

4 AÑOS A BORDO DE MI MISMO: UNA POETICA DEL CUERPO

*Por: J. E. Jaramillo Zuluaga**

Un hombre cierra los ojos y ve una bandada de pájaros y no sabe cuántos pájaros son. Supone con seguridad que no pueden ser menos de dos ni más de diez. Esta seguridad de encontrarse ante una cantidad de pájaros que él no puede definir pero que ciertamente corresponde a un número natural, le permite concluir que Dios existe. La conclusión es inesperada y ha obligado a un crítico literario a verificar el proceso lógico que conduce a ella¹. El mecanismo silogístico es correcto y sin embargo las palabras que le sirven de introducción son una confesión de incredulidad: un hombre cierra los ojos y ve una bandada de pájaros, cierra los ojos y lo que llamamos mundo se desvanece, y en el espacio de su imaginación, en el espacio del lenguaje, la figura de Dios asoma, ya no directamente, no como un gesto suyo, como un acto suyo, sino como la correcta conclusión de un silogismo en el que un número de pájaros es a la vez finito e inconcebible.

Una ironía imperturbable gobierna la visión que acabo de describir: el hombre que cierra los ojos y ve una bandada de pájaros es, además, un hombre ciego. La vida entera de Jorge Luis Borges se repliega en el lenguaje. Lo único que el "Argumentum ornithologicum" demuestra es la coherencia de su propia articulación y los ojos muertos de quien habla, los pájaros que ve, el Dios del silogismo, sólo figuran como sustantivos de la desolación. Al lado

* Maestría y Doctorado en Literatura Hispánica en la Universidad de Washington, San Luis. Profesor en el Departamento de Literatura de la Universidad Javeriana en Carrera y Post-Grado. Colaborador en diversas publicaciones literarias.

de esta austeridad admirable hay, al mismo tiempo, una felicidad del lenguaje, un "Argumentum ornithologicum" en la historia de nuestra literatura que no se propone una coherencia distinta de su propia sensorialidad, la demostración jubilosa de que el mundo existe y de que el cuerpo existe en el mundo. Treinta años antes de que Jorge Luis Borges compusiera su "Argumentum ornithologicum", en una noche bogotana de 1930, Eduardo Zalamea Borda redactaba aquella escena en que el anónimo protagonista de *4 años a bordo de mí mismo*, recién llegado a una población guajíra que se llama El Pájaro, levanta sus ojos y contempla de un solo golpe de vista, "Sobre una blancura caliza, monótona, 14 alcatraces inmensos (que) trazan la exactitud de su vuelo"². El muchacho que camina tan cerca del mar abre los ojos y ve 14 alcatraces. No ve 14, ni 12, ni 10. La seguridad con que dice "14 alcatraces" de muestra la agudeza de sus propias percepciones y precisamente por eso, indica una desesperación de las palabras. El número es el medio del que se vale el narrador para obviar lo genérico que hay en los nombres, para evitar decir el bulto y expresar más bien el matiz y el espacio que hay entre matiz y matiz. El protagonista levanta sus ojos y ve 14 alcatraces: ve un alcatraz y luego otro y luego otro. Pero no los ve sucesivamente. Los ve a todos y a cada uno simultáneamente. Y al mismo tiempo puede ver el espacio de aire que hay entre un alcatraz y otro, la distancia que los separa en el vuelo. Los ojos del protagonista van allá, a lo alto, y se pierden en el esplendor de cada ave porque de cada una se ocupan, en la vista de cada alcatraz se complacen.

Esta noche me gustaría pensar, un poco traicionando mi propio pensamiento, que esa mirada finísima no es imposible. Los ojos que así se abren, que de ese modo perciben el mundo, minuciosamente, prolijamente, tal vez han abandonado el lenguaje para sumergirse en la infinitud de lo real, en ese espacio donde los números resplandecen con luz más viva. Pero por supuesto se trata de una especial concepción de los números que si me lo permiten quisiera explicar ahora. Bertrand Russel intentó en alguna ocasión definir el *número* a partir de la teoría de los conjuntos formulada por Jorge Cantor en 1870. A primera vista esta definición puede parecer una petición de principio. "Un número —dice Russel— es lo que representa el número de una clase"³. En otras palabras, un número es el nombre de un conjunto, de tal manera que el número 2, por ejemplo, es el nombre con que designamos los conjuntos que se constituyen de un par de elementos, y el número 3 es el nombre con que designamos los conjuntos que se constituyen de un trío, y así sucesivamente. Esta definición de número encubre un problema que ha dado mucho que hacer a la filosofía de la representación y que es el problema de la individualidad y la pluralidad. Así por ejemplo, cuando nosotros decimos "3 árboles" o "4 alcatraces" suponemos que cada uno de esos árbo-

les o de esos alcatraces es idéntico a los otros, cuando en realidad es muy distinto. Pensar que la pluralidad existe en el mundo implica desvanecer la especificidad de cada uno de los seres, quitarles su existencia individual. Hacia el final de su estadía en la Guajira, el protagonista de *4 años a bordo de mí mismo* lee las páginas iniciales de una obra de Federico Nietzsche que se titula "El viajero y su sombra". Esa obra es la segunda parte del libro *Humano, demasiado humano*, en uno de cuyos párrafos Nietzsche había denunciado como ilusorio el concepto de pluralidad. Dice Nietzsche:

El descubrimiento de las leyes del número se hizo basándose en el error, ya reinante en su origen, de que habría muchas cosas idénticas (aunque de hecho no haya nada idéntico) (...). Sólo la noción de pluralidad supone ya que hay *algo* que se presenta varias veces; pero aquí es precisamente donde reina ya el error⁴.

Para Nietzsche, a diferencia de Rusell, el número traiciona la especificidad de los seres. Lo mismo piensa el protagonista de *4 años a bordo de mí mismo*. El no ve 14 alcatraces idénticos. El ve —simultáneamente— el alcatraz número 1, el alcatraz número 2, el alcatraz número 3, etcétera. Su mirada es hermana y antípoda de la mirada más extraordinaria que ha imaginado la literatura de nuestro continente. Su historiador, al tratar de describirla, ha dicho: "Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra"⁵. Como consecuencia de esta percepción hiperbólica e irritada, los números no quieren ser el nombre genérico de un conjunto, sino un nombre propio que reposa sobre la piel de cada cosa. Borges escribe que Funes el memorioso había ideado un sistema de numeración según el cual,

En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*; en lugar de siete mil catorce, *El Ferrocarril*; otros números eran *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *azufre*, *los bastos*, *la ballena*, *el gas*, *la caldera*, *Napoleón*, *Agustín de Vedia*. En lugar de quinientos decía *nueve*. Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca; las últimas eran muy complicadas... (...). (Y sigue diciendo Borges) Locke, en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo. En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado⁶.

Obviamente, Eduardo Zalamea Borda no hubiera sospechado nunca las consecuencias negativas que puede producir una sensibilidad tan meticulosa, pero creo que tampoco le interesarían. La problemática de su novela es muy distinta a la que desarrolla el cuento de Borges. Funes se encierra en un cuarto oscuro. El personaje de Zalamea emprende un viaje a la aventura. Funes

concibe su vida como una exasperación de la memoria que es necesario reducir o empobrecer. El personaje de Zalamea la concibe como una pobreza que es necesario enriquecer de experiencias. Funes convierte sus días en una pesadilla minuciosa de percepciones triviales. El personaje de Zalamea en un horizonte donde la sensorialidad puede desplegarse a su antojo. Funes le teme a la prolijidad y su deseo se extiende sobre la realidad como un erotismo que corre en todas direcciones. En un momento de su viaje, cuando está a punto de desembarcar en Ríoacha, irrita su sensibilidad la monotonía con que las olas golpean el casco de su embarcación. Y dice:

El mar es constante, pero sería mejor que callara en veces un poco, para dejar esa respiración callada que tiene en ocasiones. Pero, tan seguido, tan exacto, tan igual, fastidia como una mujer a la que se ha besado 112 veces. La mujer en sus 10 primeros besos pone partículas de alma que les dan un sabor indefinibles. Después hasta los 50 (besos) apenas vienen pequeños brillos de pasión. Los 40 siguientes, han ido acopiando fastidio, hasta no llegar a ser sino fugitivas uniones de labios. Después, son apenas sombras, esbozos, remedos. Y, por último, los 2 (besos) finales no se realizan jamás. Son esos besos que damos a la primera mujer que encontramos una noche en la calle y que nos lleva a su casa y a su sexo. De manera pues, que de una mujer los únicos besos utilizables son los 10 primeros y los 2 últimos. (6, 55).

La memoria de nuestra felicidad, la memoria de nuestra desdicha, pueden ser igualmente puntuales. No nos dará mucho trabajo recordar detalladamente la primera vez que rozamos un cuerpo ni tampoco repetir en el aire los trazos que dibujó alguna vez una mano en la despedida. Pero es imposible exigir esa puntualidad al recuerdo que tengamos de cada uno de nuestros días. Muchas veces habremos conversado con un hombre o con una mujer, pero muy pocas, tal vez ninguna, habremos percibido en su voz "4 tonos de goce" (3, 28). Alguna vez habremos visto aproximarse hacia nosotros una persona que navega en una pequeña embarcación de remos, pero tal vez ninguno de nosotros podrá afirmar que en la distancia "Bastaron 6 golpes de los 4 remos para (poder) verla" (6, 53). Muchas veces habremos contemplado una noche estrellada, pero difícilmente sabremos comunicar un estupor más hondo que el que experimenta el protagonista de *4 años a bordo de mí mismo* la noche de su viaje en Puerto Colombia cuando contempla en el cielo "3, 1, 7, 13 estrellas vacilantes" (1, 9). Esta numeración tan curiosa, esta numeración desordenada, no sólo se propone obviar deliberadamente los nombres de las constelaciones; quiere, además, decir las estrellas más allá de esos nombres, llevar una contabilidad del asombro, situarse en un punto del espacio que el lenguaje aún no conoce, en el mismo punto del tiempo en que Gabriel García Márquez localiza el comienzo de su relato cuando dice que "El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo"⁷.

Pero el lenguaje ya se articula en ese gesto, en el dedo que señala una cosa, en el ojo que contabiliza una percepción, en el olfato que persigue un rastro de aire. Nuestro cuerpo está en el mundo, pero además nuestro cuerpo articula el mundo. El asombro que una cosa nos produce es imposible si no la relacionamos con otras, si no la inscribimos dentro de una estructura que le de sentido. Vemos cada una de las 3 copas de cristal que hay sobre una mesa, pero vemos también el triángulo que forman. El número de las cosas que hay en el mundo es imposible sin la geometría que se modula entre esas cosas. Aquí, de nuevo, es necesario hacer una aclaración. Del mismo modo que los números no son en esta novela los nombres genéricos de un conjunto, tampoco la geometría es una generalización o una abstracción del mundo. Digamos que esta geometría particular equivale a la idea de diseño que se tiene en la pintura. En las páginas de la novela, la geometría no es considerada, digamos, como una ciencia universal sino como el arte de una mirada específica. En las líneas que voy a leer a continuación un cuerpo se dibuja entre las redes de la geometría, pero no para que se reproduzca su figura de la misma manera en que, por ejemplo, un geómetra de Estambul puede reproducir el mismo triángulo que dibuja un geómetra de Huancavelica, sino más bien para que la geometría exprese la irrepetible perfección de ese cuerpo. Es una india. La primera india que el protagonista de la novela ha visto en su vida:

Geoméricamente perfecta, con su manta que la desnuda y la boca roja, tensa, ceñida, apretada en un imaginario mordisco. Brazos en cilindros y en ángulos. Senos temblorosos y duros, que perfuman la noche. Cabellos lacios, duros, empapados en aceite de coco! (6; 59).

El propósito de buscar una forma en lo visto o, por decirlo de otro modo, de precisar la forma de lo visto, la recta y la curva de la caricia, la sensualidad de la geometría, constituyen suficiente tentación para proponer a *4 años a bordo de mí mismo* como una novela cubista. Yo no creo que su autor haya pensado en explorar decididamente esa posibilidad. Sus páginas tienen rasgos vanguardistas pero la novela no está penetrada conscientemente por el espíritu de la Vanguardia: Tal vez ese fué el modo en que nuestra literatura asimiló la Vanguardia: simplemente asumió algunos rasgos expresivos que entonces estaban en el aire. Dentro de estas limitaciones pienso que no nos equivocáramos mucho si consideráramos a *4 años a bordo de mí mismo* como nuestra novela vanguardista de la misma manera que el libro de Luis Vidales, *Suenan timbres* (1926) es nuestra poesía vanguardista⁸.

Luis Vidales dice que "*Suenan timbres* es un libro de demolición"⁹. Del libro de Eduardo Zalamea Borda podemos decir algo parecido, podemos decir que se propuso escandalizar. Ocurrió que en los últimos días de abril de

1930 estalló una guerra entre dos tribus indígenas de la Guajira, las de los indios epinayúes y los indios epiyúes. La guerra despertó la atención del gobierno y mereció un cierto despliegue en la prensa. Zalamea, que en ese momento lo consideró oportuno, publicó en el periódico un poema titulado "Bahíahonda, puerto guajiro". El poema apareció el 23 de abril de 1930 en el periódico *La Tarde*, un vespertino que se presentaba como vocero de la juventud liberal, filial del diario *El Tiempo* y dirigido en su época por Alberto Lleras. El poema no es bueno, pero despertó el interés de Zalamea quien hacía dos años había regresado de la Guajira¹⁰. De estas circunstancias, de la guerra entre los indios, del hecho de que la Guajira fuera entonces casi desconocida, del poema de Zalamea, de todas estas circunstancias surgió la idea de escribir una crónica sobre la península que se tituló *4 años a bordo de mí mismo (memorias de Uchí siechi Kuhmare)* y que apareció en doce entregas, entre el 10 de mayo y el 5 de junio de 1930. Esa crónica fue la base de la novela y determinó el sensacionalismo que hay en algunas de sus páginas, el deseo constante de llamar la atención del público. Algunos de los titulares que publicitan la crónica dicen así: refiriéndose a Bogotá, la definen como "La ciudad de las 125.000 mujeres y los 1.500 automóviles"; y anuncian un sueño erótico del protagonista con el siguiente título: "Un capítulo extraordinario y matemático como un vuelo de submarinos, 2×2 , $4 - 2 \times 3$, $6 - 2 \times 4$, 8 . El número es la clave del mundo, la exactitud de la belleza se compendia en una remota y terrible probabilidad, 2×2 , 3 ".

Por otra parte, desde las páginas del periódico, Zalamea critica la literatura tradicional y el lenguaje de los poetas de 1910, y a cambio propone un lenguaje moderno, que el sol deje de ser comparado a una moneda de oro, que tenga "velocidades de hélice o calores de llanta" (7, 68), que un mipoe de gafas redondas pueda ser comparado a un automóvil (6, 56), que así como Luis Vidales le pide a Dios en la "Oración de los bostezadores", que "el mundo gire al revés/ para que las tardes sean por la mañana/ y las mañanas sean por la tarde"¹¹, así también el personaje de Zalamea pide que el horizonte deje de ser tediosamente y vergonzosamente horizontal, y se convierta en un horizonte vertical. (4, 37).

Pero Zalamea no se propone únicamente escandalizar. Introduce en nuestra narrativa el recurso expresivo que se denomina "la corriente de la conciencia" o el monólogo interior. Estando en Ríohacha su personaje se emborracha con ginebra y sin que pueda evitarlo se hunde en el remolino de una enumeración caótica:

cables, dancings, goletas, bofetas, mordiscos, París, Bogotá... Bogotá... La Guajira. La Guajira...

La embriaguez danza en torno mío, gira la embriaguez, loca, revuelta, cortante, confusa, espesa... La india... El amor de Meme... Polita, policroma... política... Polinesia... Polvareda... (6, 64).

Igualmente, Zalamea es el primero que no acude a la discreción de los puntos suspensivos para aludir a una escatología, que escribe la palabra "mierda" (6, 63) con todas sus letras; el primero que consigna, en el espacio hegemónico de la literatura de entonces, una lista de graffitties. En una tabernucha de Cartagena lee las inscripciones que los parroquianos han ido labrando en las mesas: " 'Manuel García, noviembre 13 de 1921'; 'El Juan Torre es un pendejo y ladrón'; 'te quiero vesar, Susana preciosa' ". (4, 33).

Creo que estas innovaciones son meritorias y merecen ser incluidas en el catálogo de innovaciones que a cada rato rehace nuestra historia literaria; pero creo también que son innovaciones parciales que se encuentran en la novela en estado embrionario y que otros escritores llevarán hasta sus máximas consecuencias en los años 50 y 60. Pero sobre todo pienso que si las páginas de Zalamea Borda merecen ocupar un lugar destacado en la historia de nuestra literatura es porque se propusieron decir el cuerpo. Todos sus recursos verbales no tienen otra razón de ser. Lo importante no son sus desplantes contra los poetas tradicionales, ni los monólogos interiores ni las sinestesias; lo importante es que la risa de Meme sea azul (5, 44), que la piel guarde memoria de la frescura (1, 12); lo importante no son los primeros planos que la literatura aprendió del cine, sino que al mirar un rostro se pueda ver que "Por una ojera, tal vez la derecha, corre una venita azul" (22, 196), o que al mirar una espalda se pueda apreciar "un lunar grueso en el omoplato izquierdo" (23, 201). Todo lo que ocurre en la novela está en función de la sensorialidad. Resulta que el barco que debe aprovisionar de alimentos el campamento de Bahía Honda se está demorando. Los empleados de la salina comienzan a padecer hambre, pero el hambre no tiene mucha importancia argumental. En esta novela el único argumento es la sensorialidad. El hambre es tan solo una circunstancia, un pretexto para que se afinen los sentidos del tacto y el olfato. Las siguientes palabras las dice el protagonista cuando la debilidad lo ha obligado a recostarse en su catre:

El hambre aguza los sentidos. Se perciben hasta los más pequeños olores, y aun los recuerdos de los olores cobran fuerza. Aquí, en el cuarto, huele a plátanos, a banano, pero no me explico por qué, porque no hay ni una hoja, ni una corteza. Será una alucinación? No, no es alucinación... Huele a bananos, a esencia de bananos. Olor que tiene un color rojo, rojo, sí, rojo... En mis manos está dormido el tacto. Toco la tela de mis pantalones, que es gruesa, burda, áspera, y la confundo con la manta. Me equivoco y tomo entre mis dedos un extremo de ésta, y es lo mismo de burda que los pantalones... No, no es eso, no es eso... Es

que los pantalones son tan sedeños y finos como la manta... Sí, sí... (26, 226-227)

Al fondo, en el centro, el quiasma enseña su lengua bífida. Al lenguaje de la sensorialidad es necesario volverlo de revés para que enseñe su propio espesor, es decir, la sensorialidad del lenguaje. A veces el narrador dirige sus sentidos hacia esta materia más rala, hecha como de un aire más pobre y que son las palabras, traiciona su propia historia para detenerse un momento en las palabras con que cuenta esa historia. Examina, por ejemplo, la sexualidad de la palabra "Ríohacha" (6, 47), busca un nombre en la sensualidad de un cuerpo de mujer, "uno de aquellos nombres dulces, mimosos como Thérèse, que es casi una respiración" (6, 60), y siempre es como si el nombre ya fuera el cuerpo, como si para el narrador las palabras no debieran definir el mundo, sino hacer parte del mundo y el mundo debería poblarse de signos que sólo una sensibilidad finísima podría descifrar. Tal vez esta concepción del lenguaje pueda explicarnos en parte la razón por la cual nunca llegamos a conocer el nombre del protagonista. Es evidente que Zalamea prefirió dejar sin nombre a su personaje para distanciarlo un poco de sí mismo, para independizarse un poco de la actitud decididamente autobiográfica que caracterizaba a la crónica periodística. Pero también es cierto que hubiera podido buscarle otro nombre. En la crónica del 5 de junio de 1930 dice refiriéndose al nombre "Eduardo":

Ese nombre que me pusieron allá (en Bogotá), cuando me bautizaron. Sin mi consentimiento. Para satisfacer una necesidad de clasificación. Han debido ponerme otro nombre. Más de acuerdo conmigo mismo. Ese nombre no dice nada. Lo llevan multitud de personas.

No es difícil que aceptemos con simpatía esta concepción del lenguaje que sueña con una identidad de las palabras y las cosas. Y sin embargo, el extremo de esta concepción, su deformación, es lo que más aleja al lector contemporáneo de la novela de Zalamea Borda. Por ejemplo, nos negamos a creer que el nombre de un hotel en Riohacha pueda ser la clave de nuestro destino (6, 55), o que sea posible ver en los ojos de un hombre, así, directamente, el rostro de la mujer que ama (16, 130), o que la prolijidad vital de La Guajira sea designada, de un tajo, como "la tierra de los cuatro planos. El cielo, el mar, la tierra, la vida" (16, 129). Una persona que puebla de signos el mundo corre el riesgo de alegorizar cada gesto, de no ver ya más el mundo, de perseguir un sentido que ha abandonado a las palabras y al mundo. El número deja de ser entonces el nombre de cada cosa y se convierte en la clave de una trascendencia: el 1 es Dios, el 2 es el amor, el 3 es "El padre, la madre, el hijo. Los animales, los vegetales, los minerales. La fe, la esperanza, la caridad. El triángulo. El nacimiento, el vértice y la muerte" (5, 41). Pero

entonces, si todo lo que existe contiene el número 3, se desvanece esa particularidad de cada cosa que nos había entregado una sensorialidad hiperbólica e irritada. La alegoría desvanece, desfigura, la individualidad de los seres y las cosas. Dick, un marinero holandés, se describe como un viejo marrullero. Lo que nos parece excesivo es que se lo presente también como una figura sacerdotal. Dick —dice el protagonista de la novela— es el hombre faro (...) es la palabra misma. La palabra que habla, no por su boca sino por sus manos (5, 40-41). En este sentido, Dick es el logos, y al mismo tiempo, el falo, erecto y vigilante, pero lejos del mundo¹².

Hemos dicho que en la novela ocurren dos instancias simultáneas, y un poco como jugando con las palabras hablamos del lenguaje de la sensorialidad y de la sensorialidad del lenguaje. A los críticos y a los escritores les gustan estos juegos de palabras, y a partir de ellos elaboran argumentos muy complicados en los que formulan una identidad del logos y el falo. Yo creo que estas disquisiciones podrían distraernos de nuestro asunto, y antes que enredarnos tratando de entenderlas, sería mejor y mucho más productivo que esta noche comprendiéramos el lenguaje de Zalamea Borda como una escritura trabajada hasta las entrañas por el deseo. Casi todos los escritores escriben guiados por el deseo, bien sea por un deseo artístico, bien sea por un deseo erótico, o por ambos al mismo tiempo, pero el caso de Zalamea Borda me parece un caso especial, me parece un caso dramático del deseo. Imaginemos por un momento la forma en que Zalamea escribió su crónica periodística (que después sería la base de la novela). En ese entonces tenía 23 años y quería escribir algo que le había sucedido entre los 17 y los 21 años. Todas las noches llegaba a las oficinas del periódico, esperaba a que todo el mundo se fuera y se sentaba frente a la máquina de escribir (dicen que era el mecánógrafo más rápido de su tiempo) acompañado de varios termos de café, paquetes de cigarrillos y una botella de aguardiente *Néctar*¹³. Lo difícil es siempre comenzar a escribir, y un modo de hacerlo es comenzar por decir lo que está más cerca de nosotros, lo que está sucediendo ahora. Zalamea está pues, solo en su oficina y comienza a escribir:

La noche está sola. Sola como la luz. Abandonada sobre el mundo, extendida sobre muchas ciudades, muchos campos, bosques, islas, mares, aldeas. En la ciudad la acompaña la otra soledad. La de las lucecitas pequeñas de las bombillas eléctricas, la de los cigarrillos taciturnos dormidos en las manos fatigadas de la madrugada. Las lucecillas del cigarrillo malo del asesino, que se esconde entre su sombra cuando siente pasos cercanos. Pero aquí en Puerto Colombia, está más sola que en todos los lugares del mundo.

Para quien no conoce las circunstancias en que se escribió la novela, la primera frase —“La noche está sola”—, y la última, se refieren básicamente a

la misma noche y sólo se diferencian por el tono categórico de la última frase. Pero para quien examina estas líneas desde el punto de vista de la escritura, se trata de dos noches completamente distintas aunque no exista solución de continuidad entre una y otra. Por una parte, la noche de una ciudad en donde alguien comienza a escribir una novela y por otra, la noche de un puerto en donde alguien está esperando el barco que lo habrá de llevar a La Guajira. Pero lo más importante de este párrafo es que muestra el proceso a través del cual el escritor se interna paulatinamente en el espacio de su propia imaginación. Es un proceso imperceptible y frágil y su coherencia es muy difícil de respetar. El narrador de esta novela dice lo que le ocurre, no lo que le ocurrió. Hay una convención que estipula que las cosas sólo se pueden contar después de que hayan sucedido, pero *4 años a bordo de mí mismo* es una novela del tiempo presente. El subtítulo —*Diario de los 5 sentidos*— expresa esa inmediatez del tiempo que es tan característico de la sensorialidad, y precisamente por eso, porque se trata de un cuerpo, de los cinco sentidos, la novela es una alabanza del presente, una invitación a vivir que tiene la misma urgencia con que los poetas de otros siglos invitaban a sus damas a un momento de gozo. A propósito de esta invitación a vivir, es necesario recordar aquí una anécdota: Zalamea había intentado suicidarse en una taberna de Barranquilla y el poeta Gregorio Castañeda Aragón logró llevarlo al hospital. Pocos días después, cuando el poeta fue a visitar a su amigo, se enteró de que había partido hacia La Guajira. Años después, a su regreso a Bogotá, escribiría este homenaje a la vida que es *4 años a bordo de mí mismo*. Esto es pues, lo que dice acerca de vivir el presente: “El mañana es absurdo. Es la esperanza de vivir y la certeza de la muerte. No debiera existir el mañana. Siempre debiera ser hoy. El hoy es lo logrado, lo que se alcanzó, la realidad, lo concreto”. (6, 48).

Pero, ¿a cuál *hoy* se refiere?, ¿al hoy de quien vive o al hoy de quien escribe? Esto es lo que me parece más dramático de la novela y la razón de muchas de las incoherencias que hay en sus páginas: el hecho de que en muchas ocasiones el narrador no pudo evitar dividirse, sentir que era dos criaturas enemigas, el yo de quien vive y el yo de quien escribe, el viajero y el escritor, el uno deseoso de ser el otro y viceversa, pero no por eso complementarios, sino rivales de deseos opuestos: por una parte, el deseo de quien se esforzaba por revivir un pasado espléndido en sensaciones; por otra, el deseo de quien se sabía viviendo un presente único, histórico, digno de ser contado. Es el viajero quien se complace en la cálida amistad de Manuel, uno de los habitantes del Pájaro; pero es el escritor quien decide hacer un homenaje en su novela “a este amigo que había de ser tan fiel y duradero, ya que no en mi vida, sí en mi memoria” (10, 88-89). Es el viajero quien escucha al Capitán cuando le pide que desista del viaje a La Guajira (4, 37), pero es el escri-

tor quien evoca la figura del Capitán casi al comienzo de la novela: "Capitán barbudo y risueño que fumabas en tu pipa y siempre estás con ella en mi recuerdo!" (1, 10). Es el viajero quien se extasía ante la vista de dos pescadores "de músculos cuadrados, llenos de artistas y de belleza" (6, 50); pero es el escritor quien declara que el deseo "es impreciso, redondo, gaseoso e informe, pero que, una vez cumplido, adquiere líneas netas para poder fijarse en el recuerdo" (20, 174).

La voz del viajero prefigura la voz del escritor. La voz del escritor traiciona la voz del viajero. En ocasiones, en muchas ocasiones, ambas voces se articulan al unísono y no logramos diferenciarlas. Al llegar a Riohacha el viajero, o bien, al ocuparse del episodio de Riohacha el escritor, el uno o el otro, el escritor o el viajero, piensa en la embarcación del Capitán y la llama "la goleta oscura que golpean eternamente las olas como al rodillo los tipos de la máquina" (6, 55). La comparación entre la goleta y el rodillo de la máquina de escribir establece una ambigüedad, en el "como" confluyen dos instantes separados por años¹⁴ y no sabemos si atribuirlo a un escritor que se esfuerza por describir con precisión y con ayuda de lo que tiene más a mano, el movimiento de unas olas que vio en su adolescencia, o si atribuirlo a un viajero que en todo lo que percibe busca una forma y, más precisamente, la forma de una escritura. El escritor es el rival del viajero. El uno desearía ocupar el lugar del otro y viceversa, pero al mismo tiempo el deseo del uno y el deseo del otro son distintos de todo lo demás. De otra manera no serían deseos escandalosos: ambos desean una barbarie.

Cuando Zalamea Borda publicó su crónica periodística la tituló, como ya hemos dicho, *4 años a bordo de mí mismo (memorias de Uchí Siechi Kuhmare)*. El subtítulo, con el nombre que a Zalamea le había dado una india guajira, quería ser la relación de un viaje por una península exótica o semi-bárbara. Pero en la novela el énfasis ya es distinto. La tituló *4 años a bordo de mí mismo (diario de los 5 sentidos)* con lo que se refería a un viaje por un territorio quizás menos lejano aunque quizás más misterioso. En el siglo XVII, Descartes había trazado con una precisión de hierro el mapa del conocimiento y en el *Discurso del método* (1637), en el cuarto tratado, había escrito: "ese yo, es decir, el alma, por la cual yo soy yo, es enteramente distinta del cuerpo, e incluso más fácil de conocer qué éste y que, aun cuando éste no fuese, el alma no dejaría de ser todo aquello que es"¹⁵. Un día el cuerpo fue expulsado del ser y del conocimiento. Hacia el final del quinto tratado, Descartes escribió que el alma está "alojada dentro del cuerpo humano, como un piloto en su navío"¹⁶. La comparación pudo haber inspirado el título a la novela de Zalamea Borda, pero en ningún momento le dictó su intención. El conocimiento que se vuelve hacia los sentidos sensoriales

suele registrarse muy esporádicamente. La posición de Zalamea es excepcional, la importancia que concede a la sensorialidad en sus páginas diferencia su obra de las novelas que entonces se escribían, de *La vorágine* (1924), de *Don Segundo Sombra* (1926), de *Doña Bárbara* (1929): es el hecho de que lo bárbaro, lo asombroso, lo que necesita ser expresado y defendido es el cuerpo.

Pero convengamos en que la oposición de civilización y barbarie todavía es importante en *4 años a bordo de mí mismo* aunque su comprensión sea distinta, digamos, de la que formulaba Rómulo Gallegos por la misma época. En las primeras páginas de *Doña Bárbara* hay “Un sol cegante de mediodía llanero (que) centellea en las aguas amarillas del Arauca y sobre los árboles que pueblan sus márgenes”¹⁵. En *La Guajira*, en cambio, “El sol sale pálido, trasnochado (...) Fatigado por la vista de otros lugares donde hay demasiadas luces, excesiva civilización” (14, 116). De acuerdo con Gallegos, las indias de la región “confeccionan la pausana para inflamar la lujuria y aniquilar la voluntad de los hombres”¹⁸. De acuerdo con el protagonista de *4 años a bordo de mí mismo*, “Si no fuera por las indias éstas, buenas, fáciles, generosas, sería imposible vivir en *La Guajira*” (19, 168). Si la barbarie es el cuerpo, es un escándalo enaltecerlo. Uno de los primeros críticos de esta novela, un lector de apellido Galvis, escribió:

Zalamea Borda apenas sí destaca por la soltura y despreocupación del estilo, pero en cambio desmerece mucho por su intensa y constante voluptuosidad que culmina en insinuaciones vergonzosas y en frases de repugnante crudeza. Poco ha ganado nuestra literatura con esta obra que apenas contribuiría a enriquecer con un ejemplar más las bibliotecas pornográficas¹⁹.

Este es el propósito de Zalamea Borda: trazar una poética del cuerpo, un territorio que no figure en los mapas de la cultura, el espacio desdibujado de una barbarie. El erotismo es, resueltamente, una heterodoxia. El erotismo no se puede imponer como un sistema porque los sistemas y las imposiciones corresponden a la órbita del poder y del deber; pero en cambio si se lo puede comprender como una actitud, como el punto de herejía de nuestra cultura, como el punto en el cual nuestra cultura encuentra su propia contradicción. En el ámbito de la cultura o de la civilización, tal y como la entiende el protagonista de *4 años a bordo de mí mismo*, todo es chato y lechoso, incoloro, inodoro, sordo, tosco, insaboro, pero a medida que se va alejando de Bogotá y avanza en su viaje hacia el norte, su sensorialidad se va afinando. En Puerto Colombia advierte la noche, en Cartagena la embriaguez, en Riohacha el cuerpo de una india, en El Pájaro el anuncio de la muerte, en El Cardón el mundo multicolor de las profundidades del mar, en Bahía Honda el nacimien-

to de una vida humana. He dicho antes que la trama argumental es muy débil. Aquí no existe otro destino que la sensorialidad. Durante varios meses el personaje vive en Manaure como empleado de la explotación de las salinas. En un comienzo lo deslumbra la blancura geométrica de las montañas de sal, pero luego los días se suceden monótonamente, se repiten uno tras otro sin que se diferecién en nada, es como si en el espacio polar de la sal no se pudiera distinguir entre matiz y matiz, como si los sentidos sensoriales se fueran adormeciendo en la blancura y el universo se hubiera convertido de pronto en un universo albino, enfermo, uniforme como las calles de una ciudad blanca. Un día, entre las brumas de ese horizonte de sal, ve un punto muy vago, una línea oscura, una figura que va creciendo a medida que se aproxima, un cuerpo de mujer envuelto en una manta roja, muy viva, en el que corren a hundirse en tropel todos los sentidos sensoriales: los ojos se apresuran a percibir un matiz distinto entre poro y poro, el tacto se torna omnividente a lo largo de la piel, el oído recoge los incontables tonos de esa voz, el olfato se pierde en el espesor del aceite de coco y el amante llama: "Kuhmare. Kuhmare, mástil del barco de mi vida" (19, 163)

Por fin el cuerpo, el cuerpo del otro, de la mujer, lo más deseable y lo más desconocido, la barbarie por excelencia. Una muy antigua tradición emparenta a la naturaleza con la mujer. En nuestra literatura, María, en la novela de Jorge Isaacs, es la reina del jardín; en *La vorágine*, Zorayda Ayram parece encarnar las fuerzas desordenadas de la selva. Yo pienso que en *4 años a bordo de mí mismo* sucede lo contrario: no es que la naturaleza se apresure a encarnar en una mujer, es que la naturaleza misma se puebla de erotismo, se desnuda de espíritu, para que en su espacio los cuerpos protagonicen una aventura y el hombre, el viajero, sea el aventurero, y la mujer, lo más ajeno a nuestra cultura masculina, la india, sea la razón de la aventura: lo más deseable y lo más desconocido.

En estos días se celebra el aniversario de *Cien años de soledad*. Mucho tiempo atrás, en la primera edición de "Isabel viendo llover en Macondo" había una nota que anunciaba jubilosamente la aparición de *La hojarasca* y decía que con ella se pondría "en el exíguo terreno de la novela colombiana una línea divisoria parecida a la que hace tiempos trazó *4 años a bordo de mí mismo*"²⁰. Conrado Zuluaga atribuye esta frase al mismo García Márquez. Tal vez hoy en día nuestro optimismo es más discreto, menos publicitario, pero en todo caso no dejamos de percibir en esta novela algo de la literatura que vendría después. Hay en sus páginas mucho de Joseph Conrad, mucho también de la lucidez abismal de Maqroll el Gaviero. Pero a lo mejor este juego de las resonancias, de las reiteraciones literarias no sea más que un espejismo o un consuelo. *4 años a bordo de mí mismo* fue la única novela de

Zalamea Borda. Está dedicada a Mimí, su esposa, pero ya entonces Zalamea era viudo. Nosotros lo hemos imaginado en una noche, en la soledad de su oficina, frente a una máquina de escribir. Es como si el periodista que fue, hubiera vencido al escritor, como si el escritor hubiera vencido al viajero y los números, estos nombres que se posan sobre las cosas, sólo sirvieran para documentar un hecho poco notable, pero íntimo y grande. Su obra, la única obra de su vida, se cierra con esta noticia:

Comenzóse a escribir esta novela un viernes, día 9 del mes de mayo de 1930, a las 9 de la noche, entre ruidos callejeros y en una máquina de escribir cuyo número ignoro, marca "Continental". En las oficinas de "La Tarde", calle 14, número 89.

Interrumpióse por mucho tiempo su elaboración y se concluye hoy, 24 de enero de 1932, a las 11 y 30 minutos de la noche, en la máquina "Underwood" número A23679867. Calle 57, número 11. Noche oscura, gris y azul, sin estrellas y con niebla. Viento SSW, nubes bajas, alegría, inmensa alegría! Y para qué?

NOTAS

- 1 Vicente Cantarino, "Borges, filósofo de Dios: 'Argumentum Ornithologicum'", Bogotá: Caro y Cuervo, 1976.
- 2 Para este trabajo se ha utilizado la edición de Lima: Editora Latinoamericana, 1958. Biblioteca de Cultura Colombiana. Primer Festival del Libro Colombiano. Primera Serie No. 3. Las citas que deban hacerse van acompañadas del capítulo y la página correspondiente entre paréntesis para facilitar su localización. La cita anterior corresponde a (7, 73).
- 3 Bertrand Russell, "Una definición de número", en Gaëtan Picon, ed. *Panorama de las ideas contemporáneas* (Madrid: Guadarrama, 1958), IV, p. 591.
- 4 NIETZSCHE, Federico, *Humano, demasiado humano*, trad. Carlos Vergara (Madrid: Edaf, 1984) (19), p. 55.
- 5 BORGES, Jorge Luis, "Funes, el memorioso", en *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1983), p. 488.
- 6 *Ibid.*, p. 489.
- 7 GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad* (Barcelona: Plaza y Janés, 1978), p. 7.
- 8 Dice Luis Vidales en el prólogo a la tercera edición de *Suenan timbres*: "Cuando hice el cambio de mi poesía, y me arrellané en la llamada 'vanguardia', hacia 1920, yo no había leído nada de los movimientos poéticos del momento en el ancho mundo. Me había invadido el *zeitgeist*, como llaman los alemanes al 'espíritu de los tiempos'" (Bogotá: Plaza y Janés, 1986), p. 32-33. Otros autores y obras vanguar-

distas son: Arqueles Vela, *El café de nadie* (1926), Jaime Torres Bodet, *Margarita de niebla* (1927), *La educación sentimental* (1929); Gilbergo Owen, *Novela como nube* (1928), Salvador Novo, *El joven* (1928); Félix Fuenmayor, *Don Cosme* (1926); Labrador Ruiz, *Cresival* (1936); *Laberinto de sí mismo* (1932); Roberto Arlt, *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931), *El amor brujo* (1932); Macedonio Fernández, *Papeles de Reciénvenido*, (1929); Juan Filloy, *Op. Oloop* (1934); Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia* (1935); Juan Carlos Onetti, *El pozo* (1940).

9. Ibid., p. 25.

10 Cito algunos versos del poema:
Terrosa y azulada, lejana Bahfahonda!

Tan lejos de mí con los colores
cortantes de tus conchas
despiertas en la playa
Y los fillos de tus espinas.
Y lejos,
en la suavidad de las aguas.

Diáfana, luminosa Bahfahonda!

11 Vidales, Ob. Cit., p. 108.

12 En el lenguaje vulgar inglés Dick refiere al sexo masculino.

13 Alejandro Vallejo, "Eduardo Zalamea", Bogotá, *Cromos*, 46, 91, 2362 (noviembre 5 de 1962).

14 Este recurso que consiste en la utilización del símil para entrelazar dos momentos distintos del tiempo, ha sido utilizado sistemáticamente por Germán Espinosa en *La tejedora de coronas* (1982).

15. DESCARTES, René, *Discurso del método*, trad. Juan Carlos García Borrón (Barcelona: Bruguera, 1974), p. 121.

16 Ibid., p. 162.

17. GALLEGOS, Rómulo, *Doña Bárbara* (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), I, I, p. 10.

18 Ibid., I, III, p. 30-31.

19 T. Galvis, "Eduardo Zalamea Borda. 4 años a bordo de mí mismo" Bogotá, *Revista Javeriana*, II, 6 (Julio de 1934). Aún hoy en día, la novela parece escandalosa a muchos. En 1982, al proponer su lectura a mis estudiantes de bachillerato, muchos padres de familia protestaron porque se trataba, según ellos, de una novela pornográfica.

20 Citado por Conrado Zuluaga Osorio, "La modernidad en la novela colombiana a partir de la obra de Gabriel García Márquez", Bogotá, *Correo de los Andes*, 34-35 (Oct-Dic. 1985), p. 38.