó esta vez a niveles insólitos, como los llamados falsos positivos, en los que los soldados vestían de guerrilleros no a víctimas de errores y accidentes, sino a personas comunes, asesinadas a sabiendas de que no tenían vínculos con la guerrilla, para inflar el número de bajas y ganar reconocimientos por los resultados³⁶. Frente

³⁶ Esta mediación simbólica o realidad prefigurada se encuentra reelaborada en nuestra novela objeto de estudio: *Donde nadie me espere*. Exactamente, casi al final de la misma, cuando Gabriel choca contra esta cruda realidad y la esquivo corriendo con una pierna herida por los montes y selvas de nuestro país: véase las páginas 182 y 186 de la novela. Además, de que la estructura conflictiva de la sociedad colombiana se puede evidenciar en la forma en que se encarna en el personaje Gabriel: éste padece de delirio de persecución, pues cree que lo están persiguiendo-buscando para terminar con lo que los militares dejaron a medias: su muerte.

Debido a que una nota al pie es un lugar tan legítimo como cualquier otro para resaltar y/o expandir ideas, se debe agregar que Piedad Bonnett recalca lo siguiente acerca de los falsos positivos en una reciente columna:

Suena terrible, pero no nos digamos mentiras: exterminio masivo es el nombre que da cuenta de aniquilamientos a gran escala. A veces la razón es ideológica, como en el caso de los asesinatos de los miembros de la UP, a los que mataron por “comunistas” (en otras partes ha sido por ser judíos, musulmanes, armenios). Pero en el caso de los “falsos positivos”, por un motivo todavía más miserable: para mostrar supuestas bajas en combate y ganarse unos días de licencia, un ascenso, una bonificación. Los dos son ejemplos de lo que Swann llama “violencia asimétrica”, esa en que los perpetradores, armados y organizados, matan por consigna a individuos inermes, sin entrenamiento ni capacidad de defenderse. Ese tipo de violencia, dice el autor, sólo puede darse en un contexto en el que un régimen (o su equivalente) la justifica “con argumentos morales convenientes”. En el caso de los falsos positivos, yo diría que los argumentos son descaradamente inmorales: las vidas de los habitantes de calle, de los discapacitados o

a estos excesos el gobierno, por una vez, actuó con decisión y destituyó, con el apoyo del ministro de Defensa, Juan Manuel Santos, a casi 30 oficiales que podían tener responsabilidad en estos hechos. (Melo, 2017, p. 276).

Paralelo a esto, el gobierno ofertó la *desmovilización* como un convenio judicial que favorecía a los grupos armados en su proceso de reintegración a la vida civil. Lo que consiguió desarmar a los paramilitares, pues esta concesión del gobierno lo buscaba, ya que veía en el grupo armado paramilitar una sinrazón de ser, pues la política oficial contra la guerrilla había cambiado, se estaba sometiendo a la guerrilla. Los actores paramilitares del conflicto, de esta manera, ya no podrían afirmar que existía una inoperatividad del estado, pues estaba luchando para doblegar a los guerrilleros.

Así fue, luego de las negociaciones que terminaron en un acuerdo de paz con los paramilitares entre 2005 y 2006 en Ralito, se desmovilizaron los frentes más importantes y se entregaron alrededor de 31000 “hombres, presentados como combatientes”³⁷, cuyos jefes recibieron condenas a penas breves de prisión” (Melo, 2017, p. 277). Nos cuenta Melo que varios de los jefes paramilitares, en especial los de más alto rango, continuaron con negocios ilícitos y narcóticos desde las cárceles, por lo cual fueron extraditados en el 2008: mal que, los acuerdos terminaron por ser generosos y mal aplicados desordenados, porque pocos paramilitares tuvieron que devolver las tierras y la gran cantidad de capital acumulado –frutos de la corrupción, el narcotráfico y las extorsiones–; incluso, las confesiones para el esclarecimiento de la verdad fueron interrumpidas (por las extraditaciones) e insuficientes para las víctimas. Por tanto, no sirvió mucho las imposiciones, que al principio daban esperanza, de la Corte Constitucional frente a las obligaciones de los desmovilizados, que al final no se llevaron a pleno.

Mas no se trató tan solo de esto, existieron en ese contexto unas revelaciones acerca de irregularidades de la fuerza pública, tales como falsos positivos, hostigamientos a opositores del régimen y grabaciones ilícitas. De tal forma que se creó una desconfianza colectiva hacia el gobierno de Álvaro Uribe Vélez. Asimismo, la guerrilla se debilitó políticamente y quedó reducida a la metodología de los “cambios humanitarios”, aumentándose cada vez más... Estos secuestros masivos desembocaron en la protesta del 2008, una de las marchas populares más multitudinarias

de muchachos sin trabajo no valen nada. Se trata del desprecio por el otro; y de asumir que la directriz de mostrar resultados justifica matar inocentes. Miserables. (Bonnett, 2019, p. 3).

³⁷ Melo afirma “hombres, presentados como...”, porque hay pruebas de que la desmovilización fue una estratagema, los que se desmovilizaron no eran los verdaderos combatientes. Fue una falsa desmovilización.

en la historia de Colombia (Melo, 2017), en contra de los secuestros de civiles. La guerrilla queda en un contexto desfavorable, el apoyo queda reducido al campesinado relacionado a la coca en ausencia del urbano y rural, la economía del país crece, se ejecutan programas cada vez con mayor cobertura de subsidios para los pobres, entre otros ámbitos que dejaron muy mal parados los proyectos guerrilleros.

De 2002 a 2007, insiste Melo, las muertes por homicidio caen en un 50% como consecuencia del arrinconamiento de las FARC y la disminución de masacres y asesinatos por los paramilitares, en ese momento desmovilizados. Pero, se organizaron nuevas bandas criminales-armadas a razón de salvaguardar el tráfico de drogas y para constreñir los simpatizantes de la guerrilla, si fuese necesario, puesto que la desmovilización de los paramilitares, a su salida, dejó un armazón de poderío local en la que sus “aliados” mantuvieron el manejo político y control del presupuesto.

Entonces, hacia el 2007 y/o 2008, a pesar de los éxitos de las operaciones militares, la lucha contra la guerrilla entró en un estancamiento aparente. Y el gobierno:

Al tratar a las FARC como bandidos comunes y desconocer la existencia de un conflicto interno con raíces políticas y sociales, perdió flexibilidad y capacidad de acción para una negociación que consolidara sus éxitos militares [...] Debilitada y golpeada por la muerte de sus más conocidos jefes y por operaciones exitosas del ejército, como el rescate en 2008 de la candidata presidencial Ingrid Betancourt, secuestrada durante siete años, la guerrilla parecía derrotada, pero destruir sus últimos reductos con un ejército otra vez en cuestión y con una política rígida y presa de su propia retórica parecía algo remoto y costoso. (Melo, 2017, p. 278).

Este radicalismo de ofensiva militar y la falta de miramiento legal hizo desestabilizar la imagen positiva del gobierno uribista y, ya para el 2010, luego de ocho años de un progreso considerable en materia de seguridad, la opinión pública —a pesar de que los sondeos manifestaran una virtual victoria de Antanas Mockus, crítico de Uribe— eligió al candidato del presidente, el exministro Juan Manuel Santos, que en su programa de gobierno ofrecía mano firme para la guerrilla, pero sin la inflexibilidad del gobierno anterior.

Juan Manuel Santos, después de elegido, marcó rápidamente su distanciamiento con el radicalismo autoritarista del gobierno precedente y le costó la pérdida del respaldo de los sectores más allegados a Álvaro Uribe, a causa de que retomó la opción del fin del conflicto interno que posibilitaba los diálogos o negociaciones de paz, aun cuando no hubiese un cese del fuego bilateral. Dicha salida pacífica del conflicto con la guerrilla se inició en 2011 y estaba sementada en nuevas

convenciones; como, por ejemplo, la motivación de hacerse el diálogo, pues cambió de una idea política sobre el orden social y económico de la guerrilla que debía triunfar a una intención de paz al querer aminorar los precios humanos y sociales de una guerra de más de cincuenta años con una guerrilla que había luchado permanentemente coordinando el combate ideológico y el crimen común³⁸.

Siendo así, las FARC y el gobierno santista (2010-2018), después de cinco años de diálogos, en agosto del 2016, informan la firma de un acuerdo de paz que conllevaba la norma de “justicia transaccional”, la cual permitía castigar a los guerrilleros por sus crímenes en cuanto en tanto respondiera a los mandatos internacionales y de justicia como, también, consintiera el espacio para que sus dirigentes compitieran en política. En una palabra, se pactaba que las guerrillas lucharan por sus objetivos siguiendo la normatividad de un país democrático: las FARC abandonarían las armas y se transferían en un partido político que procedería dentro de la ley.

En todos esos años de negociación lo que se discutió fue: las condiciones para la reintegración de las Farc en la vida civil (en sociedad) y política (en la democracia representativa “burguesa”), el procedimiento judicial y legal a los combatientes por los delitos de guerra, políticos y de lesa humanidad, los amparos o garantías para que los militantes no fueran perseguidos y, por último, las actividades simbólicas donde reconocieran el fracaso de la combinación de formas de lucha y donde pidiesen perdón. Sin embargo, las concesiones dadas a las FARC sobre políticas públicas fueron pocas y se focalizaron en intentar una necesaria “reforma agraria integral”, mientras que, por el lado de los cultivos ilícitos, las FARC hicieron promesas tenues de colaboración con los trabajos del gobierno frente a la lucha contra el narcotráfico.

Así que, con la intención de refrendar dichos acuerdos, el gobierno llamó a un plebiscito en el que el 2 de octubre del 2016, con un margen reducido de votantes y de modo imprevisto, la opinión pública votó en contra de las negociaciones acordadas. Decisión materializada en el voto, resultante de una publicidad y campaña dedicada a hacer ver los pactos de paz como formas de

³⁸ Es más:

[...] es evidente que el proyecto político de las FARC fracasó: Colombia, tras medio siglo de guerrilla comunista, no avanzó hacia el socialismo y la lucha armada para tomar el poder no tiene apoyo en ningún sector de la opinión. A pesar de que los dirigentes de las FARC, formados en tres o cuatro décadas de debate y guerra, mantienen una perspectiva y un proyecto político, la guerrilla en su operación real ante todo una organización concentrada en el manejo de un negocio internacional de droga, de la que obtiene sus recursos y buena parte de su respaldo social, por su capacidad para movilizar a los campesinos que cultivan coca [...] Para los dirigentes guerrilleros es evidente que su guerra política no tiene éxito posible. (Melo, 2017, p. 279).

entregar el país a las FARC y como ancla para el éxito de la quimera del “Castrochavismo”, apoyado en la emocionalidad de los ciudadanos, más que en su raciocinio. Esta estrategia o campaña contra los acuerdos, fue presidida por el expresidente Álvaro Uribe Vélez³⁹.

El acuerdo entró en un proceso de revisión dudoso. Se modificó a fines del 2016, comprendiendo el rechazo de los ciudadanos, algunas exigencias de los grupos políticos allegados al anterior presidente Uribe y varios defensores de los grupos rurales empresariales más díscolos a la guerrilla; todos buscando reprimendas más fuertes, tanto como cárcel y/o pérdida de los derechos políticos, para las FARC. Luego de décadas de conflicto beligerante, la mayoría de los colombianos no reparaban en que las FARC dejaran las armas “sin pagar un alto costo”, por lo que controvirtieron el sistema de justicia transaccional (éste posibilitaba a quienes aceptaran la responsabilidad en delitos de lesa humanidad recibir una amnistía y mantener la oportunidad de ir al Congreso) y rechazaron, despectivamente, que un grupo armado (“criminal”) recibiera ayuda durante dos años por parte de los recursos públicos, como si lo estuviesen “premiando”. Así que, incitados por los disidentes del acuerdo de paz, parecía que el país hacía o pretendía hacer un convenio nacional *en contra* de la guerrilla.

A pesar de esto, ante tal problemática, las FARC reiteran la elección de no seguir en guerra y se van reorganizándose paulatinamente a la nueva situación, más rigurosa y sórdida para ellos. Reafirmando su intención de paz con las entregas de armas a la ONU en marzo del 2017 y agruparon sus integrantes en zonas concertadas con el gobierno, además continuaron⁴⁰ con demostraciones de voluntad a la reinserción de la vida civil y política.

Terminamos, por todo lo anterior, con estas palabras de Orlando Melo sobre el fenómeno de violencia en la historia de Colombia, en tanto fuente base mimética I:

La violencia ha sido ante todo de origen político, producida por el enfrentamiento entre liberales y conservadores entre 1947 y 1957, y después por las guerrillas comunistas formadas a partir de 1964 y por la respuesta del gobierno, con frecuencia brutal e ilegal, y de los grupos paramilitares, creados desde 1978 por organizaciones de la droga, propietarios rurales y miembros de la fuerza pública para combatir la guerrilla. Esta violencia creó olas expansivas que

³⁹ Quien, en sus modos de gobierno y producción de imagen colectiva simpatizante a sus proyectos, se manifiesta como un avezado de la manipulación de las masas. El lector puede expandir esta idea, mucho más argumentada, en el artículo (2009) publicado en la Revista Javeriana: *Discurso presidencial y noticieros de T.V. (2002-2010) La reorientación afectiva de la nación*, escrito por el historiador y máster en estudios políticos Fabio López de la Roche.

⁴⁰ En este momento hablamos en pasado, pero Melo lo hace en presente, pues era contemporáneo a estos últimos hechos del cual nos da cuenta.

desorganizaron la sociedad, cambiaron sus valores, debilitaron la justicia y la policía y dieron campo y estímulo a otras formas de delincuencia, como el narcotráfico. Y su relación con los problemas sociales y la desigualdad ha hecho que forme una trama compleja con acciones políticas legales y con organizaciones que promueven objetivos legítimos, lo que vuelve difíciles o poco eficaces las respuestas represivas. Esta violencia es la gran tragedia de la sociedad colombiana del último siglo y constituye su mayor fracaso histórico. (Melo, 2017, p. 324).

El habitante de calle o la prefiguración de un fenómeno social colombiano

Otro elemento que tiene incidencia en la *prefiguración* del ámbito de la *mediación simbólica* o *realidad simbólica mediadora*, es el fenómeno de la habitación de calle (HC) en relación a la desaparición forzada de personas dentro del contexto colombiano. Podemos afirmar esto gracias al proceso de relectura, el cual nos ayuda a identificar estos preexistentes, puesto que la diégesis de la novela apela a esta realidad en un contexto particular refractado: Colombia –pero en relación al camino que emprende Gabriel, el camino donde se topa con el malestar social del conflicto armado interno colombiano que lo arrastra a elegir y padecer la habitanza en calle–. Puesto que de forma a priori no se podría determinar los referentes extraliterarios implícitos o previos a la creación, debido a que sin la primera lectura no se conocería nada acerca del mundo textual, por lo que con la relectura se vuelve a pasar la mirada, ya de una forma crítica y más atenta a los referentes que se tuvieron que tener en la realidad simbólica prefigurada. Así que, el contexto es el de un país donde los habitantes en y de la calle⁴¹ no son apreciados como seres humanos válidos para la sociedad, sino como cadáveres que pueden valer más con camuflados de guerrilla en el monte o apreciados como entes que estorban y deben ser desechados; algunas veces por la dinámica de la guerra y otras veces por un pre-sistema de valores que configuran las estructuras sociales donde quien no se ajuste a ellas, es olvidado: en el caso de Colombia, también, se hace a

⁴¹ *En Política Pública Social Para Habitante De Calle – PPSHC*, la cual sigue la ley 1641 de 2013, se define al *habitante de calle* como: “persona sin distinción de sexo, raza o edad, que hace de la calle su lugar de habitación, ya sea de forma permanente o transitoria” (2018, p. 13). Igualmente, se precisa al *habitante en calle* como aquella persona que convierte la calle en su espacio de supervivencia, a pesar de que “alterna el trabajo en la calle, la casa y la escuela. Es decir, cuenta con un espacio privado diferente de la calle donde reside (sea la casa de su familia, la habitación de una residencia o un hotel)” (Ibid., p. 14).

un lado a los habitantes en y de la calle por medio de lo que, eufemísticamente, han optado por llamar “limpieza social”⁴².

Siguiendo el documento de la PPSHC, históricamente la imagen colectiva de la población que vive en la calle ha sido negativa, puesto que esa forma de vida manifiesta una ruptura con los dispositivos y o estructuras sociales que establecen una normalidad y gobiernan políticamente las vidas (las regula y/o estandariza). Especialmente se da la ruptura cuando estas personas realizan actividades de su “ámbito privado” en los espacios públicos y se comportan y crean hábitos antitéticos a los aceptados socialmente. Además, su estética desaliñada, algunos estados alterados de conciencia o actitudes amenazantes, suelen desplegar sentimientos de temor u opresión por parte del ciudadano de a pie, incluso la interacción en los espacios públicos de los habitantes de calle con las demás personas se resume en el “retaque” (pedir dinero de mala o buena forma), en la solicitud de comida, ropa o, en otros momentos, en la búsqueda de materiales para reciclar.

Dicho fenómeno social-urbano, distinguido por el despliegue de hábitos de vida en la calle, es multicausal, pues en el centro del problema convergen problemas estructurales de procedencias distintas, tales como: a) la exclusión social, la pobreza y la desigualdad, b) algunas instancias de riesgo sobre la entrada a la vida en calle, así como la violencia sexual e intrafamiliar, consumo problemático de sustancias psicoactivas, expulsión de entornos familiares y escolares, falta de solvencia económica y/o el desplazamiento forzado⁴³; c) factores problemáticos relacionados con la dinámica de vida en calle, en los que podemos encontrar dificultades relacionales con los otros ciudadanos: la generación de una percepción de inseguridad, la ejecución de delitos menores, “la utilización de las redes del narcotráfico para el expendio de droga y la convivencia conflictiva que algunas veces establecen con el resto de la población” (PPSHC, 2018, p. 12); igualmente, la incidencia de las dificultades sobre el reconocimiento de los derechos esenciales de los HC, lo que lleva a la vulneración de: el derecho a la honra, la integridad física, a la libre movilidad, al trabajo en condiciones dignas, al libre desarrollo de la personalidad, a la libre asociación, a la seguridad social, a la salud, al acceso a la cultura, a la familia, entre muchos derechos más.

⁴² Trabajo hecho algunas veces por funcionarios del Estado o por exagentes del Estado de forma directa e indirecta (contratación de sicarios) para “mantener” el orden establecido.

⁴³ Si el lector quiere ampliar la idea de desplazamiento forzado en Colombia, especialmente la idea inscrita en el imaginario colectivo por medio de los medios de comunicación, véase el artículo de Patricia Nieto (S.F.): *La banalidad del horror. Desplazamiento forzado y medios de comunicación*. Universidad de Antioquia.

Todo esto se circunscribe como un fenómeno social de carácter urbano, otrora manejado por comunidades eclesíásticas, y recientemente estudiado y tratado por Colombia en sus políticas públicas sociales, exactamente en el 2013 gracias a la ley 1641 donde se desarrolla la Política Pública Social de Habitante de Calle -PPSHC- con gran énfasis en las poblaciones relacionadas con la situación de vida en calle (habitantes de y en calle y niños, niñas y adolescentes en situación de calle y alta permanencia en calle).

Desde el 2013 se ha venido avanzando en la comprensión y tratamiento de dicho fenómeno, teniendo en cuenta las variadas aristas con las que se puede abordar el fenómeno. Por ejemplo, las tres miradas sobre el origen de los habitantes de calle en Colombia: 1) *la derivada de las razones internas*: en la cual se piensa al habitante de calle como resultado de problemas de salud, psicológicos y de conflictos privados como los problemas familiares, la ausencia de familia que terminan imposibilitando su sostenibilidad emocional y económica⁴⁴; 2) *Las derivadas de la marginalidad y de la pobreza extrema*: esta perspectiva ve al habitante de calle como el producto de una sociedad desigual y excluyente; 3) *las deducidas del conflicto armado*: que presentan al habitante de la calle como representación y efecto del conflicto armado, concretamente del desplazamiento⁴⁵.

Dentro del ensanchamiento de la comprensión de este fenómeno y la condición de *prefiguración* de la realidad simbólica de base a la novela *Donde nadie me espere* (2018), el fenómeno de los habitantes de calle se relaciona con el de la desaparición forzada de personas (DFP), cuando en la prolongación del conflicto armado interno se amplía la escala de víctimas de DFP al involucrar otros sectores que no tienen que ver con los fines políticos o estratégicos de la misma. Propiamente, los sectores de condición marginal y vulnerable, debido a que los actores armados ven en ellos y en sus roles unas manifestaciones de oposición que desequilibran o amenazan su poder; por tanto, los eliminan o desaparecen por medio de la “limpieza social”, donde algunas veces secuestran sus cuerpos para torturarlos o matarlos y a través de los “falsos positivos”,

⁴⁴ En parte Gabriel acontece esta primera razón y la tercera. En la primera, dado que su núcleo familiar se ha fragmentado y, luego, desaparecido.

⁴⁵ Aunque Gabriel no es un desplazado nato del conflicto armado, sí es víctima de él en la medida que el contexto de guerra lo arroja a la huida, a la intemperie, a la soledad y, en últimas, a la habitanza en calle. La paranoia de ser perseguido por los paramilitares lo llevan, solo en algunos momentos, a ocultarse en el anonimato de la calle. Solo por poner un ejemplo, hay una escena donde teme volver a ser quien era, puesto que podría ser rastreado y exterminado: página 186; para otras escenas donde aparece el miedo a ser asesinado o la sensación de persecución, véanse las páginas 161, 165, 179, donde este temor es constante.

donde sus cadáveres son usados para legalizarlos como bajas militares (falso positivo). Al respecto:

Esa vulnerabilidad también se asocia con las representaciones transgresoras o ignominiosas que pueden hacer de las víctimas en relación con una determinada concepción del orden social como delincuentes o consumidores de sustancias psicoactivas, trabajadoras sexuales, población LGTBI (Lesbianas, Gays, Transexuales, Bisexuales e Intergénero) o **habitantes de calle** (CNMH, 2016, página 86). También, [...] víctimas de DFP, que lo son a manos de grupos criminales (bandas criminales y algunos grupos “desmovilizados”) que han utilizado esta modalidad (incluso con mayores niveles de crueldad y sevicia) para defender sus intereses económicos o criminales [...] Las víctimas en este caso fueron entonces “no importa quién” mientras sirvieran a esos macabros propósitos. En efecto, en ellas “el cuerpo de la víctima es un texto sufriente sobre el cual el perpetrador escribe un manual, una lección; la víctima misma es elegida con una alta dosis de azar” (CNMH, 2014a, página 22) [...] En otras palabras, casos de víctimas cuyas identidades “no importan” porque no son del orden de las “identidades políticas” anteriormente señaladas [...] (CNMH, 2018 p. 49).

Más tarde, en el 2015 hubo otro avance considerable en materia jurisprudencial de la población habitante de calle, dado el contexto abrupto en el cual estaban inmersos, adonde se revindican sus derechos y se refuerza su protección⁴⁶, ya que las estructuras jurídicas posibilitan remodelar las estructuras de pensamiento que configuran la pasada visión de X (“indigente” o “desechable”) en otra visión Y (habitante de calle), además tienen resonancia en las prácticas cotidianas con el HC, en el reconocimiento de sus derechos y en la comprensión de su situación. Veamos:

la Honorable Corte Constitucional, mediante la Sentencia C-043 de 2015, establece que:
 ‘Cada persona es libre de desarrollar su personalidad acorde con su plan de vida, tal y como lo señala el artículo 16 de la Constitución Política. Es a cada individuo a quien corresponde señalar los caminos por los cuales pretende llevar su existencia, sin afectar los derechos de los demás. Es

⁴⁶ Al respecto, algunas sentencias con sus correspondientes ordenes, son:

T- 376/1993: No llamar a los indigentes "desechables". T- 384/1993: Garantizar a los indigentes los servicios básicos. C- 040/2006: La mendicidad ejercida de manera autónoma y personal, sin intermediarios, es permitida. T-323/2011: Especial protección a los habitantes de calle con VIH. C-385/2014: Primacía de la igualdad en el tratamiento del habitante de calle. Declaró inexecutable el término "que haya roto vínculos con familiares". C-92/2015: El Estado debe proteger al habitante de calle. T 042/2015: Toda persona incluyendo al habitante de calle es libre de desarrollar su personalidad acorde a su pluralidad. T-C81/2017: Declaró inexecutable el parágrafo 3 del art. 41 del Código de Policía de 2016. No se podrán trasladar e internar a los habitantes de calle en contra de su voluntad. (PPSHC, 2018).

únicamente a través de esta manera donde efectivamente se es digno consigo mismo. De este modo, la “mendicidad” ejercida por una persona de manera autónoma y personal, sin incurrir en la intervención de un agente intermediario a través de la trata de personas, no es un delito ni una contravención. De hecho, cualquier tipo de reproche jurídico, sea en forma de sanciones o intervenciones terapéuticas forzadas, resulta inadmisibles en tanto cosifica al habitante de la calle en aras de un supuesto modelo ideal del ciudadano virtuoso o a manera de una acción preventiva en contra de un potencial criminal (p. 1)’. (PPSHC, 2018, p. 7).

De esta manera, ya para terminar con esta segunda instancia de la *pre-figuración*, muy cerca al caso de refracción de nuestro personaje Gabriel en relación a su caída y su condición de habitante de calle dentro del contexto Colombiano, se transita a una cuarta perspectiva del origen de la indigencia, también presente en el personaje, a lo que es: *la derivada de la decisión de vida o perspectiva bioética*: que ve al habitante de calle como consecuencia de una deliberación sobre su forma de vida, es decir, que quien está en la condición de habitanza en calle, lo está porque en un momento determinado lo ha elegido personalmente así. Por supuesto, sin desconocer los otros factores que influyen en la situación de ser y estar en la calle, propias del contexto colombiano en relación al conflicto armado interno, a los problemas privados y a la desigualdad social, a posteriori a la decisión del proyecto de vida⁴⁷.

⁴⁷ Recordemos que Piedad Bonnett recurre a la explicación de la caída de Gabriel en la habitanza de calle, diciendo que la introducción de su personaje a ese submundo es una inmersión deliberada por él mismo como, también, contingente: el ancho mundo lo arrastra o arroja a la habitanza de calle. Al respecto, Bonnett dice en la *Tertulia Literaria* Gloria Luz Gutiérrez (2019) sobre su personaje y la habitanza en calle:

[...] Lo que está eligiendo mi personaje, es decir, es una elección de libertad y de despojamiento. Y tiene que ver con toda esta sociedad de consumo, con la idea del éxito, con que toda la gente tiene que hacer los mismos caminos: ir a la universidad, hacer una maestría, graduarse, si es posible un doctorado, conseguir un trabajo. Es decir, todo eso de alguna manera, también, lo estoy poniendo en duda para ciertos seres humanos que no quieren cargar de esa manera con el mundo [...] Me parece que el indigente tiene el derecho de elegir estar en la calle. La gente que ha estudiado esos fenómenos de la indigencia, sabe que hay indigentes que no quieren ir a hogares donde les ofrecen una cama y les ofrecen una ducha. Entonces, hay unos seres humanos que escogieron la marginalidad, estar en el extremo y que eso para ellos es libertad y que dentro de eso hay una cierta dignidad [...] Hay que ayudarles a vivir en la mayor dignidad, así [...] Las sociedades también podemos crear esas cosas [...] Por supuesto, darles la mano si lo quieren. (1:22:09).

De esta forma se evidenció la parte inicial del proceso mimético de la construcción de la trama: *mímesis I* o *prefiguración*, consistente en el obrar humano donde están implicadas las dinámicas de la *semántica de la acción*, articulada por declaraciones de la autora sobre su trabajo previo literario, la realidad simbólica (mediadora) o “recursos de simbolización” en relación al espacio tiempo (*pre-estructura temporal*) de base a la obra literaria *Donde nadie me espere*, como lo fueron el contexto del conflicto armado de Colombia⁴⁸ y la prefiguración de un mundo árido de los habitantes de calle dentro de un camino a penas inicial de reconocimiento social por los aparatos del estado: Toda esta precomprensión es la antesala para la construcción del juicio ético inmerso en la precomprensión de la acción e inteligencia narrativa, que apunta a considerar *desafortunado* el punto de quiebre de la historia y del personaje, a razón de la caída de un mundo intelectual y más o menos concordante a una mundanidad bélica y denigrante discordante –“las calificaciones éticas vienen de lo real [...] por tanto, el poeta (Bonnett) sabe y presupone que los caracteres pueden mejorar o deteriorarse” (Ricoeur, 1985a, p. 105)–, en la medida que son preparativos para la formación del efecto (compasión o temor) o *catharsis* del proceso de *mímesis III*. Sin embargo, antes de abordar esta tercera operación, debemos ingresar en la mediación que hace *Mímesis II* entre las otras dos mímisis, pues, recordemos, *mímesis II* cumple el papel mediador y representa el tránsito de lo paradigmático (*mímesis I*/ repertorio previo) a lo sintagmático (*como sí* / rasgos discursivos / *mythos*) y, luego, a lo pragmático (recepción / purgación-comprensión). Continuemos:

⁴⁸ Cuando tratamos estos apartados, hicimos uso del pie de página para evidenciar esos elementos de prefiguración en la novela. Se pusieron en el pie de página porque se tiene por supuesto que el mundo de la trama aún no incide en *mímesis I*, pero para claridad del lector y ubicación de la interrelación entre *mímesis I* y *mímesis II*, es que la hemos implementado.

3.2.2 MÍMESIS II

El arte para Aristóteles como para Ricoeur es, al mismo tiempo, *poiesis* (construcción-ficción) y *mímesis* (representación de la vida o de los hechos). La dificultad de traducción de la palabra *mímesis*, hace tomarla generalmente en su acepción bruta y griega; ésta, siguiendo a Aristóteles, es la que convierte lo “artificial” en artístico, debido a que *mímesis práxeos* permite la emulación de lo universal de la vida humana y, siguiendo a Ricoeur, *mímesis* y *mythos* posibilita transformar hechos aislados en hechos organizados secuencialmente con sentido (conversión de anécdotas en una historia), en últimas: el proceso mimético (*mímesis*) y la disposición de los hechos (*mythos*) en una totalidad (*holos*) con la incidencia de la imaginación creadora (*poiesis*), propicia la transformación del artificio en arte. En el arte literario (*bellas letras*), el demiurgo o poeta creador del mundo posible –“[...] resulta no ser el oficio del poeta contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedido y tratar lo posible según verosimilitud o según necesidad”– cuenta con un conjunto amplio de coordenadas sintagmáticas de la narratividad, recogidas en la *Poética* (335 a.e.c.), y con la regla de oro de la disposición de las acciones (*mythos*): “es preferible imposibilidad verosímil a posibilidad increíble”.

En ese sentido, la verosimilitud termina configurando la “belleza” que se debe alcanzar con el buen tratamiento del lenguaje y las operaciones miméticas; en su tiempo: la buena métrica, la coherencia de los personajes, el acierto en la elección de la palabra y todas esas cuestiones de “magnitud y orden”, en el nuestro: el buen manejo de la prosa, los elementos de la trama (fábula-elocución-caracteres-pensamiento), la disposición de las partes cuantitativas de las acciones (prólogo-episodio-éxodo), etc. Este mundo posible, perteneciente al reino del lenguaje, a pesar de que se afirma como ficción (*fingere*), pretende y debe ser tomado al pie de la letra, es decir que debe ser tomado *como sí*; ya que ahí se despliega un mundo, al menos no un mundo físicamente existente, pero sí un mundo culturalmente existente, en tanto abstracción, en último término: El mundo del texto donde se configura una experiencia imaginadora, sentimental y cognitiva otra: *mímesis II*.

La tragedia, concebida como mejor y privilegiada por la *Poética*, se manifiesta como la imitación o representación más pura de las acciones y pasiones de los seres humanos, donde:

El *mythos* trágico, que gira en torno a los cambios de fortuna –y exclusivamente desde la dicha hacia la desdicha–, es una exploración de los caminos por los que la acción arroja a los hombres de valor, contra toda esperanza, en la desgracia. (Ricoeur, 1985a, p. 104).

Así, el modelo trágico es para Paul Ricoeur el modelo de narratividad y, para nosotros, el modelo de la actividad narrativa configurado en el proceso mimético II de la novela *Donde nadie me espere* (2018), *mutatis mutandis*, donde “de la representación proviene la exigencia lógica de coherencia” (1985a, p. 105). En ese camino, la fábula se ha de estructurar de forma que la sucesión de los hechos sea verosímil y sin cabida para lo irracional, puede ser simple (cuando hay cambio de fortuna “sin peripecia ni agnición”) o compleja (si “el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas”).

De esta forma, nos adentramos a estudiar y evidenciar la manera en que se ilustra la operación de *mímesis II* en nuestra novela objeto de estudio.

La integración de los elementos de la trama

La operación de *Mimesis II* integra factores heterogéneos. Por primer caso, agentes (Gabriel, Aurelio, Eulalia, etc.), fines (huir, reencontrarse consigo mismo, perdonarse), medios (el viaje, el trabajo, la escritura, la reflexión), interacciones (amigables con Aurelio, Eulalia, el Profeta; advenedizas con los ciudadanos, el padre, los soldados, los grupos insurgentes, etc.), circunstancias (contexto conflictivo de Colombia), resultados (esperados o inesperados: secuestro, indigencia, rehabilitación), motivaciones (sentimiento de hastío, sentimiento de culpa). Luego, la trama (*mythos*) integra elementos del modelo narrativo de la *Poética* de Aristóteles: A) el subconjunto de las tres partes de la tragedia⁴⁹ (trama [*fábula*], caracteres [*éthos*] y pensamiento [*diánoia*]) bajo el rotulo del “qué” (de *mímesis*); igualmente, integra la temporalidad representada

⁴⁹ El otro subconjunto de tres formas de la tragedia (expresión, espectáculo y canto) bajo el rotulo del “cómo”, en especial el canto (*melopeya*) y el espectáculo, son dejados a un lado, pues ambos pertenecen al campo práctico de la puesta en escena material del anfiteatro. Es más, hay que tener en cuenta que el arte escenográfico es distinto del arte poético y de su artista; y el canto, en tanto aderezo del lenguaje y la puesta en escena material, es dejado a un lado, en el caso de que la obra literaria es nada más realizada para la lectura y no para su representación. Al respecto, Paul Ricoeur, resalta la idea de que toda obra puede ser leída y no necesariamente espectada físicamente en el teatro, sino que puede representarse en la mente del lector, éste le da vida abstracta y los procesos catárticos se mantienen (Ricoeur, 1985a).

o incluida en los acontecimientos y registro de la voz narrativa de nuestro personaje Gabriel. Empecemos:

Fábula (*lances patéticos, peripecia y anagnórisis*)

La fábula (*mythos*) o estructuración de los hechos es la parte principal de la tragedia (seguida de los caracteres y del pensamiento). En ésta, se debe imitar una acción sola-única, completa, con un fin (*telos*) y sus partes deben estar ordenadas. Las partes compositivas de la fábula son: *lances patéticos, peripecia y anagnórisis* o *agnición*. Veamos:

La trama de *Donde nadie me espere* desde el inicio apela al lance patético, en cuanto escenas que evocan a acciones destructivas y/o heridas, en conjunción a las decisiones patéticas (*pathos*/pasionales) que tomó Gabriel en otro momento de su pasado y que lo llevaron a estar en habitación de calle y herido. La decisión de abandonar su mundo cotidiano, lo arrastró a la desdicha ontológica y a la herida fisiológica. Al inicio, entonces, incide el significante de la herida como significado de la agresión del mundo hacia Gabriel, luego de que este despertara y abriera sus ojos al mundo y a sí mismo —“Cuando sentí que alguien me daba golpecitos en los hombros abrí los ojos”—, éste narra en pasado lo que sintió: “Allí estaban otra vez, como prueba de que seguía vivo, el dolor en el tobillo, la tirantez de la piel del empeine, la cabeza embotada, la palpitación del ojo” (Bonnett, 2018, p. 11). Donde, más tarde, cuando sigue el consejo de Aurelio de ir a un hospital de recuperación, describe su herida de manera realista o carnal:

[...] la herida del empeine que se abría como la boca de un pez y dejaba asomar una materia blancuzca y pegotuda. La piel se veía lisa y brillante en el punto más hinchado y luego pasaba del verde al amarillo y al violeta, en círculos concéntricos. (Bonnett, 2018, p. 16).

Dado que la historia empieza *in media res* (en la mitad de las cosas/la acción trascendental ya fue lanzada), la razón de ser de la herida en el empeine de Gabriel no se explica. Sin embargo, más adelante, en la cuarta parte del tercer capítulo, las acciones narradas por Gabriel en retrospectiva (*analepsis*), muestran por qué Gabriel estaba herido de esa manera; y lo hace con otra escena de lance patético que representa una escena crucial sobre los *falsos positivos* y la herida en el pie, costo de huir por un barranco de la muerte, de los disparos:

[...] Entonces, de la tierra empezaron a brotar sollozos. Gemidos de perro apaleado, que resiste. Nos detuvimos todos electrizados de oír ese llanto horrible y entonces lo vimos: un hombre arrodillado sobre la hierba [...] Y entonces algunos de los soldados se adelantaron, como abriendo camino con sus linternas, y los otros se fueron quedando atrás antes del disparo, del grito, corran, qué está pasando, que corran, malparidos, es una orden, mientras de aquella cabeza inclinada saltaba un chorro oscuro que empezó a humedecer la tierra. [...] Serán rifles de asalto, o tal vez magnums, o qué, y el mundo empieza a girar, y la voz a decirte cállate, Gabriel, cállate y rueda, rueda, rueda barranco abajo como una piedra, como un costal de piedras, antes de que te friten, hijueputas, malparidos todos, nos mataron. [...] Durante días y días fui un animal que huía en las noches, entre matorrales primero, por caminos embarrados después, un animal que olía cada vez peor, que se habituaba al dolor, que tapaba sus heces con tierra, que ya sobre el asfalto se hacía manso [...] (Bonnett, 2018, p. 183).

Otra escena, en la parte dos del cuarto capítulo, donde se apela al lance patético y se sintetiza con el error trágico o fatal (*hamartia*), al parecer una de las más fuertes por la cercanía sentimental del personaje afectado: Gabriel en su imaginación-escrita se metamorfosea en su hermana Elena y narra el incidente; es la siguiente:

[...] Ahí, con la linterna en la mano y esa cara suya siempre un poco desganada, abriendo el clóset, estirando la mano hasta el rincón donde sabe que se guarda la lámpara Coleman, sacando también el tarro metálico donde guardábamos la gasolina. Veo entre sombras cómo destapa el tanquecito, empuja el émbolo, mientras yo aparto la cobija [...] y sentada al borde de la cama giro las piernas hasta tocar el suelo y tropezar con el pocillo de café, *mierda*, que se riega en el piso y me empapa las medias [...] mientras oigo el sonido del émbolo y veo, como sin querer, una última imagen: Gabriel que sostiene la lámpara de la manija, que la inclina y se agacha de medio lado para ver mejor en la oscuridad, que la endereza y bombea mientras enciende la cerilla y se burla —*burra*— del desastre que he hecho. **Entonces oigo el estallido, el grito. Y antes de que la bola de fuego haga el arco y caiga sobre la cobija y se vuelva llamarada en el tigre amarillo y suba por mi pijama lanuda y por mi pelo, veo sus manos como las teas de un prestigitador⁵⁰ en un juego de magia.**

⁵⁰ Con esta parte se explica la razón de ser de las marcas de una antigua quemada en las manos de Gabriel, huella-signo de lo monstruoso o trágico en la historia personal de Gabriel, al inicio de la novela aparece:

Aurelio no mencionó mis manos, pero ellas también debieron ratificarle que aquel ser esperpéntico, de ojos alucinados y piel cuarteada, era el hijo de su amigo. No las mencionó, compasivamente, me imagino, para no hacer énfasis innecesario en lo monstruoso. (Bonnett, 2018, p. 17).

Vi a Elena gritando. Vi a Elena que se revolcaba sobre las baldosas. Me vi a mí mismo azotándola con la almohada... (Bonnett, 2018, p. 200).

La acción destructora o dolorosa de la quemada sin intención de Gabriel hacia Elena con la lámpara Coleman, representa una imagen cruenta, patética y sanguinolenta; de igual tenor a los lances patéticos clásicos-griegos, aunque sin el significado cultural del fuego, el hermano, el aposento, ni la voluntad de hacer daño y sin el contexto de la guerra. Una niña que accidentalmente se está quemando por “culpa” de su hermano, mientras este desesperado intenta salvarla, más los gritos, el olor, la imagen de desespero y el dolor físico evocados, son de un tenor fuerte de lance patético. Además, este error fatal (*hamartia*), es una de las motivaciones que conduce a Gabriel a la tristeza existencial, el detonante vital que hace que Gabriel desee el desbarrancadero.

Peripecia

Por otro lado, el cambio de la acción en sentido contrario o peripecia “menor”, también conocida como los detonantes de la peripecia mayor o compleja⁵¹, se evidencian en la obra de Bonnett por medio del recuerdo. Así, Gabriel en su rememoración evoca los puntos de quiebre que se van sumando en su experiencia vital, desde su recorrido por las instituciones socioculturales primarias (Bourdieu), familia, sistema económico, religión, y el proceso de abandono de ellas.

Gabriel desde su infancia estuvo marcado por las partidas vitales inesperadas de sus allegados y la primera de ellas fue la de su madre. Entonces, Gabriel recuerda la dinámica familiar en su casa y el proceso de caída de su madre por una enfermedad terminal como, también, el origen de su ateísmo:

Cuando teníamos diez años, sin embargo, mamá se fue de la casa por un tiempo interminable que a veces sonaba el teléfono y Carmela nos lo acercaba con sigilo, como a escondidas, y era su voz del otro lado preguntándonos cómo íbamos, si hacíamos juiciosos las tareas, tratando de explicar que estaba lejos y no podía vernos pero nos pensaba a diario [...] Casi un año después mamá volvió a la casa convertida en un hada transparente de ojos vidriosos. Había regresado para morir. (Bonnett, 2018, p. 49).

⁵¹ La “gran” peripecia o peripecia mayor es la que conlleva, al mismo tiempo del cambio de acción en sentido contrario, una agnición trascendental para la historia. En otras palabras, la peripecia en paralelo con la agnición configura el gran punto de giro.

Igualmente, nos muestra la particularidad de y con su padre⁵²:

[...] Tenía razón: de mi papá heredé el nombre y también los ojos soñolientos, las piernas largas, la inclinación al silencio. Se veía duro. Pero no lo era. A menudo se le encharcaban los ojos por una cosa o por otra, aunque solo lo vi llorar dos veces: cuando nos anunciaron que Elena tenía las horas contadas y cuando enterramos a mamá. A pesar de que **él no era creyente**, le organizó una ceremonia católica, como seguramente a ella le habría gustado. (Ibíd. *El subrayado es nuestro*).

Su adolescencia, por esa misma línea, estuvo marcada por el odio a su familia y su condición siniestra: la muerte se posó en el umbral de su vida —Sentía que las odiaba, a ellas, a mi papá y al mundo entero (Ibíd., p. 50) —, transformando su modo de estar en el mundo a un modo de indiferencia, de automatismo vital:

Quizá lo que viniera después sería la locura, debió pensar mi padre, y hasta yo mismo. Después de aquel episodio violento me invadió algo semejante a la ataraxia: una desaparición del dolor, una mengua de los deseos y las pasiones, una especie de desasimiento del mundo que se parecía a la serenidad. Los epicúreos, los estoicos, los escépticos hablaron de la ataraxia como un camino a la felicidad. En mi caso ha sido un eterno purgatorio. (Bonnett, 2018, p. 74).

De esa manera, Gabriel solo queda con su padre y continúa con su triste existencia. Se gradúa, se inscribe a una carrera, siempre con la sombra amarga de su padre, consigue trabajo como profesor universitario, tiene una novia y la pierde:

[...] Concluí que Ola me había penetrado el corazón con sus ojos de vidente y había encontrado en él lo que yo mismo me había resistido a ver: los restos descompuestos de mis penas y mis culpas no enfrentadas; y me resigné a ser un hombre que solo se sentía cómodo en un mundo de abstracciones y de palabras. Entonces me concentré en terminar la tesis, tal vez para sentir que todavía existía [...] (Bonnett, 2018, p. 97).

⁵² También con su hermana. Veamos:

*Mi padre se olvidó de nosotros. Estoy seguro de que trabajaba, y sin embargo mi imagen de él es la de un hombre sentado en un sillón orejero, viendo la televisión con un whisky en la mano y los ojos eternamente líquidos. Elena, que había crecido más que yo, me pasaba el brazo sobre los hombros, me daba besos en la mejilla. **Ya desde mucho antes se había convertido en mi madre.*** (Bonnett, 2018, 51).

Por esto, la importancia interpersonal de su hermana Elena, por lo que cuando esta muere, muere una gran parte de sí, muere su polo a tierra, Gabriel queda solo y sin razón de ser en el mundo.

Hasta que un día decide emprender un viaje por el país, terminando de abandonar las instituciones: deja su trabajo de profesor asistente en la universidad, renunciando a la dinámica capitalista de la acumulación de capital y al “placer” que genera consumir los bienes y servicios que brinda el libre mercado y la libre competencia y, en efecto, a una vida predecible, precodificada, prefabricada:

[...] Me metí a la cama temblando, consciente de que había llegado demasiado lejos: estaba al borde de la locura, esa sensación de desprendimiento del mundo. Repentinamente despierto, se me reveló que solo tenía dos alternativas: dejar de dar clase y concentrarme en mi obra **o abandonarlo todo** [...] Sí, mi vida sería predecible, monótona, repetitiva, ¿pero no son así todas las vidas? Me levanté convencido de que allí me quedaría mientras me dejaran estar, pero esa noche, entre pesadillas, me vi como un árbol que alguien talaba y que intentaba gritar sin hacerse oír [...] Dos semanas después me senté frente al escritorio de Morelli y le anuncié que al semestre siguiente no volvería a la universidad. (Bonnett, 2018, p. 104 *el subrayado es mío*).

Buscando realizar su obra, leyendo en las noches en las bibliotecas, aguantando hambre por leer de claro *en claro y de turbio en turbio*, ansioso, desligado de las instituciones socio-culturales primarias, del deseo, del padre, del dinero, de dios, Gabriel muestra otro punto de quiebre que lo conducirá a la caída o peripecia mayor: la caída al mundo de la “indigencia”:

Sentí que se me reventaba la cabeza, que las náuseas me desencajaban el estómago, que el aire desaparecía de mis pulmones convirtiéndolos en un par de vejigas petrificadas, y un agujero oscuro me sorbió como una cucaracha, que era lo que me había convertido. Ay. Cuando abrí los ojos, reconocí la puerta que había estado buscando, sin saberlo, en mi deambular nocturno: la de un hospital mental cercano, al que llegaba estragado por el hambre, el sueño, las anfetaminas, y la más asquerosa autocompasión. Yo, en mi delirio, era Robert Walser tocando las puertas de Herisau, pues mi único destino podía ser el manicomio. En realidad estaba diciendo, *abrácenme*. A cambio me sacaron sangre y me inyectaron toda la mierda que necesitaba para que no acabara deirme a pique. Dormí cuatro días. O diez. Qué más da. Nadie preguntó por mí en aquella temporada, y yo supe de una vez por todas que la libertad y la soledad van siempre de la mano. (Bonnett, 2018, p. 143).

Así las cosas, otra peripecia es cuando Gabriel llega a San José del Guaviare y consigue un trabajo como mesero en una cantina de pueblo y termina involucrado en una falsa oportunidad de trabajo, que tenía el fin de asesinar a los ilusionados trabajadores y mostrarlos como guerrilleros

que murieron en combate; pero, Gabriel logra huir de este embate social del conflicto armado interno de Colombia.

Aunque, más tarde, siguiente peripecia, Gabriel consigue un trabajo como vigilante (campanero) cerca al mar y termina involucrado en negocios peligrosos de narcotráfico, poniendo en riesgo su vida: la muerte vuelve a tocar la puerta de su existencia, pero no amenazando al otro, sino a sí mismo. Entonces, es la huida para salvar su vida, sin ningún peso, sin ropa, sin armas con que defenderse, sin alguien a quien llamar, sin zapatos, sin amigos, caminando por las carreteras del país; ya en el presente de Gabriel, él recuerda ese momento como unos de los más trascendentales, para nosotros de peripecia⁵³, que lo llevó a la habitación de calle. Al respecto:

Caminar no es lo mismo que huir. Cuando huyes de otros o de ti mismo todo va muy rápido. Los árboles corren y también las nubes y los animales parece que husmean tu miedo y se apartan. Los camioneros asoman la cabeza por la ventanilla, te hacen bromas macabras y los niños te miran desde sus asientos con un silencio en los ojos que te persigue como si fuera una culpa. Las carreteras, sin embargo, a pesar de su vértigo amenazante, son como ríos que te marcan una ruta. Me acogí a sus bordes y a las sombras de los árboles, a los cobertizos vacíos, a las bombas de gasolina en las noches. Una bomba en la noche parece un hotel de lujo. Hasta las más humildes brillan como un altar en la soledad de los pueblos o en mitad de la nada. Vas aprendiendo a quién temerle: a la policía, a los celadores, a ciertos perros. Una mujer me tiró un balde de agua fría, otra me dio una bolsa llena de puntas de pan, otra me dejó dormir una noche en el granero y me regaló un suéter de su marido. La voz de la maldad y de la bondad humana me habló cada vez de forma más clara. O talvez mis oídos y mi cuerpo se habían hechos más porosos a fuerza de sol y de lluvia.

Que había desandado el camino hacia el origen lo supe cuando comprendía que mis pasos me habían llevado hasta lo que había sido mi casa [...] (Bonnett, 2018, p. 184).

⁵³ Incluso, él expresa al inicio de la narración de ese momento, rompiendo la narración para expresar metanarrativamente, lo siguiente: “**Pero hubo una noche distinta a todas. Y aquí la historia se complica**” (Bonnett, 2018, p. 138). Cuando la historia se complica, es cuando la historia opera una peripecia.

Anagnórisis

Éste otro elemento, heterogéneo de todos los anteriores y de los porvenir, en el terreno de la interioridad del héroe, significa el cambio de la ignorancia al conocimiento para beneplácito o para dolor/odio de los destinados a la dicha o al infortunio. Sin embargo, ese infortunio o dicha, propiciada por el *Ananké/Moira* o *Fatum* (destino) otrora en la cosmovisión de la Edad Antigua, se lee ahora de manera distinta. A saber, la concepción del destino como factor determinante de la vida y finalidad del ser humano representado como personaje de la historia narrada, se ha quedado atrás; ahora, el devenir de nuestro personaje es causado por el mismo sujeto de la acción, por sus decisiones y desmesuras patéticas, por la falta de “x” o “y” elemento personal o de su entorno que evita la plenitud o felicidad del mismo: la condición humana consistente en esa carencia y/o la condición contradictoria, conflictiva, dialéctica del ser, no meramente del *cogito* sino, también, del carácter *práxico*. Entonces, la condena de los dioses idos no se presenta en *Donde nadie me espere*, sino que se presenta los efectos de las acciones de un personaje que se representa autónomo y que elige ser, pensar y actuar dentro de un contexto que condiciona su devenir. Gabriel con sus decisiones se dirige, gracias al contexto que se configura como un trampolín o telón de fondo axiológico, a la desdicha de introducirse en el submundo de la habitación de calle.

Ahora, en la dinámica de la historia de Gabriel, luego de los detonantes o puntos de giros enunciados anteriormente, acontece la gran agnición junto a la gran peripecia: Gabriel comprende, vuelve la mirada en sí mismo para ello, se desautomatiza de su huida. ¿Qué comprende?

A veces, el precio de la libertad es el desamparo. Bajo el cielo desnudo, con los pies deshechos, aliviado de despertar de una pesadilla, me sentí ingrátido, casi libre de mí y del mundo del que venía huyendo desde siempre, pero también errático, jalado solo por la inercia y por el desasosiego. Al borde de la carretera que se estremecía cada tanto con el paso de las tractomulas, supe que me daba lo mismo ir al norte que al sur. Como quien dice, ahora tenía la libertad que le había anunciado a Morelli, pero no tenía rumbo ni aspiración de nada y ni siquiera alegría. (Bonnett, 2018, p. 143).

Sin embargo, esta gran agnición pertenece al plano de lo pasado, de lo vivido anteriormente en la historia que el mismo Gabriel nos narra desde un espacio-tiempo diferente, su “ahora” donde escribe y rehabela la casa familiar, donde trata de desentrañar los laberintos y embates de sus días vividos. Por tanto, Gabriel, en la escena citada anteriormente, encuentra el momento culmen de su

giro vital y la comprensión del mismo mientras camina por las carreteras del país: simbólicamente, Gabriel camina por la vida, camino desestable en algunos momentos, sin importarle su futuro, pero revelándose el pasado acontecido que lo construyó como el hombre que era en ese momento, pasó de la no consciencia total de sus acciones a la consciencia de ellas y de cómo se relacionaba su último desamparo con su soledad, su libertad y su desasosiego. El camino que emprende para huir de su mundo, hace que retorne a él con otra perspectiva de sus experiencias, se encuentra a sí mismo.

Por esta línea, esa conciencia de sí mismo, ya no en el pasado sino en su presente escritural, se manifiesta en la escritura que emprende sobre su vida y es aquí donde aparece la gran agnición del presente de Gabriel. Tal agnición se da al final de la novela gracias al efecto catártico-sanador que le brinda el proceso de escritura de sí que le permite los cuadernos escritos por Gabriel en su casa, en su sótano. El efecto catártico último que Gabriel experimenta por medio de su escritura y el ejercicio último de ella (ficcionalizar o metamorfosearse por medio de la escritura en su hermana en el momento del incidente), le posibilita encarar — pues en toda la novela le huyó a la explicación de este accidente— la culpa que siente ante esa desgracia y descubrir una de sus motivaciones personales que le daban razón de ser a su enojo y desasosiego para con el mundo; Gabriel pasa de no conocerse lo suficiente a conocerse desde sus sentimientos más reprimidos por la culpa que siente ante la muerte de su hermana y la sensación de vacío por la muerte temprana de su madre. Éste, entonces, se purga de ella y libera el recuerdo de su hermana de la relación sémica trágico-culpable que cargaba en el camino de su vida; al final Gabriel logra hacer llevadero su pasado y se entusiasma para salir de esa puerta, de su habitación, de su casa, de su dolor. Su historia no termina allí, su final es abierto, nuestro personaje renace a la vida y se enfrentará a ella con decisión, dejando atrás de sí un dibujo de un bosque de suicidas y sintiendo la mirada-presencia de perdón de Elena, mirada que lo acompañará en su trasegar. Sin embargo, antes de esa salida “triumfal”, Gabriel saca o descarga toda la carga emocional que llevaba en lo más interior de su ser:

Y entonces, sí, empecé a oír mis latidos, el resuello de mi garganta, el ruido de las olas del mar donde jugábamos mientras mi mamá, rubia y esbelta y dura como un maniquí se asoleaba en la orilla, embadurnada con aceite de coco que estuvo asociado siempre a nuestras vacaciones. Y en ese mar me zambullí sintiendo su sal en el paladar, su amargor en los labios, el sabor de las lágrimas que nunca antes pude derramar. *Perdón*, repetí como un mantra, *perdón, perdón*,

hundiendo la cara entre la almohada, a sabiendas de que mis palabras no llegaban a ninguna parte, de que se perdían en la noche vacía ...

El perdón que pide Gabriel hace evidente que este reconozca, pase de la ignorancia al conocimiento, su culpabilidad y el sentimiento de culpa que cargó hasta ese momento en su vida, al cual no le quería hacer frente, pero con la escritura lo hace. Saberse culpable y autoreconocer la fuente de las motivaciones de la gran mayoría de sus acciones autodestructoras, pedir un perdón simbólico, hacen que la dinámica de encierro, escritura y reflexión en su casa paterna termine; Gabriel decide dirigir su vida en sentido contrario, sale al mundo en espera de un devenir mejor y con la sensación de haber superado, difícilmente, todos esos embates de su vida pasada, sin olvidarlos y sin vivir a pesar de ellos, sino inteligente y armoniosamente en ellos (véase la p. 205).

Caracteres (*ethos*)

Los caracteres o formas de ser y comportarse de los personajes, se reducen al del ser humano esforzado y al del hombre de baja calidad o procedencia, siendo el primero el que domina en la tragedia, aunque puede haber tragedia sin caracteres —no sin fábula— y siendo el segundo el que aparece en la comedia. Para Aristóteles las cualidades de los caracteres son la bondad (la tragedia imita personas mejores, *areté*, que las del vulgo), la propiedad o conveniencia, la semejanza y la consecuencia o coherencia en la conducta del mismo. El carácter manifiesta la decisión, la actitud que el personaje (antiguamente: héroe) toma ante situaciones determinadas en un contexto donde evoluciona o pasa de la irracionalidad a la reflexión. Tal es el caso de nuestro personaje Gabriel. Por tanto, de la misma manera que las acciones y su disposición (*mythos*), el carácter debe estar sometido también a las normas de verosimilitud o necesidad.

El modo de ser de Gabriel arranca de su adolescencia y su fragmentación personal, su desarraigo con él y su mundo, con una propensión a la angustia. En la adultez, ésta lo llevó a estudiar filosofía y a ser profesor universitario que llevaba un modo de vida alternativo, aunque con la presencia de la sensación de hastío de su entorno social y del profesional, con ansias de ser otro, de vivir otros amores distintos como los vividos con Ola o los comprados; su modo de ser radica en las ganas de perderlo todo, sin importar para dónde va, por eso llega a zonas marginales del país y termina involucrado en fenómenos sociales de Colombia: narcotráfico, conflicto armado

(*falsos positivos*), y en ese contexto lleva su modo de ser donde no le importa su vida, buscaba escapar pero termina sintiendo la realidad, su modo de ser (*ethos*) del pasado era el del ser-cansado del vivir:

Andrade me dijo que volver a escribir podía fortalecer mis vínculos con lo real. Esa noche me pellizqué los brazos mientras me repetí, sonriendo, *lo real*. ¿Pero no vengo yo, doctor Andrade, de atragantarme de realidad, de sorberla hasta la médula? Entonces él, anclado en el techo de mi cuarto, con sus alas de murciélago extendidas, volvió a preguntarme, abriendo sus ojos huérfanos, ojos de vaca como los de Paul Auster, si haber metido mis narices en lo más nauseabundo de la pura realidad quizá no había sido una manera de eludirla. Recordé las palabras de un autor que he leído mal: que la huida es a veces un llamado de socorro y a veces una forma de suicidio, pero que con ella se experimenta, al menos, un breve sentimiento de eternidad, porque nos permite cortar los lazos con el mundo y también con el tiempo. (Bonnett, 2018, p. 40).

Es más, su modo de ser del presente escritural determina este carácter inalterable en el tiempo de su condición de vida particular e interior: Gabriel dice en ese presente, saltando de tiempo o registro verbal, que “Sí, escribo, *quizás haya estado huyendo desde siempre*” (Ibídem). Su *ethos* se es revelado a los lectores a partir de las acciones que él nos cuenta que desplegó y las descripciones autopersonales que él realiza de sí mismo, de su esencia. Por esta misma línea, Gabriel nos continúa narrando:

Cuando era todavía un niño, flacucho y sin palabras, me acostumbré a dar vueltas al patio durante los recreos, pateando las piedras con suavidad para disimular **mi angustia** y contando los minutos que iban a salvarme de mi vergonzoso aislamiento. **Creo que desde entonces los demás me percibieron como lo que soy: un ser ajeno, inabordable, espinoso.** (Bonnett, 2018, p. 41 *el subrayado es mío*).

Como se ve en lo largo y ancho de la historia narrada de Gabriel por sí mismo en un cuaderno, este pasa de un modo de conducir su vida a la huida de sí al encuentro consigo mismo por medio del dispositivo del recuerdo y la escritura de sí, reflexiva, desdoblante; además, sostiene sus acciones y elocuciones sobre su pasado y presente que la esencia de su ser y de su estar en el mundo radica en una desazón existencial, un no hallarse en. Para lograr desnudarse ante sí, la historia narra acontecimientos que posibilitan un recorrido óptico propio: desde su balance del pasado y el presente.

Entonces, los enunciados y formas de ser de Gabriel son narrados por él desde la siguiente disposición: La infancia: véanse las páginas 43, 46 y 50; la adolescencia: 42, 53 hasta la 58, y la página 93; la juventud, por el lado del recorrido por las instituciones: 79, 81, 89; por el lado del abandono de ellas: 99, 103, 120, 178, 184. Por último, la vuelta a ellas: ver las páginas 126 y 147. En síntesis, en todas estas experiencias de Gabriel, la esencia de su ser, es decir, la desazón, se mantiene como el aspecto invariable y trágico que potencia los infortunios y, en último término, los infortunios que moldean el ser-cansado del mundo que se va configurando en Gabriel: “Entonces, de repente, ..., **se me reveló la mañana en toda su claridad y tuve conciencia de los bordes de mi cuerpo y del pasado y del porvenir. Comprendí que me había rendido**” (Bonnett, 2018, p. 14 el subrayado es mío).

La decisión principal de Gabriel sobre convertir o guiar su vida a una libertad absoluta justifica ese carácter que le hemos adjudicado a su forma de ser. Por ello, cuando en un momento dado piensa volver a su casa paterna en Bogotá, se reafirma su condición y se muestra coherente a ella; veamos cuando él expresa desde su presente, por tanto, con el registro o conjugación verbal en pasado sus acciones que lo definen en ese modo de ser:

[...] Lo más sensato era echar mis cosas en un morral, irme a la terminal de transportes, tomar el primer bus que saliera para Bogotá y llegar donde mi papá como el hijo pródigo, al cuarto donde me esperaba mi cama de adolescente, mi comida caliente, mi cobija de lana y la conciencia de mi fracaso. Deseché esa idea, fugaz y turbia, con horror. Me imaginé a mí mismo subiendo las escaleras, incómodo de ver a mi padre, sus ojos de párpados adormecidos, y me vi volviendo a mi cubículo de maestro incipiente, llenando formularios para hacer una maestría, fichas de datos para sostener cada día unas horas de lucubraciones coherentes y papeles para lograr un préstamo bancario que me permitiera viajar, **y me dijo que no, que no quería la vida como una infinita escalera por la que había que trepar a un mismo ritmo, la vida como un orden tedioso que exige a todos los mismos desenlaces, la vida, en fin, como un engranaje de compromisos, de metas y de éxitos.** (Bonnett, 2018, p. 125).

A esto, Gabriel dice no y cuándo duda, cuando piensa volver a la normalidad, se reafirma en su decisión que, como sabemos, no es solo racional, sino que, también, tiene motivaciones pasionales: la soledad ante su familia fragmentada por seres queridos que han muerto y la sensación de culpabilidad ante la pérdida de Elena. Este personaje de pro genie intelectual (alta-abstracta), el cual lleva la práctica filosófica a su cotidianidad y le provoca pensamientos

angustiosos, cae en efecto en un submundo (bajo-carnal), en lo subalterno que son las calles y la antítesis que es frente al éxito capitalista, intelectual y amoroso definidos como derrotero vital a seguir.

Ese ser-cansado, hastiado y angustiado-pensante que es Gabriel, se ratifica aún más, no solo en el plano de la decisión, sino cuando se muestra ausente de sentimientos, como el odio. A saber:

[...] Envidié ese odio. Porque este empuja, mueve, hasta construye un sentido vital. No. Yo no odiaba a nadie: ni a mis estudiantes desgastados, ni a mis colegas universitarios, ni siquiera a los más pérfidos, ni a Ola, que había permitido que describiera mi cara más monstruosa, ni a Dios, que era una entelequia, ni al destino, que me había robado todas las mujeres que quise. Y ni siquiera a mí mismo, porque hasta cierto punto amaba las formas de mi locura. (Ibid.).

Pensamiento (*diánoia*) y Elocución (*logos*)

Si el carácter se situaba en el nivel de la decisión, el pensamiento se sitúa en el de la opinión (*doxa*) o palabra (*logos*). Carácter (*ethos*) y pensamiento (*diánoia*) son las causas de las acciones y el pensamiento es el aspecto discursivo de la acción que consiste en saber manifestar lo que está implicado en la acción. Por tanto, pensamiento y elocución van de la mano, pues las ideas tienen un médium de expresión, en primera instancia: la expresión verbal, en segunda instancia: otros medios o sistemas simbólicos de representación de lo abstracto. En *Donde nadie me espere* se manifiestan estos dos elementos de la trama por medio de diálogos directos e indirectos —y en una menor medida, en el estilo indirecto libre—, a través del monólogo y los dibujos que pinta Gabriel. Veamos:

En primera instancia, Gabriel escribe su historia de vida en primera persona del singular con un registro del tiempo configurado en pasado y en algunos momentos en presente, su presente escritural; al inicio de su escritura, Gabriel nos narra cuando se encontró con Aurelio y cómo este le da una mano para salir de su estado de habitación de calle. En dicha escritura, en palabras (*logos*) de Gabriel propias (*per sé*), éste apela al desvelamiento de su modo de ser y pensar mediante el diálogo indirecto, por ejemplo:

Me senté, afiebrado, tiritando como un convaleciente de tifo, y como tratando de protegerme del frío abracé mis rodillas y, con la cabeza baja, permanecí en silencio. ¿Aurelio?

Levántate y anda. Eso decía la voz, aunque no de ese modo. Oí que me preguntaba si estaba bien. ¿Cómo contesté a esa pregunta estúpida? ¿Acaso riéndome a carcajadas o con la ironía de un hombre humillado? ¿Me deshice en maldiciones, escupí? No. (Bonnett, 2018, p. 12 el subrayado es nuestro).

En este diálogo indirecto, donde no se reproducen las palabras exactas de los personajes —“Eso decía la voz, aunque no de ese modo”—, consta del verbo de introducción conjugado en pasado que aquí se presenta como “decía”, sin apelar a las comillas o guiones. Luego, cuando se afirma que la pregunta es carente de sentido, “estúpida”, se deja entrever una actitud y aptitud de agresividad e ira ante la indiferencia e irreflexión del otro, ante la ignorancia del sufrimiento que ha cargado Gabriel mismo en sus hombros: es un hombre que ha sufrido y sufre, que no está bien y que quién le pregunte sobre cómo está, estaría haciendo caso omiso a la apariencia y condición errante y desasosegada de sí.

Por otro lado, el diálogo con estilo directo donde se reproduce textualmente las palabras que expresan ideas, imaginaciones o hechos de los personajes, son introducidos por Gabriel-narrador, pues les da cabida a voces diversas, pero que piensan y dicen sobre él lo mismo; es introducido generalmente por cursivas. Por ejemplo, cuando recuerda qué le decía su madre sobre el parecido que tenía con su padre: “A ella, que fue siempre alegre, vocinglera, yo le debía parecer un poco lerdo, demasiado intelectual, tristón. *Cusumbosolo como Gabriel*, decía, con sonrisa benévola, como si eso fuera un mal heredado” (Bonnett, 2018, p. 49). Incluso, estas elocuciones son certificadas por Gabriel y colaboran al reconocimiento de su modo de ser y pensar, por eso en líneas seguidas expresa sobre el comentario de su madre y sobre él mismo: “Tenía razón: de mi papá heredé el nombre y también los ojos soñolientos, las piernas largas, la inclinación al silencio” (ibid.).

Ahora, en su presente escritural se puede evidenciar otra introducción del estilo directo en los diálogos, por ejemplo, aquí, cuando Jonathan interrumpe sus cavilaciones:

No, Jonathan hoy no, le dije cuando levantó el tablero a modo de invitación, mientras abría su bocota sonriente y las pupilas le bailaban como dos maras negras. [...] Le di entonces la espalda para que viera que no tenía ni la más mínima intención de pararle bolas. *Ajú*,

ajú, ajuuuuú. Los quejidos de Jonathan empezaron a sonar bajito, intentando conmovirme, porque era un gran manipulador. *Ajú, ajuuú.* No me hizo gracias, porque ya tenía suficiente con mi propio ruido, un remolino de palabras que sonaba como un moscardón contra las paredes de mi cerebro. (Bonnett, 2018, p. 159).

Con todo y esto, son estos estilos el dispositivo literario que permite representar la elocución y ésta el pensamiento. Gabriel le expresa a Jonathan que no compartirá con él en el juego, haciendo énfasis sintáctico en el “No”, pues el problema no es con el sujeto de la oración, con Jonathan, sino que esta locución y su contexto manifiestan que Gabriel se encuentra en un momento de reflexión visceral, donde necesita un poco más de silencio, concentración y soledad; la irrupción de Jonathan no posibilitaría esto para Gabriel, por ello cuando Jonathan insiste con sus quejidos, Gabriel se irrita con él, ya tenía mucho con los gritos-recuerdos, con los ruidos-recuerdos y “el remolino de palabras” que habitaban su ensimismamiento. Por el lado de Jonathan, su acción y elocución, sus chillidos, evidencian un joven mimado y caprichoso, que en cierta forma lo era: Eulalia lo sobreprotegía por su condición especial; la cual, al decir de Gabriel, era verdad: Jonathan era “un gran manipulador”⁵⁴.

En este orden de ideas, pasamos al estilo indirecto libre. Pero, hay que tener en cuenta que es una de las formas literarias-narrativas menos presente en la novela, aunque tiene su incidencia participativa. Pues bien, este estilo consiste en que el narrador representa las palabras o pensamientos de un personaje y los integra en la narración o discurso sin ninguna introducción. Este cuenta con el discurso del narrador, la pausa, la intromisión del discurso del personaje y, después de nuevo, el discurso del narrador. Presenciamos: la primera vez que Gabriel se intentó suicidar y por la que resultó en su primer sanatorio, fue cuando huyó a un pueblo montañoso del país y se estuvo varios días en un hotel con un dinero que tenía ahorrado, después de haberse graduado y cenado con su padre; luego, en determinado momento ingiere dos docenas de grajeas verdes y su padre en conjunto con Aurelio lo salvan, entonces, el Gabriel del presente escritural narra:

⁵⁴ En unas páginas más delante de esta escena, se muestra esta característica de la forma de ser de Jonathan, donde esta quiebra unos vidrios de la casa, se oculta, niega la responsabilidad de los hechos y Eulalia lo protege creyendo de él una santidad, que no hace mal. Pues, como el lector bien lo puede comprobar, Jonathan sí fue quien quebró los vidrios.

Es verdad que tomaban mi mano, que me daban palmaditas en la cabeza, que me recriminaban como en broma —*querer morir a los diecisiete años es una insensatez*—, que decían lugares comunes sin convicción ninguna —*la vida es dura y así hay que aceptarla*—, pero en el fondo de mí solo veía una cosa: los ojos transparentes por donde habría podido llegar nadando hasta la misma eternidad. (Bonnett, 2018, p. 78).

La inclusión de las elocuciones de Gabriel-padre y Aurelio se dan sin una introducción previa, ni siquiera se termina la oración, luego aparece la pausa con el uso de los guiones y dentro las palabras (*logos*) de estos personajes para, más tarde y de nuevo, inmiscuirse el discurso de Gabriel-narrador; tal cual se puede evidenciar en la cita anterior. ¿Qué pensamiento (*dianoia*) posibilita esta forma de representar la elocución? Que Aurelio y Gabriel-padre fingieron no darle importancia al intento de suicidio de Gabriel, que lo tomaron en “broma” para tranquilizar a Gabriel-adolescente (sabemos que es así porque en las líneas contiguas estos son los que llevan a Gabriel a un sanatorio y, además, las palabras que le dicen mientras les ponen la mano son su último recurso ante lo insólito). Por el lado de Gabriel, se encuentra en silencio.

Otro apartado en la trama (*mythos*) o disposición de los hechos que nos sirve para ejemplificar este dispositivo estilístico que refleja el pensamiento en la elocución, es:

El mesero llegó dispuesto a espantarme de allí, pero Aurelio lo detuvo con un gesto, mientras corría una silla para que yo me sentara. **Sin preguntarme qué quería pidió dos cafés. El mesero me lanzó una mirada desdeñosa, dio media vuelta y se fue. Aurelio lo llamó de nuevo y añadió: y tráiganos dos pandeyucas.** (Bonnett, 2018, p. 13 el subrayado es mío).

La excepción aquí es que sí se introduce el discurso ajeno, aunque no se le marca, no tiene comillas, no tiene cursiva, ni guion: “[...] añadió: y tráiganos dos pandeyucas”. La expresión es de orgullo y busca reafirmar ante el mesero que quien está ahí con él es un ser humano igual a todos, que merece un pandeyuca, que también come, pero que no habla porque es un sujeto derrotado, vencido, que le ha tocado una existencia difícil; por ello toma la vocería y Gabriel al sentir el rechazo lo permite, aseverando de esta forma su estar-vencido en el mundo, ni un aliento (ánima) de protesta emula Gabriel.

Gabriel, desde este silencio con que se presenta en la primera escena y el que mantiene en el sanatorio⁵⁵, luego de que este se entregara “con docilidad a la voluntad de Aurelio” (Bonnett, 2018, p. 14), transmuta a apalabrar más su mundo, dialogar con el otro y a escribir sobre sí; su elocución (*logos*) y pensamiento (*dianoia*) cambian al mismo tiempo. Para esto, las conversas en el sanatorio con el medico Andrade⁵⁶ y con Aurelio —cuando este lo visita y lo lleva a su casa paterna— le ayudan a soltarse (verbalmente) un poco más y a volver a confiar en sí mismo. Por el lado de la escritura en presente progresivo de Gabriel, este nos manifiesta elocutivamente, por ejemplo: “[...] Consigno todo esto con acuciosidad de escribano, obligándome a un método que me permita ir metiendo la cabeza, lentamente, en el banco de niebla que es mi pasado. A eso he venido a esta casa” (Bonnett, 2018, p.29).

En consecuencia, como hemos visto, estos dos elementos del qué de la trama (*mythos*) incrustados en los diálogos, se relacionan con lo que piensa y dice nuestro personaje en el transcurso del desarrollo de su historia de vida, sin embargo, estos y esta van cambiando a la par ante el discurrir del tiempo de la narración (lo veremos más explícito en lo que sigue).

En segunda instancia, el monólogo es una técnica bastante recurrente en la forma de contar la disposición de la trama en *Donde nadie me espere* (2018). Esta es la que da la posibilidad ontológica de reconocimiento personal de Gabriel mismo y la que permite el cambio trascendental que va de la irreflexión a la reflexión de nuestro personaje.

Pues bien, a priori, el propósito del monólogo interior es el de develar lo más íntimo del personaje. Como técnica narrativa es capaz de enmarcar las experiencias emocionales mientras están ocurriendo en el ánimo de Gabriel, ora a nivel consciente, ora dialogando consigo mismo, otrora a nivel inconsciente. En el monólogo se posibilita mostrar varios niveles de conciencia, representar intrincados patrones de memoria, retratos, figuras y fantasías para representar sensaciones, intuiciones y emociones *puras* —en bruto—. Se trata, pues, de la representación del “discurso” interior de un personaje; en nuestro caso, los discursos (*logos*) interiores (*dianoia*) de

⁵⁵ De forma concreta: “En un despacho minúsculo, las enfermeras, que me recibieron con caras impasibles, me hicieron preguntas que no supe o no quise contestar” (Bonnett, 2018, p. 15).

⁵⁶ Por ejemplo: “[...] *Eres soberbio*, me dijo Andrade. / Y le dije que la soberbia siempre había sido para mí apenas una pobre forma de supervivencia” (Bonnett, 2018, p. 21).

Gabriel. Veamos, por ejemplo, cuando Gabriel recuerda algo que sucedió en su interior y hace una reflexión-monólogo de eso que hizo cuando estuvo varios días en una pensión:

Cuando volví de mi borrachera, con la cabeza hueca y las sienes palpitantes, sentí miedo de mí mismo. Habían cortado la luz del barrio y la oscuridad era total. Entonces, por primera vez en mi **vida adulta**, recé. Arrodillado al pie de la cama, como en las estampas de la primera comunión, invoqué a mi hermana. Si estás en algún lugar, le dije, se aún puedes oírme, sálvame. Mientras **decía esto sabía que** era una estupidez, que mi hermana ya no era mi hermana, que el alma como un fuego o un aliento que permanece más allá de la muerte es una invención desesperada de los seres mortales, que Elena no podía oírme, aunque mis gritos despertaran al universo entero. (Bonnett, 2018, p. 123 el subrayado es nuestro).

Gabriel, en efecto, recuerda lo que pasó interiormente en su ser después de haber bebido en exceso, se autoconfiesa con vergüenza la primera vez que rezó, pero desvelando lo que en lo más profundo de su cerebro se cruzaba, la tensión entre el pensamiento mágico-religioso y la razón, dándose cuenta que en lo más interior de su ser, a pesar de la ambivalencia, dios no era una idea que se posara con fuerza en su ser, sino que era una invención de desespero, de salida. Esta expresión donde solo hay un (*mono*) discurso (*logos*), el de Gabriel, representa bien lo inconsciente y consciente de su pensamiento (*dianoia*) por medio de la locución de ese momento, pues el inconsciente también tiene lenguaje (se manifiesta).

Gabriel recuerda, también, cuando se habló a sí mismo dentro de su cabeza: “[...] No era un abandono, **me dije** para tranquilizarme, sino una tregua, una oportunidad que me daba para llenar de ideas nuevas los intersticios de mi cerebro” (Bonnett, 2018, p. 107 el subrayado es mío). Se hablaba a sí mismo en el pasado, tratando de autoengañarse con el poder semántico de la expresión verbal y esconde, de esta manera, el inicio de su huida, sin reconocerla en ese mismo instante, sino tiempo después cuando escribe en su cuaderno.

Luego, Gabriel se muestra más reflexivo y reconocerá sus motivaciones y objetivos existenciales del pasado que lo llevaron a la caída. Esto lo hace por medio del monólogo escrito-presente sobre su pasado y la descripción de su yo-pasado que sufrió un abandono de sí:

Dicen que la soledad es perfecta para pensarse. Pero yo de lo que quería huir era del pensamiento, por lo menos durante un tiempo. Corrijo: **del pensamiento sobre mí mismo. No quería, en absoluto, meditar sobre mí ni analizar mis decisiones. La palabra yo era un**

estorbo que me daba el gusto de enterrar mientras observaba el vuelo de un cóndor o disfrutaba, echado en mi cama, con los ojos cerrados, de los tremendos aguaceros. (Bonnett, 2018, p. 136 el subrayado es mío).

Ahora bien, más adelante Gabriel en su casa escribe-narra sobre su experiencia interior presente acerca del cambio emocional que va sintiendo (una relativa sanación) frente a sus seres queridos idos, gracias a la escritura y a revisarse a sí mismo, sin embargo, muestra el sentimiento adverso que le producen los recuerdos más cercanos y amigos que perdió en el camino a la indigencia:

[...] Los fantasmas del presente no tienen bordes. Son inasibles como la bruma, como el silencio, como el miedo que me recorre todo el cuerpo y no se asienta en ninguna parte. Los fantasmas de ahora me quitan el hambre, me ponen a sudar aunque las noches sean frescas. No tienen cara, o tienen la falsamente inocente de los mensajeros. **Los fantasmas del pasado, en cambio, ya no espantan. Y ni siquiera duelen.** Son como los personajes de las novelas que he estado leyendo, vivos que están muertos. O tal vez al contrario. Desde mi cuaderno siento que todos me miran. Que el Profeta me llama, me dice *nómbreme* [...] (Bonnett, 2018, p. 165 el subrayado es mío).

En ese sentido, una de las expresiones locutivas (*logos*) más visceral o profunda de Gabriel, es la que marca estos pensamientos (*dianoia*) que hacen balance de su pasado y su presente, reconociéndose como personaje “perdedor” y que no ansía el éxito social, “ser alguien en la vida”; por tanto, él se dice la verdad a sí mismo de esta manera:

Yo fui mi casa. Un animal solitario y desnudo y sin techo. Y ahora que tengo un lugar, presiento, sin embargo, que voy a ser expulsado de él.

Pero tal vez sólo sean imaginaciones. Andrade habló de estrés postraumático, pero me da asco sentirme víctima. Odio los patetismos y hace mucho que me volví cínico. Al fin y al cabo soy alguien que ha elegido sus fracasos. El que alguna vez fue un duro en Matemáticas, el que siempre dibujó como un poseso, el que servía para todo y para nada y escogió deslizarse por el tobogán de su derrumbamiento. El que hizo de la inacción una militancia. Aunque una vez fui el pobrecito Tom, traté de mantener una pequeña hilacha de dignidad. Pero ni eso pude. Porque cuando regresé del infierno era ya un guiñapo, un desastrado, un hombre hundido.

Tal vez sea hora de dejar esta casa, donde disfrazo de rutinas, mi huida sin fin. Pero cuando escribo esto siento un malestar que es casi fiebre. Ya no hay miseria, ya no hay hambre, pero soy, ahora sí, un desposeído. **Porque por el camino hacia ninguna parte perdí las ganas de amar, de ser eso que llaman alguien en la vida, y la capacidad de imaginar un futuro.** (Bonnett, 2018, p. 179-180 el subrayado es mío).

De esta manera se garantiza la construcción discordante-concordante concordante-discordante del personaje, tanto en su *ethos* y su *dianoia*, pues el Gabriel del principio (quien está en la habitación de calle sin conciencia del tiempo) pasa a ser un Gabriel distinto, mejor (*aretê*): Vuelve al ejercicio intelectual, escribe, pasa por el sanatorio y rememora tratando de entender cómo llegó a caer; Luego de esa concordancia, aparece de nuevo la discordancia, la cual radica en el sentimiento de soledad y experiencia de depresión de Gabriel, la cual se soluciona de manera concordante a partir de la interrelación más filial que nuestro personaje tiene con Jonathan, Eulalia, Aurelio y el recuerdo de sus familiares, amigos y consigo mismo; así, con la ayuda del espacio de la casa de su infancia y la escritura, Gabriel logra purgar todos sus sentimientos y culpas. Por todo esto, nuestro personaje solitario y silencioso (la soledad y el silencio propician la escritura), logra desear salir y dejar atrás su “huída sin fin” para enfrentarse de nuevo al mundo y a su pasado de una manera resemantizada: Gabriel comprende su pasado, lo asume e intentará construir un devenir mejor, donde la culpa y la depresión queden en el pasado.

En tercera instancia, el arte de la pintura que Gabriel ejecuta en determinado momento se vuelve el soporte de su pensamiento (*dianoia*), la manera de expresar sus emociones e ideas interiores gracias al uso de las formas, imágenes y colores que este hace. Empero ¿Qué pinta? ¿Qué significa lo que pinta y cuál es el poder catártico de las pinturas que hace Gabriel en su tercer cuaderno? Presenciamos las escenas más fundamentales; además, Gabriel vuelve a pintar ya al final, cuando siente que está resurgiendo emocional y ontológicamente: para Gabriel, reafirmamos, volver a dibujar es renacer, es volver a desear; en esta pintura deja impresa la idea de la importancia de las raíces, representa ante ellas un ambiente oscuro, desolado, propiciado por el ejercicio constante de sus recuerdos:

[...] La dejé tateando muy bajito una canción de moda y me fui a mi antiguo cuarto, donde dibujé toda la tarde, con **una pasión** con la que no dibujaba hacía tiempo, disuelto en la liquidez de las líneas, buscando en **ellas los retazos de felicidad de la infancia**, cuando era capaz de pasar horas y horas volcado sobre mis cuadernos. **Dibujé raíces, troncos enormes, el follaje**

profuso y devorador de un bosque imaginario, desmesurado, donde se pierden entre el cielo las copas de miles de árboles desolados. En Aokigahara, me dije, habrá en este momento un hombre que camina con una cuerda en la mochila, en busca de un lugar propicio. Quizá le falte el coraje de los samuráis. Porque se necesita coraje. **Terminé cuando estaba ya anocheciendo y me sentí feliz con el resultado.** (Bonnett, 2018, p. 205 el subrayado es nuestro).

Así, a pesar de buscar esos “retazos” de felicidad en su infancia, su mano dibujante torna a crear raíces, árboles, troncos, un bosque imaginario que se hace metáfora del bosque imaginario de su pasado, donde presenta sus orígenes existenciales y de desazón (familia-infancia-accidente). A pesar de esto, es en ese bosque donde él encuentra la analogía con el bosque de los suicidas, Aokigahara, y se imagina a un hombre sin coraje para suicidarse, como él, caminando con una cuerda en su mochila. Gabriel caminando por la narración que él mismo hace, sobre el balance de su pasado lejano y próximo, viaja al pasado con la tristeza y falta de coraje para suicidarse del mismo hombre que imagina a partir de lo que le suscitó el dibujo que hizo.

Otro dibujo aparece cuando Gabriel se embriaga...

Una noche de septiembre me dejé ir, como tantas veces, por la música de David Bowie, a unos lugares mentales llenos de feliz excitación imaginativa. Dibujé durante horas un insecto imaginario, sus entrañas llenas de pequeñas vejigas transparentes, de vasos sanguíneos a punto de estallar, de promontorios felpudos en los costados, de enormes alas membranosas [...] (Bonnett, 2018, p. 103).

Gabriel trata de darle sentido a su desazón por medio de las formas y sombras, por esto es que dibuja un insecto. Sin embargo, es un sentimiento reprimido que carga a Gabriel y que este extrapola en las venas y partes del insecto, el cual está a punto de estallar. Por otro lado, es símbolo del cansancio por la referencia indirecta al insecto de Gregorio Samsa, el cual está derrotado en su habitación. La imagen horrificadora apela a la perfección de la forma que también aparece en los entes socavados. Por tanto, Gabriel acompaña su dibujo de un poema —“En un costado del papel escribí un brevísimo poema sobre el horror de la infinita perfección” (Ibid.)—.

Finalmente, como hemos evidenciado en este apartado, en *Donde nadie me espere* (2018) se manifiestan estos dos elementos de la trama —elocución y pensamiento— por medio de diálogos directos e indirectos —y en una menor medida, en el estilo indirecto libre—, a través del monólogo y el arte de la pintura que ejecuta Gabriel. Estos estilos que sortean los elementos heterogéneos de la trama (*mythos*), enriquecen y vuelven agradable el lenguaje, además de mostrar un personaje verosímil entre lo que dice (*logos*), piensa (*dianoia*) y hace (*ethos*). Por tanto, la coexistencia y disposición de todos estos elementos heterogéneos de la narración, generan una armonía, un orden dentro de lo heterogéneo: el de la trama (*mythos*) de la historia personal de nuestro personaje Gabriel.

PARTES CUANTITATIVAS DE LA TRAGEDIA.

Ahora bien, las partes cuantitativas se refieren al tipo de tragedia que conoció Aristóteles. A saber, el prólogo, que es una parte completa de la tragedia que precede a la primera aparición del coro (o *párodos*). El episodio: es cada una de las partes completas de la tragedia que se desarrollan entre cantos corales completos (corresponderían a los actos del teatro tradicional). El coro o parte coral debe ser considerado como un actor, forma parte del conjunto y contribuye a la acción. La cuarta parte es el éxodo, que es una parte completa de la tragedia después de la cual no hay canto del coro, el cierre, el final.

En nuestro objeto de estudio cultural-literario, *Donde nadie me espere* (2018), toma sentido estas partes cuantitativas de la tragedia de la siguiente manera. No obstante, hay que decir que algunas no se dan, porque algunas pertenecen a los momentos de representación teatral operativa, real: no pertenecen al qué, sino al con qué, al *espectáculo*. Sin embargo, la lectura y la obra se despliegan. Ya lo expresaba Ricoeur:

Del drama se dice que lo que tiene la epopeya (intriga, carácter, pensamiento, ritmo) lo tiene también la tragedia. Lo que tiene de más (el espectáculo y la música) no le es realmente esencial. El espectáculo, en particular, es, sin duda, una **"parte" de la tragedia, pero "muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores"** (50[^], 17-19). Más adelante en la Poética, al entregarse al clásico

ejercicio de distribución de los premios (cap. xxvi), Aristóteles atribuye a la tragedia el mostrar algo; pero es para retractarse en seguida: "La tragedia produce-su propio efecto también sin movimiento, igual que la epopeya: sólo con leerla se puede ver su calidad" (62a, 12). (Ricoeur, 1985a, p. 89 el subrayado es nuestro).

Nuestra novela objeto de estudio está dividida en cuatro partes. La primera parte posee cinco capítulos; la segunda parte tiene cuatro capítulos; la tercera parte comprende cuatro capítulos, también; la cuarta y última parte mantiene tres capítulos. Cabe decir que ninguna de las partes tiene títulos y ninguno de sus capítulos algún subtítulo, solo están rotulados por números. Además, la totalidad de la novela cuenta con un epígrafe al inicio, este dice: "*La soledad, la locura, el silencio, la libertad. -Enrique Vila-Matas / Doctor Pasavento*". Epígrafe que da luces de la historia que vendrá más adelante, pues sugiere que la soledad, la locura, el silencio y la libertad serán temáticas que traspasarán el todo de la novela. Incluso, las partes circunscriben las acciones al monotema, a saber la primera parte representa la soledad de Gabriel en su presente, tanto en su habitación de calle como en su reclusorio en el sanatorio; la segunda parte es efigie del proceso, detonantes y motivaciones que llevaron a la "locura" (pensamiento y acción no normatizado) a Gabriel; la tercera parte figura el silencio que se da en la reflexión, recuerdo y escritura que Gabriel realiza al volver a su casa paterna para desandar lo andado y comprenderse a sí mismo, al menos las razones que lo llevaron hasta donde llegó: al borde del abismo de la muerte; la tercera parte evoca la libertad absoluta a la que llegó Gabriel y, que a partir de su proceso de pintarse a sí mismo en su escritura, al gran aprendizaje personal que este tuvo sobre la misma, además de que finalizando su escrito manifiesta la libertad que siente sobre su pasado y se libera de la culpa ¿Cómo? Reconociéndola a partir de la gran agnición que posibilita el enfrentamiento con el incidente de su hermana Elena por medio de la escritura-imaginaria (el describe la escena como si fuera Elena).

Muy bien, en *Donde nadie me espere* (2018) solo hay episodios y éxodo, es una organización innovadora hecha por la creadora de la obra verbal, Piedad Bonnett. La novela inicia con la acción lanzada o lo que se conoce como "a media res", la acción trascendental de la historia ya sucedió: Gabriel se encuentra en la habitación de calle y unos golpecitos en el hombro lo despiertan de su sueño en la calle, en la acera. Con esto así, lo que viene a importar al lector es llegar a conocer porqué Gabriel llegó hasta este punto. Para ello, el transcurso de los episodios,

divididos en partes y estas en capítulos, nos dispondrá la historia (*mythos*) de Gabriel, narrada por él mismo.

Sin embargo, el orden de los episodios no obedece a una disposición **f-i-j-a** de algún momento determinado de la historia de vida de Gabriel, como quién dijera que la primera parte nos narra su estadía en el sanatorio, la segunda en la casa paterna, la tercera nos narra su infancia y adolescencia y en la cuarta su presente escritural con Jonathan y Eulalia en sentido estricto. Puede que haya un tema que lo cruce, pero no es la totalidad —quizá por eso las partes no tienen título alguno, para no amarrar el sentido de la historia a una parte temporal y espacial particular de la historia que Gabriel nos narra—. No. Todo lo contrario e inesperado. La innovación consiste en el manejo del contenido de los episodios: La narración siempre está apelando al pasado y al presente, en sus diferentes etapas (secuencia de capítulos que representan acciones esforzadas que terminan en desdicha para el personaje principal). El juego con el tiempo-espacio de la narración en primera persona del singular que hace Gabriel, el uso pertinente y sorpresivo de las elipsis (marcadas por el espaciado doble), las analepsis y la devuelta al tiempo presente de la narración en continuo de Gabriel, son los factores que hacen de los episodios un lugar no fijo de contenido narrativo, sino plural, en la medida que coexisten diversas escenas, tiempos y lugares en un mismo episodio. El contenido del episodio es multiforme y bi-temporal (pasado-presente).

No obstante, la secuencia de acciones del capítulo tres de la cuarta parte se precisa como el éxodo, el final; no solo por el lugar en el orden del discurso-narrativo de la novela, no porque sea el último apartado, sino por la razón en que en el contenido la disposición de la acción presente de Gabriel está ya terminada: Gabriel ha hecho catarsis desde su escritura personal, ha reconocido las motivaciones, los dolores inconscientes, la culpa, su deseo de autodestrucción pasada y ha vuelto a dibujar. Entonces, lo que le quedaba por hacer a Gabriel, era salir del sótano-habitación-interioridad. Eso no se nos narra ni se nos narrará, pero él nos expresa que lo hará —es aquí la única parte donde Gabriel configura lo que dice y hace de manera futura—. En efecto, así termina luego de su largo camino de la irreflexión a la reflexión, este *éxodo* consiste en cerrar ese volver al origen de todo lo que ha motivado y arrastrado a Gabriel por el desembarrancadero existencial y, a la vez, a la redención, a la segunda oportunidad vital que él mismo se da gracias al perdón y autoconocimiento que le posibilita la escritura. Por ello continuará su camino, el final se delimita

como final abierto, donde está la esperanza (*intentio animi*) de que Gabriel saldrá por esa puerta, animado, al mundo (lo enfrentará de nuevo):

[...] Como aquella vez, en aquel hotel perdido, el primer trago me pareció áspero, quemante. Pero me dio aliento para escribir estas últimas páginas. Mientras lo hago, he empezado a sentir sobre mi espalda el peso de una mirada. No es la de Jonathan, no es la de los fantasmas de mis paranoias. Es, estoy casi seguro, la mirada amorosa de esa presencia que vuelve de tanto en tanto desde que recuerdo, y que me seguirá, estoy seguro, como una sombra protectora, cuando me anime a salir por esa puerta. (Bonnett, 2018, p. 205).

Cuando dice: “como aquella vez”, apela al pasado y, en especial, a la escena donde recuerda la primera vez que se alcoholizó, gracias al presente del pasado, su actualización a través de la huella mnémica. Empero, ese recuerdo hace mixtura con su presente, a partir de la sensación quemante que le da ánimos para escribir esa página que estaba escribiendo en su presente. Luego, expresa Gabriel, ya no en el presente del presente escritural, sino como presente del futuro: “cuando me anime a salir por esa puerta”; esta expresión hace que se espere, espere en el presente que se realice esta acción en el futuro, renacer-volver al mundo de la vida que lo espera al otro lado de esa puerta. Por último, el punto final es un punto de los noveles, usado a tiempo; aunque, más que final, representa —cual semilla— un “continuará”, la vida de Gabriel no termina, su mundo apenas resurge. La mimesis de la complejidad humana en términos de desasosiego y conocimiento de sí mismo, no termina, sino que deja abierto los posibles, los mundos posibles que acontecen en la imaginación después de ese punto “final”.

La novela de aprendizaje (*bildungsroman*): procedimiento de esquematización de la operación mimética II de *Donde nadie me espere*

La *Bildungsroman* o, igualmente, llamada novela de formación, denominada en su acercamiento clásico como novela de desarrollo del hombre (Bajtín, 1989)⁵⁷ o novela de educación como, también, novela pedagógica, cuando su argumento se centra en el proceso educativo, es reconocida por el libro clásico de su género: *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Johann Goethe y por el establecimiento del concepto de novela de formación con Wilhem Dilthey. La novela de formación tiene como variación el *kunstlerroman* o novela de artista donde el sujeto del aprendizaje cuenta la forma en la que llegó a superar las adversidades para ser un artista. La novela de aprendizaje es considerada como subgénero de la novela y entendida en la tradición literaria como una representación de un:

Joven⁵⁸ de su tiempo que a partir de un feliz estado de ingenuidad, va en busca de almas paralelas, encuentra el amor y la amistad, sostiene conflictos con la dura realidad del mundo hasta llegar a encontrarse consigo mismo, y conocer su propósito en el mundo. (Wilhelm Dilthey, 1906, citado por Bellver, 2006).

Aunque, otros estudios no clásicos de la literatura la denominan como una novela en la que no se da, meramente, la transformación biográfica del héroe, sino que, más bien, piensan este cambio de manera histórica, es decir que se considera el cambio del protagonista como respuesta a la dinámica cambiante del mundo socio-histórico intradiegetico. Así, la imagen del ser humano en el proceso de desarrollo (físico, psicológico, axiológico y social), representado en esta esquematización literaria, supera la esfera privada y transita hacia el campo de la existencia histórica, hacia la conformación de un sujeto histórico. En ese proceso de tradicionalidad e innovación, luego de la segunda mitad del siglo XX, aparecen nuevas tendencias y, con ello, afloran actuales formas de nombrarla, tales como la *novela de autoformación o autoconsciente*, la

⁵⁷De forma amplia:

La transformación del propio héroe adquiere una importancia para el argumento de la novela. El tiempo penetra en el interior del hombre, forma parte de su imagen cambiando considerablemente la importancia de todos los momentos de su vida y su destino. Este tipo de novela puede ser denominado en un sentido muy general, novela de desarrollo del hombre. (p. 212).

⁵⁸ Por supuesto que el rango de edad para considerar a un ser humano como “joven” desde ese tiempo al nuestro, ha cambiado. Pero se mantiene desde los 14 a los 25, aunque en algunos territorios contemporáneos alcancen o se acerquen a los 30 años, igual a la edad de nuestro personaje Gabriel.

novela de formación sentimental postmodernista (intertextual)⁵⁹, *la novela de concienciación* y *la novela de formación femenina* (en su denominación alemana: “bildungsroman femenino”).

Es de esta manera como evidenciamos el carácter de subgénero de la novela de formación, en tanto que es una novela que se clasifica en otros subgéneros: “según el tipo de héroe y el movimiento literario al que se inscriba la novela. Así, la novela de formación se nutre del realismo, del modernismo y del postmodernismo” (Arango, 2009, p. 128). Dicho subgénero se presenta, entonces, flexible y maleable en su puesta en acción en la creación literaria, cual *tradición* formadora de tipos y subtipos a partir de la *sedimentación* (reglas/paradigma) y la *innovación* artística, donde debemos recordar que:

Este esquematismo se constituye a su vez como una historia que tiene todos los caracteres de una *tradición*. Entendemos por esta no la transmisión inerte de un depósito ya muerto, sino la transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente por el retorno a los momentos más creadores del hacer poético [...] la constitución de una tradición descansa en el juego de la innovación y de la sedimentación. A la sedimentación [...] deben referirse los paradigmas que constituyen la tipología de la construcción de la trama [...] El estatuto del otro polo de la tradición, la *innovación*, es correlativo del de la sedimentación. Siempre hay lugar para la innovación en la medida en lo que, en último término, se produce, en la poesis del poema, es siempre una obra singular, esta obra. Por eso, los paradigmas constituyen sólo la gramática que regula la composición de obras nuevas [...] Así como la gramática de la lengua regula la producción de frases bien formadas, cuyo número y contenido son imprevisibles, la obra de arte –poema, drama, novela– es una producción original, una existencia nueva en el reino del lenguaje. (Ricoeur, 1985a, p. 138).

En el caso de nuestra novela objeto de estudio, *Donde nadie me espere* (2018), se evidencian características razonables que nos indican la fundamentación del *esquematismo*

⁵⁹ Con la cual *Donde nadie me espere* se acerca por la dinámica intertextual de su narración, puesto que apela a otras textualidades. Como es el caso a las referencias a textos y escenas románticas, donde Gabriel se inserta en la naturaleza (ver página 61-62); referencias a canciones estadounidenses, a comics, a novelas y pinturas acerca del suicidio, entre otras. Al respecto de esta variación de la novela de aprendizaje:

A diferencia de la perspectiva tradicional de un concepto de formación, Ramírez (2005) y Gómez (1998), con la presentación de una novela de formación sentimental posmoderna y de una posibilidad de procesos formativos no exitosos, respectivamente, señalan la necesidad de considerar la formación no como una línea, sino como red de hilos que pueden llevar a ningún lugar o al fracaso. Lo anterior se une a la perspectiva que Lee (2004) abre en su texto: la de una novela de formación femenina, sobre todo, cuando ésta puede considerar que los procesos formativos de las mujeres son diferentes al de los hombres, pues Pepita era una mujer viuda en una sociedad que ya la veía soltera el resto de su vida, mientras que Juan era un hombre soltero que podía enamorarse de la viuda. (Ibid).

ricoeuriano en la *tradición* de la literatura o novela de formación (*bildungsroman*) en relación al realismo y al tipo de héroe con conflictos psicológicos y sociales. Ya que el tiempo histórico real está inscrito dentro de la historia de un personaje (Gabriel) a lo largo de su formación-deformación sentimental, intelectual, moral, estética, específicamente en el tránsito de la niñez (páginas de la edición que aquí trabajamos donde se evidencian ejemplificativamente: 43, 46 y 50), adolescencia (páginas 42, 53, 68 y 93) y primera juventud (79, 81, 89, 119, 122, 147 y 184) a la madurez (páginas 72, 76, 157 y 165); mostrado todo por los recuerdos del personaje⁶⁰: recuerdos que buscan la reflexión sobre el hombre presente que es Gabriel y la apertura a otro modo de vida, el cambio ontológico dado al final. En último término, veremos porqué nuestra novela se ajusta a éste subgénero y, también, presenciaremos cómo innova o supera al mismo, respecto al trato narrativo y temporal que se le da a los acontecimientos que muestran el desarrollo del personaje desde los hechos de su infancia, adolescencia, juventud y madurez a partir de la narración en primera persona del personaje principal que evoca su pasado para lograr comprenderse y comprender el mundo que ha habitado y lo ha construido, además de lograr entender la razón de ser de su malestar en el mundo: la culpa que siente ante el accidente que ocasionó la muerte de su hermana Elena.

En relación a esto, las novelas de desarrollo del ser humano, además, comparten un carácter propiamente autobiográfico – Gabriel escribe sobre su vida en su cuaderno, desde su escritura trata de sanar y entenderse–; en las variantes de éstas novelas, el principio organizador es la idea puramente pedagógica acerca de la formación de un hombre, mientras que en otras no la contienen; unas se estructuran por el orden cronológico del desarrollo y educación del protagonista y carecen casi de argumento y otras, por el contrario, poseen un complicado argumento lleno de aventuras: *Donde nadie me espere* cumple con todas estas variantes, especialmente cuando innova en el trato temporal del desarrollo en las divisiones por capítulos elípticos del espacio-tiempo narrado, en la representación del proceso de educación, deformación y transformación del personaje Gabriel, ensanchando el argumento en el momento en el que incluye los recuerdos de diversas aventuras y acontecimientos –el trasegar en su bicicleta cuando era niño, la experiencia de la muerte de su madre y su hermana en la infancia, la época vital del bachillerato, su relación paterna, el recorrido por las instituciones, el abandono de ellas y el regreso a las mismas, su experiencia amorosa, su

⁶⁰ Aquí se encuentra implícita la innovación narrativa, debido a que tradicionalmente este subgénero tiene un narrador en tercera persona que se aleja y conjuga con el personaje de la transformación y tiene un registro del tiempo verbal en presente. Contrario a la innovación narrativa de *Donde nadie me espere*: La narración juega con el tiempo en pasado, en presente y, en algunas escenas, en futuro con un narrador en primera persona del singular.

viaje por el país y su estadía en San José del Guaviare, su andanza en las montañas cuando quería apartarse del mundo y reencontrarse con la naturaleza, su experiencia de opresión cuando fue llevado al monte con engaños para ser asesinado y mostrado como falso positivo, su introducción a los negocios ilícitos cuidando un punto estratégico del tráfico de drogas cerca al mar, la experiencia de su cercanía a la muerte propia, la caída en el mundo de la habitación de calle, su resurgir existencial y social, su paso por un sanatorio, su vuelta a casa, su proceso de escritura, rememoración, reflexión y sanación –.

Nos encontramos, pues, en la novela de formación con un personaje en disconformidad con el mundo, a razón de la enrevesada “realidad de la vida, que marca y forma su personalidad, al tiempo que esas variadas experiencias le sirven para conocerse a sí mismo, para forjarse como hombre, para construir su propia identidad, para buscar su lugar en el mundo” (Pérez, 2015, p. 40). Es con sus experiencias, a pesar de que éstas puedan ser perjudiciales, con las que el personaje principal madura, comprende la realidad, se comprende-conoce a sí mismo (la gran *agnición*⁶¹), comprende su camino emprendido otrora y/o constata que es imposible o posible lograr un cambio. De la misma forma es la esencialidad mimética (*mímesis*) del personaje Gabriel dentro de la disposición de los hechos (*mythos*) de *Donde nadie me espere*, debido a que su conflicto con el mundo lo hace elegir la huida del mismo: el abandono de su pareja, de su trabajo, de su ciudad⁶², etc.; Gabriel cae en la dinámica del mundo social-cultural de Colombia y en los rostros abstrusos del conflicto armado interno, casi llegando a ser víctima efectiva; también, Gabriel termina viviendo como habitante de calle. Sin embargo, todas estas experiencias de realidad cruda llevan a que Gabriel emprenda la escritura de su pasado para poder atender y entenderse a sí mismo:

El tres es mi número sagrado: tres dosis, tres cuadernos: este, en el que me devuelvo agarrado del hilo de una historia [...] Pero no escribo para darle gusto a nadie, ni para probarme nada [...] escribo solo para leerme, para creer que tengo una biografía, que no soy un fantasma.

⁶¹ Es la gran agnición porque está acompañada de una peripecia trascendental: Gabriel pasa de la ignorancia sobre sus motivaciones personales y sociales, que lo arrastraron a la habitación de calle, al estado de conocimiento que le certifica la razón más importante sobre sus motivaciones: la culpa que este siente referente a la muerte de su hermana Elena. Este paso de la ignorancia al conocimiento, propiciado por la escritura-el recuerdo-y la reflexión, permite que Gabriel logre purgarse de sus pasiones y sanar la culpa; la peripecia vendría acompañada o a posteriori de la agnición, puesto que luego de conocer(se) su particularidad, Gabriel emprende el cambio existencial y de acción contrario a como se venía desarrollando: Gabriel sale sanado al mundo para afrontarlo, no huir, de otra manera y con mucho aprendizaje de sus experiencias pasadas (el final es abierto). Ya lo hemos dicho en la sesión pasada.

⁶² Al respecto: “[...] La última tarde de aquel retiro espiritual voluntario en que prácticamente no había hablado con nadie, subí a lo alto de una loma [...]” (Bonnett, 2018, p. 65).

La escritura es el bisturí con el que me hago pequeños cortes por los que a veces mana sangre. El lazo que me he amarrado al cuello para no seguir huyendo. (Bonnett, 2018, p. 32).

Por otro lado, la incidencia de la característica de la novela de formación o de desarrollo del hombre, consistente en que el protagonista del conflicto resolverá su desarrollo, formación o aprendizaje, su socialización, abandonando sus ideales juveniles y rebeldía inicial, al decir de Ángel Pérez (2015), se ajusta a la dinámica de cambio del arco dramático del personaje Gabriel. En el inicio del proceso de rebeldía, huida y libertad de Gabriel, éste se muestra seguro de su deliberación; sin embargo, cuando se choca contra el mundo árido, violento e indiferente –“La vida me seguía arrastrando y yo me dejaba arrastrar” (Bonnett, 2018, p. 175)–, Gabriel repiensa su decisión y comprende el peso que ésta le exige cargar sobre sus hombros⁶³: la responsabilidad de sus elecciones, la no pertenencia a un sitio y la falta de una razón de ser que le indicara un proyecto de vida; es decir, la nada, el vacío existencial:

[...] A veces, el precio de la libertad es el desamparo. Bajo el cielo desnudo, con los pies deshechos, aliviado de despertar de una pesadilla, me sentí ingrátido, casi libre de mí y del mundo del que venía huyendo desde siempre, pero también errático, jalado solo por la inercia y por el desasosiego. Al borde de la carretera que se estremecía cada tanto con el paso de las tractomulas, supe que me daba lo mismo ir al norte que al sur. Como quien dice, ahora tenía la libertad que le había anunciado a Morelli, pero no tenía rumbo ni aspiración de nada y ni siquiera alegría [...] (Bonnett, 2018, p. 143).

Por esa línea, Gabriel nos cuenta cómo fue, poco a poco, reencontrándose consigo mismo, dejando atrás la idea de libertad absoluta, la cual implicaba soledad y marginalidad –como se ve en la cita anterior–, y vuelve a una marca de su yo-pasado que le indica un lugar en el mundo: “en mi canguro llevaba la cédula, lo único que todavía atestiguaba que pertenecía a algo [...]” (Bonnett, 2018, p. 146) y lo lleva a revisarse o examinarse a sí mismo. Gabriel vuelve a su casa paterna y trata de resurgir de su caída, para ello escribe; pero, en un momento se revela ante sí como los escombros que quedaron de sus desventuras, sin ninguna idealización –igual al prototipo del personaje de la novela de formación–:

⁶³ En otra circunstancia narrativa, Gabriel expresa:

De repente me invadió un cansancio cósmico, un cansancio que estaba seguro que había pasado durante siglos de cuerpo en cuerpo por muchos de mis antepasados hasta llegar a mí convertido en un peso insoportable. Miré hacia atrás y me ví como un Atlas pequeñito, condenado desde siempre a cargar el cielo sobre su espalda –o mejor, su propio infierno–. (Bonnett, 2018, p. 151).

[...] Cuando regresé del infierno, era ya un guñapo, un desterrado, un hombre hundido.

Tal vez era hora de dejar esta casa, donde disfrazo de rutinas mi huida sin fin. Pero cuando escribo esto siento un malestar que es casi fiebre. Ya no hay miseria, ya no hay hambre, pero soy, ahora sí, un desposeído. Porque el camino hacia ninguna parte perdí las ganas de amar, de ser eso que llaman alguien en la vida, y la capacidad de imaginar un futuro. (Bonnett, 2018, p.180).

Ángel Pérez, referente a esto, lo asevera de esta manera:

Pero ese héroe en conflicto sólo resolverá su “formación”, su socialización, renunciando a sus ideales juveniles y a la rebeldía que muestra al comienzo del relato. Si bien esto ocurre en la novela de Goethe y en la mayoría del género, no en todas las obras posteriores esto es así, recuerda Fernández Vázquez. Algunas presentan al protagonista fiel a sí mismo, eso sí, el fracaso en su socialización no es por culpa del sistema, de la sociedad, sino achacable siempre al individuo y su forma de ser. (2015, p. 49).

La mixtura del contexto histórico en relación a la evolución del personaje acorde al avance de su entorno con el carácter privado del personaje (*éthos*), es una variante innovadora del proceso de esquematización de la novela de aprendizaje efectuada en *Donde nadie me espere*. En este caso, el fracaso o caída social del personaje Gabriel se debe al enfrentamiento y dinámica de su realidad inmediata colombiana, en especial por la indiferencia social hacia las personas en situación de calle o en proceso de la misma y por el contexto del conflicto armado interno colombiano, además por la forma de ser y estar en el mundo del personaje, propiamente dicho. Gabriel, luego de ser herido en una pierna –escarificación o marca-signo del rito de tránsito-aprendizaje típica en éstas novelas– y de andar errante por las carreteras del país, en huida de los militares que lo intentaron asesinar para mostrarlo como falso positivo, llega a Bogotá y se siente de ninguna parte, su apariencia es la de un habitante de calle y está habitando la ciudad (recorriéndola sin rumbo fijo), y en esa ocasión reflexiona sobre su ser-“indigente”:

Sí. Así es. Cada tanto una primera vez. Buscas una calle oscura, la puerta metálica de un taller, un rincón abandonado, un lote al que te metes por un agujero. Te acucillas, los pantalones sobre los tobillos, arriba de tu cabeza un cielo que en vez de estrellas pareciera lleno de agujeros por donde miran voyeristas, mientras te cagas para siempre en la vergüenza, en las formas, en la cara ya lejana de eso que llaman humanidad. Eres una bestia desamparada y de bestia son tus ojos cuando buscas los del hombre que se acerca

por la acera, como para parecer humano, una bestia vencida que suplica, que alarga la mano tímidamente, que no encuentra las palabras adecuadas, porque ¿qué se explica?, mientras el otro evade la mirada, se retira inconscientemente [...] (Bonnett, 2018, p.187).

Otra de las características de este subgénero, radica en que se cuentan historias de algunos de los personajes secundarios y “pocos hacen referencias a su interior, se ciñen sobre todo a la peripecia vital. Entre esos secundarios abunda el guía, el mentor, que orienta al protagonista, no siempre con éxito y no siempre en la dirección adecuada” (Pérez, 2015, p. 41), tal cual como pasa con las historias de Aurelio, Ola, Eulalia, Efrén, Jonathan, el “profeta”, Lucas, etc. Empero, todas estas historias pertenecientes a personajes secundarios en *Donde nadie me espere*, son historias que se cuentan a razón de su cercanía a la experiencia vital del pasado y el presente de Gabriel, giran en su entorno. En el caso del mentor, el guía, aunque no constantemente presente en la historia de Gabriel, sí aparece esta figura representada en el personaje Aurelio (viejo amigo del padre de Gabriel), concretamente en las escenas iniciales cuando Gabriel sigue los consejos de Aurelio referentes a la necesidad de una estadía en un sanatorio y a la necesidad de salir de la calle como, también, las ayudas que le brinda para que este pueda volver a su casa paterna. Véanse las escenas de las páginas 12, 13, 19, 21, 25, entre otras, donde aparece Aurelio ejerciendo el rol de un ayudante o mentor frente a la situación personal-degrada de Gabriel.

En otra instancia, Pérez (2015) acota acerca de la narración en las novelas de aprendizaje o de desarrollo del hombre, que “más allá de quién sea el narrador, la voz del protagonista, sin que sea un monólogo en sentido literal, es casi la única que se oye en el género, confundido a menudo bajo la forma de autobiografía” (p. 46). En la circunstancia de nuestra novela objeto de estudio, se cumple con esta cualidad narrativa, pues, desde el inicio hasta fin, es la voz narrativa de Gabriel la que se encuentra presente; además, teniendo en cuenta que, lo que logra saber el lector y la manera en que se conoce la historia, es gracias y por medio de los cuadernos que éste ha redactado contando y reflexionando su historia pasada y las angustias del presente que lo atesta. Con buena lógica, Ángel Pérez acentúa que ese carácter reflexivo de la novela de aprendizaje hace crecer, formarse, no sólo al héroe protagonista, sino también al autor-narrador y, en efecto, al lector. La importancia del cuidado de sí y la reflexión en la vida personal y colectiva de Gabriel (en representación de los seres humanos), donde el pasado configura el ahora del ser lo que se es y propicia no huir de sí mismo –“[...] desde la madrugada me había estado preguntando quién

mierdas era yo” (Bonnett, 2018, p. 158) –, para sen revelar no sólo a Gabriel y a la consciencia creadora-autor el proceso de aprendizaje, sino también al lector por medio del papel ejemplificativo y catártico que suscita la lectura de la narración-historia de este tipo de novela.

Más tarde, la ordenación de los hechos (*mythos*) de *Donde nadie me espere* nos presenta al final de la novela otro factor determinante de la novela de aprendizaje: el de constatación de imposibilidad o posibilidad de cambio-aprendizaje del protagonista. En nuestro caso, Gabriel constata que es posible el cambio, la transformación luego de su deformación o caída al submundo. Gabriel está a punto de salir de la habitación en la que últimamente estuvo escribiendo, reflexionando y rememorando; saldrá con decisión a arrostrar un devenir, lo que demuestra su resurgir ontológico y la reconciliación con su pasado y, especialmente, con el sentimiento de culpa generado por el accidente que terminó quemando y, posteriormente, matando a su hermana (*hamartia*). La reconciliación es posible y total; una mirada metafísica de Elena potencializa la oportunidad de cambio –cambio o transformación que certifica un aprendizaje vital–. Veamos:

[...] Mientras lo hago, he empezado a sentir sobre mi espalda el peso de una mirada. No es la de Jonathan, no es la de los fantasmas de mis paranoias. Es, estoy seguro, la mirada amorosa de esa presencia que vuelve de tanto en tanto desde que recuerdo, y que me seguirá, estoy seguro, como una sombra protectora, cuando me anime a salir por esa puerta. (Bonnett, 2018, p. 205).

El hecho de que la mirada de su hermana lo siga “como una sombra protectora”, evidencia el proceso de sanación con su pasado y con el sentimiento de culpabilidad hacia su hermana, pues la mirada sobre su espalda que, otrora, lo aplastaba como una mirada vigilante y acusatoria, ahora es una mirada que lo mira con afecto y reconciliación: La forma de tener a su hermana viva es llevándola en su corazón, haciéndola pasar por él ¿Cómo? A saber, recordando, debido a que cada vez que la recuerde (*re-corderis*: “volver a pasar por el corazón”), la imagen de Elena transitará por su ser, por ende, por el mundo mediante el aparato de la escritura; Elena vive y vivirá en los recuerdos de Gabriel y gracias a esto, Gabriel tendrá amorosamente viva a Elena; el recuerdo y la escritura son los que la salvan del no-ser, de la nada, de la muerte y son los que permiten el resurgir de Gabriel –“Escribir me ha permitido sentirme más real” (Bonnett, 2018, p. 203)– como un ser-siendo-ahí (*Dasein*) en el mundo (situación) y un siendo con (*mitsein*) los otros (Jonathan, Aurelio, Eulalia, etc.). Otros que ni en los momentos de más desasosiego llegaron a importar mucho:

Dicen que la soledad es perfecta para pensarse. Pero yo de lo que quería huir era del pensamiento, por lo menos durante un tiempo. Corrijo: del pensamiento sobre mí mismo. No quería, en absoluto, meditar sobre mí ni analizar mis decisiones. La palabra *yo* era un estorbo que me daba el gusto de enterrar mientras observaba el vuelo de un cóndor o disfrutaba, echado en mi cama, con los ojos cerrados, de los tremendos aguaceros. De vez en cuando, sin embargo, pensaba en lo que había dejado atrás: Ola, mi papá, Morelli, Carmela, algún estudiante. Me preguntaba si me echarían de menos, si al menos se preguntarían por mi suerte, por si estaba vivo o muerto ¿Qué podía pasarles a ellos sin mí? ¿Qué podía pasarles a mí sin ellos? Nada, me repetía, nada. (Bonnett, 2018, p. 137).

Así pues, esta segunda extensión ejemplificativa de la concepción de la trama (*configuración*) de *Donde nadie me espere* muestra el valor incipiente de los enriquecimientos novedosos (Ricoeur, 1985a, p. 132) por parte del contexto, la disposición de los hechos, el registro de la narración frente a la tradicionalidad o paradigma de la novela de aprendizaje (*bildungsroman*). Estos procesos de ruptura, en lo concerniente al narrador y al manejo temporal, muestran el carácter de renovación de la tradicionalidad literaria, cambiando o reestableciendo el paradigma en el planteamiento temporal de la estructura discordante-concordante (ya no: concordante-discordante) de la presentación del conflicto del protagonista: la novela empieza *in media res*, la acción principal ya fue lanzada, lo que importa luego de esta es llegar a saber cómo el personaje llegó a la “indigencia”; la narración inicia en mitad de los hechos, en el punto de quiebre entre el pasado que lo llevó a ser el habitante de calle que acaba de ser despertado por el viejo amigo de su padre Aurelio y el presente continuo (en desarrollo) que muestra el proceso de escritura y sanación sobre la reflexión y rememoración que le ayuda a entender cómo llegó a ser el hombre que ha sido hasta ahora para, luego, poder emprender un nuevo camino. Dicho de otra manera, nuestra novela objeto de estudio se apega al proceso de esquematización, propuesto por Ricoeur como función mediadora de la trama o *mímesis II*, presente en el subgénero de novela de aprendizaje. Este subgénero suele tomar como inicio de sus argumentos la falta de sintonía del protagonista consigo mismo y con el mundo exterior y narra el proceso de cambio con el que el protagonista intenta resolver ese conflicto: un individuo que tendrá que renunciar a sus ideales para integrarse en la comunidad. Y todo ello con un fin último: formar a los lectores, sin tener tanto en cuenta la mayor o menor presencia de la voz del autor (Pérez, 2015 p.33), sino la voz que se construye en el mundo del texto.

En conclusión, en la novela *Donde nadie me espere* coexiste el modelo narrativo de Aristóteles, aunque sea solo como punto de referente al cual se le oponen o complementan nuevas dinámicas (tal cual lo vimos en el apartado anterior); y hay que recordar que Ricoeur en su relectura de la *Poética*, en especial sobre la ordenación de la acción de la tragedia, muestra que dicha organización inteligible de la narración se equipara a toda ficción literaria, por tanto, a sus géneros, en efecto a la trama —propriadamente de los elementos del qué de la tragedia, o sea *fábula*: peripecia, lance patético y anagnórisis; *caracteres y pensamiento*— de la novela de *Dónde nadie me espere*. Además, pudimos evidenciar la configuración de *mímesis II* a través del lenguaje poético: La disposición de los episodios emulando e innovando la novela de formación, creación de la atmosfera interior del personaje, el conflicto y la evolución del personaje: de la irracionalidad a la reflexión.

Dicho esto, pasamos a las sendas del tercer y último camino de nuestro tercer capítulo, la senda donde quien camina en el discurso, transita con las perspectivas del lector que comprende la obra **gracias** a *mímesis I*, *mímesis II* y, también, desde un horizonte de sentido y una postura crítica (*krineín*) que fundamenta la *refiguración* (*mímesis III*). Prosigamos:

3.2.3 MÍMESIS III⁶⁴

En realidad, el sujeto de rendimiento, que se cree en libertad, se halla tan encadenado como Prometeo. El águila que devora su hígado en constante crecimiento es su álter ego, con el cual está en guerra. Así visto, la relación de Prometeo y el águila es una relación consigo mismo, una relación de autoexplotación. El dolor del hígado, que en sí es indoloro, es el cansancio. De esta manera, Prometeo, como sujeto de autoexplotación, se vuelve presa de un cansancio infinito. Es la figura originaria de la sociedad del cansancio. (Han, 2010, p. 9).

*A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.
(Borges, 1968, P. 40).*

De la fábula (*mythos*/disposición de las acciones) y de la totalización de sus elementos heterogéneos, derivan los efectos de la tragedia, es decir la *catarsis*. Esta supone compasión y/o temor, una purgación o purificación de las pasiones del ánimo por medio de las emociones/recuerdos/imaginaciones/pensamientos que son suscitados por la contemplación de una representación de algún acontecimiento trágico sucedido con o sin merecimiento al personaje alto, ilustre, modelo de ser-social y personal que termina cayendo —ora emocionalmente, ora socialmente, ora psicológicamente, ora axiológicamente, otrora físicamente— (Ricoeur, 1985a). Dicha *catarsis* se hace efectiva, para los términos de nuestro trabajo, en el plano del lector, no del autor (a pesar de que Bonnett también purga emociones al escribir, las cataliza), ni del personaje

⁶⁴ “El placer de aprender es, pues, el de reconocer. Eso hace el lector cuando reconoce en el Edipo lo universal [...] Así, pues, el placer del reconocimiento se construye en la obra y, a la vez, lo experimenta el espectador” (Ricoeur, 1985a, p. 109).

mismo (pese a que en el plano de la historia Gabriel escribe de sí mismo y se lee en esa escritura, purgando su sentimiento de culpa). Para este caso de la operación mimética III de *Donde nadie me espere* (2018), la *catarsis* o *mímesis III* corresponde al ejercicio de refiguración del tesista de esta monografía; no pretendo mostrar esta operación mimética III como pauta de relectura e interpretación de la obra, del tema y del horizonte de sentido de la imagen que se construye del personaje como si fuese un modelo de lectura, sino mostrar un proceso de lectura que, aunque tienda a ser profesional, es una lectura a partir de un dispositivo de interpretación más dentro del mundo de las ideas de la academia.

Por el contrario, mi intención aquí es mostrar la efectividad de *mímesis III* por medio de la comprobación de dos tesis principales, nacidas de la experiencia de lectura, sobre la interpretación y reinterpretación de nuestra obra objeto de estudio (fusión del horizonte de sentido de la obra y del horizonte de sentido del receptor-espectador-lector).

La primera de ellas radica en que nuestro personaje Gabriel está sumido en una incipiente sociedad del cansancio y, por tanto, aparece refigurado como la imagen del sujeto del rendimiento de dicha sociedad, la cual es descrita y postulada por Byung-Chul Han, pero con la particularidad de que Gabriel es un agente (voluntad) que se contrapone a esta y que para ello paga el precio de la marginalidad y riesgo de muerte de quienes, como tantos, habitan la calle en Colombia. La segunda de ellas, consiste en que la refiguración temporal de la diégesis y el acto de recordar de Gabriel se reactualizan como catalizadores de las aporías del tiempo agustinianas en conjunción a la narratividad aristotélica; por consiguiente, el lector⁶⁵ experimenta el *triple presente* agustiniano mediante la narración que ejecuta Gabriel en *Donde nadie me espere* (2018), llevándolo a concluir que somos seres temporales, por lo que nuestro pasado ontológico-fenomenológico aún incide en nuestro ser-presente y, posteriormente, en el que vendremos siendo: la condición humana

⁶⁵ En esta parte de mi trabajo, como bien lo ha notado el lector(es) de esta monografía, empiezo a jugar con el uso de la tercera persona del singular y la primera persona del singular para, después, entregarme en una escritura en primera persona que emula al “Yo me pinto”, característico del ensayo. Todas estas consideraciones de la *postcomprensión* nacen del sentimiento de compasión y temor sobre los lugares a los que puede arrastrar la desazón y un duelo mal realizado; pero, identificando esa superestructura social de superproductividad implícita. Ese temor y compasión para con la historia de vida (fictiva) de Gabriel, me arrastran hasta el pensamiento, pues como sabemos la tragedia pone en práctica la emoción y la razón, de que hubo dos formas de salvación de este contexto de Gabriel: uno, huyendo de ese mundo social y de sus fantasmas familiares; dos, gracias a la escritura. Donde esta última será la que le permitirá transitar, junto al *triple presente*, en su pasado, presente y le dará oportunidad de resurgir luego de su caída existencial —Gabriel se da una segunda oportunidad, saldrá por esa puerta al mundo, ya con su duelo hecho y con más consciencia de sí mismo y del mundo que está allá afuera, detrás de esa puerta—.

representada, como resultado de lo anterior, es el desasosiego y la cuestión de la identidad dentro de las dinámicas fluctuantes de ese ser que está en el tiempo y ha experimentado la muerte. Apreciemos, pues, esta operación de *postcomprensión*:

La construcción y confrontación de la imagen del personaje de rendimiento, refigurado en *Donde nadie me espere* (2018)

Ahora bien, en *mímesis III* se sintetiza el recorrido, se cierra el círculo mimético de la composición narrativa propuesta por Paul Ricoeur, pues “lo que experimenta el espectador debe construirse antes en la obra” (Ricoeur, 1985a, p. 110). Por esto, esa construcción del personaje de rendimiento, que se autoexplota y se encuentra cansado de ser un *animal laborans*, de la vida y de su papel en la vida⁶⁶, está reflejado en la deixis de la misma. Pero, en este caso, es la autora quien nos reafirma el posible sentido que toma el personaje y su historia dentro del medio socio-cultural. Por esta razón, Piedad Bonnett en una entrevista de El Espectador, vislumbra la siguiente clave interpretativa de su personaje y de la historia de este, cuando Andrés Osorio Guillott (2018) le pregunta “El personaje de la novela parece ser un símbolo del individuo actual. ¿A qué se debe esa soledad y ese aislamiento?” (p. 3) y ella contesta:

Como Gabriel, hay seres humanos que **nacen** con una **desgana**. O que la **vida les inflige** unas heridas que les crean una especie de **depresión** permanente de la que no son ni siquiera conscientes. El filósofo coreano Byung-Chul Han habla de que esta es la sociedad del cansancio y la sociedad de la depresión. Es decir, en otras épocas podía ser la locura, pero esta es la sociedad depresiva. (Ibid. El subrayado es mío).

Entonces, desde la clave que nos da Bonnett y la fecha de publicación de la obra como, también, por el tiempo intradieгético que representa (inicios del siglo XXI), la historia y nuestro personaje Gabriel están circunscritos en la época —según ella y siguiendo a Byung-Chul Han— de la *superproductividad*, adonde los individuos están abrumados (cansados-deprimidos) por una

⁶⁶ De manera explícita:

Dos semanas después me senté frente al escritorio de Morelli y le anuncié que el semestre siguiente no volvería a la universidad. Me auscultó con sus ojos hundidos, rodeados de ojeras perennes, y me preguntó por qué. [...] Luego mi boca se abrió, y lo que dije fue una solemne perogrullada, una frase de adolescente borracho de filosofía: *Quiero ser libre*. [...] Morelli no volvió a decir nada, yo perseveré en mi decisión y al semestre siguiente no volví a la universidad. Por supuesto que no se lo comuniqué a mi papá, a quien por otra parte ya poco veía. No era un abandono, me dije para tranquilizarme, sino una tregua, una oportunidad que me daba para llenar de ideas nuevas los intersticios de mi cerebro. En unos meses volvería a conseguir un trabajo decente, a ser *normal*, a restituirme al orden del que me había apartado con asco, a ser el buen pequeño burgués que se esperaba que fuera. (Bonnett, 2018, p. 107).

sociedad de consumo que hace pensar que el proyecto de la existencia humana consiste en acumular capital, consumir luego ser; si no se consume, no se existe. Al respecto, Bonnett expresa:

Para adquirir hay que **trabajar** y tener dinero. Pero también influye la sobreinformación. No hay posibilidad para el silencio, para el reposo. **Gabriel lo que hace es buscar ambas cosas.** Eso es lo que va buscando. **Yo no me quiero quedar en un caso patológico, ni quiero que a mi personaje lo juzguen como si estuviera fuera de sus cabales, sino como un producto de la sociedad en la que vivimos.** (Osorio, 2018, p. 4 el subrayado es mío).

Gabriel busca el silencio y el reposo viajando a algunos pueblos de su país luego de abandonar su trabajo. Emprende una huida de ese mundo laboral-universitario, de autoexplotación (además tiene una mala remuneración) y aburrimiento, a la vez, huye de lo que quedaba de su familia. Él mismo nos cuenta⁶⁷:

Dictaba clase a mediodía, antes del almuerzo, tres veces a la semana. Tenía más de veinte alumnos, de los cuales sólo siete u ocho estaban interesados en la Filosofía. Cada tanto alguno abría su boca y yo podía ver flotando delante de sus ojos la hamburguesa con la que ya estaba soñando [...] Durante dos años Morelli me vio luchar, languidecer, palidecer, enloquecer. Yo era un hombre escindido que en el día trabajaba juiciosamente en mi cubículo, lejos del sol, y en la noche me sumergía sin oxígeno dentro de mí mismo. Empecé a tomar anfetaminas para combatir el sueño: **quería estar alerta muchas horas, leer, ahora sí, todos los libros, tocar el carnoso corazón del mundo a través de mis garabatos. Como ahora tenía con qué, bebía whisky en vez de ron. En la madrugada dormía cuatro horas. Yo era, qué iluso, un predestinado, un dios pequeño y autosuficiente. [...] Estaba en razón del cansancio [...]** (Bonnett, 2018, p. 103).

Dicho esto, Gabriel estaba dentro de ese modelo de rendimiento, por eso luchó, languideció, palideció y enloqueció durante esos dos años de trabajo excesivo en la universidad. Es más, su yo del presente escritural dice de su yo-pasado que era: “un hombre escindido que en el día trabajaba juiciosamente en mi cubículo, lejos del sol, y en la noche me sumergía sin oxígeno dentro de mí mismo. Empecé a tomar anfetaminas para combatir el sueño: quería estar alerta muchas horas [...]” (Bonnett, 2018, p. 103). Gabriel se autoexplotaba y pensaba que esta era la felicidad, que se estaba autorrealizando, a pesar de que en las noches llegara agotado, cansado de

⁶⁷ El lector comprenderá que la extensión de la cita es para mayor comprensión. Por favor, dejemos la pereza intelectual y sigamos su lectura.

esa actividad constante del *animal laborans*, incluso llegando al punto de tomar anfetaminas para continuar produciendo en la noche: en el día producía en su trabajo de profesor al poner en práctica sus conocimientos, en la noche alimentaba esa materia prima intelectual para mejorar su futuro laboral, “leerlo todo” y poder competir. Gabriel dentro de este sistema, como bien lo expresa él, se creía “un dios pequeño y autosuficiente”, dueño de sí mismo al maximizar la producción, tanto intelectual (aumentar el capital intelectual) como laboral (aumentar su competitividad). Sin embargo, “qué iluso”, expresa, luego de un tiempo, Gabriel en su presente escritural —lo que muestra que el Gabriel del presente identificó las dinámicas del sistema de superproductividad que lo atrapó en su pasado—.

Por esa línea, Byung-Chul Han asegura en su libro *La sociedad del cansancio* (2010), siguiendo al sociólogo Alain Ehrenberg, que la depresión y el síndrome del trabajador quemado (“Burnout”) son los escalones neuronales que posibilitan el paso de la sociedad disciplinaria a la sociedad del rendimiento. El imperativo de “devenir uno mismo”, más la exigencia de superproductividad con la norma “Yes, we can”, “I can” y el *multitasking* (multi-tarea-trabajo), reemplazan la pretensión disciplinaria de gobierno de las conductas, de manera prohibitiva y autoritaria que, otrora, repartió los diferentes papeles a los dos sexos y a las clases sociales en pro de construir ciudadanos dóciles y productivos, al decir de Michel Foucault. Al respecto, Han nos asevera:

La sociedad disciplinaria de Foucault, que consta de hospitales, psiquiátricos, cárceles, cuarteles y fábricas, ya no se corresponde con la sociedad de hoy en día. En su lugar se ha establecido desde hace tiempo otra completamente diferente, a saber: una sociedad de gimnasios, torres de oficinas, bancos, aviones, grandes centros comerciales y laboratorios genéticos. La sociedad del siglo XXI ya no es disciplinaria, sino una sociedad de rendimiento. Tampoco sus habitantes se llaman ya «sujetos de obediencia», sino «sujetos de rendimiento». (Han, 2010, p. 25).

Y es aquí donde incurre el triunfo de la depresión. El imperativo social del “pertenezco a mí mismo” y “soy responsable de mí”, por tanto de mis ingresos como, igualmente, de mi éxito social o no, lo cual exige autoexplotación (*multitasking*: más trabajo: más dinero, más felicidad), son los que abren el lugar para la angustia excesiva, la depresión. Sin embargo, “Lo que provoca la depresión por agotamiento no es el imperativo de pertenecer solo a sí mismo, sino la presión por el rendimiento” (Han, 2010, p. 29). En efecto el sujeto se cansa de tener que elegir

responsablemente por su propia cuenta y de sentirse autopresionado; por el lado de Gabriel todo esto se manifiesta en el “cansancio cósmico” y la carga que lleva sobre sus hombros:

[...] me invadió un cansancio cósmico, un cansancio que estaba seguro que había pasado durante siglos de cuerpo en cuerpo por muchos de mis antepasados hasta llegar a mí convertido en un peso insoportable. Miré hacia atrás y me vi como un ... (Bonnett, 2018, p. 151).

Posteriormente, ya habiendo renunciado Gabriel a la universidad y realizado su viaje sin rumbo fijo, sin dinero, sin lugar donde pernoctar, piensa en volver a la casa paterna. Sin embargo, ante esta duda se reafirma su posición ante los imperativos del éxito y suficiencia de la sociedad del cansancio, del rendimiento. *In extenso*:

Lo más sensato era echar mis cosas en un morral, irme a la terminal de transportes, tomar el primer bus que saliera para Bogotá y llegar donde mi papá como el hijo prodigo, al cuarto donde me esperaba mi cama de adolescente, mi comida caliente, mi cobija de lana y **la conciencia de mi fracaso**. Deseché esa idea, fugaz y turbia, con horror. Me imaginé a mí mismo subiendo las escaleras, incomodo de ver a mi padre, sus ojos de parpados adormecidos, y me vi volviendo a mi cubículo de maestro incipiente, llenado formularios para hacer una maestría, fichas de datos para sostener cada día unas horas de lucubraciones coherentes y papeles para lograr un préstamo bancario que me permitiera viajar, y **me dije que no, que no quería una vida como una infinita escalera que había que trepar a un mismo ritmo, la vida como un orden tedioso que exige a todos los mismos desenlaces, la vida, en fin, como un engranaje de compromisos, de metas y de éxitos**.

Pero si la vida en civilización no es otra cosa, pensé. Y recordé a aquel personaje apasionante, Ted Kaczynski, el Unabomber, que escribió un manifiesto contra el mundo industrializado, y que se retiró a vivir sin agua y sin luz a una cabaña aislada desde donde empezó a enviar bombas a las universidades. Pero yo no era un genio, como Kaczynski, que inventaba teorías y asombraba a sus colegas, y, sobre todo, no sentía odio, como él. **Envidié ese odio. Porque este empuja, mueve, hasta construye un sentido vital. No. Yo no odiaba a nadie: ni a mis estudiantes desganados, ni a mis colegas universitarios, ni siquiera a los más pérfidos, ni a Ola que había permitido que descubriera mi cara más monstruosa, ni a Dios, que era una entequeia, ni al destino, que me había robado todas las mujeres que quise. Y ni siquiera a mí mismo, porque hasta cierto punto amaba las formas de mi locura**. (Bonnett, 2018, 125).

Siendo así, el exceso de positividad marcado por Gabriel en el desecho de las relaciones dialécticas, como con las de Ola y su padre, asimismo repeliendo las relaciones profundas y alejándose a las montañas para estar consigo mismo, abren el camino hacia la negatividad frente a la sociedad del cansancio. Gabriel cambia, ya no es el que dice a todo “Yes, I can”, dejándose arrastrar por el tobogán del destino contemporáneo: el “éxito”. Al contrario, Gabriel elige el no-ser ante el rendimiento, dice que “no”, que no desea una vida “como un orden tedioso que exige a todos los mismos desenlaces”; en última instancia, se confronta (negatividad) a lo mismo (el Uno/el Todo/ el sistema de superproductividad) y envés de repeler lo extraño, se entrega a él por medio del encierro⁶⁸ y la aventura que es andar por los diferentes lugares, pueblos, calles y montañas de Colombia.

Con todo, Gabriel racionaliza su negatividad frente a la sociedad del cansancio y reconoce que la vida en “civilización no es otra cosa” que esa sociedad del éxito, de la escalera, donde se autoexige y le exige el rendimiento. Allí recuerda a un personaje que se sale de ese orden y se da cuenta que él mismo no podría ser como Unabomber, pues no hay sentimiento alguno, ni odio, que lo empuje hacia algún proyecto existencial, ahora que se apartó de dicha sociedad. En otro momento, ya Gabriel lo había aseverado cuando dice que lo único que quería era el despojamiento de todo lo que esa cultura y sociedad le había exigido, por ello lo vende todo y deja la institución más representativa, el banco:

En la mañana siguiente, después de haber visitado la casa paterna, saqué mis exiguos ahorros del banco, una suma que había calculado que me serviría para vivir dos meses sin ninguna clase de trabajo. De todos modos, en un raptó de aparente cordura me decidí a dejar un pequeño remanente, no sé con qué intención, porque no pensaba volver a pisar un banco en los días de mi vida. Luego, fui a comprar un pasaje de avión. Hice todo esto sin vacilar, pero con una precipitación nerviosa, sintiendo la cabeza caliente y acelerado el corazón. (Bonnet, 2018, p. 112).

A pesar de que Gabriel haya sido un sujeto cansado⁶⁹, es aquí donde aparece larvariamente la construcción de la imagen rebelde de Gabriel ante el sujeto del rendimiento. Esta se da por el

⁶⁸ Su confrontación inicial a esta sociedad es con la inacción, pero esta le reactiva la depresión. Referente a ello: “[...] Empecé a privarme de todo. Ahorraba hasta el agua, así que a veces solo me lavaba la cara y los sobacos, y empecé a ponerme la misma camisa dos y tres días seguidos: la soledad, la pobreza y la ansiedad juntas producen suciedad, desidia” (ibid., p. 108).

⁶⁹ “Sí, escribo, *quizá haya estado huyendo desde siempre*” (Bonnett, 2018, p. 40) / “[...] seguidos de campesinos que saludaban parcamente mientras yo subía o bajaba por aquellas veredas, sintiéndome, después de muchos años de aburrición profunda, a la vez extraño y poderosamente vivo, ajeno a lo que estaba atrás [...]” (ibid., p. 64).

derrumbamiento, la caída, a la habitación de calle. Este acontecimiento, paulatino, del personaje es el que le hace contrapeso a ese sujeto del rendimiento, caracterizado por Han como aquel que:

está libre de un dominio externo que lo obligue a trabajar o incluso lo explote. Es dueño y soberano de sí mismo. De esta manera, no está sometido a nadie, mejor dicho, solo a sí mismo. En este sentido, se diferencia del sujeto de obediencia. La supresión de un dominio externo no conduce hacia la libertad; más bien hace que libertad y coacción coincidan. Así, el sujeto de rendimiento se abandona a la libertad obligada o a la libre obligación de maximizar el rendimiento. El exceso de trabajo y rendimiento se agudiza y se convierte en autoexplotación. (Han, 2010, p. 32).

Por lo cual, Gabriel ya no persigue la libertad de autoexplotación y de consumo de bienes y servicios que le propicia el libre mercado con sus múltiples ofertas, sino que persigue esa libertad absoluta que en otro momento le anunció a Morelli. El costo de esa libertad lo hizo deslizarse a la indigencia de manera no consciente, pues su conciencia de rendimiento y acciones (de reproches a sí mismo), su pertenencia a sí mismo, también fueron abandonadas al salir del sistema de superproductividad. En consecuencia, hay un momento donde ya Gabriel cae en cuenta de su ser en el mundo y en su recuerdo escrito lo manifiesta así:

La idea de que de un momento a otro me hubiera convertido en un vagabundo no dejaba de producirme una estupefacción culposa y también de sacarme una sonrisa amarga. Era mi libertad ganada a pulso, a cambio de convertirme en una ruina.

Y así es. Así. Hay un momento en que usted puede verlo, sentado en la acera, talvez con un letrerito que explica que no ha conseguido trabajo, pero algo en él se lo hace saber: todavía no ha cortado el lazo de la dignidad. Todavía no huele. Todavía no se ha acucillado para cagar en un rincón de la calle ni a escarbado las canecas ni a masticado sobras. (Bonnett, 2018, p. 152).

Más adelante, Gabriel expresa lo siguiente sobre su habitación de calle en relación a la percepción social de él, expresa:

Pero no, no era un fantasma. Solo a veces. Más bien sentía que podía llegar a ser de una visibilidad aterradora. Porque la señal de *no eres de ninguna parte* es tan brillante como si fuera de neón. Siempre te ha visto: Cuando se cruzan a la otra acera o cuando más bien bajan la cabeza y pasan a tu lado como si fueras una figura tranquilizadora, pero con los hombros tensos, la mirada al

frente pero lista a observar por el rabillo del ojo, siempre dispuestos a correr o a lanzarte una patada para defenderse. Tus ojos, por bondadosos que sean, siempre dan miedo. Aunque arrastres un poco los pies, respires acezando, te veas turbio. (Bonnett, 2018, p. 186).

De esta manera, el costo de la confrontación y huida que hace Gabriel de la sociedad del rendimiento, dentro del contexto colombiano, es alto. Su vida se pone en riesgo por la dinámica del conflicto armado interno del país en relación al fenómeno social de la habitación de calle en Colombia. Él no puede huir al estado de cosas en Colombia, donde salirse del sistema de superproducción implica una amenaza: limpieza social, víctima del conflicto armado interno. Como lo vimos en los capítulos anteriores, Gabriel arrostra situaciones donde su vida peligra, tales como la vez que casi es víctima de un falso positivo por creer promesas falsas de trabajo o cuando laboró como campanero de una zona de narcotráfico (La Serena) y termina en la mitad de una toma de un pueblo que colaboraba con la guerrilla. El terror de las dinámicas conflictivas de Colombia, se apoderan de Gabriel ⁷⁰. Por lo tanto, cuando Gabriel vuelve a la casa paterna — luego de haber pasado por el sanatorio—, aún convive con esquivas de su experiencia en los diferentes rostros del conflicto armado interno colombiano: el miedo de ser perseguido. Dicho precio lo agobia, incluso, en su presente escritural; la depresión que en otro tiempo acontecía, ahora es cambiada por el insomnio del delirio de persecución, ora por el ejército, ora por la guerrilla, ora por los patrones de Efrén (narcos), otrora por los paramilitares (el guajiro que lo quedó reconociendo). Veamos el costo que paga Gabriel en el presente escritural por haber confrontado y salido del sistema de superproductividad dentro de tal país, en palabras de él mismo:

A pesar del insomnio infame que me persigue ya hace semanas [...] Subo, eso sí, tomando las precauciones necesarias, porque ese miedo atávico que en la infancia me hacía tender trampas nocturnas copiadas de las películas infantiles ha vuelto ahora encarnado en una certeza sin resquicios, la de que en cualquier momento alguien vendrá por el camino a silenciarme para siempre. (Bonnett, 2018, p. 195).

Después de estas experiencias vitales, la del individuo de rendimiento, la de la libertad absoluta y la soledad, la de la cercanía a la muerte, la de la vuelta a las instituciones y regreso a su casa paterna (sin familia) con miedo a ser víctima de asesinato por algún agente del conflicto

⁷⁰ Acerca de esto, cuando Gabriel está dentro de la selva colombiana, cuidando una mercancía, siente el temor característico que engendra vivir en Colombia; él lo dice así: “Terror de vivir y terror de morir” (Bonnett, 2018, p. 131).

armado que se topó por el camino de su huida, Gabriel se dedica a recordar y escribir sobre todas esas experiencias con el objetivo de comprender la historia de su vida y cómo llegó a caer en ese infierno del no-rumbo por el país, sus selvas y sus calles. Cabe decir que el encierro en su casa es un encierro improductivo que le dará aire, tiempo y espacio libre (*otium*), contrario a la fatiga y sobreautoexplotación que provoca el infarto del espíritu (Han, 2010). En ese sentido, este hombre derrotado por todas estas experiencias, arrastrado por la vida al precipicio de la habitación de calle, logra gracias a la escritura una chispa de pasión por salir al mundo, afrontarlo:

Sentí un estremecimiento. Los viejos miedos cayeron encima de mí como un alud sofocante. Y con ellos el **recuerdo** de mi hermana, de los muertos de La Serena, del Profeta, de Vicente, de todos mis fantasmas. Volví a mi cuarto, hice un atado con toallas y cobijas y bajé al sótano. Y ahí, entre cajas y muebles viejos, fabriqué un **nido** y me eché en él. Pensé que en nada parecía a un pájaro. **Más bien a un animal al que le han quebrado el lomo y ha empezado a dejarse morir de a poco** [...] Me tomé un café, me fumé dos cigarrillos y subí una caja rotulada que había descubierto días atrás. La puse en mi cuarto, junto a otras que había estado subiendo del sótano. Pero no fui capaz de abrirla. **En cambio, me puse a escribir en el cuaderno grande y pensé, no sé por qué, que iba siendo hora de salir al mundo.** (Bonnett, 2018, p.163 el subrayado es mío).

Así pues, la esperanza de la salida al mundo de nuestro personaje, se la posibilita el arte (técne) de la escritura. Esta le abre un campo imaginario e interior donde Gabriel puede poner la mirada de nuevo en sí mismo (re-flexión); se flexiona sobre sí y sus recuerdos, su pasado, al pintarse en su tercer cuaderno. El *conócete a ti mismo* (“gnóthi seautón”) de la filosofía que en otro tiempo estudiaba y enseñaba, incluso que extrapoló borracho cuando fantaseó con la imagen de un Heidegger tejiendo sobre su cama de hotel (filosofía del *cuidado*)⁷¹, se vuelve su ejercicio sanador que le permitirá pensar de nuevo en la salida al mundo.

En definitiva, la depresión y la sensación de persecución la afronta Gabriel con la escritura catártica de sí mismo. Esta le permite reconocer, además, que su búsqueda de libertad o huida del mundo preestablecido no era solo por cuestiones de autonomía de elección y una búsqueda personal de la marginalidad, sino que estaba latente la culpa que sentía por el incidente con su hermana Elena —tal como lo hemos explayado en los apartados anteriores, en especial en la escena final—.

⁷¹ Véase esta escena en la página 104 de la presente edición, en el caso que el lector quiera ampliar la referencia.

“En cambio, me puse a escribir en el cuaderno grande y pensé, no sé por qué, que iba siendo hora de salir al mundo” (ibid.), “Escribir me ha permitido sentirme más real. Pero toda escritura tiene su fin [...]” (ibid., p. 203), dice Gabriel. Al final de cuentas, **saldrá** al mundo, a pesar de que este no ha cambiado —seguirá con las mismas dinámicas e imperativos de rendimiento—; Gabriel se enfrentará a él de una manera más filosófica, serena y “real” con la sensación de paz y reconciliación que le brinda esa “mirada amorosa de esa presencia” (ibid., p. 205) que lo acompaña⁷². Entonces, por último, Gabriel se desautomatizó de su entorno social de cansancio para comprender el mundo y comprenderse a sí mismo, su pasado, sus deseos, sus miedos, sus culpas; Gabriel volverá al mundo exterior, que tantos embates le dio, sin la idea de cambiarlo, ni de vivir a pesar de él, sino creativa y maduramente en él a partir de lo que experimentó en el tiempo y espacio anterior, su pasado (Gabriel, efectivamente, pasó de la irreflexión a la reflexión).

⁷² Es la mirada de perdón de Elena, acontecida con la metáfora que le permitió la escritura, cuando se puso en el lugar de Elena en el momento del error trágico (*hamartia*). Véase la escena a la que me refiero, de nuevo, en la página 200 de la edición que aquí hemos venido trabajando.

Tras los pasos escriturales de un perdido, la escritura en *triple presente*⁷³ y su papel sanador (reencuentro consigo mismo).

*Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua ...*

-Jorge Luis Borges, “Arte poética”
(2000).

El acto de recordar de Gabriel y la forma de conjugar los verbos de acción, lo que narra en su cuaderno, es el dispositivo catalizador de las aporías del tiempo agustinianas que se conjuga con la narratividad aristotélica, solucionando tales aporías con el *triple presente* que le procura la escritura en su presente-presente. De esta forma, la consonancia narrativa se sobrepone a la disonancia temporal objetiva, convirtiendo la experiencia del tiempo en experiencia humana temporal, donde la memoria (recuerdo), la atención (reflexión) y la expectación (espera), en tanto ejercicios interiores del ser humano, de Gabriel, aparecen como modalidades del presente escritural del mismo, el cual le ayuda a comprenderse a sí mismo.

De esta suerte, Gabriel está en su habitación escribiendo, mientras ve pasar ese río temporal y pone su mirada atrás, recuerda lo que ya se ha ido, los rostros que ya han pasado y que desde su memoria lo llaman pidiéndole voz⁷⁴, participación en su historia narrada. Gabriel puede volver al pasado que ya fue, gracias al instrumento del recuerdo, posible solo por las huellas físicas (las que ve en su casa) y las huellas mnémicas que quedaron en su cerebro (las experiencias que lo marcaron). No obstante, la memoria tiene vacíos de sentido que son llenados por Gabriel para darle coherencia y verosimilitud a su narración escrita:

En cierto momento fui a internet y busqué *síndromes* y encontré nombres extraños, pero que ninguno correspondiera exactamente con aquello que yo creía tener. Hipertimesia —no, mi memoria tiene huecos enormes—, síndrome de Savant —tal vez, podría ser—. Asperger. Apunté en una libreta todas las manifestaciones y empecé a observarme [...]

Repaso mis apuntes y todo me parece un sueño. ¿Lo fue? ¿Inventé esa historia para encubrir un colapso mental, un instante de demencia? El caso es que me han pasado más de

⁷³ En el marco teórico ya se conceptualizó sobre este término. Incluso, las aporías y la trama (mythos). Nuestro ejercicio aquí es solo aplicativo, aunque retomaremos algunos aspectos claves con las referencias a Ricoeur.

⁷⁴ Al respecto: “Desde mi cuaderno siento que todos me miran. Que el Profeta me llama, me dice *nómbreme* [...]” (Bonnett, 2018, p. 165).

quince años desde aquel día y que en mi mente estos hechos tienen la nitidez de los sueños que hemos contado muchas veces. (Bonnett, 2018, p. 64 el subrayado es mío).

Después de muchos años, Gabriel vuelve a recorrer los pasos dados para intentar comprender el hombre que es ahora, algunos pasos son recuerdos parecidos a sueños, parecen inventados, como si nunca hubiesen ocurrido pero que se repiten verbalmente, “contado muchas veces”. Gabriel se adentra en el tiempo, después de haber sido arrojado en él. Esta intratemporalidad, resemantizada por Paul Ricoeur, es definida por una de las características básicas del cuidado: “la condición de ser arrojado entre las cosas tiende a hacer la descripción de nuestra temporalidad dependiente de la descripción de las cosas en nuestro cuidado” (Ricoeur, 1985a, p. 127). Entonces, Gabriel vuelve a las historia y personas del pasado, porque ha caído en él la responsabilidad de postergarlas en la vida a partir del recuerdo. En una escena cuando regresa a la casa paterna, las huellas físicas (de la casa y las cosas dentro que son su cuidado) le permiten la conexión con los recuerdos de esas personas que ahora ya no están en su vida; incluso, la descripción-percepción de ellas, no se separan de los recuerdos. Observemos:

Aurelio, como tratando de darme ánimos frente a aquel espectáculo ruinoso, alababa de vez en cuando la solidez de la casa, la belleza de algún mueble; **al sótano, que era el lugar donde jugábamos de niños, apenas si nos asomamos** —está lleno de cajas con libros y pales, de muebles viejos, de herramientas, de potes y de tarros de pintura—. La habitación de Elena es la única que está cerrada con un candado que asegura las dos armellas. Abrimos cajones y armarios e hicimos un pequeño inventario de lo más necesario. Pusimos algunos bombillos, acomodamos la comida que traíamos y tratamos de limpiar un poco.

Consigno todo esto con acuciosidad de escribano, obligándome a un método que me permite ir metiendo la cabeza, lentamente, en el banco de niebla que es mi pasado. A eso he venido a esta casa. (Bonnett, 2018, p. 29 el subrayado es mío).

Ese banco de niebla que es el pasado de Gabriel, el cual tratará de desvelar en la estadía en esa casa, es lo que nos permite asimilar el término temporalidad (*Zeitligkeit*) en la forma más elemental de la experiencia del tiempo de Gabriel: la dialéctica entre el ser-por-venir (Gabriel tratando de entenderse y el Gabriel que saldrá de nuevo al mundo), habiendo-sido (el Gabriel del pasado) y hacer-presente (el Gabriel que escribe en el presente y que comparte tiempo y espacio con Eulalia y Jonathan), en la intratemporalidad en tanto ser- “en” -el-tiempo que ha dejado de ser

un ente-inconsciente de su entidad-temporal (la huida de Gabriel)⁷⁵ que mide intervalos entre instantes-limites (la reflexión de Gabriel en su cuaderno). “Ser-´en´-el tiempo es, ante todo”, en el caso de Gabriel, “contar con el tiempo y, en consecuencia, calcular. Pero debemos recurrir a la medida, precisamente, porque contamos con el tiempo y hacemos cálculos; no a la inversa.” (Ricoeur, 1985a, p. 127) —por ejemplo, cuando él calcula: “han pasado más de quince años” (ibid., p. 64) o “esos dos meses en La Serena” (Ibid., p. 168)—.

De esa forma, Gabriel sigue la dinámica del ser que está dentro del tiempo, que hace y padece (Ricoeur, 1985a); es más, refigura al lenguaje como esa casa del ser, ya que es en su morada donde habita el hombre que ha sido y está siendo; y, gracias al trabajo de nombrar las cosas dentro del aparato lingüístico, puede nombrar los estadios (*eskasis*) del tiempo en tanto que él mismo está dentro de ese tiempo y experimenta el tiempo a partir de los procesos mentales (*animi*) de la expectación (espera-futuro), rememoración (recuerdo-pasado/huella) y reflexión o atención (presente). Por esto, Gabriel habita el lenguaje con la escritura y habita el tiempo con esos movimientos interiores (*animi*) reflejados en su escritura que juega con esos tiempos; ya nuestro personaje lo sintetiza así:

Así pues, como un reinsertado social con buena conciencia, que se supone que es lo que soy, desde que llegué aquí divido mis días con tanto rigor como puedo. El tres es mi número sagrado: Tres comidas, tres dosis, tres cuadernos: Este, en el que me devuelvo agarrado del libro de una historia; otro, en el que me dejo ir amarrado a las palabras, en el que permito que escriba el descarriado, el que me maldice de lejos o se sienta de lejos a mirarme, a veces con benevolencia, a veces con ojos de reproche. Y un tercero donde dibujo. La mano es en cada caso una prolongación de mis tres cerebros, el racional, el reptiliano, en límbico. A veces los tres están activos. A veces uno de ellos duerme, o espera un llamado. Los alimentos con café y cigarrillo, como en la más obvia serie de televisión, hasta que se vuelven incoherentes y se rinden. **Pero no escribo para darle gusto a nadie, ni para probarme nada, y ni siquiera para entender: escribo solo para leerme, para creer que tengo una biografía, que no soy un fantasma.** La

⁷⁵ En sentido estricto, Gabriel al abandonar al mundo, abandona el tiempo: no le importa el calendario, las fechas especiales, el mundo en su contenido y movimiento, deja atrás el cálculo de los días o las noches. Por ello, en una escena cuando Gabriel está incipientemente en la habitación de calle, expresa:

El tiempo se convirtió pues una espiral por la que yo subía y bajaba como uno de esos hombrecitos de Esther, mecánicos, insignificante, y ya no tuve claro el límite entre el día y la noche o entre las voces de mi cerebro y las que retumbaban afuera. Intuí que me estaba volviendo loco. Cuánto tiempo pasó, no puedo saberlo. Si días o semanas, no sé. (Bonnett, 2018, p. 108).

escritura es el bisturí con el que me hago pequeños cortes los que a veces manan sangre. El lazo que me ha amarrado el cuello para no seguir huyendo. (Bonnett, 2018, p. 32).

El tiempo pasado aparece refractado en la conjugación verbal en pasado, en cuanto se manifiesta como el presente del pasado con la grafía (imagen-huella) que ejecuta Gabriel :“Desde que llegué aquí” ; el tiempo presente, en la medida que es el presente del presente, se evidencia con el verbo ser en presente: “El tres **es** mi número sagrado”; por último, el presente del futuro, ese devenir que se pronuncia desde el presente, se patentiza con la expresión “seguir”, en tanto hace esperar que en lo que sigue de la escritura será un enfrentamiento consigo mismo —“la escritura es el bisturí con el que me hago pequeños cortes”—, no seguirá huyendo: “[...] para no seguir huyendo”. Por lo tanto, el tiempo humano experimentado por Gabriel, se manifiesta por el lenguaje (la escritura) y es en la cotidianidad temporal donde los verbos de acción, productos de la prosa del mundo cotidiano, arrastran el tiempo humano, es decir que la estructura del tiempo se encuentra en la red gramatical de los tiempos del verbo y con los adverbios de tiempo (Ricoeur, 1985a) que inciden en la narración o disposición de la trama (*mythos*) que opera Gabriel en su cuaderno. Por ejemplo: “De repente, ha empezado [...]” (Bonnett, 2018, p. 157), “Pero, hubo una noche [...]” (ibid., p. 138), “Luego me entregó [...]” (Ibid., p. 129), “Primero sentí que” (Ibid., p. 77), “ Después de mes y medio [...]” (Ibid., p. 21), “Hasta entonces mi vida afectiva [...]” (Ibid., p. 88); las cuales orientan ese carácter datable y público del tiempo que maneja Gabriel en su narración, lenguaje.

Es un tiempo humano de la preocupación, del cuidado a partir de un *hic et nunc* (aquí y ahora), el que experimenta nuestro personaje. Al respecto, siguiendo estas ideas, son reveladoras las expresiones anteriores, porque hay una atención (*intentio animi*) en el paso del tiempo y en el tiempo pasado (*distentio animi*), en el tiempo mismo. Incluso, expresiones sencillas como “He vuelto a las viejas manías, a los días en que rellenaba páginas hasta la madrugada” (ibid., p.34) “Cuando renuncié a mi cargo de profesor quería tiempo” (ibid., p. 33), “Pensé en la purificación de los cristianos [...]” (ibid., p. 203), “[...] cuando me anime a salir por esa puerta” (Ibid., p. 205), entrañan la temporalidad (pasado-presente-futuro). En ese sentido, la forma de medición del tiempo humano cotidiano como, también el experimentado por Gabriel, dentro del universo existente, factual y/o fictivo, es la fecha que ubica un “aquí”:

El deíctico “ahora” ofrece un buen punto de partida para esta demostración, ya que, además, es la caracterización de la enunciación como acontecimiento, o instancia de discurso, la

que ha dado ocasión de asimilar el acto del lenguaje a un hecho [...] lo que designamos con el término “ahora” es el resultado de la conjunción entre el presente vivo la experiencia fenomenológica del tiempo y el instante cualquiera de la experiencia cosmológica. Ahora bien, esta conjunción no consiste en una simple yuxtaposición entre nociones pertenecientes a distintos universos de discurso; descansa en operaciones precisas que garantizan lo que he llamado inscripción del tiempo fenomenológico en el tiempo cosmológico y cuyo modelo es la invención del tiempo del calendario. De esta inscripción resulta un ahora fechado. Sin fecha, la definición del presente es puramente reflexiva: ocurre ahora todo acontecimiento contemporáneo del momento en que hablo; reducida a sí misma, la sui-referencia del momento del habla no es más que la tautología del presente vivo: por eso, somos siempre hoy. Salimos de la tautología planteando la pregunta: ¿a qué día estamos? La respuesta consiste en dar una fecha; es decir, en hacer corresponder el presente vivo con uno de los días enumerados en el calendario. El ahora fechado es el sentido completo del déictico ahora. (Ricoeur, 1996, p. 34).

En el caso de Gabriel, su déictico se presenta cuando este expresa “yo” (Gabriel), aquí (“en un día”), también el recuerdo del lugar pasado (“como los días de La Serena”), ahora (el presente que lo ubica en su casa paterna escribiendo y que es interrumpido por Jonathan, “hoy no”), en esta verbigracia. Presenciamos:

Entró, pues, Jonathan con su tablero. Lo vi arrastrar sus pies, acercarse ronroneando como un gato a la puerta de la cocina donde me estaba sirviendo un café, lo único que se me ocurría para calmarme en un día en que desde la madrugada me había estado preguntando quién mierdas era yo, qué hacía aquí enclaustrado como un monje, si finalmente vendrían mis verdugos a sacrificarme, sino sería mejor acabar con esto en vez de estar rumiando pensamientos, reviviendo el pasado con una obsesión digna de mejor causa, sediento del agua hirviendo que me permitiría sobreaguar, con la boca llena de heridas porque me habían vuelto las fiebres de mis peores días, fiebres que me despertaban llorando como un niño de pecho, anhelante de una madre pero también de un río a donde tirarme, como en los días de La Serena, donde yo no fuera más este bípedo que en busca del cielo se hunde cada vez más en el pantano, sino un pez con escamas protectoras que se deja llevar por la corriente. / *No, Jonathan, hoy no.* (Bonnett, 2018, p. 158).

En suma, la medida en que la extensión refleja una dialéctica de intención y de distención, la extensión del tiempo no solo tiene un aspecto cuantitativo, de cálculo —como decíamos arriba, sino, además, cualitativo. “Lo único que hago, por ahora, es concentrarme en el minuto que vivo. Vivir en el presente o anular el futuro es fácil. Pero lo que resulta imposible es anular el pasado”

(Ibid., p. 72). Esto lo dice Gabriel en el presente del presente, pero, también, Gabriel cambia de tiempo verbal y expresa en el presente del pasado sobre su ejercicio de rememoración: “Miro el pasado como las moscas, con cientos de ocelos, para detectar los espectros luminosos de la memoria que habitualmente no podemos ver” (Ibid., p. 36), el cual puede refractar en su escritura, donde su experiencia en términos cualitativos es de dolor⁷⁶, pues desmiembra su yo pasado, sus sentimientos reprimidos, sus culpabilidades no afrontadas, para lograr entender el por qué y el cómo llegó hasta la habitación de calle. Por eso, incluso, redacta en su cuaderno: “La vida de un hombre puede narrarse de muchas maneras: a través de los amores que ha tenido, de los sitios en que ha vivido, de los libros que ha leído”, que Gabriel nos narra en el transcurso de avance de su cuaderno biográfico; pero, acentúa: “En mi caso hay una más: la de los reclusorios en los que he estado” (Ibid., p. 77).

Por todo lo anterior, he experimentado en mi lectura ese *triple presente* agustiniano mediante la narración aristotélica que ejecuta Gabriel en *Donde nadie me espere* (2018), llevándome a concluir que somos seres temporales, por lo que nuestro pasado ontológico-fenomenológico aún incide en nuestro ser-presente y, posteriormente, en el que vendremos siendo: la condición humana representada, como resultado de esto, es una condición frágil, de desasosiego y donde la cuestión de la identidad dentro de las dinámicas fluctuantes de ese ser que está en el tiempo y ha experimentado la muerte se muestra como categoría trascendental de nuestros dilemas antropológicos. Además, de que la escritura catártica-autobiográfica, donde se desnuda uno ante sí mismo, sin dejar emoción, pensamiento, secreto y/o experiencia a un lado, es un dispositivo humano que nos posibilita la comprensión y sanación; igualmente, la que nos posibilita seguir en el estado de cosas de nuestro mundo social como personal, sentirnos más reales (Bonnett, 2018, p. 203).

⁷⁶ Es más, el pasado lo aplasta: “El pasado se me vino encima, como se me ha venido encima en esta casa, **donde he venido a buscarlo deliberadamente**” (Bonnett, 2018, p. 185).

*También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.*

-Jorge Luis Borges, "Arte poética" (2000).

En conclusión de esta tercera mimesis, el reconocimiento del lector con la historia narrada es eficaz, además permite ponerse en los zapatos de Gabriel y resemantizar la idea que sobre la sociedad que exige la autoexplotación, deprime a su ciudadano y si sale de la normalidad, es excluido, se le podrá hacer frente con la escritura y la reflexión. El lector-espectador, tiene compasión por la condición de calle y familiar-ausente de Gabriel, también siente temor porque ese ciudadano puede ser él, pues fácilmente las dinámicas del país, la depresión, el sentimiento de desasosiego lo pueden poseer y hacer caer de la misma forma como Gabriel cayó en dicho submundo. Aunque, puede ver la luz esperanzadora en la escritura, en el conocerse a sí mismo, que en filosofía es uno de los imperativos bio-políticos más antiguos: *gnóthi seautón*. En el caso de la segunda tesis de esta aplicación de la *mimesis III*, en este orden de ideas, es la refiguración del papel de la memoria, el recuerdo y la escritura los aparatos que permiten la sanación de las penas compartidas con Gabriel y su historia, las cuales están incrustadas en el *triple presente* del juego con el tiempo que hace nuestro personaje en la búsqueda que hace de su lugar en el mundo.

Por último, la novela objeto de estudio (*Donde nadie me espere*), despierta preguntas como ¿Quién soy yo, soy el mismo o soy otro en el transcurrir del tiempo? ¿Por qué sigo viviendo? ¿Estoy conforme con el mundo que me ha construido y el que estoy construyendo? ¿Cuál y para qué un proyecto existencial propio? ¿Cómo he llegado a ser esto que soy ahora? ¿Por qué caí a este submundo de la habitación de calle? ¿Vale la pena seguir a pesar de todo lo sufrido o sufriré más y puedo menguar esas sensaciones con la muerte, mejor? ¿Pagaría el precio de la soledad y la marginalidad por buscar la libertad absoluta? ¿Estoy en paz con los Otros? ¿Qué sentimiento reprimo? ¿Quién he sido, quién soy y qué vendré siendo? ¿Estoy satisfecho con quien he sido, con quien soy y con quien quiero llegar a ser? Preguntas estas que pertenecen al campo de la vida práctica y que nuestra novela nos puede ayudar a sortear en otra relectura. Cita Ricoeur¹⁰⁸. Placer de aprender.

CONCLUSIONES

Hemos logrado caminar por todos estos senderos discursivos, ordenadamente, con éxito formal y de contenido. En la entrada del mismo estábamos acompañados con las preguntas de nuestra investigación; ahora terminamos el derrotero y sus diferentes sendas sin esas preguntas. Más bien hemos solucionado y encontrado ideas novedosas, un modelo aplicativo y una forma de aplicarlo que nos parece pertinente para los estudiosos de la literatura en nuestro país y, en especial, para la comprensión de la novela de Piedad Bonnett (2018).

Con esto, al elegir esta teoría como andamiaje conceptual que sostuvo el análisis de esta novela, estamos realizando un ejercicio de relectura desde un lugar de interpretación europeo: la teoría de la *triple mimesis* ricoeuriana y un objeto de estudio nacional: *Donde nadie me espere* (2018). Por lo tanto, esta investigación-aplicación servirá como una pauta interpretativa para el público lector-colombiano, la cual les permitirá conocer, interpretar y comprender todo lo que conlleva la representación (*mimesis*) y construcción de la trama (*mythos*) en dicha novela.

También, debemos llevarnos en nuestra experiencia que en la primera *mimesis* podemos decir que se refractó la perspectiva sociológica de la literatura, pues en esta se tiene que el sentido de la obra literaria se da gracias al mundo socio-cultural que está de base, representado (“horizonte de sentido”). En la segunda *mimesis*, se refractó la perspectiva del Formalismo Ruso y del Estructuralismo, donde el sentido de la obra se da en el texto mismo, inmanencia, y/o en la estructura textual singular, por medio de las relaciones entre las diversas partes con el todo (totalidad) y el todo con sus partes: “[...] la obra se concibe por esta corriente como un sistema autónomo, su explicación hay que buscarla, por tanto, en la obra misma y no en factores externos, históricos o sociales” (Jauss, 1987, p. 35). En la tercera *mimesis*, entró en juego las perspectivas de los estudios de la Recepción Literaria y la Teoría de la Lectura, donde el sentido de la obra literaria es dado gracias a los procesos de interpretación (distancia estética / estructuras apelativas) y mediación (horizonte de expectativas) que el lector (receptor previsto o implícito) ejecutó en determinada época y contexto. Por lo tanto, dicha teoría ricoeuriana sintetiza-híbrida, de allí su riqueza, importantes perspectivas de la ciencia literaria (Literaturwissenschaft) y posibilita otorgar un sentido completo a nuestra obra objeto de estudio —*Donde nadie me espere* (2018)—.

En este orden de ideas, el aporte de esta investigación-aplicación dentro de los estudios literarios y la crítica literaria de nuestro país, consistió en hacer visible la calidad narrativa y representacional, tanto de la condición humana (desasosiego-comprensión de sí mismo-culpa) como del mundo socio-cultural de base, del trabajo con la palabra de Piedad Bonnett refractado en esta novela. Lo cual ensancha los procesos de construcción de conocimiento literario y la lista de autores/as colombianos/as que hacen, o pueden lograr hacer, eco en las subjetividades de la comunidad lectora colombiana. Pues, debemos recordar que la narrativa de Piedad Bonnett ha sido estudiada de forma incipiente; con este trabajo contribuimos a, más allá de construir conocimiento, que los estudiosos de la literatura fijen la mirada en su narrativa o, al menos, los futuros investigadores de la literatura colombiana.

En última instancia, el presente trabajo podrá ser pertinente para el programa académico de “Licenciatura en Literatura” de la Escuela de Estudios literarios de la Universidad del Valle, debido a que permitirá poner en práctica los conocimientos adquiridos en el desarrollo de la formación. Y, en esa medida, a las investigaciones literarias de la Universidad del Valle Sede Buga, le aportará una nueva perspectiva de análisis (concepto de *triple mimesis* ricoeuriana), una narrativa contemporánea (la de Piedad Bonnett) y un posible objeto de conocimiento literario — *Donde nadie me espere*—⁷⁷.

⁷⁷ Se debe tener en cuenta, por añadidura, que la obra es reciente, por lo que no hay estudios sobre ella y que no existe registro de otros trabajos que aborden esta u otra obra literaria, dentro de la Universidad del Valle sede Buga, desde la teoría de la *triple mimesis* propuesta por Paul Ricoeur en “Tiempo y Narración ...” (1985).

REFERENCIAS

- Arango, S. (2009). La novela de formación y sus relaciones con la pedagogía y los estudios literarios. Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Aristóteles. (1994). Metafísica. Madrid: Editorial Gredos S.A.
- Araújo, H. (2012). Dialogismo y espacio autobiográfico en Helena Arellano Mayz y Piedad Bonnett. Antioquia: Universidad de Antioquia.
- Bajtín, M. (1989). Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI editores.
- _____ (1989). La novela de educación y su importancia en la historia del realismo. En Estética de la creación verbal (pp. 200-248). México: Siglo XXI Editores.
- Basilisco (2005). Recuperado el 13 de noviembre del 2019 de: <http://www.filosofia.org/bol/not/bn044.htm>
- Bellver S. (2006). El Bildungsroman y la aparición de un espacio puertorriqueño en la literatura de los EEUU. Atlantis. 1(28), 101-113. Extraído el 10 de diciembre de 2008 de: www.atlantisjournal.org/Papers/28_1/P.Bellver.pdf
- Borges, J. (1968 [1980]). Nueva antología personal. Buenos Aires: Editorial Bruguera, S.A.
- Bonnett, P. (22 de diciembre del 2019). *Los perpetradores*. El espectador. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/opinion/los-perpetradores-columna-896855>
- _____ (2018). *Donde nadie me espere*. Bogotá: Alfaguara.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2018). *Desaparición forzada. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico*. Recuperado de: www.centrodememoriahistorica.gov.co › balance-desaparicion-forzada
- Cruz, C. (2008). Nuevas representaciones ficcionales en la narrativa de Piedad Bonnett. Cali: Universidad del Valle.
- Ferraris, M. (1988). Historia de la hermenéutica. España: Ediciones AKAL, S.A.
- Grupo de Gestión Integral en Promoción Social, MINSALUD. (2018). *Política Pública Social para Habitante de Calle*. Recuperado de: <https://www.minsalud.gov.co/sites/rid/Lists/BibliotecaDigital/RIDE/DE/PS/politica-publica-social-habitante-de-calle.pdf>
- Han, B. (2010 [2012]). La sociedad del cansancio. Barcelona: Herder Editorial, S.L.

- Jauss, R. (1987). *Cambios de paradigma en la ciencia literaria*. México: UNAM.
- Leiton, A. (2018, noviembre). [Entrevista con Piedad Bonnett, editor de Arcadia: ‘Donde nadie me espere’: la nueva novela de Piedad Bonnett].
- Manrique, A. (2012). *Desplazamiento, identidad y alteridad en las narrativas de la distancia de Piedad Bonnett, Fernando Vallejo y Laura Restrepo*. Bogotá D.C.: Universidad de los Andes.
- Melo, J. (2017). *Historia mínima de Colombia*. Madrid: Turner Publicaciones S.L.
- Osorio, A. (10 de noviembre del 2018). La sociedad del desasosiego. *El Espectador*. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/noticias/noticias-de-cultura/la-sociedad-del-desasosiego-articulo-822956>
- Pérez, A. (2015). *La novela de formación en la narrativa española contemporánea: El secreto de las fiestas, de Francisco Casavella; La media distancia, de Alejandro Gándara; El informe Stein, de José Carlos Llop; Últimas noticias del paraíso, de Clara Sánchez* (tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.
- RAE (2019). *Diccionario de la lengua española: actualización 2019: búsqueda: hermenéutica*. Recuperado el 15 de noviembre de: <https://dle.rae.es/hermeneútico>
- Ricoeur, P. (1985a [1995]). *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. (Vol. I). México: Siglo XXI editores, S.A. de C.V.
- _____ (1985b [1996]). *Tiempo y Narración. El tiempo narrado*. (Vol. III). México: Siglo XXI editores, S.A. de C.V.
- _____ (1996). *Sí mismo como otro*. España: Siglo XXI editores.
- Rodríguez, A. (2015). *Piedad Bonnett, puntos de fuga de una escritura*. Bogotá D.C.: Universidad Central.
- Sierra, T. (2016). *Poética, denuncia y duelo en “Lo que no tiene nombre” de Piedad Bonnett*. Bogotá D.C.: Universidad Santo Tomás.
- Tarré, M. (2016). *Propuesta metodológica de análisis literario neoaristotélico: ejemplos de aplicación en La vida es sueño de Calderón de la Barca, Macbeth de Shakespeare y El día de la ira de Brondstaetter*. Madrid: Universidad Abat Oliba CEU.

Tertulia Literaria Gloria Luz Gutiérrez. (23 de octubre del 2019). *Donde nadie me espere con Piedad Bonnett agosto 2019*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=8ep6SzZ2q58>

Zuleta, E. (1982 [2017]). *Elogio de la Dificultad y otros ensayos*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A.