

**La fuga hacia la búsqueda de plenitud interior como toma de posición crítica frente a las ideologías sociales en *4 años a bordo de mí mismo: diario de los cinco sentidos*(1934) de Eduardo Zalamea Borda**

**Monografía para optar al título de Magister en Literatura y Cultura  
Línea de Investigación de Estética Sociológica  
Tutora: Hélène Pouliquen**

**Por: Paula Andrea Altafulla Dorado**

**Instituto Caro y Cuervo  
Seminario Andrés Bello  
Maestría en Literatura y Cultura  
Bogotá D.C.  
2013**

## **Agradecimientos**

Al Instituto Caro y Cuervo por su credibilidad, a la maestra Hélène Pouliquen por su guía y sabiduría, a los docentes por su entrega e instrucción, a mis compañeros de Maestría por su fraterna alegría, a Leonardo Lozano por su compañía y apoyo, a mi hermano Iván Altafulla y familia por la confianza y el afecto.

*A la memoria de mis padres:*

*Aura Marina Dorado y Luis Eduardo Altafulla*

## Tabla de contenido

	P.
Introducción	1
<b>Primera Parte</b>	
Problemática y niveles de producción de sentido	10
1. Itinerario de una interioridad atormentada	10
2. La línea de fuga: el intento de ruptura o desterritorialización	16
3. Pérdida de sentido del poder simbólico del centro	20
4. Una modernidad ambigua	25
5. La conciencia del mestizo	29
6. La alteridad indígena	35
7. La visión tradicional sobre la mujer	40
8. La experiencia de una interioridad en revuelta	43
9. La autoconciencia de la creación verbal como parte de la forma	46
10. La forma de la experiencia: un solitario impresionismo vitalista	54
11. Tipo de ser humano de la novela	61

## **Segunda Parte**

Campo literario en Colombia (1920-1944)64

12. Principales coordenadas del campo literario 64

13. El caso del grupo *Los Nuevos* 70

14. Habitus 75

15. Illusio 80

Epílogo. Toma de posición 82

Obras citadas 85

## Introducción

*4 años a bordo de mí mismo: diario de los cinco sentidos*<sup>1</sup> fue una novela escasamente acogida en su tiempo. Es reiterada la cita en la cual el crítico Tiberio Galvis (1934) la calificó de pornográfica. A su vez Zalamea Borda no se posicionó en el campo literario de la época como novelista, sino que su prestigio radicó en su oficio de periodista e intelectual. Estamos entonces ante una novela que tuvo que esperar el paso del tiempo para ser valorada,<sup>2</sup> y para que su interpretación nos permitiera penetrar una nueva visión de la condición humana en la Colombia de la primera mitad del siglo XX.

La génesis de la novela se puede ubicar en las crónicas que Eduardo Zalamea Borda publicara en el periódico *La Tarde*, a petición de Alberto Lleras Camargo (Wills 377), a propósito tanto de su viaje a la Guajira en 1923, como de la coyuntura del conflicto entre las tribus indígenas epinayúes y epiyúes en 1930, que despertó la atención del gobierno central. Las crónicas tituladas *4 años a bordo de mí mismo (memorias de UchíSiechiKuhmare)*, son claramente autobiográficas y permiten prefigurar la intención literaria de Zalamea Borda. Así y pese al carácter periodístico, caracterizado por la descripción objetiva, es factible encontrar pasajes de una expresiva subjetividad y vuelo poético.

---

<sup>1</sup> En adelante *4 años a bordo de mí mismo*.

<sup>2</sup> De acuerdo con Santos Molano fue hasta 1950 que, tras su segunda edición en Buenos Aires, “la crítica se despabiló y *4 años a bordo de mí mismo* fue reconocida como una de las mejores novelas de la nueva literatura colombiana”.

Ahora bien, en el paso de la crónica a la novela, se puede percibir un cambio de tono axiológico.<sup>3</sup> En donde se sentía un acento algo efusivo y ciertos indicios que permiten leer una intención de reconciliación con el mundo,<sup>4</sup> se pasa a una actitud más crítica y escéptica. Recordemos que, en tanto las crónicas fueron escritas durante los meses de marzo a junio de 1930, la novela fue elaborada entre 1930 y 1932, para ser posteriormente publicada en Bogotá en el año de 1934 por la editorial Santa fe de Juan Lozano y Lozano, en la serie Los Penúltimos.

Este lapso marca un distanciamiento crítico, evidente en la inserción de un anti-héroe anónimo, y con este, la acentuación del carácter problemático de la relación entre el mundo y el héroe. En este sentido, la ruptura con el mundo es tan honda que el personaje-narrador acepta de antemano la imposibilidad de ver solventado el anhelo de su alma. La desilusión y el escepticismo frente a una posible reconciliación con el mundo, lo llevan a vagar en su interioridad. Así mismo, el pacto narrativo se mueve desde una intencionalidad autobiográfica hacia los linderos de la ficción.<sup>5</sup>

Por ahora diremos que esta clase de ruptura, junto con algunas características que estudiaremos, conectan a *4 años a bordo de mí mismo* con el tipo de novela que Lukács definiera como del “romanticismo de la desilusión” (363 y sigs.).<sup>6</sup> Este tipo de novela trata “de una realidad puramente interna, más o menos consumada, pero llena de contenido, la cual entra en concurrencia con la realidad externa, tiene rica y movida vida propia” (379).<sup>7</sup> Se verá entonces

---

<sup>3</sup>Entiéndase axiológico como evaluativo, ideológico.

<sup>4</sup> No sobra recordar que el Periódico *La Tarde* se funda como medio vocero de la juventud liberal a raíz del triunfo de Enrique Olaya Herrera (Jaramillo 33).

<sup>5</sup> Temática que será abordada en el apartado 9 del presente documento.

<sup>6</sup> En nuestra investigación sobre la crítica de la novela, nos encontramos con una opinión generalizada de que *4 años a bordo de mí mismo* es una novela pedagógica o de formación. Interpretación que no compartimos del todo y que matizaremos a lo largo de este estudio. Ver por ejemplo Pineda 2001, Castro 2010.

<sup>7</sup> Cabe anotar que esta relación de *4 años a bordo de mí mismo*, con uno de los tipos de novela que definiera Lukács en su *Teoría de la Novela*, no agota o limita la interpretación.

cómo la sensación interior prima, por encima de la trama, tanto es así que el crítico Jaramillo Zuluaga afirma que “aquí no existe otro destino que la sensorialidad” (39).

Es necesario señalar que pese a que Lukács encuentra que esta interioridad se “considera, con espontánea seguridad en sí misma, única realidad verdadera, esencia del mundo y cuyo fracasado intento de realizar esa postulación suministra el objeto de la obra” (379), la interioridad en *4 años a bordo de mí mismo*, está lejos de ser afirmativa, y por el contrario expresa la ambigüedad propia de la condición humana. Así mismo, la interpretación de la novela estará signada por ese carácter ambiguo, lo que no quiere dar a entender un ejercicio crítico confuso u oscuro, sino uno marcado por la intención de evidenciar el carácter no conclusivo, ni definitivo de esta novela. Coherente con lo anterior, creemos que las voces que hablan en cada discurso, permiten que no haya agotamiento de sentido, por esto cada acto de lectura es una nueva interpretación (Ramírez).

Entonces pese a que en *4 años a bordo de mí mismo* pareciera que el espacio íntimo lo copara todo, veremos cómo esta aparente omisión del mundo externo, lo que indica es una contundente crítica al mismo. El concepto de *ausencia* tan caro al discurso teórico sobre las relaciones entre texto e ideología (Hamon 11), permite *leer lo que calla a través de lo que muestra* (Bellemin Cit. en Hamon 12). Para Macherey (Cit en Hamon 12) “*Conocer una obra literaria (...) sería decir aquello de lo que habla sin decirlo (...)* La obra existe sobre todo por determinadas ausencias, por lo que no dice, por su relación con lo que ella no es”. De ahí que la omisión de una realidad externa, como la historia o la tradición, “presente” en la novela en estudio, sea “la llave maestra” (12) que abra todas las cerraduras textuales.



Significar implica excluir, diferenciar, oponer, seleccionar (12), y es gracias a esta producción de sentido que emerge un discurso en detrimento de otros, lo que conlleva que todo discurso contenga una carga ideológica que configura a su vez el nivel axiológico, que es finalmente el que vincula a la literatura con la cultura. Es con esto en mente, que hemos aventurado nuestras hipótesis de lectura y pretendido una aproximación a la novela en conexión con su contexto cultural.

A partir de este entendimiento, indagaremos por la toma de posición (Bourdieu) de Zalamea Borda frente a la historia y la ideología dominante de su tiempo, lo cual es posible mediante el rastreo de las formas discursivas que produjo en vida. De esta manera, es en la escritura en donde se evidencian las decisiones del escritor, que develan tanto la dimensión ética como la estética constitutivas de la toma de posición. Por este motivo, creemos con Barthes que la elección de un tipo de escritura responde a una posición ideológica y a un momento histórico particular.

En este ejercicio crítico iremos introduciendo categorías de análisis de autores que, desde perspectivas sociológicas, históricas, filosóficas y psicoanalíticas han abordado la creación literaria. Nuestros referentes teóricos básicos son los elaborados por: Bourdieu, Lukács, Bajtín, Deleuze, Adorno, Freud y Kristeva, así como otros que se irán incluyendo. Es con la ayuda de este bagaje teórico, que esperamos dar cuenta del fenómeno literario en su dimensión cultural.

Ahora bien, el objetivo de la investigación es dilucidar la toma de posición de Eduardo Zalamea Borda a través del análisis de la fuga en búsqueda de plenitud interior como actitud crítica frente a las ideologías sociales presente en su novela *4 años a bordo de mí mismo*, para lo cual hemos dividido nuestro estudio en dos grandes partes: la primera examina la problemática

novelesca y los niveles de producción de sentido, y la segunda da noticia del campo literario al que estuvo vinculado Zalamea Borda.

Concretamente desarrollamos las partes mencionadas de la siguiente manera: para dar comienzo a la primera de ellas, introducimos el acontecimiento de la novela y puntualizamos la problemática sobre la que vamos a centrar nuestra atención a lo largo del estudio. El acontecimiento puede ser entendido como el fragmento de realidad que el autor quiso focalizar con el fin de que una problemática emergiera. En este sentido, se trata de mostrar los puntos de quiebre significativos para posteriormente ser desarrollados en los siguientes apartados.

El criterio que ha guiado la escogencia del contenido de este primer apartado, lo fuimos adquiriendo a medida que avanzamos en nuestra investigación, y se refiere al hecho de que nos enfrentamos a trabajos de investigación y artículos sobre la novela, que al intentar aplicar una teoría o categoría de análisis al texto, lo falseaban. En ocasiones asumían una parte como el todo –ejemplificando con fragmentos que se adaptarían a la hipótesis de interpretación-, o bien sólo se analizaba un aspecto de la misma –como el erotismo, el tema del indígena, etc.-; es por ello que, al referenciar el acontecimiento, el lector podrá hacerse una idea de los matices que presenta la novela en su totalidad.

En un segundo apartado, planteamos el examen de lo que consideramos es el motivo de la acción narrativa: la fuga. Para ello introducimos las categorías de análisis de línea de fuga y desterritorialización (Deleuze&Parnet), con el fin de dilucidar el tipo de ruptura que el anti-héroe plantea con su tradición, y el efecto de ésta sobre su sistema de valores. Coherente con la lógica del análisis, en un tercer momento entramos a exponer la pérdida de sentido del poder simbólico del centro, para lo cual se establece cómo el pensamiento colonizador inauguró la visión de

mundo en centro-periferia, lo cual conduce a que en la novela la crítica apunte hacia el centro como espacio en donde coexisten en conflicto una cultura caduca en cabeza de los letrados capitalinos, y los procesos de modernización con su ideología utilitarista.

De cara a ello, en una cuarta sección de esta primera parte entramos a dilucidar en torno a la visión de la Modernidad en la novela, así rastreamos la posición ambigua que presenta el personaje-protagonista ante ésta, la cual resulta connatural a la modernidad misma mas se ve acentuada por el momento histórico en que se produce el texto. La crítica a los valores utilitaristas que resulta de la decepción ante los valores ilustrados, junto con la exigencia de formas mentales nuevas para asumir el proceso irreversible de la modernización de los años veinte en Colombia, son algunas de las ambivalencias propias del espíritu de la época que desarrollamos en esta sección.

El siguiente momento del texto lo dedicamos a lo que hemos denominado “la conciencia del mestizo”, en el que abordamos, el que a nuestro parecer es uno de los aspectos más valiosos de la novela, como es la plena conciencia de la confluencia de varias culturas en una misma nación que configuran un país mestizo; así se ve un ser axiológico que está en procesos de liberarse del influjo de la ideología dominante del blanqueamiento, hacia la integración mental de la realidad racial y cultural de Colombia.

Sin embargo, este valioso esfuerzo de integración no es suficiente frente a la presencia del indígena, representante de la alteridad cultural; de esta forma una sexta sección está dedicada a enfocar esta problemática mediante la cual es factible vislumbrar el maltrato histórico hacia los pueblos de América en su propio territorio. En este sentido, la evolución del personaje frente a su visión del indígena lo lleva finalmente hacia el despertar de una conciencia histórica.

En un séptimo momento se aborda la evaluación sobre la mujer contenida en *4 años a bordo de mí mismo*. En este apartado nos alejamos de la crítica general que considera que el erotismo –siempre visto a través de la mujer- es uno de los aspectos más novedosos de la novela. Consideramos pertinente revisar esta posición porque si bien hay efectivamente un manejo desprejuiciado del lenguaje respecto a la sexualidad y lo corporal, no creemos que esto sea suficiente para estimar que la visión sobre la mujer que muestra el personaje-protagonista sea de avanzada; de hecho la evaluación sobre la misma está siempre condicionada por el sexo, se la considera además como un ser al vaivén de sus caprichos, y finalmente se la reduce a una visión tradicional en donde ésta sólo puede ser madre, prostituta o amante.

Posterior a esto, entramos a estudiar la puesta en forma propiamente dicha de la novela; es así como, en una octava sección analizamos cómo *el autor-creador* (Bajtín) plasma a través del lenguaje del cuerpo y de una enunciación discursiva, la experiencia de una interioridad en revuelta, concepto este último que tomamos de Kristeva para identificar el estado del ser humano que se niega a apagar su alma, a perder su particularidad en un contexto capitalista.

Como noveno estadio y con el fin de comprender mejor la estructura narrativa del texto en estudio, entramos a considerar la autoconciencia de la creación verbal como parte de la puesta en forma, en donde mostramos, entre otras cosas, cómo las marcas explícitas del proceso de escritura desembocan inevitablemente en la pregunta por el pacto narrativo propuesto en *4 años a bordo*, ante lo cual hemos aventurado la hipótesis de interpretación según la cual estamos ante un pacto *autoficcional*.

En una décima parte, mostramos cómo en la novela va tomando forma la experiencia mediante un solitario impresionismo vitalista; para lo cual hacemos el ejercicio académico de

establecer una división tripartita de la novela y de caracterizar a cada una de ellas por una forma comunicativa particular. Con este apartado buscamos agotar el análisis del modo de narrar de Zalamea Borda, y así dejar sentadas las bases para dilucidar la toma de posición asumida en *4 años a bordo de mí mismo*. Finalmente a manera de conclusión parcial, dedicamos un décimo momento para definir el tipo de hombre de la novela, lo que nos permite ubicar históricamente la clase de ruptura con el mundo y el ser axiológico que por ende se configura.

Iniciamos la segunda parte mediante un doceavo apartado, en el que entramos a definir la categoría de campo literario de acuerdo con Bourdieu, después de lo cual lo ubicamos diacrónicamente y dilucidamos en torno a su posición en el seno del campo del poder; operación indispensable para comprender mejor la dinámica sociológica de la literatura. Posteriormente ponemos en relación la novela en estudio con otras tomas de posición existentes en su mismo momento histórico, con el fin de ubicarla en el panorama cultural de la época.

Definimos así, la existencia de dos tomas de posición representativas de la época, que nos permiten medir el clima del país cultural de entonces. Coherente con el análisis, en una sección trece ahondamos en el grupo intelectual que asumió una toma de posición similar a la de Zalamea Borda: *Los Nuevos*; allí aparecen las tensiones típicas de la época así como las dinámicas sociales y políticas de los intelectuales de entonces.

A continuación exponemos las características principales del ser cultural que fue Zalamea Borda, lo cual es posible mediante la categoría de *habitus*(Bourdieu). Así, en este apartado hacemos un recuento del recorrido vital del autor, enfatizando en su actuar dentro del campo literario al interior del campo de poder. Como punto culminante del panorama del campo literario en relación con Zalamea Borda, en una sección quince exponemos el tipo de *illusio*(Bourdieu) o

creencia en el juego literario, que es posible rastrear en nuestro escritor, a través de su propia voz y de las voces de algunos de sus contemporáneos.

Finalmente, a manera de consecuencia lógica se presenta un epílogo con la concreción de la que consideramos es la *toma de posición* de Eduardo Zalamea Borda en su novela *4 años a bordo de mí mismo: diario de los cinco sentidos*. La cual es posible extrapolar a toda una generación de intelectuales que, como nuestro autor, estaba atenta al acontecer de su tiempo y vivía las contradicciones propias de una época de cambio y de ruptura.

## Primera Parte

### Problemática y niveles de producción de sentido

#### 1. Itinerario de una interioridad atormentada

*4 años a bordo de mí mismo* narra la historia de un joven bogotano de 17 años, que decide huir de su ciudad natal a buscar experiencias vitales en un territorio inhóspito y prácticamente desconocido en la capital, como era la Guajira en la década de 1920. A partir de este movimiento en el espacio a través de una geografía caribeña, se posibilita la irrupción de una interioridad atormentada.

Pese a que la narración de la novela empieza un poco antes de la medianoche en Puerto Colombia, a la espera de la embarcación “El Paso” que le llevará a la Guajira, el lector se percató, gracias a un *flash back*, de que ese no es el inicio del viaje. En realidad este comienza en Bogotá, desde donde el joven anónimo aborda un tren hacia Barranquilla. La estadía en el tren va perfilando la *ambivalencia* de su carácter, dado que, no por azar, viaja en un mismo vagón con varias parejas de recién casados.

La presencia del amor conyugal permite que broten de su interior sentimientos de envidia, soledad y celos, los que van configurando el carácter del héroe problemático. Se percibe así un profundo dolor y la necesidad que siente el joven de salir de la soledad que lo invade, pero es un ser lleno de miedos e inseguridades, que se limita a desear con resentimiento lo que otros poseen.

Una vez en la embarcación “El Paso”, el personaje-narrador se confronta con varios personajes que, con su presencia y hábitos, le harán sentir diferente y excluido por su

procedencia. Además aparecerán: una figura paterna, encarnada en el capitán del barco, otra figura maternal y erótica representada por Meme, una mulata que viaja en la embarcación la cual le suscita un deseo mediado por la amenaza de otros rivales, y Dick el contraataca, a quien en un principio admira y opone a la figura del padre.

Esta conexión con su pasado, mediante las figuras arquetípicas paterno-maternas, surge además por medio del recuerdo de su ciudad natal, de su infancia y del intento por hallar las razones que lo llevaron a emprender el viaje. Es así como, efectivamente la goleta representa “el paso” entre una tradición caduca y sus rasgos negativos de modernización, y la promesa de una vida más auténtica y vital. Promesa que va tomando forma a través de una mirada impresionista sobre el paisaje, la que privilegia la sensación personal en detrimento de una descripción de corte descriptivo realista.

El viaje se ve abruptamente interrumpido por una tempestad, que les obliga a retroceder hasta Cartagena e iniciar nuevamente el trayecto. Este retorno obligado encarna la lucha entre el destino y el azar, contradicción que va a marcar la visión del personaje protagonista, para quien el destino se presenta como una fuerza que le sobrepasa, y a su vez existe una constante sensación de que la vida es incontrolable. La interrupción inesperada del viaje, desemboca en una serie de vivencias especiales que ocurrirán en el espacio geográfico que “divide todo el espacio del texto en dos subespacios que no se intersecan recíprocamente”, este *límite* es el rasgo topológico fundamental (Lotman 281), intermedio entre el centro y la periferia (el mar, Cartagena, Puerto Colombia y Riohacha).

En Cartagena experimentará la sensación del desarraigo, de estar sin rumbo, o como lo caracteriza Mendoza, de ser un neonómada vectorial, un vagabundo (2000). En Puerto Colombia



vivirá, gracias a Dick, la ilusión de una plenitud interior. También intuirá, **tras escuchar a un profesor enseñando matemáticas**, el misterio de la atracción sexual en cuanto a la procreación. Así mismo, este joven de diecisiete años se sentirá hombre con su incipiente barba y el consumo de alcohol. En Riohacha “una de las ciudades del país más distante de todo” (Zalamea 65) verá por primera vez a una mujer indígena, mirada especular que le devolverá su imagen de mestizo, afirmando su frontera racial a partir de la mirada del otro.

Otro evento significativo de esta estadía en el espacio *límite*, es su cuestionamiento a uno de los valores más caros de la democracia liberal: la libertad. Lo cual acontece cuando se encuentra frente al “Hotel La Libertad” en Riohacha y, contrario a lo que podría pensarse de un espíritu aventurero, no le encuentra ningún sentido a este vocablo. De manera similar, este anti-héroe es desinteresado de cualquier referencia a la realidad política de su tiempo, y se evade hacia el mundo de los afectos y la sensualidad. Detalles semejantes van develando el carácter contemplativo y crítico del tipo de hombre que encarna el personaje-narrador.

Ya en el territorio de la barbarie (simbolizada por los lugares geográficos de El Pájaro, Manaure y Bahíahonda, así como la presencia masiva de los indígenas) y con la expectativa de sentir la plenitud de la vida que le había sido negada en su entorno cultural, se topa con la muerte vinculada con el amor. Esta “complementariedad cíclica de la muerte y del amor” (Macherey 149) va a ser la constante que caracteriza el lugar de la barbarie. Ya sea en un primer momento con la triada de Manuel, Pablo y Anashka o más adelante con Lolita, Víctor y Gabriel.

Poco a poco el personaje-narrador se ve permeado por las costumbres de vida del entorno, pierde el miedo a la muerte y da muestras de violencia e insensibilidad. Sin embargo, este “devenir bárbaro” parecería más un gesto de enmascaramiento que uno de auténtica integración.

Visible, entre otras cosas, por una sensación de soledad y aislamiento constante, la cual es superada con contadas excepciones, como por ejemplo gracias a su relación con Manuel, uno de los personajes con quien entabla una profunda amistad.

De esta forma, el alcohol, la fiesta y la sexualidad como contrapeso al trabajo rutinario (en las salinas de Manaure y Bahiahonda) van a configurar una temporada de despilfarro vital, durante la que el personaje-protagonista parecería querer perderse de sí mismo para experimentar los excesos. En este sentido, y pese a que el erotismo es un elemento que atraviesa la totalidad de la novela, es en este territorio de la barbarie en donde se acentúa su expresión. Anashka, Kuhmare, Enriqueta, Lolita y Pepita serán mujeres que, cada una a su manera encarnará la voz del erotismo. Igualmente la presencia constante de la muerte, ya sea por causa de una mujer, de un accidente, por la amenaza del hambre o por el suicidio, irá poco a poco naturalizándose en la psiquis del joven protagonista, quien finalmente asimilará la continuidad cíclica entre la vida y la muerte.

La culminación del ciclo laboral, le sirve al anti-héroe como pretexto para retornar a su ciudad natal; así tras una partida abrupta que denota su falta de integración, se produce la perspectiva de un retorno frío y escéptico, en el que tras cuatro años de ausencia, no se evidencia entusiasmo alguno. El interior atormentado del personaje, el escepticismo frente al futuro y su carácter inadaptado, parecen mantenerse intactos. Sabe que volverá a la ciudad de la vida hipócrita, pese a ello, así lo decide en lugar de permitir que “se lo trague” el desierto.

Esta determinación hace parte del convencimiento de la inutilidad de la aventura, y de la importancia que adquirió frente a ésta, la experiencia interior. En este gesto de resignación se entrevé un entendimiento de la discrepancia radical entre la interioridad y el mundo, propio de la

novela pedagógica, sin embargo no se presentan rasgos de reconciliación. Por ahora diremos, que la negación a culminar la novela, a cerrar su forma “(Aquí se pone siempre un punto final, pero de todo punto —siempre también— nace una línea.)” (Zalamea 360) es un elemento indicativo de una toma de posición abierta al cambio.

Entonces de la síntesis del acontecimiento podemos deducir que es la búsqueda de plenitud, de autenticidad lo que subyace a la fuga que desemboca en el viaje hacia la Guajira. La vivencia de lo sensorial y el erotismo serán los salvoconductos hacia una nueva realidad. Pese a ello su evaluación del mundo escéptica, le impedirá vivir con algún encanto su movimiento en el espacio. El personaje-narrador sabe de antemano que “la Guajira será también una desilusión” (24) y frente a esta perspectiva sólo le queda el refugio de su mundo interior.

Esta descreída disposición parecería en un principio ser el resultado de su choque contra la ideología social dominante, de la cual huye creyendo que encontrará en una geografía cultural antitética, la solución a su honda insatisfacción. Sin embargo, la conciencia desgarrada viaja con él, lo cual implica que ya no se trata de resolver su conflicto con el mundo mediante la búsqueda de la aventura y la incidencia sobre la realidad, sino que es necesario el recogimiento con el fin de buscar en sí mismo el malestar con la cultura de su tiempo. Entonces al interior de este joven terminan convergiendo las ideologías sociales dado que su interioridad es también resultado de un proceso histórico.

En esta medida “la importancia interior del individuo ha alcanzado su culminación histórica”, lo que implica que el mundo externo está vinculado a razón de la realización del sí mismo. Así entonces la renuncia de toda configuración externa, redundando en la soledad del alma y en su aislamiento respecto de todo sostén y de todo lazo, y a su vez la irrelevancia de su

existencia en el todo del mundo (Lukács 384 y sigs.). Entonces en el romanticismo de la desilusión “se exagera hasta la desmesura, y al mismo tiempo se ilumina con despiadadas luces la dependencia de ese estado del alma precisamente respecto de esa situación del mundo” (385). Es así como el sentimiento de exilio interior en el que habita el personaje de *4 años a bordo de mí mismo* también una negación del discurso social dominante.

Se establece entonces una relación problemática con los valores y las prácticas sociales de su entorno, lo que nos remite al principio de la dialéctica negativa de Adorno, según el cual toda obra genuina se encuentra en relación radicalmente crítica, negativa con las ideologías sociales, dada la *no identidad* entre el concepto y la realidad (Cit. en Buck-Morss 113). Esta inadecuación interior con su presente histórico y con su tradición, le impele a desvincularse de ese mundo sinsentido, en pro de la búsqueda de nuevas sensaciones.<sup>8</sup> Proceso que a su vez le lleva hacia la exploración de una realidad más profunda, en la que se advierte la necesidad por recuperar la plenitud perdida por causa de la separación del sentido y de la vida.

En palabras de Kristeva es el retorno del sentido a la pulsión y viceversa, para revelar la memoria y recomenzar al sujeto (50), lo que equivale a decir que la búsqueda del personaje de *4 años a bordo de mí mismo*, se plantea explorar los impulsos básicos de su ser para así conectar con sus deseos auténticos y hallar un sentido renovado a su existencia. Intento que, como veremos, será frustrado por su condición histórica que ha convertido a la derrota en presupuesto de la subjetividad (Lukács 384). Estas son las principales tensiones axiológicas de la novela que examinaremos a continuación.

---

<sup>8</sup> De acuerdo con la tipología de Lukács una de las principales diferencias del romanticismo de la desilusión respecto de la novela pedagógica, es que en esta última el héroe apunta a intervenir activamente en la realidad social, de donde “la articulación del mundo externo, la vocación, el estamento, la clase, etc. son de importancia decisiva, como sustrato de la acción social, para el tipo humano del que se trata” (400).

## 2. La línea de fuga: el intento de ruptura o desterritorialización

“Mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro”

*Borges y yo*

La fuga entraña la evasión de una dificultad, la liberación de una situación apremiante. Se trata de huir, de alejarse de aquello que limita y molesta. Cuando se traza una línea de fuga, se pretende escapar de lo conocido y codificado, de lo que resulta predecible, para entrar en un espacio de creación constante. Este movimiento en el espacio externo, busca así mismo una movilización interior. No se está aquí frente a una pausa en la rutina de la vida ordinaria, sino de cara a un intento de desarraigo.

La línea de fuga equivale a una desterritorialización, es decir, a la huída de un sistema tal y como se agujerea un tubo (Deleuze&Parnet 45). Se huye para franquear los límites y acceder a una geografía desconocida, que va dibujando líneas antes ignoradas. Es el trazo de una nueva cartografía. Detrás quedará el territorio que establecía las coordenadas del *yo*,<sup>9</sup> los códigos que interpelaban al individuo para convertirlo en sujeto. Así, al huir se busca desdibujar las identificaciones culturales para devenir otro.

De cara a ello, en *4 años a bordo de mí mismo* no es la necesidad de entrar en movimiento “el único y verdadero motivo del viaje” (Mendoza 10), sino que es la intención de ruptura con el espacio familiar, lo que moviliza la acción narrativa. En esta última, todo apunta hacia el olvido deliberado del pasado. Es por esto, que en la novela se presentan pocos indicios que permitan

---

<sup>9</sup> En este contexto nos referimos al Yo lacaniano, el cual es configurado en la etapa del espejo, cuando el niño se ve reflejado en el otro y se siente completo, totalidad, unidad, pese a que en realidad la sensación que tiene de su cuerpo es aún fragmentada. Según Lacan el “yo ideal” así constituido es además la matriz de las identificaciones posteriores (Cit. en Pouliquen 30).

identificar las coordenadas de la identidad cultural del anónimo protagonista. Este, aparece como un traidor del mundo de las significaciones dominantes y del orden establecido, traidor de su clase y de su tradición (Deleuze&Parnet 50), lo que es factible confirmar en su diálogo con Augusto, un bogotano que encuentra radicado en la Guajira:

—De veras, ¿es usted bogotano...?

—Sí, señor...

—¿De qué familia?

—...

—¡Ah! Es usted primo de un primo político mío... —No me interesa el parentesco y me molesta descubrir en este lugar un remoto allegado (Zalamea 99).

Como se ve, este personaje en su intento de desarraigo enuncia –omitiendo- su clandestinidad y evidencia su descontento con la más remota posibilidad de identificación con sus lazos sociales. Por ello, el viaje en *4 años a bordo de mí mismo* es un auténtico intento de ruptura con el entorno conocido y con la identidad que se ha configurado en ese contexto. La fuga del personaje-protagonista, es la forma que adquiere la tentativa de extraviar el rumbo que ha señalado la cultura dominante.

El hecho de que el narrador-protagonista emprenda un viaje que carece de meta, de objetivo, ya que “lo único necesario era salir de allí” (20), aleja a esta configuración novelística del tipo de novela pedagógica, en la que “su acción tiene que ser un proceso orientado a una meta determinada, consciente y dirigida” (Lukács 402). En *4 años a bordo de mí mismo*, la vida “sólo permanece entera no siendo subordinada a tal o cual objetivo que la supera” (Nietzsche Cit. en Bataille 17), de ahí que la vivencia de la experiencia íntima se justifica por sí sola.

La escisión entre un yo ficticio configurado por las imposiciones de la ideología social capitalina, y otro yo que le insta a buscar un nuevo sistema de valores mediante la exploración de sus impulsos vitales, desemboca en un sistema antagónico de valores. Esta inversión se funda en la pregunta por la verdad moral, la cual se ha apartado de la vida civilizada. Así, esta nueva conciencia apunta hacia el desenmascaramiento de una sociedad que oculta su comportamiento perverso tras el velo de la moral y las buenas costumbres, y quien para expiar sus pecados, condena al que convive con sus vilezas.

¡La sociedad! ¡La sociedad...! ¡Jaaaajaaaa! ¡Jaaaaaaa...! ¿Pero hay algo más despreciable, más sucio, más inmoral que la sociedad? ¿Que esa sociedad, pacata y lujuriosa, que se esconde para fornicar, para mancillar, para robar, para asesinar y sale a la mañana siguiente a predicar la moral y la justicia, la verdad, lo que ellos llaman la verdad...? Aún saben a alcohol sus bocas y huelen a sexo sus carnes, cuando están diciendo: ¡maldito sea el lúbrico! ¡Maldito sea el ladrón! ¡Ay del asesino! ¡Ay del soberbio! ¡Los miserables...! ¡La sociedad! ¡La sociedad! ¿Y quién les ha dado ese derecho de juzgar? ¡Ellos, ellos, que lo necesitan para ocultar sus pecados, sus vicios, su maldad! (Zalamea 237-238).

Aquí la crítica apunta hacia lo que nos revelara Freud, respecto a que “el salvaje como el animal es cruel, pero no tiene la maldad del hombre civilizado” (Entrevista). Entonces el descreimiento hacia la verdad de la norma social y la afirmación de que la civilización no ha erradicado la crueldad del bárbaro, sino que la ha encubierto, permiten hablar de una inversión de los valores. Movimiento profundo mediante el cual se cuestiona el tipo de ser humano que sustenta a la sociedad, y se puede escuchar a lo lejos un llamado a la integración de lo que Macherey, a propósito de Bataille, ha denominado “las temáticas de la oscuridad y la profundidad” (141); es decir, esa “parte maldita” de la naturaleza humana conectada con los impulsos vitales, el erotismo, la violencia, la mística y el carnaval.

Aspectos del ser humano que al ser negados por la civilización y desterrados a los discursos de la barbarie y de lo salvaje, se tornan depravaciones. Es por esto que llega el momento en que en su búsqueda de integración, de plenitud, de totalidad humana, irrumpen los impulsos vitales reprimidos por la cultura dominante en el personaje de *4 años a bordo de mí mismo*, deviniendo bárbaro. Sin embargo, este intento sincero por desterritorializarse asumiendo una vida impulsiva, instintiva, violenta y carnavalesca en la Guajira, desemboca en la revelación de su inexorable condición de hombre de siglo: “es preciso ser hombres del siglo, del año, de la hora y del minuto” (Zalamea 19), al que le está negado el retorno hacia la totalidad del ser.

Así, la sensación de fragmentación es parte constitutiva de su interioridad. Aún ante un momento de ilusión de plenitud, que el contraamaestre Dick le proporciona, el personaje-protagonista manifiesta: “estoy roto, desarticulado por la emoción que estas palabras sinceras me comunican” (59). En *4 años a bordo de mí mismo* esa interioridad quebrantada reduce las posibilidades de hallar un sentido al mundo.

La única perspectiva de pensar mejor el mundo y de construir sobre ese pensamiento, pasa por la fuga y la probabilidad de liberarse de la convención, “de la ley que no tiene ninguna relación con el alma” (Lukács 380). Sin embargo, como es de esperar, la predeterminación al fracaso la convierte en una “utopía que desde el primer momento tiene a priori una mala conciencia y la certeza de la derrota” (384). Este convencimiento de la pérdida de las ilusiones, de la irremediable decepción es la conciencia asentada del “mal del siglo”.

Así, al huir de una geografía cultural hacia la promesa de una utopía que resulta irrealizable, emerge la problemática del desfase de una ideología social dominante que ya no se



corresponde con la manera de sentir y de concebir la vida. De cara a ello, este malestar interior se troca en crítica a las ideologías sociales y viceversa.

### **3. Pérdida de sentido del poder simbólico del centro**

La línea de fuga que traza el personaje-protagonista, en su búsqueda de plenitud, le impele a movilizarse hacia una geografía cultural sobre la que recaen los discursos del exotismo, lo bárbaro, lo salvaje o lo natural. Discursos que han sido contruidos desde la centralidad del poder, para legitimar su práctica de control y de explotación; es así como, “la consolidación de la identidad del centro implica la reificación de sus márgenes” (Serje 20). En esta disposición del mundo, la civilización es representativa del orden, del bien y de la verdad en contraposición con la periferia, en donde reinan el caos, la maldad y la violencia.

Esta distribución dual aparece en América Latina tras la llegada de los europeos. Por ello se puede afirmar que es una invención del proyecto conquistador, posteriormente asentada como un dispositivo ideológico de la mentalidad colonial. Si se asume una aproximación crítica al colonialismo como régimen, esto implica:

Centrarse en las configuraciones del conocimiento y las formaciones discursivas mediante las cuales fue puesto en marcha como sistema de sujeción y de control. Ello transforma radicalmente el ámbito de lo que se puede considerar como colonial, y lo que pasa a primer plano es la comprensión del colonialismo como un conjunto de dispositivos sociales y culturales que legitima, da sentido y hace posible la subordinación y la explotación de las personas y los grupos y de sus formas de vida social, económica y

política para poner en marcha los designios de una cultura y de su modo de producción, en este caso de la cultura moderna. (26).

Entonces entendido el colonialismo europeo como un sistema de valores fundamentado en la explotación de los recursos naturales y el sometimiento de las poblaciones colonizadas, es fácil comprender porqué la formación de la nación en Latinoamérica ha estado signada por la exclusión y el abandono de extensas zonas geográficas en donde el proyecto colonizador no pudo establecer su influencia y por lo tanto, visto desde la perspectiva del civilizado, se configuraron zonas vacías o indómitas. Al respecto el historiador José Luis Romero afirma que a los ojos del conquistador “América apareció como un continente vacío, sin población y sin cultura” (66). Es así como, en nuestro país, el proyecto colonizador-civilizatorio en sus inicios

No logró nunca imponer su dominio en la totalidad del territorio de lo que hoy constituye Colombia. Durante los tres siglos de ocupación colonial se consolidó una serie de espacios articulados al proyecto de urbanización, a la producción y al comercio metropolitanos que ocuparon, grosso modo, el eje Norte-Sur de las tres cordilleras y la Costa Caribe entre los ríos Sinú y Magdalena. Paralelamente, hubo otro conjunto de zonas que se marginaron de este ordenamiento, debido a razones múltiples, que se presentaron muchas veces de manera simultánea: frentes de resistencia indígena o cimarrona, una extrema dificultad de acceso que las definió en términos de aislamiento, sus características climáticas y naturales y/o la carencia de recursos identificados como interesantes o explotables que las hacían poco atractivas para el poblamiento colonial. Entre estas regiones se puede contar la Alta Guajira, la Sierra Nevada de Santa Marta, la Serranía del Peijá, el Catatumbo y el valle medio del Río Magdalena, la Serranía de San Lucas, el Alto Sinú y San Jorge, el Darién, el litoral pacífico, el piedemonte oriental y la mayor parte de la Amazonía y la Orinoquía. Más de la mitad del territorio nacional (Serje 16).

Dicha disposición del territorio, por las razones que señala Serje, determinó los límites de la nación, en donde aquellas zonas libradas a su suerte mantienen, aún hoy en día, una brecha

socioeconómica muy difícil de zanjar. De esta forma, el trazado de la nación ha estado mediado por el poder civilizador. Razón por la cual en la historia de Colombia la queja por la exclusión, fruto del centralismo, ha sido una constante que ha vinculado a las categorías de centro y de periferia.

En la época que antecedió a la novela *4 años a bordo de mí mismo*, caracterizada por la persistencia en el poder de la hegemonía conservadora, la civilización se definía en términos de cultura letrada. El pequeño grupo que monopolizaba el poder político –en connivencia con la iglesia católica- desde la capital, rendía culto al pasado hispano, católico y señorial. Esta élite, en la que se encontraban, entre otros, Miguel Antonio Caro, Rufino José Cuervo y por supuesto el presidente Rafael Núñez, no era afectada a las ideas liberales modernas y se había enclaustrado en una idea de república letrada.

El ideal de civilización que elaboró esta clase gobernante se apoyó principalmente en el correcto uso del lenguaje español -su gramática y sintaxis- y en el ejercicio de la poesía. Éstos eran los principales avales para pertenecer al círculo del poder, tanto político como simbólico. Dicha ideología social mantuvo su influjo aproximadamente hasta 1930, año en el que se relevó a la hegemonía conservadora. En *4 años a bordo de mí mismo* es esta civilización letrada, la que no alberga sentido a los ojos del joven protagonista.

Así, el blanco principal de ataque del joven anónimo es esa idea de civilización protegida por una ciudad pretensiosa y excluyente, lugar de “la vida hipócrita y cubierta y escondida tras la educación y los prejuicios” (Zalamea 358). La intención entonces es socavar el poder simbólico del centro, y con ello evidenciar la pérdida de sentido de los referentes culturales de la capital: “me aburría profundamente y concienzudamente en esa corta ciudad, leyendo libros estúpidos y

acaramelados de Ricardo León, Jorge Ohnet y Henry Bordeaux. No llegaban libros de otros autores y todos los ciudadanos se creían grandes poetas y literatos” (20). Bogotá es, en *4 años a bordo de mí mismo*, una ciudad provinciana, culturalmente caduca, pero con aspiraciones de gran urbe.

Este espacio carente ya de significación profunda para el anti-héroe “es un mundo completamente dominado por la convención, cumplimiento real del concepto de naturaleza segunda, quintaescencia de las leyes sin sentido partiendo de las cuales es imposible descubrir relación alguna con el alma” (Lukács 380). De esta manera, ese entorno que no le representa y en el cual no desea interactuar, ya no le compete a su destino interior, por ello “la vocación pierde toda importancia... y el matrimonio, la familia y la clase pierden para sus relaciones entre ellos” (380). Esta incredulidad frente a los valores e instituciones de la sociedad, no sólo lleva al anti-héroe a emprender la fuga para guarecer su individualidad, sino que además le cuestiona su rumbo vital, sus convicciones.

De otro lado, tal y como afirma Castro, en *4 años a bordo de mí mismo* Bogotá también “encarna la civilización, en la medida de las similitudes que puede tener con todo centro urbano, es decir, en tanto que espacio en donde se concentran los impulsos modernizadores de un país” (188). En ese sentido, y pese a caracterizarla como “un puebluco de casas viejas, bajas, y personas generalmente antipáticas” (Zalamea 20), el anti-héroe intuye el espíritu en formación de gran ciudad (Castro 186) que ya se estaba vislumbrando en la Bogotá de los años veinte.

Entonces la posición del protagonista en cuanto a la civilización se caracteriza por un lado, por su crítica a la mentalidad caduca y reacia al cambio de los letrados bogotanos, y por otro, por la identificación de ésta con el lujo, la mecánica y el utilitarismo. Así entonces, lo que

podemos leer entre líneas, justo en las omisiones de la novela, es la necesidad del cambio de mentalidad a favor de una modernidad cultural que provea un sistema de valores más acorde con la realidad social, política y económica que se alcanzaba a entrever aún confusamente en Bogotá.

Esta representación ambigua de Bogotá, anclada en una mentalidad conservadora y paralelamente inmersa en procesos de modernización, es lo que lleva al joven protagonista a calificarla de brumosa, oscura, estrecha, gris:

Y vuelvo a ver entonces las calles de mi ciudad. Calles grises del atardecer, sin color, con los colores de los vestidos femeninos borrados por la oscuridad de los aleros (...). Calles por las que discurría mi adolescencia con los libros inútiles bajo el brazo — no sabía que existieran la vida y la aventura— (Zalamea 14).

Parecería que el joven percibiera a su ciudad con un velo gris superpuesto, y que pese a ser un espacio cerrado característico del hogar, del centro, de la tradición (Lotman 281) fuera un lugar distante y frío, alejado de lo que él considera que es la vida, configurándose como un espacio disfórico.

Entonces la búsqueda de otros referentes simbólicos le lleva hacia la Guajira, en un intento por resolver, lo que a decir de Lukács es la problemática decisiva de la forma novelística del “romanticismo de la desilusión”, esto es la pérdida de sensorialidad épica, y la sustitución de la fábula sensorialmente configurada por el análisis psicológico (380). La intenta resolver en tanto que el anti-héroe al huir de ese mundo dominado completamente por la convención, encuentra, en un espacio que encarna la libertad, el erotismo y la naturalidad de la muerte, la oportunidad de recuperar la sensorialidad.

#### 4. Una modernidad ambigua

“Ser modernos es vivir una vida llena de paradojas y contradicciones”

Marshall Berman

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, nuestro continente comenzó a presenciar el desenmascaramiento de la ideología de la ilustración. La faceta práctica e instrumental del capitalismo se acentuó como consecuencia de la emergencia de Estados Unidos como potencia y del afianzamiento de una clase burguesa transnacional. La reacción desde el arte no se hizo esperar, y la actitud escapista de los poetas modernos europeos se homologó a la reacción de los primeros modernistas latinoamericanos, quienes rechazaron los valores utilitaristas y mercantilistas de la nueva burguesía.

En Colombia José Asunción escribe *De Sobremesa* (entre 1887 y 1896), novela que pone en tensión, entre otros, el discurso pragmático de la ciencia y el discurso intuitivo del arte. José Fernández, anti-héroe de la novela, no duda en prodigar su vitalidad en los excesos como una toma de posición que favorece la vivencia del momento, por encima de una conducta burguesa moderada y eficiente.

*4 años a bordo de mí mismo* hereda de la tradición modernista esta crítica a los valores utilitaristas de la sociedad burguesa, crítica que se expresa con abundancia en el derroche del tiempo en experiencias de orden sensual y afectivo. La consideración del ahorro emocional o material a favor de un tiempo venidero, no reviste preocupación alguna para el joven anónimo.

La valoración del presente como experiencia íntima procede entonces de la necesidad de mantenerse al margen del tiempo burgués de la eficiencia, del progreso, y lleva al protagonista a sumergirse en un tiempo de la intimidad, del inconsciente -no tiempo o *Zeitlost*-, el cual, parafraseando a Kristeva, permite cuestionar el pensamiento y por ende el juicio, la moral y el vínculo social (27). Esta necesidad de evadir el tiempo histórico y de buscar en otra instancia la autenticidad, es otra manera de enunciar la búsqueda emprendida por el anti-héroe:

Estoy en uno de esos momentos de despertar, de transición entre el sueño y la vigilia, en uno de esos momentos geniales en que vemos lo oculto de la vida, el insospechado detalle, la línea perdida de todas las cosas. Se iluminan aspectos que siempre estuvieron oscuros. Pero esto sólo dura un momento, un brevísimo instante, en que la vida se muestra tal como es, desnuda, pura, sin los tapujos de la educación, el artificio, la hipocresía, la bondad. En esos momentos, somos de verdad hombres. Pero, de nuevo, a los pocos minutos, volvemos a nuestra animalidad pasiva y resignada (Zalamea 40).

Claramente en esta cita se puede entrever el anhelo profundo del alma del personaje, el cual se circunscribe a un ámbito en donde la norma social está proscrita. La vida verdadera, parecería un misterio solo revelado a la conciencia pura. Su sentido no reside en la sociedad y sus objetos o premios sociales, sino en una instancia velada que se resiste a ser codificada. Una percepción semejante se puede sentir en José Fernández, quien al preguntarse por la vida, descarta de antemano que ésta sea aquella “empresa práctica” de la sociedad burguesa (Silva 17).

Sin embargo, cabe hacer la salvedad de que a diferencia del anti-héroe en *De Sobremesa*, el personaje de *4 años a bordo de mí mismo* asume, la que considera que es, su condición de hombre moderno. En José Fernández hay una posición axiológica que resulta conservadora en un contexto en el cual la democratización era un proceso irreversible. Este aparece como un artista

aristocrático que pretende conservar las distinciones de una élite y que en su desasosiego frente a la decadencia de su mundo de privilegios, opta por hundirse con él.<sup>10</sup>

A diferencia de este, el anti-héroe de Zalamea Borda, no añora un estado de cosas anterior y por el contrario, como se vio, su crítica más certera apunta hacia la superación de las formas caducas: “porque no hay tal sol de oro, sino sol amarillo, de amarillo de yema de huevo. Amarillo como la yema y dulzarrón como los versos de Hugo. Debiera ser un sol de un color acre, salado. Un sol como el que mira Baudelaire en “Un voyage a Cythereé”” (Zalamea 96). En este sentido, su posición ante la Modernidad es de asimilación de las formas culturales de la visión de mundo del alma moderna; de hecho él se siente ya un hombre moderno: “para ella no encuentro — hombre moderno— sino símiles metálicos” (67). Sin embargo la faceta cruda del capitalismo merece su censura:

Y el mar no es, ¡qué va a ser!, un campo de deportes, así sea verde. Por eso es estúpido lo que hacen los señores y señoras hollywoodenses, que se lanzan al agua en imbéciles caballos de caucho, para darse chapuzones más o menos intencionadamente sexuales. Gentes que no saben lo que es una concha, lo que es un cabo, lo que es una vela. No hacen otra cosa que ensuciar e irrespetar lo único grande que existe en el mundo: el mar. Además, quieren industrializarlo, como si fuera una vulgar caída de agua. Industrializarlo, como han industrializado el beso, por medio del cine (71).

Así las cosas, si por una cara hay un ataque explícito a la mentalidad parroquial de la Bogotá de entonces, por la otra, surge el llamado a la incorporación de una mentalidad moderna, exigida por los cambios históricos con su emergente realidad social, de la que ya no daban cuenta la gramática de Bello ni los versos acaramelados de los poetas de 1910 (44). Además su crítica

---

<sup>10</sup> Respecto a esta época Ángel Rama afirma que el siglo XIX fue el siglo de la ciencia y de la democracia “con su masificación y su vulgaridad, su materialismo y su igualitarismo, los que ponían en peligro la entera estructura jerárquica de la cultura, agrediendo a sus más conspicuos oficientes” (209).



también apunta hacia la reificación de la naturaleza, los afectos y las relaciones humanas: “este es el matrimonio ultramoderno, el matrimonio del año 2050. La comercialización de la vida nos llevará a hacer lo que estos indios practican hace centenares de años” (293). Es así como el futuro en la lógica de una historia lineal se vislumbra mercantilista, cosificado, mas paradójicamente este porvenir parecería encontrarse, a manera de historia circular, con tradiciones ajenas al mundo de Occidente.

En todo caso, el juicio vadirigido hacia la ideología capitalista y su tendencia a homogeneizar al ser humano. En este sentido, resulta visionaria la evaluación en torno a la mercantilización de la vida en Occidente, en donde el número aparece como el símbolo de la pérdida de la particularidad, de la singularidad de la experiencia. La advertencia que tanto Kristeva como Adorno nos hicieran en cuanto a que “esa particularidad amenazada por la dinámica de la sociedad de consumo es lo que debe ser salvado para mantener viva la vida psíquica” (Cit. en Pouliquen *Dos genios femeninos* 67), es la misma advertencia del narrador protagonista.

Entonces la posición ante los valores de la Modernidad en *4 años a bordo de mí mismo*, resulta ambigua. No hay una total afirmación de sus bondades, pero tampoco hay un total rechazo. Es así como la postura ante ésta pasa por la conciencia de la necesidad, para decirlo en términos de Marx o Nietzsche, de “un hombre nuevo” que supere la tradición colonial, y ese hombre debe ser moderno, mas así mismo se asume una actitud crítica frente a los valores que ella encarna: “Me sale al paso, inopinadamente, con su tablilla atravesada que reza: HOTEL LIBERTAD. No sé qué querrá decir ese nombre, pero, en todo caso, es la verdad que no me importa” (Zalamea 77); se ve entonces cómo para este momento histórico, las promesas incumplidas por el ideal racional de Occidente, han asentado el recelo.

Ahora bien, esta actitud ambivalente, a decir de Berman, es propia del hombre moderno dado el carácter profundamente contradictorio de la Modernidad, mas en el caso de *4 años a bordo de mí mismo* esta expresión se acentúa por el momento histórico. Recordemos que en la década de 1920 Colombia entró de lleno en la modernización de sus estructuras socioeconómicas y políticas, lo que implicó la masificación de sus principales ciudades y la inversión en infraestructura a nivel nacional. Son varios los estudiosos<sup>11</sup> que coinciden en decir que esta fue una época de transición, de cambio y de ruptura. Razón por la cual en la novela se plasma esa circunstancia histórica mediante la posición ambigua del personaje ante los nuevos tiempos por venir.

## 5. La conciencia del mestizo

Desde la colonización europea, la ideología dominante impuso la superioridad de la raza blanca. Recordemos que la sociedad se fundó sobre el criterio jerárquico del sistema de castas, en donde la ascendencia étnica era el factor que definía la posición social de uno u otro grupo. Así, el blanco nacido en la metrópoli se encontraba en la parte superior de la pirámide social, seguido del hijo de europeo nacido en América y así hasta el populacho, constituido por los negros y los indígenas. Con el mestizaje se incluyen nuevas categorías en la pirámide social, siempre determinadas por el criterio de superioridad de la raza blanca.

---

<sup>11</sup> Uribe Celis por ejemplo, afirma en su texto *Los años veinte en Colombia* que dos de las grandes tendencias del período fueron la aceleración de la "modernización" y la creación de "hombres nuevos" de acuerdo con el crecimiento capitalista.

Durante el siglo XIX en Colombia se continuó con ese legado colonial de superioridad de la raza blanca. Es así como la política de inmigración fomentaba poblar los territorios nacionales con extranjeros provenientes especialmente de Europa, ésta presentó una clara inclinación ideológica de tendencia “modernizadora europeizante”, que se justificaba en la necesidad de “civilizar” los territorios nacionales, así:

Se espera de ellos que traigan sus herramientas, sus conocimientos, algunos compatriotas, capitales de su país de origen, que su actividad haga subir el precio de las tierras, sanee las regiones, abra las vías de comunicación, desarrolle el comercio; pero también se espera de ellos que desempeñen un papel moral, cívico, que ayuden a construir las instituciones nacionales, la civilización material, y a inculcarle al pueblo el amor por el trabajo y el orden. De alguna manera, los agricultores europeos están de antemano encargados de educar al país, de civilizar las clases inferiores de la sociedad (Martínez Cit. en Gómez 10).

Toda esta visión “civilizadora” del papel de la inmigración promovida desde el Estado, “figura sin duda entre los rasgos comunes de la cultura política hispanoamericana del siglo XIX” (10), promoviendo debates sobre las bondades y peligros que conlleva el movimiento inmigratorio; pese a ello la política de inmigración respondió a razones ideológicas por encima de situaciones prácticas como por ejemplo la necesidad de mano de obra agrícola.

Dicha posición que apoyaba la necesidad de la inmigración europea fundamentada en supuestos como el desarrollo y la necesidad de poblar, dio un giro con la subida al poder del Presidente Rafael Núñez en 1880. Tal y como relata Gómez Matoma, el discurso a favor de la inmigración dio un giro radical, ya que “después de varias décadas de apoyarla casi a ciegas, el gobierno empezó a difundir ideas en contra de la inmigración a través de los discursos y de la

prensa nacional (...). Núñez y su gabinete consideraron a los inmigrantes como una posible amenaza social (...)” (10).

Este ambiente de duda frente a las bondades del proceso inmigratorio se mantuvo durante la década de 1890, en donde a decir de Martínez:

Los ideales, a veces ingenuos, de progreso material que caracterizaron los decenios anteriores son sacrificados en aras del orden social. Carlos Holguín, también en su último discurso presidencial ante el Congreso, en 1892, dará la más límpida expresión: Nuestra gran necesidad aquí es la paz, para que a su sombra se vayan desarrollando paulatinamente, pero de modo estable, los gérmenes de nuestras diversas industrias. Y ésto(*sic.*) sin gravar a las generaciones venideras con el pago de empréstitos, y sin poner en peligro nuestros derechos señoriales con grandes masas de inmigrante (párr..89).

De acuerdo con ello, a finales del siglo XIX se restringió la política de inmigración, para lo cual hubo que definir el perfil del “extranjero deseable” para el beneficio nacional. Coherente con la ideología conservadora de la hegemonía gobernante, la tendencia se fue inclinando hacia el inmigrante hispano; sin embargo y pese a los esfuerzos en materia de incentivos para los posible inmigrantes españoles, la Guerra de los Mil Días impidió la realización de estos proyectos estatales, y la política inmigracionista de Colombia fue un rotundo fracaso, como lo había sido en años anteriores.

De manera tal que la ideología dominante ha dado por sentado la superioridad de la raza blanca europea. Ideología que ha permeado a la sociedad y a la cultura colombiana durante gran parte de su historia republicana. Aún en la literatura crítica, este supuesto se ha irradiado en el ideal de belleza de algunos escritores. Por ejemplo en *De Sobremesa*, la amada de Fernández, Helena, es tan blanca y pálida como el rostro de un muerto, o en Vargas Vila en donde también la mujer blanca, de talle largo y estrecho, es un ideal de belleza femenina. Así mismo, a decir de

Urrego a principios del siglo XX “los avisos publicitarios para promocionar productos, según los cuales el ideal de belleza en la mujer eran la tersura, la blancura” (Cit. en Castro 191).

Esta presunción de superioridad se empezó a cuestionar para la época de la novela de Zalamea Borda. El debate sobre la raza fue uno de los tópicos en torno a los cuales giró la inquietud de la época. Así por un lado, la raza como factor de “subdesarrollo”, fue un argumento esgrimido por varios intelectuales,<sup>12</sup> quienes bajo la influencia de autores como Taine, Herbert Spenser, Le Bon o Alcides Arguedas, aseguraban que la raza y su “hibridez” eran la causa del atraso económico, político y social de Colombia. De otro lado, se encontraban quienes, a tenor con la idea de raza cósmica del mexicano José Vasconcelos, veían en el mestizaje una riqueza cultural y un potencial de liberación.

Es en esta última tendencia en donde se inscribe la novela de Eduardo Zalamea Borda. La explícita reivindicación del mestizaje, es un gesto a favor del discurso que representaba el aspecto modernizador del pensamiento de su tiempo, a contrapelo de la ideología dominante del blanqueamiento. En *4 años a bordo de mí mismo*, la raza mestiza es el “crisol de fuego donde se funde la raza universal de América, con todas las sangres revueltas” (Zalamea 179). Así, pese a que el protagonista proviene de la Bogotá excluyente de los años veinte, su mentalidad no pertenece a ese entorno, porque ya ha superado los prejuicios raciales que el sistema de valores de la ciudad defiende.

Por ejemplo los negros aparecen sobre todo como un personaje colectivo, frente al cual existe una integración mental; a diferencia de los indios, los negros pertenecen a un mismo espacio axiológico. Siendo personajes del límite –goletas, puertos, Puerto Colombia, Cartagena y

---

<sup>12</sup> Entre los que se puede mencionar a Laureano Gómez, Miguel Jiménez López, Carlos E. Restrepo, Luis López de Mesa, entre otros.

Riohacha- y de la periferia, comparten el mismo ambiente laboral y vital. No hay frontera que indique el límite de un “nosotros”. Singularmente hablando cabe resaltar a Pablo y a Chema.

Pablo representa la calidez y la fraternidad, a pesar de las dificultades de comunicación de sus intercambios verbales. En la trama de la novela va a protagonizar un triángulo de amor, traición y muerte junto con Manuel y Anashka, cumpliendo las veces de una figura confusa de amigo traidor. Sin embargo, a los ojos del personaje-narrador, en Pablo –quien huye con Anashka tras el atentado contra Manuel-, no recae culpa alguna, puesto que en silencio le admira y piensa que quizás él hubiera hecho lo mismo.

Chema por su parte es un personaje simpático, mujeriego y fiestero. Es esta la voz más evidente de la periferia con sus cantos en guajiros, sus ritmos negros e improvisaciones, los cuales son reproducidos con fidelidad, por ejemplo:

Terrínpiamapoú, makarapiamajuroks,  
Jamushmáraputuma, entishiguayútamana?  
Mureo tapa, ero, cheche atapa ero...  
Na por piáguatintanikiayúisheretaiputuma...  
Ay tu amairapiechin taya, anákaraterrinpia...!  
Entishianúamureojurieskiguaimakasá...  
Jauyajurieskeshiprana, panera, maiki, aguariante...  
Napórsunáuterepia... Napórsunáutere taya...” (176).

Este espíritu de transcribir los textos del folclor, así como de intentar representar el acento de una región, remiten a la novela del realismo social contemporánea con la de Zalamea Borda.

Por su parte, las negras por su condición de mujeres son objeto de deseo. A diferencia de las indias quienes son exóticas, aquellas son vistas como parte del paisaje, en donde se las ve de

repente en el marco de una cantina o en la calle de una ciudad. Dentro de este subgrupo, se puede ubicar dos presencias relevantes: Meme, quien se le aparece en sueños y encarna el sentimiento maternal: niñera, bebe, niña; aquí la problemática edípica se dirige hacia la tradición de la nana la que desdobra la figura materna: “su calor y el mío deben haberse mezclado y ella debe sentir parte de mi cuerpo formando parte del suyo” (16).

Por su parte Enriqueta representa la lujuria, la fiesta y el desorden. Es una vieja alcahueta, quien a causa del exceso de trago y de celebración termina teniendo sexo con el joven personaje, situación ante la que este último siente profundo arrepentimiento; aun así mantienen una interacción amigable. A partir de estos ejemplos pretendemos mostrar que la evaluación del joven protagonista frente a la raza negra, demuestra un intento profundo por desarraigar los pre-juicios propios de la gente bogotana de los años veinte.

Es así como ante la exposición a la diversidad, a la diferencia, el anti-héroe reacciona de manera positiva y con actitud de aceptación. Situación semejante ocurre respecto de otras procedencias regionales: Manuel, blanco cartagenero, Rafael el paisa, Lolita de Cúcuta, Víctor santandereano y Gabriel manizaleño, rubio. Llama la atención que el único vínculo de oposición abierta se da con Rafael, con quien desde un primer encuentro se genera una hostilidad manifiesta. Este gesto lo interpretamos como una posible rivalidad regional, la cual se fundamenta en la existencia real de esta oposición en la historia.

Ahora bien, esta disposición desprejuiciada y abierta se ve afectada con la presencia del indígena, frente al que el esfuerzo por superar los prejuicios raciales no es suficiente. Como veremos el indígena es realmente la alteridad, el otro cultural que pertenece a un espacio axiológico distinto.

## 6. La alteridad indígena

En el espacio de la periferia aparecen los (as) indios (as) como figura representativa. Este grupo humano es lo exótico y desconocido que se pretende penetrar. La cultura guajira es misteriosa e incomprensible para el punto de vista del personaje-narrador. Además su situación socioeconómica precaria, determina una relación de subordinación. No obstante, existen diferencias de valoración de acuerdo con el sexo del que se trate.

Las indias son uno de los motivos de movilización interior del joven, su deseo de conocerlas lo lleva a elegir el rumbo hacia la Guajira. Concretamente, en la novela hay cuatro indias que juegan un papel relevante: la primera india, Anashka, así como Kuhmare, y Pepita. En su orden éstas simbolizan: el misterio que produce lo desconocido: “¿Es una india? Sí, la primera ¡la primera india! Me da un poco de miedo su mirada, espinosa y oscura, que me detiene como una alambrada” (Zalamea 70); la hermosa traidora; el amor sensual y la prostituta.

En general las indias son objeto de deseo sexual, sin embargo también se hace alusión a su pobreza: “La mujer no se entrega sino por amor, o por dinero. Sobre todo aquí. En otro lugar tal vez lo hagan por vicio, por tedio, por curiosidad. ¿Pero aquí? Por amor o por dinero. ¡O por hambre! ¡Sí, como las indias!” (195). El personaje es consciente de la situación a la que llegan las indias por necesidad, pese a ello su actitud no es crítica: “si no fuera por las indias estas, buenas, fáciles, generosas, sería imposible vivir en la Guajira”(247),sino que reproduce una arraigada posición de subordinación de la mujer ante el hombre.

Por su parte, el indio aparece como una masa informe de hombres sin identidad, un personaje colectivo; con excepción del Chulo, por quien el anti-héroe siente afecto: “he hecho



buenas migas con el “Chulo”. Parece afectuoso con los civilizados” (236) y quien, con su muerte deja una huella de dolor en la memoria del joven protagonista, no hay otro indio singularizado.

Se puede advertir que el indio ocupa un espacio diferente –las rancherías- , al que no pueden acceder los “otros” sin anuencia de ellos. La “violación” de este territorio o de sus mujeres conlleva el riesgo a la muerte. Así, el intento de muerte contra Manuel –a causa de Anashka- concluye con la muerte de Pablo.

La presencia de esa otra cultura, de esa cosmovisión, está consignada en el texto mediante alusiones concretas a sus costumbres, y la narración de algunas de sus creencias. Ante esto el personaje-narrador expresa respeto y admiración frente a la forma que adquiere su lenguaje “bella lengua la lengua guajira” (102) o sus formas físicas “una raza que parece tan fuerte y tan poco degenerada” (290), demostrando una evaluación positiva y de exaltación.

Pese a su esfuerzo, los rezagos de la mentalidad colonial en él son todavía notorios y su actitud mental es, en un principio, la del conquistador español: “es una tierra árida, de sol, de sal, de indias y de ginebra. Y yo voy ahora hacia ella, como fueron Colón en su tercer viaje, Alonso de Ojeda en 1499 y Las Casas. Yo voy también, a la manera de los conquistadores” (25), este *yo* es la voz de la cultura dominante, esa instancia ficticia que se ha configurado a partir de las identificaciones culturales.

Con el paso del tiempo en la Guajira, esos “indios llenos de flechas y de plumas” (93), que probablemente poblaron el imaginario de la gente bogotana, pasan a ser un grupo social históricamente abusado. Es así como en el proceso de cambio brota con lucidez “la sangre noble y pura de nuestro indio, asesinado por los conquistadores, robado por los alcabaleros; el indio que

explotan los traficantes y blancos y engañan políticos y frailes. ¡El indio! ¡Almendra y meollo de América!” (255), a manera de conciencia histórica antes olvidada.

Se ve entonces como las instituciones heredadas de la colonia pasan a ser las enemigas de la noble y pura raza indígena. Esta valoración crítica, fruto de la experiencia del viaje, es sin duda una ampliación de conciencia que experimenta el joven anónimo, la que se pueda extrapolar hacia la extensión de la geografía cultural que se estaba dando con mucha fuerza en la literatura de esa época con *La Vorágine* (1924), *Viaje a pie* (1929) o *Toa: narraciones de cauchería* (1933). El indígena, como bien lo expresa el personaje, es la médula de la colonización. Usurpados de sus tierras, sometidos o rebeldes, su existencia cuestiona la legitimidad misma del proyecto colonizador. En este sentido:

El mundo americano y sus sociedades vieron llegar al invasor sin entender qué sucedía, porque su llegada y su comportamiento no tenían lógica dentro del proceso americano: era una fuerza que llegaba de fuera y operaba según su propia ley. Para las sociedades europeas, en cambio la invasión de un mundo ajeno estaba dentro de la lógica de su propia transformación (Romero 21).

Es precisamente este el cambio de conciencia histórica que se percibe en relación con el mundo indígena en el personaje-narrador; razón por la cual nos parece desatinada la crítica que interpreta la novela como una apología a la industrialización y su necesidad de abrir las fronteras del mercado en territorios vírgenes (Rodríguez 10); dado que al aceptar esta crítica se estaría desconociendo el proceso de transformación del anti-héroe en este aspecto.

No obstante su tradición es tan arraigada, que pese a su actitud crítica se filtra la voz de la cultura dominante, como en este diálogo con Chema:

—Sí, ello creen en Dió. Y lo llaman Mareigua. Pero no le rezan ni na...

—¿Y los capuchinos no les han enseñado nada, ni vienen por aquí?

—¿Lo capuchino? Pero, hombre. Si lo capuchino no hacenná. Ello viven allá en Nazaré y en Pancho en su orfelinato sin hacéná, na má que engordá... Pa eso le paga er gobierno... Ca rato se le fugan la indiecita y lo chinito, pero ello no saben ná... Y e poque le dan la mitá de pan y de panela y un poquito de mazamorra de maí y lo pobre tienen hambre... (242).

El verbo “enseñar” en este contexto supone evangelizar. Y bien se sabe que evangelizar es civilizar. A pesar de ello, la alusión a la orden de los capuchinos en la novela es siempre negativa. Su referencia está mediada por la voz de alguno de los personajes del entorno, dado que el joven-narrador toma distancia, aduciendo jamás haber visto alguno durante sus cuatro años de estadía en la Guajira:

El “Chulo” odia a los venezolanos y a los capuchinos. Dice que los roban unos y otros, dándoles por los cueros, miserables pedazos de panela que no valen ni la centésima parte de lo que ganan en cada libra. Además, los capuchinos son aficionados, según él, porque yo no he visto, uno solo desde que me encuentro en la Guajira, a las indias (286).

Esta misión evangelizadora hizo presencia en la Guajira desde la Colonia, mas para el periodo que nos ocupa, el ingreso de misioneros en dicho territorio tuvo lugar al cerrar la década de 1860, y su eje de actividades fue la de vincular definitivamente estas zonas de frontera a la nación (Córdoba 68). Ahora bien, la invisibilidad de la orden de los capuchinos españoles en la novela, contrasta fuertemente con los debates que se estaban dando en la capital respecto a las misiones religiosas en el país. Nos dice Córdoba que en 1924 se celebró en Bogotá el Congreso de Misiones, del cual surgió una visita apostólica a la misión de los capuchinos en La Guajira en el año de 1925 (85).

El debate alcanzó tal magnitud que para la década de 1930 llegó hasta los recintos del Congreso de la República, en donde por un lado, una facción liberal encabezada por Jorge Eliécer Gaitán, acusaba a las misiones, especialmente a los capuchinos, de abuso con los indígenas, de recibir grandes sumas de dinero del erario público y no rendir cuentas, de hacer bacanales en los lugares de misiones, entre otros cargos vergonzosos. Y demandaba la necesidad de que el Ejército se encargara de la colonización de los “nuevos territorios” (Córdoba 89 y sigs.).

De otro lado, el Ministro de Educación de entonces, ante la consulta sobre si debían negar o aprobar los auxilios a las órdenes religiosas, respondió que el presidente de la República, Enrique Olaya Herrera dijo: “...que no solo era amigo y partidario de las misiones actualmente establecidas, sino que su pensamiento era proporcionar el apoyo posible para impulsarlas y desarrollarlas en mayores proporciones. Luego se procedió a la votación y salió aprobado el auxilio a las misiones con 45 votos contra 17 negativos” (Cit. en Córdoba 91).

Esta tensión al interior del partido liberal fue generada por el impulso secularizador que había tomado fuerza nuevamente con el triunfo de los liberales, pese a la posición del mismo gobierno, al que se lo llegó a tildar de conservador con bandera liberal. La novela de Zalamea Borda es a este respecto, un discurso plenamente secularizado, en el que el discurso religioso siempre está afectado por la ironía, la omisión o el desenfado.

Para finalizarse dirá que, a pesar de que la denuncia por la situación precaria del indígena es uno de los aspectos que integra el texto de la novela, ésta no llega a ser el eje en torno al cual

gira la trama narrativa; ciertamente no hasta el punto de que se pueda considerar a *4 años a bordo de mí mismo* como novela indigenista.<sup>13</sup>

## 7. La visión tradicional de la mujer

Como se ha mencionado, la visión sobre la mujer en *4 años a bordo de mí mismo* está mediada por el componente erótico. Lo femenino, entre idílico y demoniaco, denota una visión tradicional del sexo femenino. Ella es la hembra fatal que trae consigo el amor y la muerte, la plenitud y la destrucción. Aparece sobredimensionada para lo bueno y para lo malo, objeto de deseo por excelencia, y sus cualidades físicas se superponen a otras características menos materiales.

Abordar la faceta del erotismo en *4 años a bordo de mí mismo* resulta algo trillado pero necesario. Este quizás ha sido el tópico más analizado en la generalidad de los estudios sobre esta obra. Lo anterior debido al logro en el tratamiento de la sexualidad y del cuerpo. Es Jaramillo Zuluaga en *El deseo y el decoro en la novela colombiana del siglo XX*, quien afirma que a principios de ese siglo “el cuerpo parecía algo tan reciente que carecía de nombre, y para mencionarlo hubo que señalarlo con el dedo. Así la tarea que en 1932 se propuso Eduardo Zalamea Borda” (2).

De esta manera, es el cuerpo de la mujer el territorio privilegiado para nombrar lo sexual y lo erótico a despecho de las normas del decoro. Por eso mismo, ha llamado nuestra atención la

---

<sup>13</sup> Ver al respecto los estudios de Piotrowsky (1988) y Orrego (2012), en los cuales se argumenta esta categorización.

visión tradicional que, en torno al sexo femenino, se percibe en la novela. En dicho sentido y en un nivel axiológico, la mujer es representada como una menor de edad, como un ser insensato al vaivén de sus caprichos; para el personaje hay que “desconfiar de los vientos y de las mujeres. Los rigen manos caprichosas y los gobiernan sutiles intenciones y desconocidos propósitos. No tienen libertad. No dependen de sí mismos. Pero, a ellos, como a las mujeres, es necesario amarlos por sus perfumes y por su dulzura” (Zalamea 57).

Si se tiene en cuenta el momento histórico, esta evaluación sobre la mujer resulta conservadora y retrógrada, dado que la cuestión sobre su papel en la sociedad estaba en revisión. A decir de Arias “las nuevas generaciones contribuyeron a promocionar un gran debate sobre su situación en la sociedad” (135), la cual estaba cambiando con los procesos modernizadores que alteró el modelo tradicional de “feminidad”. Modelo construido sobre las normativas de la Iglesia y del Estado, las cuales mantenían a la mujer

Excluida de la vida pública, del mundo de los negocios, de la educación superior y de muchos otros espacios y actividades, reservados exclusivamente para los hombres, la mujer estaba confinada en el hogar, en donde su máxima realización consistía en ser buena hija, buena esposa y, finalmente, buena madre... En lo político, no podía votar ni ser elegida (135).

Esta realidad social de la mujer, permite afirmar que la visión sobre ella en *4 años a bordo de mí mismo*, es resultado del peso de la tradición sobre el género y la sexualidad. La ambigüedad que se percibe en este tema respecto de la ideología dominante, denota la imposibilidad de liberarse por completo del influjo de la tradición. En este sentido, pese a que *4 años a bordo de mí mismo*, es una de las primeras novelas que se desentiende de las normas religiosas y sociales, paradójicamente es este aspecto el que deja ver mayor ambigüedad y aprensión.

En tal sentido, no compartimos la idea de Castro de acuerdo con la cual “en la novela el erotismo aparece como terreno a explorar, pleno y sin condena de valoración moral” (200). Así, su actitud desprejuiciada no alcanza a pulsar si quiera la superficie de la problemática femenina, como es la soberanía sobre su propia sexualidad. También cabe mencionar su evaluación frente al tema de la masturbación y al del lesbianismo, a los que califica respectivamente de “abominable” y “degenerado”. Consideramos entonces que ante al erotismo se filtra una vez más, en la voz del personaje-narrador, el discurso religioso y tradicional que tanto rechazara y del cual huye en búsqueda de su propia purgación.

Esta actitud oscilante es patente en el episodio de Lolita, Víctor y Gabriel. Triángulo amoroso en donde Víctor es el marido y Gabriel es el amante. Ante esta situación, el personaje-narrador vive el dilema entre el afecto y la convención, entre lo humano y lo moral. Sabe que Lolita “amará a un hombre, porque no ha encontrado el amor que le señaló la sociedad y la Iglesia” (Zalamea 237), y que ese amor prohibido culminará con la muerte. Así, tras enterarse de que el hijo de Lolita no es de él, Víctor decide acabar con su vida. De esta forma, el amor de la mujer encubre siempre una condena de muerte.

Es de esperar entonces que, a manera de salvaguarda, el joven anónimo despliegue un deseo amoroso impulsivo e inconstante, el cual pasa de una mujer a otra con relativa facilidad. No hay estabilidad ni profundidad en los afectos, y es por ello que, en general, la mujer es descrita superficialmente; con excepción de Kuhmare, indígena de quien paradójicamente advierte que “su espíritu era un espíritu moderno” (143), las mujeres restantes son solo cuerpo: Meme es redonda, dura y de senos frescos; Anashka es redonda como un mal pensamiento; Lolita es muy blanca y de labios rojos; la primera india es geométricamente perfecta; Pepita a quien “el

viento le ciñe al cuerpo la manta azul” (239) o Rosita, quien a manera de sinécdoque es representada por sus senos.

Como contrapeso a esta visión marcadamente carnal, y siendo coherente con la perspectiva dual propia de una visión pre-moderna, la mujer en abstracto es idealizada: “la mujer, siempre en camino hacia el misterio y de vuelta de la verdad”; de esta manera, ella representa lo más profundo de la vida, lo más esencial, es una figura casi metafísica: “el hombre tiene a todas las mujeres, que le hacen olvidar a la mujer” (237), que promete la plenitud que el mundo le niega.

## 8. La experiencia de una interioridad en revuelta

“No, es imposible; es imposible comunicar la sensación vivida en una época determinada de la propia existencia, aquello que configura su verdad, su significación, su esencia sutil y penetrante. Es imposible. Vivimos igual que soñamos —solos...”  
Marlow, *El corazón en las tinieblas*  
Joseph Conrad

La puesta en forma implica para el *autor-creador*<sup>14</sup> una serie de elecciones conscientes que le permiten seleccionar entre los discursos de la sociedad los que conectan con su ser axiológico. Estas elecciones definen la toma de posición frente a las ideologías sociales y frente a la historia, y es la puesta en forma la que posibilita que esa toma de posición quede patente. Así, las voces de la cultura, de la sociedad y del individuo mismo (Ramírez 101) dialogan en el texto, configurándolo.

---

<sup>14</sup> Recordemos que para Bajtín, el autor-creador es un elemento constitutivo de la forma artística, porque esta última es la expresión de su actitud axiológica activa frente al contenido (63).



No obstante, existen también “decisiones” involuntarias que participan de la puesta en forma. En *Los campesinos* de Balzac, se advierte que este hace precisamente lo “contrario” de aquello que era su propósito: “escribir no sobre la tragedia del latifundio sino más bien la del fraccionamiento de la propiedad territorial a favor de los campesinos” (Lukács. *Balzac: Los campesinos* 33); es así como hay voces que se filtran en las elecciones y emergen a pesar de la voluntad del *autor-creador*.

Entonces la puesta en forma es resultado de una serie de decisiones conscientes y no-conscientes que ha tomado un individuo con voluntad de crear. En este sentido, una de las decisiones que, se puede leer en el texto, tomó a conciencia Zalamea Borda al momento de escribir fue la de buscar la expresión de las sensaciones de una intimidad en revuelta (Kristeva). En la forma de narrar es patente la voluntad por darle forma a la experiencia concreta de un sujeto “en revuelta” contra su medio social (Pouliquen *Dos genios femeninos* 58).

La categoría de *revuelta íntima* refiere a una lógica cultural de orden psíquico, mediante la cual se busca revalorar la experiencia sensible como antídoto ante la racionalidad técnica (Kristeva *La revuelta íntima* 13).<sup>15</sup> Es así como una interioridad en revuelta es aquella que se niega a ser parte de la dinámica capitalista que pretende homogeneizarlo todo, arrasando la particularidad de la experiencia. Para Kristeva la novela es el espacio privilegiado para esta exploración.

La utilidad de esta revuelta radica en su capacidad de “salvar nuestras almas, de conservar viva nuestra vida interior, nuestro espacio psíquico” (Kristeva 9); sin embargo, el precio que hay que pagar es “una conflictividad por siempre irreconciliable” (18). En la novela de Zalamea

---

<sup>15</sup> Es necesario aclarar que pese a que Kristeva elabora esta categoría en relación con un contexto posmoderno, la resistencia interior a la homogeneización de la ideología capitalista, ha sido una constante histórica desde el Modernismo.

Borda, esa interioridad en revuelta se agita en contra de la racionalidad técnica y de la ideología social capitalina.

Pese a ello, sabemos que la experiencia directa es incognoscible e incommunicable, razón por la cual en *4 años a bordo de mí mismo* el lenguaje que adquirió dicha interioridad fue el del cuerpo, dado que lo íntimo del alma es pasión y sensorialidad (Kristeva. *La revuelta íntima* 71). Entonces el modo de narrar, en su intento por captar ese instante en el que la experiencia es vivida, expresa cada impresión corporal, así por ejemplo: “Y salté, pasando mi cuerpo por encima de ese reborde que dejan las últimas olas, donde se sitúan preferentemente las rayas. Me sumerjé en el agua salada. Se siente en todo el cuerpo que nacen plantas verdes de juventud y de vigor. Soy alegre y niño al contacto del agua, pero no puedo nadar” (Zalamea 118).

Aquí hay una realización del presente, del hoy como lo logrado, “lo que se alcanzó, la realidad, lo concreto” (66); este modo conecta con la necesidad ética de dejar atrás la tradición y con la incertidumbre frente a un futuro que parece ir hacia la instrumentalización. Como vimos, la valoración del momento presente implica la conciencia histórica de que se está viviendo un cambio o al menos de la oportunidad de producirlo. En este sentido, el uso del tiempo verbal presente en el modo de narrar, resulta coherente con la búsqueda de la experiencia vital.

La advertencia que se hace al lector de que se trata de un diario, posibilita crear la sensación de que la historia ocurre en tiempo presente, *como si* se quisiera transmitir la experiencia del tiempo vivido del viajero. Ricoeur, quien retoma “el sentido de la discusión introducida por Benveniste entre historia y discurso” (471), indica que este último tiene como tiempo de base al presente y designa “toda enunciación que supone un hablante y un oyente, y en el primero la intención de influir en el otro de alguna manera” (Benveniste Cit. en Ricoeur 472).

Al respecto, Weinrich afirma que el tiempo presente “es el tiempo principal del mundo comentado y designa por ello una determinada actitud comunicativa” (71). Dicha actitud comunicativa se puede interpretar en *4 años a bordo de mí mismo* como una de implicación del lector, es decir, que este “advierta que se trata de algo que le afecta directamente, y que el discurso exige su respuesta, hablado o no hablada” (70).

De forma tal que, de acuerdo con las categorías expuestas, la forma de narrar de Zalamea Borda remite a una enunciación comentada y discursiva, en donde la intención por involucrar al otro, por contarle lo que está sintiendo, corrobora una vez más la toma de posición frente a la importancia de vivir el presente como la única oportunidad de cambio y de ruptura.

Entonces en esta primera “capa” de la puesta en forma de la novela, quisimos evidenciar la necesidad de expresar (Ramírez 227 y sigs.) el yo que vive en el presente, el que está dispuesto al cambio y al cuestionamiento, en suma el que explora una *cultura de la revuelta interior*. Así como para Adorno el presente es el punto de referencia crítico y el espacio en donde se actualiza la verdad, y por lo tanto, donde es posible cepillar a contrapelo de la historia (Cit. en Buck-Morss 115), en *4 años a bordo de mí mismo* se nos ofrece una invitación a vivir (Jaramillo 37) con la conciencia siempre puesta en el presente.

## **9. La autoconciencia de la creación verbal como parte de la forma**

Esta misma conciencia en el presente, que aunque menos evidente no menos importante, es la que se muestra en el juego con el tiempo de la enunciación. Así, sumado a la enunciación de un

tiempo vivido, se da la enunciación de una autoconciencia de la creación verbal. El *autor-creador* nos ha dejado marcas que permiten rastrear al yo escritor, quien también enuncia en un tiempo verbal presente. Así las cosas, los dos yos conviven en un mismo tiempo verbal pero enuncian desde temporalidades distintas. Esta “esquizofrenia” data de un alma escindida, que con su gesto parece oscilar entre el territorio de la vivencia y el territorio de lo codificado. Es así como, este vaivén entre el yo narrado y el yo que narra (Pimentel 19) se presta para que en el discurso se abran grandes baches temporales, dado que, como en el siguiente ejemplo, no se sabe en qué momento el viajero se sentó a escribir:

Tambalea la goleta. El viento sopla entre las jarcias y en ellas se peina su cabellera rauda y musical. De la popa salen voces y de la proa risas, y risas de la boca del capitán. ¡Oh capitán bueno de la goleta sucia, de la goleta vieja de los comerciantes turcos! Capitán barbudo y risueño que fumabas en tu pipa ¡y siempre estás con ella en mi recuerdo! (Zalamea 10).

Se aprecia en esta cita ese traslado del tiempo característico de ciertos pasajes de la novela, en los cuales de un momento a otro el lector pasa del presente de la vivencia del viajero al momento mismo de la escritura.

Ahora bien, pese a que existe en efecto una escisión, no compartimos la idea según la cual hay una lucha entre el viajero y el escritor, en la que “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 visceversa” (Jaramillo 37). Desde nuestra interpretación, pese a que el narrador-protagonista se presenta al “mismo tiempo en dos tiempos distintos”, su

voz, es decir, su punto de vista, es el mismo, con cierto distanciamiento del momento de la escritura.

De cara a ello, creemos que existe una focalización interna consonante, en la medida en que la perspectiva del protagonista converge con la del narrador, esto implica que:

Aun cuando el narrador sea el vehículo de la información narrativa, en una narración en focalización interna consonante, las restricciones de orden espaciotemporal, cognitivo, perceptual, estilístico e ideológico son las del personaje y... por lo tanto es su perspectiva, no la del narrador aunque sea él quien narre, la que orienta el relato en curso (Pimentel 106).

Así las cosas, en *4 años a bordo de mí mismo* es la intimidad en revuelta del personaje la que dicta la forma que le va dando el narrador, no al revés, dado que la prioridad axiológica la ocupa la vivencia; es decir, no es el narrador quien ha puesto a vivir al personaje en conflicto consigo mismo y con el mundo. El narrador va contando lo que el personaje está sintiendo y por ello tienen las mismas limitaciones ideológicas y cognitivas. Esta hipótesis la podemos reforzar con el hecho de que el autor empírico vivió la experiencia en la Guajira a los 17 años, al igual que el personaje en la narración, indicador de una vivencia extratextual previa.

Entonces la conciencia de la creación verbal que hace parte de la puesta en forma, parecería tener sentido en la medida en que actualiza un momento presente: el de la reflexión del momento en que se está escribiendo; sabemos que “narrar es ya “reflexionar” sobre los acontecimientos narrados” (Ricoeur 469), y el gesto de *marcar* esta reflexión sobre el texto material implica una autoconciencia de la creación verbal. En este sentido, parecería que como dijera Jaramillo, le moviera “el deseo de quien se sabía viviendo un presente único, histórico, digno de ser contado” (39).

Además esta autoconciencia evidencia el carácter ficcional de la obra, aspecto que nos lleva hacia los linderos del pacto narrativo que se establece. En *4 años a bordo de mí mismo* hay un narrador autodiegético, es decir, un narrador que interviene en la historia que cuenta como protagonista. Es así como, el protagonista-narrador vive y narra en un tiempo presente, y en el mismo tiempo verbal el narrador da testimonio de su acto de creación. Como mencionamos, pese a este desfase temporal, hay una identidad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto enunciado. De otro lado, el autor empírico vivió parte de la experiencia que se narra, y es de esa materia prima que el *autor-creador* crea un narrador que revive lo que el personaje vive. Sumado a ello, el anti-héroe es anónimo, mas se sabe que es de la capital, como el autor empírico.

Otra pista que da noticia del tipo de pacto narrativo es el paratexto que indica que es un diario; pero un diario sin nombre, el diario de un joven bogotano de clase media alta en los años veinte en Colombia. Además de este, otro paratexto evidencia la forma novela: “Comenzóse a escribir esta novela...” (Zalamea 361). Debemos considerar además la génesis de la novela, es decir, las crónicas que guardaban una intención autobiográfica, sumado al distanciamiento creativo que se percibe posteriormente y que corrobora el autor empírico en el siguiente extracto de una entrevista:

- ¿Qué es real y qué es imaginario de los *Cuatro años*?

Difícil tu pregunta. Casi todo es un tejido entre lo real y lo soñado, entre el mundo de fuera y el dentro. Creo que casi todos mis personajes vivieron, aunque yo no los haya conocido. Lo mismo las situaciones, aunque yo no las viviera. Es de la esencia de la novela esa mezcla de realidad y fantasía. Es esa la resultante necesaria. Creo que, de mis personajes de *4 años a bordo de mí mismo*, Chema sea el más real. Pero no podría hacer un discernimiento completo.... (Zalamea “Entrevista”)

En suma, podemos lanzar la hipótesis de que el pacto narrativo que se establece está ubicado en algún punto entre la autobiografía y la ficción, linderos dentro de los cuales a decir de Alberca, habitan las *novelas del yo* (92). En este orden de ideas, desde nuestra interpretación esta ambigüedad del pacto narrativo proviene de la ambigüedad del yo configurado en la novela, escindido entre una identidad definida por la ideología dominante y una forma aún indefinida, es decir, entre un yo configurado por la cultura y un yo en la búsqueda de la autenticidad de la vida.

De esta manera, tal y como se percibiera por las palabras de Zalamea Borda en la entrevista, el yo creado por el *autor-creador* es un tejido entre lo real y lo soñado, o lo que resulta semejante entre lo vivido y lo imaginado, lo que en últimas significa que es un yo en gran medida, ficticio. “De este modo se desarrolla el postulado lacaniano según el cual el yo se interpreta desde los orígenes como ficción” (Unzué388). En una primera lectura esta condición del yo, aleja a la novela de Zalamea Borda, del pacto autobiográfico y lo acerca con determinación hacia el pacto ficcional. Sin embargo, sabemos que hay un elemento de vivencia empírica que se sustenta en la búsqueda profunda de sí mismo.

En definitiva, el nombre del autor empírico pese a no coincidir con el narrador-protagonista, no niega una identidad entre estos, a razón de la edad, la tradición y la ciudad. Podemos entonces identificar al autor con el narrador y con el protagonista. No obstante, por las razones que vimos, el yo de la novela es ficticio y algunas circunstancias y personajes también lo son a decir del propio autor empírico. En este punto, tendremos que entrar a definir el que consideramos es el pacto narrativo de *4 años a bordo de mí mismo*, esto es: el pacto autoficcional.

El término *autoficciones* de aparición relativamente reciente. Ya es un lugar común en la literatura que aborda el tema, indicar que fue el escritor Serge Doubrovsky quien en 1977 acuñara

el término con su novela *Fils*, pese a lo cual las características de este pacto narrativo existían con anterioridad en la literatura respecto de su denominación<sup>16</sup> y elaboración consciente.

Para efectos del presente trabajo de investigación vamos a utilizar, en un primer momento, la ya clásica definición de autoficción dada por Jaques Lecarme la cual considera que “la autoficción es, de primeras, un dispositivo muy simple: un relato donde autor, narrador y protagonista comparten el nombre propio y cuyo subtítulo genérico indica que se trata de una novela”<sup>17</sup>. De acuerdo con esta definición, uno de los presupuestos de la autoficción es la identidad entre autor, narrador y protagonista, la cual en un principio debe ser explícita; sin embargo nos dice Alberca que ésta también se puede dar de manera implícita mediante la sugerencia u otro rasgo o faceta del escritor que permita identificar inequívocamente al autor (“¿Existe la autoficción hispanoamericana?” 9).

Para el caso que nos ocupa, la identidad entre estas tres instancias es fácil de determinar, y pese a que el narrador-protagonista es anónimo, las pistas que hay en el texto evidencian la identidad entre autor, protagonista y narrador; respecto a la segunda parte de la definición dada por Lecarme y para *4 años a bordo de mí mismo* pasa algo semejante a lo que ocurre en el caso anterior, es decir, la nominación de “novela” no es explícita en el título genérico, sin embargo, en el paratexto que se indicó párrafos arriba ubicado en la página 361 del texto de la novela, el autor dice explícitamente que se trata de una novela, y de otro lado, el peso de la tradición crítica permite que no quepa duda al respecto.

Así las cosas y partiendo de que *4 años a bordo de mí mismo* contiene los “requisitos” formales, que según Lecarme configuran un pacto narrativo autoficcional, es necesario adentrarse

---

<sup>16</sup> Los autores refieren a Dante, Petrarca, Unamuno, Montaigne, Borges, entre otros.

<sup>17</sup> “L’autofiction est d’abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l’intitulé générique indique qu’il s’agit d’un roman” (Lecarme Cit. En Alberca 151).



en las implicaciones de dicho pacto, y sobre todo, en la importancia de este para el momento histórico en el que se produjo la novela en estudio. Empezaremos por adelantar un paso hacia el tema, al decir que en la autoficción “el autor escribe sobre sí mismo, aunque utilice para ello a un personaje al que le presta su propio nombre u otros mecanismos de identificación” (Puertas 302).

En este sentido, es la interioridad del propio Zalamea Borda la que está puesta en escena en la novela, exhibida por un personaje anónimo que le permite el tono irónico y autocrítico que se percibe en algunos de sus pasajes. Este pacto ambiguo que se propone, radica además tanto en la referencialidad extratextual del tiempo y el espacio del viaje, como en el carácter ficticio de algunos personajes y acontecimientos. Se tiene entonces que en la autoficción:

El autor se trata a sí mismo como un personaje; su vida o un fragmento de ella se transforma en texto literario y él mismo se eleva a la categoría de protagonista, que doblegado por la voluntad del autor tendrá que repetir con leves modificaciones lo que ya tuvo que padecer y experimentar a causa del azar en la vida real. La autoficción se concibe así como un juego de espejos en el que la intención revisora del autor no está exenta de ironía y autocrítica. (Puertas 305).

De cara a ello, en este tipo de pacto narrativo la realidad y lo imaginado, lo autobiográfico y lo novelesco, se confunden; de ahí que se establezca un contrato de lectura mediante el cual el lector duda tanto de la veracidad de lo referido como de lo ficticio de lo narrado. Esta ambigüedad característica del subgénero autoficcional, implica la conciencia del artefacto estético a la vez que una intención por re-crear una vida o un fragmento de ella, propio del subgénero autobiográfico; y dado que:

El personaje autoficcional, más allá de su verosimilitud y de su referencialidad con respecto al autor, es un ser fragmentado, desintegrado, que se presta a la reinterpretación mediante las múltiples re-lecturas que propicia el texto, ya que éste mismo es a su vez una

interpretación codificada y metafórica de la vida del autor que en esa metáfora se representa (Puertas 315).

De donde resulta obvio que en este doble juego se cuestione al yo. Es en este sentido, en donde a nuestro parecer el pacto narrativo propuesto se conecta con la problemática profunda de la novela; al respecto cabe recordar que una característica clave de las autoficciones es “el hecho de que la identidad y al mismo tiempo la no identidad entre el protagonista, el narrador y el autor no sean solamente formales, sino fundamentales dentro de la obra” (Diaconu 42).

De cara a ello, tengamos presente que el joven protagonista huye de una sociedad que considera inauténtica, y en su itinerario deja ver una interioridad permeada por las voces de esa cultura dominante que rechaza; a su vez se muestra la posibilidad de encontrar una voz propia, más auténtica que le permita articular nuevos puntos de referencia axiológicos. Esta fragmentación del yo, esa ambigüedad y ambivalencia, posibilitan captar la condición ficcional del yo social y cultural al que desenmascara el anti-héroe de la novela a favor de un devenir otro. De manera tal que el yo es visto como una suma de tendencias contradictorias que coexisten, no se eliminan mutuamente ni son irreducibles a una identidad llana y unívoca (50).

Por su parte, si bien es cierto que el yo autobiográfico resulta inexistente “fuera de los márgenes y máscaras que le presta la literatura” (Puertas 324), consideramos también que el aspecto imaginado del yo es inconcebible sin una base extratextual previa, y de lo que se trata, justamente, es de re-crearse a sí mismo, de devenir otro. Así, es finalmente el sí mismo el sujeto y el objeto de referencia en las autoficciones; éste es una mixtura entre lo que se es, lo que se cree que se es, lo que *no* se es y lo que se quiere llegar a ser, situación que pone a tambalear la identidad del yo, tal y como le ocurre a la identidad “cultural” del joven anónimo; pero el yo es a la vez lo único importante y cierto, la única fuente de verdad (Diaconu 41).

Frente a lo anterior no cabe sorprenderse de que hayamos llegado a la consideración de que el pacto narrativo de *4 años a bordo de mí mismo* sea autoficcional; en la medida en que la toma de posición de Zalamea Borda se da en un momento crítico de la Modernidad en Colombia, se comprende el énfasis de esta novela en el yo y en la construcción ambigua de una subjetividad autónoma. Al respecto, *4 años a bordo de mí mismo* es uno de los textos que presenta rasgos decididamente modernos en la primera mitad del siglo XX en Colombia, tanto por esa exploración de la intimidad y de la afirmación de la individualidad, y de ahí su resuelta búsqueda de autonomía respecto a los discursos ideológicos dominantes (especialmente el religioso), como por la autoconciencia de la creación verbal plasmada en la puesta en forma.

Ahora bien, la reivindicación de la particularidad, de la experiencia personal y en suma del individuo como resistencia a la cosificación del capitalismo, que ha sido una de las pulsiones principales de la literatura bajo ese sistema económico, es patente tanto en la expresión de una *revuelta interior* como en los rasgos que nos han llevado a evidenciar el pacto narrativo ambiguo que Zalamea Borda propone a cada nuevo lector que se acerca a su obra.

## **10. La forma de la experiencia: un solitario impresionismo vitalista**

Entonces una vez definido que la puesta en forma, por un lado, plasma una interioridad en revuelta y por otro, materializa la autoconciencia de la creación verbal, pasaremos a precisar algunos aspectos que nos acercan a la forma comunicativa de estos componentes del texto narrativo.

Para ello es necesario precisar que, como se ha venido señalando, a nuestro parecer la novela tiene una estructura narrativa tripartita, es decir, es posible identificar tres momentos diferentes en el desarrollo de la trama. El primero que va desde la partida de la capital hasta Riohacha, lo que comprende el centro y el espacio límite; el segundo momento es la entrada en la barbarie, simbolizada por su estadía en El Pájaro, Manaure y Bahíahonda, y finalmente el tercer estadio que es el viaje de regreso a Bogotá, o de la barbarie a la civilización.

En cada uno de estos tres momentos, se pueden reconocer tonos característicos que posibilitan la comunicación de las experiencias. Así, la novela inicia en un tono de esperanza y de recuerdo, que a decir de Lukács pese a que “esas vivencias están condenadas a quedar en subjetivas y reflexivas, sin embargo, no se les puede arrebatar el configurador sentimiento de la captación del sentido” (391). En la novela se lee: “Y ahora, aquí: tendido, solo, camino de la Guajira. De las aventuras y de la vida”, y desde el mismo sentir “Fumo cigarrillos y —otra vez, ¿acaso siempre?— viajo por el recuerdo hacia mi ciudad” (Zalamea 22). De esta manera, la dinámica de la reflexión y del pensamiento da la sensación de un alma solitaria que no se encuentra espacio-temporalmente en alguna parte.

De cara a ello, la vivencia del tiempo en este primer momento, es marcadamente subjetiva. La sensación de la inexistencia del tiempo: “En el mar, a bordo de un buque de vela, el tiempo no existe” (65), que por momentos le permiten vislumbrar la conciencia pura del presente, configura un personaje silencioso y contemplativo. Entonces este modo de narrar se inclina hacia la representación de la continuidad del pensamiento, la que da al lector la impresión de estar ante el silencio del personaje.

Un silencio rico en sensaciones y con la atención siempre fija en atrapar la imagen justa: “y yo, inquieto, miro a todas partes para abstraerme y que nada pueda robarme la línea, el matiz y el movimiento que construyen mi emoción” (58). Esta centralidad del sentir hace del cuerpo una presencia omnividente; el personaje-narrador intenta transmitir lo que siente a través de un lenguaje del cuerpo, que va más allá de las alusiones directas al sexo, los senos o las caderas: “la tierra va tomando —con el calor— la movilidad del cuerpo femenino y su gracia. Son colinas redondas y torneadas como hombros, las que hay en el fondo del paisaje. Onduladas llanuras, de donde surgen cálidos perfumes, como de vientres femeninos. Valles penumbrosos, redondos, herbosos como las axilas” (23). Entonces este lenguaje se expresa desde un cuerpo consciente de su condición telúrica.

Así las cosas, en *4 años a bordo de mí mismo*, el cuerpo es el lugar esencial de enunciación del personaje-narrador: “ahora sí tengo la seguridad de que se han besado, porque, al salir del túnel a la noche, está más claro el vagón y la atmósfera ha ganado un perfume, un olor acre, demasiado humano, en exceso tangible y masculino —¡el único!—” (24). Las únicas certezas provienen de las sensaciones que provee el cuerpo, es este la principal y única fuente de todo conocimiento.

Esta actitud epistemológica que toma forma en el lenguaje del cuerpo, logra en ocasiones correr la frontera de la cultura, es decir, “producir una ruptura de los hábitos automáticos perceptivos” (Ortí 19), o crear una desautomatización de la realidad, mas en otras, cae en lo codificado y lo retórico. Así, por un lado, efectivamente el hecho de nombrar la sexualidad sin eufemismos implica un cambio en la manera de decir el cuerpo y el acto sexual respecto a la tradición literaria colombiana, sin embargo, también se percibe un lenguaje fingido y “sensacionalista” (Jaramillo 33). Y efectivamente según indicios documentales, Zalamea Borda

tenía la intención de escandalizar a la sociedad bogotana de su tiempo (34), y a nuestro parecer ese intento le lleva a veces a una retórica del cuerpo en donde “florecen” senos redondos como naranjas o bocas jugosas y rojas.

Ahora bien, en el segundo momento de la estructura narrativa se puede advertir un leve cambio de tono, que denota una pequeña abertura hacia el mundo externo en el alma del personaje. Se incrementa la sensación impresionista del mundo externo y las vivencias se intensifican. Es así como la reflexión interior no cesa, pero sí disminuye para dar paso a la interacción con el otro. En este punto, el personaje-narrador ya no reflexiona sobre el presente y la sensación, sino que los vive. Así, el héroe de un romanticismo desilusionado, bloqueado por un entorno sinsentido, se abre a la vivencia y experimenta lo que ha sentido, a pesar de estar signado por el fracaso.

En esta etapa hay más acción y sucesos. El *autor-creador* en su intención de veracidad presenta los diálogos en estilo directo, así como transcribe el sonido de los acentos regionales y no escatima en simular el acento del habla popular: “aquí nunca podrá hacéná. Se lo tiran a uno la india... Son mu mala y le dan a lo blanco y a lo negro un bebedizo que sacan de lo animale y de la yeba” (Zalamea 184). Como esta voz, que encarna una visión negativa sobre las indias, se presentan en la novela otras, que van trazando un mapa cultural de la región. En esta misma intención de veracidad, el *autor-creador* transcribe letras del folclor popular, así como inscripciones callejeras con groserías y mala ortografía, y textos de la tradición oral.

Pese a que en esta segunda parte el personaje deviene bárbaro y muestra un comportamiento algo agresivo y voluptuoso, su soledad, aislamiento y silencio mantienen la forma de la reflexión y el discurrir de la conciencia. La soledad del individuo se evidencia en el

silencio “que habla”, así, en tanto al nivel de la narración se configura un personaje contemplativo y silencioso, en el discurso se evidencia un interior en ebullición, lleno de matices, sensaciones y reflexiones “El cabo calla, y no digo nada... ¡Él sabrá! ¡Vamos a ver quién es el que tiene miedo! Aunque me muriera, aunque supiera que lo más espantoso iba a ocurrir, no diría nada” (156). Es un silencio que grita una interioridad en revuelta, que se mantiene oculta tras una coraza.

Este permanente estar adentro, “no decir nada”, lleva a que el modo de narrar sea un solitario impresionismo, es decir, un alma aislada que intenta aprehender la imagen exacta como tentativa de alcanzar el sentido pleno de la vida: “todo en su sitio, con un maravilloso sentido de la geometría doméstica. Y por todas partes, bañándolo todo, rodeando las cosas, una tranquilidad excesiva y meticulosa. No la tranquilidad del reposo después de la fatiga, sino algo más profundo, más salido de lo oculto; tranquilidad incomprensible y amplia” (120). De manera tal que, el mundo externo es depositario de las sensaciones del alma, de ahí que sea una experiencia única e irrepetible.

Castoriadis nos habla de la clausura en sí mismo que atisbara Freud, a la cual este último comparó con la completud propia de un huevo de ave. Al respecto nos dice que:

Esta clausura se convierte para la psique en la matriz del sentido. Más exactamente, lo que en adelante el núcleo de la psique “comprenderá” o “considerará” como sentido es ese estado “unitario”, en el que sujeto y objeto son idénticos y en el que representación, afecto y deseo son una y la misma cosa, porque el deseo es inmediatamente representación (posesión psíquica) de lo deseado y así afecto o sentimiento de placer (la forma más pura y más fuerte de la omnipotencia del pensamiento). Este es el sentido que la psique buscará siempre, que jamás podrá alcanzar

en el mundo “real” y cuyos sucedáneos se formarán a través de largas cadenas de mediaciones, o de visiones místicas acósmicas (180).

Este estado pre-edípico que, de acuerdo con lo anterior, es la búsqueda última de todo ser, es realmente palpable en la novela. Allí, hay un deseo constante por revivir la sensación de ser parte de todo, de pertenecer. Esta búsqueda, en principio, está enfocada en la mujer como una mediación reiterada de esa larga cadena de la que nos habla Castoriadis, mas como vimos, no se resuelve nada en el deseo amoroso; razón por la cual queda una vía abierta hacia la búsqueda de una plenitud que no se dirige a desear al otro, lo cual es necesariamente frustrante, sino que se encamina hacia una suerte de coherencia consigo mismo, de coincidencia con el propio deseo, que hemos denominado plenitud interior.

En este sentido, la pérdida irremediable de ese estado unitario tras el proceso de socialización, parecería ser prorrogado en *4 años a bordo de mí mismo*, en donde asistimos a la configuración de un alma que se rehúsa a salir de la clausura que le da la ilusión de unidad de sentido, porque “la psique no halla en el espacio social un sentido capaz de reemplazar el sentido originario, monádico” (246). En esta medida, para dicha interioridad el mundo externo está constituido por fragmentos aislados, situación que pretende ser reunificada mediante la “lírica pintura de los estados de ánimo” (Lukács 391).

Es así como, la mirada poética sobre la realidad posa sobre esta última sus impresiones íntimas. A manera de pinceladas aisladas, va plasmando una correlación de estados de ánimo que darán la ilusión de un sentimiento nunca antes significado, así como cuando “el sol, que aún no ha salido, divide el cielo gris en largas fajas color de naranja. Sobre la tierra comienzan a nacer, visibles, los minutos. La realidad vuelve a apoderarse del mundo que sale de las tinieblas, como



salió antaño del caos, reluciente y fecundo” (170). Esta visión pura, más allá de dejar únicamente la impresión sobre la superficie, apunta hacia el hallazgo de un sentido profundo de la realidad.

Desde una perspectiva netamente estética, este elemento impresionista ha llevado a la crítica hacia la consideración de la novela de Zalamea Borda como cercana a la categoría de vanguardia. En dicho sentido, se ha hecho alusión a que “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” (Jaramillo 33).

A partir de nuestro punto de vista, tanto este elemento como el uso de técnicas narrativas como el discurrir de conciencia, efectivamente acercan a la novela de Zalamea Borda a un espíritu de lo nuevo, sin embargo creemos con Jaramillo que “la novela no está penetrada a conciencia por el espíritu de la Vanguardia” (32), entre otras cosas, a razón de que se evidencia en la escritura de Zalamea Borda elecciones que son del orden de la tradición, como es un estilo claramente imbuido por la búsqueda de la belleza retórica, situación que lo acerca a la élite letrada de la cual deseaba tomar distancia.<sup>18</sup>

Finalmente en la tercera parte de la estructura narrativa, el cambio más notorio en cuanto al modo de la narración, lo da la transformación del tono anímico. De un deseo impetuoso por vivir y experimentar, se pasa a la sensación de la inutilidad de la aventura:

Pero ya no tengo ese furioso deseo —que me agitaba cuando venía el buque— de viajar sin saber a dónde. El mar no se me sube a la cabeza como antes. Me embriagaban

---

<sup>18</sup> No es nuestro interés profundizar en el debate en torno a que si hubo o no vanguardia en Colombia, y de paso a conceptualizar sobre qué es la vanguardia. Al respecto sólo diremos que si bien, para esta época, no se presentó un movimiento Vanguardista tan evidente como la Antropofagia en Brasil o el Creacionismo en Chile, en Colombia sí se sintieron los vientos de un espíritu de lo Nuevo.

sus colores, su música, su olor. Mareábame en tierra y quería salir de mí mismo para irme a navegar de todas maneras, sobre o bajo sus aguas. Pero no comencé a comprenderlo sino cuando estuve en el fondo (Zalamea 321).

Este cambio de percepción llega con la asimilación de la imposibilidad de salirse de sí mismo, “estar en el fondo” semeja llegar a lo más profundo de sí, en donde la sobriedad de la conciencia evidencia que el mejor lugar para vivir y experimentar es aquel del que ha estado huyendo: su propia vida.

Así las cosas, la experiencia impresionista de la realidad adquiere su forma acabada con el vitalismo que le proporciona la valoración de la vida en sí.<sup>19</sup> No se trata ya de emprender una fuga hacia ninguna parte, sino de asumir las configuraciones culturales y vitales de su yo. Por eso regresa con un gesto de desilusionada resignación, semejante al de la novela pedagógica de la tipología de Lukács. Allá, en la Guajira, tampoco halló la felicidad, lo que le llevó a la comprensión de que para hallar algún sentido es necesario estar abierto al “lugar que nos marque el destino de la rosa de los vientos del azar” (Zalamea 354). Por eso el *autor-creador* se niega a cerrar la obra, a afirmar una totalidad acabada, dado que sabe que la escritura, así como la vida, es un proceso en transformación permanente.

## 11. Tipo de ser humano de la novela

---

<sup>19</sup> La categoría de vitalismo la usamos aquí desde una perspectiva materialista, la que se puede direccionar hacia la “tradición instintiva, inmanente, corporal y dionisiaca” (Onfray 93) de pensadores como Nietzsche. Ahora bien, ante la dificultad de definir el vitalismo optamos por la enumeración de algunas de sus características: oposición al idealismo, afirmación de la vida en sí, del cuerpo y los sentidos, privilegio de la experiencia directa de la vida sin filtros racionales o conceptuales.

Un anti-héroe puede ser entendido como un tipo de hombre que encarna valores disimiles respecto a la ideología dominante de su tiempo (González), es una variante del tipo ideal. Para el caso de la novela que nos ocupa, este anti-héroe intenta construir su propio sistema de valores, al margen del discurso religiosoimperante y de las convenciones sociales. En su intento por sacudirse de las ideologías sociales dominantes, este tipo de ser humanobusca el desarrollo de una conciencia ética, de acuerdo con la cual sea capaz de juzgar lo que es bueno y lo que es malo.

Se configura entonces un tipo de hombre que ha invertido la relación entre bien y mal, entre alma y cuerpo; así tomando distancia de la tradición católica imperante, el cuerpo no es lo opuesto al alma sino que la constituye. La dualidad característica del pensamiento religioso es superada al erigir al cuerpo como fuente de toda sabiduría, como depositario del bien. Para este anti-héroe, la verdad no se encuentra en el mundo de las ideas, sino que es visible, para una conciencia pura, en el plano de la vida.

A partir de este cuestionamiento, el anti-héroe descrece de la civilización como lugar en donde se encuentra la verdad moral y por ende, la vida deseable. Desde su punto de vista, la civilización –que como vimos es tanto la ciudad letrada como la mecánica capitalista- encubre la verdadera vida, y en este gesto hipócrita, se torna el lugar de la inmoralidad y la maldad. Es así como se percibe un tipo de hombre que está en la vía de integrar un entendimiento sobre la naturaleza humana, como lugar de copresencia de las ideas abstractas y de los impulsos vitales.

Sin embargo, este entendimiento es aún muy embrionario, razón por la cual su interior está escindido entre el yo formado por la cultura y el yo que experimenta lo no codificado, optando por este último. Esta característica es la de un hombre que está en la búsqueda de su autonomía axiológica. De esta forma, es un tipo de hombre vitalistaque valora la vida en sí, por

encima de las categorías y conceptualizaciones; su apuesta es por la vivencia del presente, por la sensación que le proporcionan sus sentidos y afectos.

Lo anterior no le hace precisamente un hombre de acción sino más bien un ser contemplativo, que descrea de las instituciones de la sociedad y de la civilización y por ende no intenta buscar incidir sobre esa naturaleza segunda de que nos hablara Lukács. Entonces su proceso de búsqueda es en sí mismo y lo lleva hacia el entendimiento de la necesidad de cambiar su interior, su mentalidad, antes de querer cambiar el mundo que le rodea. De ahí que finalmente sea igual estar allá o acá, dado que sabemos que siempre se está a bordo de sí mismo, en donde el punto de referencia es el propio sentir, lo que experimentamos.

Así las cosas, el sentido de la vida para este anti-héroe se ubica en el orden de la inmanencia, no en una instancia abstracta, trascendente. Su pensamiento verdaderamente es del hombre sin trascendencia, que se encuentra solo contra el mundo y sin dios. Dios hace parte también de ese yo codificado por la cultura que es necesario desaprender. Por ello, su creencia y valoración de la vida en sí, sin ningún tipo de condicionamiento.

Este convencimiento de que existe lo auténtico, la vida verdadera y que le lleva hacia la búsqueda de plenitud como actitud crítica ante la falsedad de las ideologías sociales, le mantiene al margen del tiempo histórico y le abre a la posibilidad de otra temporalidad más cercana a la experiencia.

Pese a lo cual, el escepticismo y la desilusión le impiden encontrar la plenitud buscada, lo que desemboca en una nostalgia de la autenticidad. Su visión negativa no le permite algún tipo de reconciliación con el mundo, pese a que su experiencia vital le lleva al desarrollo de una afectividad y de una sensibilidad.

Entonces este tipo de ser humano desenmascara la supuesta cohesión del hombre moderno, y evidencia la lucha interior entre las exigencias racionales de la cultura dominante y el sentir vital que se registra como verdadero. Así las cosas, finalmente lo que queda de esa conciencia adquirida es la posibilidad de forjar una nueva mentalidad que permita que emerja un yo más autónomo, abierto y dispuesto al cambio.

## Segunda parte

### El campo literario en Colombia (1920-1944)

#### 12. Principales coordenadas del campo literario

El campo literario refiere a “el espacio social en el que se hallan *situados* los que producen las obras y su valor”, se caracteriza por ser un campo de fuerzas que actúa sobre las diferentes posiciones que se dan en él, y que al estar en pugna tiende a la transformación del equilibrio de fuerzas (Bourdieu. “El campo literario” 2). Para este autor es necesario relacionar el campo de las posiciones con la producción cultural, es decir, las condiciones sociales de la producción de una obra con la estructura propia de las tomas de posición.

Ahora bien, antes de adentrarnos en las tomas de posición que nos permitan ubicar a *4 años a bordo de mí mismo* en el campo literario de la época en que Zalamea Borda estuvo vigente, es necesario dar un vistazo a la posición del campo literario en el seno del campo del poder para 1920. Cabe recordar que para ese entonces estos campos estaban íntimamente relacionados. La élite letrada en posición *dominante* estaba representada por el grupo de *Los Centenaristas*,<sup>20</sup> el cual fue fundado en 1910 y se erigía para 1925 como el *grupo dominante del campo* y “en literatura y en arte fueron clasicistas y académicos. Los temas que los inquietaron fueron: la raza, la racionalización del Estado, la cultura nacional” (Pachón 40).

---

<sup>20</sup> Según Uribe Celis los centenaristas más importantes fueron: Eduardo Santos, Armando Solano y Luis Cano (periodistas), Guillermo Uribe Holguín (músico), Agustín Nieto Caballero (pedagogo), Laureano Gómez, Alfonso López Pumarejo, Enrique Olaya Herrera (políticos), Carlos Uribe Echeverry (diplomático), Coriolano Leudo (pintor), Luis Carlos López, Porfirio Barba-Jacob, Miguel Rasc Isla, Eduardo Castillo, José Eustasio Rivera (literatos), Luis López de Mesa (ensayista), Antonio Álvarez Lleras (dramaturgo) (Cit. en Pachón 147)

Es así como la relación de la literatura y el poder resultaba muy estrecha e incluso difuminada; al respecto nos dice Rivas Polo que en la década de los veinte “la dirección política y cultural del país persistía en ser asunto de literatos... Ecos de la denominada “República letrada”, tan similar al de la llamada generación del Centenario (...) quienes en 1910, con motivo del centenario de la Independencia, trazaron los nuevos rumbos para Colombia que resurgía luego de la Guerra de los Mil Días (1899-1902)” (65).

Por su parte, Rodríguez nos ilustra al respecto al indicar que “los Centenaristas nacieron como generación con tres heridas: la guerra de los Mil Días, la dictadura de Rafael Reyes y la pérdida de Panamá. Esta circunstancia moldeó su carácter pacifista y tolerante, su aquiescencia con las instituciones de la democracia representativa y su moderación en la vida pública y en la creación intelectual” (*Los Nuevos* 3).

Eran los propietarios y administradores de los medios de producción ideológicos más importantes: periódicos, revistas, imprentas, escuelas, librerías, clubes, cafés, y en el plano literario las páginas de los principales diarios estaban abiertas sólo para los versos parnasianos de Víctor M. Londoño o Miguel Rash Isla para los poemas de Eduardo Castillo o de Abel Marín y hasta para los sonetos del más joven Carlos Lleras Restrepo, un neoclásico sin pretensiones de revolucionar las letras colombianas, quien fuera no obstante presentado por Calibán como la promesa literaria en las “Lecturas Dominicales” de *El Tiempo* (Pachón 147). Estos intelectuales se podrían caracterizar, de acuerdo con la tipología de Gramsci como de *tipo tradicional*, quienes se distinguen por el manejo de la “elocuencia como motor externo y momentáneo de afectos y pasiones” (27).

Con la aparición del grupo *Los Nuevos* (1925), en donde destacaban Alberto Lleras Camargo, León de Greiff, Jorge Zalamea, Luis Vidales y Germán Arciniegas,<sup>21</sup> comenzó un ferviente diálogo cultural intergeneracional. Pese a lo heterogéneo de sus integrantes, se puede afirmar que este grupo volteó a mirar con desdén la estética que los antecedió y planteó una toma de posición de ruptura; otro rasgo importante es que se empezó a cuestionar la relación de los intelectuales con la sociedad. Estas y otras afinidades encontró Eduardo Zalamea Borda con esta colectividad, y como veremos, acogió parte de sus principales inquietudes y actitudes frente a la literatura y el país.

Ahora bien, el contexto cultural en Latinoamérica durante el lapso en cuestión presentó una rica complejidad, cabe mencionar los nombres de Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, César Vallejo o Roberto Arlt, para ilustrar a lo que nos estamos refiriendo. Sin embargo, la puesta en relación de dicho contexto con *4 años a bordo de mí mismo* excedería, a todas luces, los propósitos del presente estudio. En este sentido, y conscientes del riesgo que implica el análisis que estamos proponiendo, nos enfocaremos en algunas tomas de posición concretas que a nuestro parecer permiten poner en situación la novela de Zalamea Borda.

Sin duda alguna *De Sobremesa* de José Asunción Silva y *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, son referencias imprescindibles en el intento por trazar las coordenadas que nos permitan situar a *4 años a bordo de mí mismo* en el campo literario de la primera mitad del siglo XX en Colombia. La primera de estas novelas, que pese a ser escrita a finales del siglo XIX, fue publicada hasta 1925, se asimila a *4 años* por ser una de las primeras novelas que aborda directamente la intimidad del héroe y, así mismo, se la tiene como el primer punto de referencia

---

<sup>21</sup> Además de Felipe y Alberto Lleras Camargo, Rafael Maya, Eliseo Arango, José Enrique Gaviria, Abel Botero, Francisco Umaña Bernal, José Mar, Manuel García Herreros, entre otros (Jaramillo. "Prólogo").



en el trato heterodoxo de la sexualidad (Jaramillo, “El deseo y el decoro”). Pese a las diferencias en la perspectiva crítica que las motiva, la primacía de la subjetividad, la resistencia a la cosificación, el derroche sensorial y la apertura del discurso sobre la sexualidad, todo ello vehiculado en la forma del diario son características que vinculan la toma de posición de Silva en *De Sobremesa* con la de Zalamea Borda en *4 años a bordo de mí mismo*.

Por su parte *La Vorágine* (1924), de quien Castro afirma que es la novela progenitora de *4 años a bordo de mí mismo* (189), no es a nuestro parecer la precursora<sup>22</sup> sino que está inspirada por una inquietud semejante en cuanto a la crítica de la ideología capitalista y capitalina, mas la manera de focalizar esta problemática es totalmente distinta. Así, en tanto José Eustasio Rivera toma la posición de denunciar la explotación de los trabajadores en las caucheras del Putumayo y la selva Amazónica, es decir, la cosificación del trabajador en el marco de una economía capitalista de enclave y a través de ello cuestionar los márgenes de la nación; Zalamea Borda toma la posición de expresar una particularidad amenazada por la tendencia homogeneizadora de la ideología capitalista y cuestiona a su vez, la vigencia del poder simbólico del centro. Ahora bien, pese al énfasis mencionado en cada novela, resulta esclarecedor el hecho de que en *4 años a bordo de mí mismo* haya elementos de denuncia social, así como en las páginas de *La Vorágine* “se anticipa la soldadura de los problemas del hombre interior” (Loveluk XXII).

En este sentido, para la época en estudio se observa un contrapunteo entre dos tomas de posición que es posible percibir claramente; por un lado la que se enfoca en las problemáticas sociológicas con tono de denuncia social, en donde además de *La Vorágine* podemos ubicar las

---

<sup>22</sup> Respecto a *La Vorágine* el mismo Zalamea Borda afirmó en un artículo que: “Rivera se asomó a la selva y por medio de “La Vorágine” nos mostró el círculo infernal de la selva. Mas de él sí que puede decirse que “los árboles le impidieron ver al hombre”” (“Nuestra crisis” 3).

novelas de César Uribe Piedrahíta: *Toa: narraciones de cauchería* y *Mancha de Aceite*,<sup>23</sup> publicadas en 1933 y 1935 respectivamente, así como la toma de posición asumida por el escritor José Antonio Osorio Lizarazo, quien sintió una profunda necesidad por denunciar diversas problemáticas sociales tanto en el contexto rural como en el urbano, principalmente en sus novelas *La casa de vecindad* (1930), *Hombres sin presente* (1938) y *Garabato* (1939). Y por otro lado, la toma de posición que se encamina hacia las problemáticas interiores del ser humano, en donde además de la novela en estudio se pueden ubicar también *Viaje a pie* (1929) de Fernando González y *Babel* (1944) de Jaime Ardila Casamitjana.

A partir de este panorama pretendemos mostrar la tensión más importante del campo literario de la época, no obstante ser conscientes de las complejidades que estamos obviando;<sup>24</sup> la utilidad de este ejercicio académico radica en la posibilidad de evocar las inquietudes más penetrantes puestas en forma en la literatura y expuestas en otros discursos. A manera de ilustración, cabe mencionar lo que Osorio Lizarazo dijera de la novela *Babel*, a propósito de un concurso literario, en carta enviada a Germán Arciniegas en 1942 “sólo hay otra novela que me haga temer un poco, si no por la tendencia ni por el espíritu, a lo menos por el estilo, y es una de Jaime Ardila Casamitjana, que se llama “Babel”. Creo, sin embargo, que es muy metafísica y que no tiene exactamente el contenido humano que es indispensable para el concurso y para afianzar la revelación(*sic*) de nuestra fisonomía” (Cit. en Calvo 110). Esta percepción sobre una novela con una alta carga de subjetividad, como es *Babel*, la cual es calificada por Osorio de “metafísica” y de precaria en cuanto al alcance de la revelación de una fisonomía nacional,

---

<sup>23</sup>Es pertinente mencionar que según Loveluk, José Eustasio Rivera preparaba una segunda novela que iba a llevar por título *La Mancha negra*, y que contendría un “yo acuso”, de cuño antiimperialista, para denunciar la influencia norteamericana en las vicisitudes del petróleo en Colombia” (XIX).

<sup>24</sup>Por ejemplo la presencia del grupo *Piedra y cielo* (1939).

permite vislumbrar lo que queremos dar a entender con la división dicotómica en tomas de posición.

Entonces *4 años a bordo de mí mismo* se ubica en ese espacio del campo literario en el que la preocupación por el país social estaba siendo excedida por la voz de una subjetividad en exploración, viaje y fuga, momento “generalizado de nuestras letras donde los anti-héroes de César Uribe Piedrahíta se iban al Putumayo, Fernando González iniciaba su *Viaje a pie* (1929) y León de Greiff y Rafael Maya nos invitaban a navegar, por los mitos griegos o por el río Cauca” (Cobo 12-13). Momento que interpretamos como de crítica a la Modernidad, mediante el cuestionamiento a las fronteras del mapa cultural trazado por el proyecto colonial y la revuelta interior contra la mentalidad utilitaria.

De esta forma, el reconocimiento del territorio nacional y la preocupación por vincular los territorios de nadie subyacía al ideario sobre la concepción de un Estado Moderno, así como la búsqueda de parámetros internos que dieran forma a eso “de ser moderno”. Coherente con esta actitud, los intelectuales de la época o bien acudieron a una estética del realismo social, en donde las novelas denominadas de la tierra, regionalistas o indigenistas fueron la plasmación de dicha estética, o se inclinaron más por la asimilación de la ola vanguardista tanto europea como latinoamericana.<sup>25</sup>

La novela de Zalamea Borda vibraba con aquella sensibilidad de la época representada por los intelectuales que tanto ética como estéticamente estaban abogando por la apertura cultural hacia los movimientos vanguardistas, quienes, a diferencia de aquellos que planteaban una

---

<sup>25</sup> Respecto a estas dos tomas de posición resulta altamente ilustrativo lo que Osorio Lizarazo escribiera en su artículo “Del nacionalismo en la literatura” publicado en 1942 en la *Revista de las Indias*, en donde afirma que él es un autor nacionalista y considera su obra auténticamente nacional (Cit en Calvo 99). Posición intelectual que, a decir de Calvo, fue estructurada por la filiación entre realismo literario y nacionalismo político, frente a la estética subjetiva y universalista de las vanguardias.

estética del realismo social, veían en esta apertura la posibilidad de renovación de la literatura nacional. En esta última toma de posición se puede ubicar a varios de los integrantes del grupo *Los Nuevos*, quienes no obstante su preocupación por la realidad social del país, optaron por una posición menos nacionalista.

### 13. El caso del grupo *Los Nuevos*

De acuerdo con la interpretación generalizada de la crítica literaria en Colombia, la generación de *Los Nuevos* recibe “la última onda del movimiento modernista” (Rafael Maya, Charry Lara), lo cual es factible constatar en las objeciones que Jorge Zalamea

Pretendiera resumir en contra de la generación anterior, la del Centenario, más que esbozar una crítica del Modernismo, lo que señala es más bien su traición al programa modernista: un falso romanticismo y cierta despreocupación provinciana por los problemas del mundo contemporáneo eran los dos grandes defectos de sus predecesores, algo que no podría haberse imputado a Silva o a Sanín Cano (Jiménez 169).

Paralelo con esta continuidad de la herencia modernista, la cual se percibe en un poeta como León de Greiff, confluyen también en esta generación los aires vanguardistas que en poetas como Luis Vidales y en novelistas como Zalamea Borda tuvieron alguna resonancia.<sup>26</sup> Sumado a ello, se dio además una facción de defensores de una estética clásica, que en palabras de uno de sus defensores, se configuró como "humanismo de segunda mano" vinculado al partido del orden "a la filosofía espiritualista y al credo católico" (Rafael Maya Cit. en Rodríguez, *Los Nuevos*

---

<sup>26</sup>Al respecto resulta interesante la tesis de Gutiérrez Girardot de acuerdo con la cual la vanguardia en Colombia se dio por " el desarrollo dialéctico del modernismo literario y de la modernización social" (490).

3).Es así como la diversidad de tomas de posición al interior de *Los Nuevos* reflejó la época de cambio, ruptura y crisis que se estaba viviendo en la Colombia de aquel momento. Heterogeneidad que además nos impide identificar con una toma de posición concreta a este grupo de intelectuales.

Al respecto y remitiéndonos al nombre que eligieron para designarse, es de destacar que el mote *Los Nuevos* como *seña distintiva*(Bourdieu), procura sin duda denotar la intención de ruptura con la generación Centenarista. De esta manera ese espíritu de rebeldía contra lo establecido los lleva a sentirse marginados y tal como lo expresa Alberto Lleras en sus *Memorias*:

Los Nuevos (...) fermentaban una sublevación general contra el establecimiento (...). Entre nosotros, hacia la mitad de la década del veinte, lo único común era la general insatisfacción con lo establecido, que lo mismo se sentía en quienes, sin saber cómo, habían quedado ubicados en la derecha, que por quienes estábamos naturalmente en una posición de izquierda, que presentíamos más a tono con el tiempo del resto del mundo apenas adivinado a través de libros, revistas y escasas informaciones cablegráficas (Cit. en Rodríguez 4).

Había entonces una necesidad de cambiar el rumbo del país cultural, dado que así como en política, era necesario relevar a la hegemonía vigente desde principio de siglo. Al respecto y teniendo en cuenta que, como vimos, el campo literario estaba aún subordinado al campo del poder político, no se trataba únicamente de poner “en tela de juicio la vanguardia consagrada (...) en nombre de un principio de consagración nuevo” (Bourdieu 324) en medio de la disputa por el capital simbólico, sino que además estaba de por medio la disputa por el poder político.

Este grupo solía reunirse en “Bogotá en dos cafés situados en el centro de la ciudad: el Windsor en la calle 13, y el Riviére, en la 14, muy cerca de la Avenida Real del Comercio (la

carrera séptima de hoy)”(Rodríguez, *Los Nuevos* 3) es decir, en el punto geográfico del poder político y económico del país. Es en 1925 cuando se edita el primer número de la revista *Los Nuevos*, publicación que tuvo una corta vida y que en su número inicial abanderó el “renovarse o morir” como una consigna tanto cultural como política. Pero,

¿qué entendían estos jóvenes escritores por pensamiento nuevo? “Sería muy difícil reducir el fenómeno a una fórmula mental exacta” -se lee en el editorial del primer número de la revista quincenal-. Sin embargo “podemos decir que hay pensamiento nuevo cuando las fórmulas buscadas para el bienestar social o político de una nación no llenan todas las aspiraciones colectivas y cuando el sentimiento nacional empieza a orientarse hacia otros rumbos” (1).

Había ya un agotamiento por la ceguera de la clase gobernante ante la violencia y la pobreza, situación que generó el cuestionamiento del Estado y del proyecto mismo de nación, evidente en tomas de posición tanto de un centenarista como José Eustasio Rivera como de un nuevo como Zalamea Borda. Así mismo, la emergencia en estas tomas de posición de una incipiente subjetividad, datan de la variación del sentimiento de identidad, desde su búsqueda en una instancia nacional hacia la búsqueda en lo individual y subjetivo.

Rivas Polo cita las palabras de Jorge Zalamea en las cuales describe el “Olimpo” en el que vivía esa ciudad de “inocentes” letrados:

No hubo entonces sentimiento que no se simulara o exhibiera: patriotismo, amor, desinterés, culto de la belleza, humanitarismo, pacifismo, adhesión a la cultura y a la ciencia (...) como una vaga academia, como unos gigantescos juegos florales en que todo eran lágrimas de amor, protestas de nobleza y desinterés, justas oratorias (...). La República, libre de los horrores de la guerra, desembarazada de lanzas, limpia de hogueras, era un jardín meticuloso poblado de poetas, oradores, filósofos, pedagogos y magistrados (64).

De cara a ello, es dable afirmar que *Los Nuevos* mantuvieron una cierta *autonomía* respecto al campo del poder político tradicional, la que se vio relativizada con el triunfo del liberal Enrique Olaya Herrera, momento en el que intelectuales como Jorge Zalamea Borda o Germán Arciniegas se vincularon al Estado, en lo que parecía ser un apoyo sincero a la etapa que iniciaba Colombia en el ámbito de lo político. Otros fueron más radicales, como Luis Vidales y Luis Tejada, quienes “militaron en el marxismo ortodoxo, figurando aquel como uno de los fundadores del partido comunista colombiano” (Rivas 65); y así mismo, coherente con su espíritu heterogéneo, otro miembro de *Los Nuevos*, Rafael Maya, fue Representante a la Cámara en 1944 por el partido Conservador.

Entonces la relación de *Los Nuevos* con el campo del poder político estuvo muy articulada con el triunfo del partido liberal; Rivas Polo refiere que la actividad política era una demanda del espíritu de la época, puesto que la década de los años 20 implicó para Colombia el inicio de su proceso de Modernización con todas las contradicciones inherentes a él. Contexto en el cual los intelectuales sentían la necesidad de intervenir en los asuntos públicos, más aún cuando se veía llegar la instauración de lo que se denominó la *República Financiera*, es decir, el ritmo impuesto por el capital; ritmo que fue percibido, por las mentes más lúcidas de la época, en su acelerado desfase frente a una sociedad que carecía de las condiciones para asumir los cambios que traían consigo los procesos de modernización:

Poseemos flamantes facultades universitarias y carecemos de escuelas primarias. Tenemos numerosos artistas de la palabra escrita y hablada, pero el porcentaje de analfabetismo es aterrador (...) somos dueños del servicio de aviación quizás más

eficiente del mundo, pero hay varias comarcas que no tiene ni una pulgada de vía férrea, ni gozan de carreteras, ni de caminos de herradura. La prensa diaria toma vuelo mayor cada día, pero las multitudes que mayor estímulo requieren para solidarizarse con el esfuerzo progresivo de la comunidad, ignoran por completo lo que dice esa prensa (Solano Cit. en Rivas 66).

Estas palabras escritas por Armando Solano en 1922, exponen muy bien el desfase entre las “dos naciones”: por un lado el país que posee el poder político y económico, y por otro el país que soporta la faceta negativa de los procesos de modernización. En este sentido el grupo *Los Nuevos* procuró representar en alguna medida a esa masa de excluidos y señalar las ambigüedades, contradicciones y desfases del proceso de modernización en que se encontraba inevitablemente inmerso el país. Pese al esfuerzo, la posición social burguesa de la mayoría de sus integrantes, no se modificó en el campo.

De donde es dable afirmar que este grupohizo las veces de *intelectuales orgánicos* de una clase más afín con los procesos modernizadores, y con ello a pretender crear una nueva cultura (Gramsci 22). Zalamea Borda advirtió precozmente esta problemática en *4 años a bordo de mí mismo*, de ahí que su planteamiento de decidir alejarse de la ideología tradicional capitalina, sea su manera de “resolver” la inconformidad profunda con la clase gobernante, y a su vez la forma de buscar nuevos puntos de referencia para asumir el país que devenía.

*4 años a bordo de mí mismo* dialoga así con su época, expresando en su estructura interna el malestar de toda una generación de intelectuales que se estaba preparando para una nueva manera de pensar el país, la literatura, la historia. En este sentido, creemos que si bien no se puede hablar de vanguardia, sí es factible hablar de “lo nuevo”; fue ese el espíritu que atravesó a estas nuevas generaciones las que, independientemente de su credo político, exigían un cambio, a su vez provocado por la inmensa ola de modernización en que estaba empeñada Colombia.



## 14. Habitus

Mediante la exposición del *habitus* de Zalamea Borda pretendemos definir su perfil axiológico y social. Con este en claro, podremos dilucidar la toma de posición con mayor alcance. En este sentido, la familia, y en general las mediaciones que inscriben al individuo en la cultura nos darán noticia de su *habitus*, el cual toma forma literaria cuando entra en el campo. Dicho de otra forma, se trata de descubrir el ser cultural que fue Zalamea Borda.

Hijo de Roberto Santiago Zalamea López y Belén Borda Monroy, perteneció a una familia privilegiada de la capital en la que se evidencian vínculos con la iglesia católica, el Estado y los medios de comunicación. Su abuelo paterno Don Ángel María Zalamea gerenció, junto a su hermano, la ferretería de Zalamea Hermanos en la Plaza de Bolívar de Bogotá y allí mismo funcionó la Imprenta de Vapor con la que publicaron gran cantidad de obras. Al parecer el señor Ángel María consiguió una considerable fortuna, se casó con doña Nieves López en 1873 con quien tuvo al padre de Eduardo Zalamea Borda (Díaz). Además fue primo hermano del intelectual y cofundador del grupo *Los Nuevos* Jorge Zalamea.

De esta manera, nuestro autor es heredero de poder simbólico, económico y político; sin embargo, así como el protagonista de la novela plantea una necesidad de liberarse de esa carga heredada y evidencia una actitud de *heredero que no desea ser heredado por su herencia* (Bourdieu), Zalamea Borda confirma esa disposición con el vínculo establecido con el grupo *Los Nuevos*, el cual permite vislumbrar su actitud de rechazo hacia la tradición heredada.

Presumimos que su viaje a la Guajira se da motivado por alguna mujer,<sup>27</sup> tras un intento de suicidio a los 17 años en Barranquilla; episodio del cual lo libra su amigo Gregorio Castañeda Aragón, quien lo deja en un hospital del cual Zalamea sale directo hacia la Guajira. Estando en la Guajira, Zalamea se desempeña en algunos cargos administrativos en las salinas marítimas de Manaure, circunstancia que se narra en la novela y que permite rastrear sus vínculos heredados con el campo del poder. Pasados los cuatro años -1928- cuando ya contaba con 21 regresa a Bogotá, en donde ejerce como reportero y jefe de redacción del periódico *La Tarde* (Acevedo 230). Desde su regreso a Bogotá frecuentó a los integrantes del grupo *Los Nuevos*, yaños después inició una relación con algunos integrantes del llamado *Grupo de Barranquilla*, entre quienes se encontraban García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio.

Acorde con el espíritu de renovación que se vivía por aquellos tiempos en las artes y las letras, y por la necesidad que veían estos jóvenes de introducir a Colombia nuevos autores que permitieran desacartonar la literatura nacional, Zalamea Borda fue un lector atento de autores como James Joyce, William Faulkner, Virginia Woolf y Marcel Proust; presentó una inclinación especial hacia artistas plásticos vanguardistas como Pablo Picasso y Salvador Dalí. Así, en *4 años a bordo de mí mismo* es clara la tensión entre las literaturas norteamericana, francesa, y la tradición hispanista, romántica y de tono conservador. Muy importante también la lectura de Federico Nietzsche –cita *El caminante y su sombra* en la novela-, a la cual se puede atribuir el tono vitalista y algo nihilista de *4 años a bordo de mí mismo*.

Una vez instaurada la República liberal Zalamea Borda es uno de esos jóvenes que desea incorporar el “nuevo” proyecto político. Al respecto, cabe anotar lo que García Usta comenta a

---

<sup>27</sup> Presunción que se basa en las siguientes líneas de la novela “(...) con los ojos de los 14 años abiertos sobre el movimiento y la línea y con el presentimiento terrible de la mujer que ya sentía llegar a mí, a mi carne y a mi dolor” (Zalamea 15) y en el hecho de que el amor de la mujer esté siempre hermanado con la muerte a lo largo de la novela.

propósito de Héctor Rojas Herazo, dice que este “conoce a León de Greiff, Jorge y Eduardo Zalamea Borda, entre otras figuras literarias exaltadas por la República Liberal: se entera de primera mano de los esfuerzos de la prensa liberal por estimular a las jóvenes figuras literarias incorporables al proyecto liberal (...)” (45).

Acorde con su vinculación al campo del poder político, en 1934 viaja a Paris como Secretario de la delegación colombiana ante las Naciones Unidas. Durante este año, tras haber trabajado dos años en el perfeccionamiento de sus crónicas de viaje, publica la novela tal y como hoy se conoce.

Ya pasado el entusiasmo por el triunfo del liberal Olaya Herrera, se observa en Zalamea Borda un desarrollo hacia el escepticismo que lo va alejando “de la explosión de júbilo del año 30”: “Turbios tiempos corren –carísimo Bloom- y por parte alguna se ve poder humano que traiga la gamella y nos haga entrar en razón; y sólo parece que hemos hallado complacencia en nuestros errores y no vamos más allá de nuestras mismísimas narices, no siendo éstas ciertamente, las del empenachado Cyrano y que menos aún las de la tornadiza Cleopatra” (Cit en Jaramillo. *Prólogo*).

De 1935 hasta 1938 Zalamea Borda fue director del Archivo Nacional, en donde dirigió la publicación de los acuerdos públicos y privados de la Real Audiencia. Básicamente nuestro autor se desempeñó como periodista, ejerciendo la jefatura de redacción de *El Liberal* entre 1938 y 1940, y escribiendo durante veintitrés años en *El Espectador* una columna de comentarios internacionales, "La Ciudad y el Mundo", que firmaba con el seudónimo *Ulises*, y en donde, en palabras de Alfredo Iriarte: “Hizo una cátedra ejemplar de dignidad humana, fidelidad a las

causas más nobles y aguerrido testimonio de las más justas y más generosas luchas del hombre colombiano y del hombre universal por un mundo mejor” (230 y sigs.).

Además fue director de la página cultural “Fin de semana”, suplemento cultural también de *El Espectador*, y el cual tenía el propósito de publicar a los nuevos valores literarios con el fin de renovar las letras nacionales; en este sentido cabe mencionar la polémica que a propósito de su intención se generó entre los lectores de dicha sección y que entre otras cosas, tuvo como resultado la publicación del primer cuento de Gabriel García Márquez, *La tercera resignación*, el 13 de septiembre de 1947. Polémica que inicia tras constatar una situación decepcionante de las letras nacionales la que fue expresada así:

Nadie que observe atentamente lo reducido de la producción literaria en Colombia puede dejar de alarmarse por este fenómeno, sin explicación hasta el momento y cuyas causas es necesario averiguar para remediarlo en lo posible y restaurar así el prestigio de país letrado de que alguna vez – y quién sabe qué tan merecidamente – gozamos en América...”

Tal vez se nos juzgará demasiado pesimistas porque en suplementos literarios y en páginas como esta suele aparecer la raquílica cosecha del cerebro de nuestros ingenios, pero necesitamos algo más que eso, lo necesita el país para no llegar a la asoladora conclusión de que atravesamos simplemente una grave crisis de la inteligencia, un periodo de oscuridad de las mentes que creíamos mejor preparadas para la producción de belleza escrita (Cit. en Gilard 342)

Esta percepción contrastaba en su época con la tendencia que se podía apreciar en la generalidad del medio intelectual colombiano, que a decir de Gilard “mostraba una gran autosatisfacción, de la que el suplemento literario de *El Tiempo* de Bogotá da un expresivo ejemplo”, lo anterior dado que, a decir del autor, Zalamea Borda “miraba fuera de las fronteras

nacionales y entonces podía establecer comparaciones cuyo resultado era poco halagador para la literatura que se producía en el país” (341).

Resulta relevante observar también una clara inclinación de Zalamea Borda hacia la ideología comunista, esto es posible de demostrar mediante el prólogo que en 1945 escribiera del libro *El país de las grandes realizaciones*, dedicado a la Unión Soviética y editado por el Instituto de Intercambio-colombo soviético. Prólogo en el que se muestra esperanzado en el comunismo y admirador de la Unión Soviética. Además Zalamea Borda escribió en 1958, un diario de viaje titulado *Israel Rosal de Isaías*, y en el incendio de *El Espectador* el 6 de septiembre de 1952 se creyó perdida su segunda novela, *La cuarta batería*, terminada y editada en 2011 por Villegas Editores.

Finalmente a decir de Álvaro Mutis, más allá de filiaciones partidistas Zalamea Borda defiende un espíritu liberal que “no trataba de quedar bien con nadie... con el mundo político era implacable y eso no se perdona... Cada rato uno escuchaba a políticos de su generación diciendo: este Eduardo para qué se pone a mencionar estas cosas”; (Serrano. “Entrevista”). Así pese a pertenecer al campo del poder político, Zalamea Borda no era del todo condescendiente con los intereses del mismo y procuró siempre mantener una postura crítica en su desempeño como periodista que le permitió ejercer un poder simbólico importante.

Como se puede observar Zalamea Borda como ser cultural, fue adquiriendo diversos discursos a lo largo de su trayectoria en el campo, así: la vanguardia europea, la literatura norteamericana y francesa, el liberalismo político y hasta el comunismo. Mas en el momento de escribir *4 años a bordo de mi mismo*, algunas de estas voces ya se sentían pero otras aún estaba

informes. Es así como en esta obra de juventud se alcanzan a percibir las líneas generales de lo que sería su *toma de posición* posterior a través del periodismo.

## 15. Illusio

A partir de lo anterior se puede ir percibiendo que Zalamea Borda tenía una creencia férrea en el juego literario, expresada en su preocupación por el estado de la literatura y la necesidad que percibía de renovar su panorama nacional; esta adhesión originaria al juego literario o *illusio* insta a Zalamea Borda a erigir una lucha “por el monopolio de la definición del modo de producción legítimo” (Bourdieu. *Las reglas del arte*<sup>324</sup>) la cual tuvo eco en algunos de sus pares del momento histórico, tal y como lo expresara Rojas Herazo en columna escrita para el *Diario de Colombia* en 1955:

Los veinticinco años de diarista de Eduardo Zalamea Borda tenemos que enfocarlos en primera y última instancia, como un triunfo de la inteligencia colombiana. Un triunfo y un drama al mismo tiempo. El triunfo está compuesto por el equilibrio hecho constancia, por la vigilia convertida en cotidiana pedagogía, por la sagacidad diluida en rigor y ponderación. Y el drama está encarnado, a su turno, por esa trituración dolorosa de un grande estilo –tal vez el más tenso, el más inquietante, el más capacitado para la artesanía novelística que haya producido el último momento colombiano- en las hambrientas quijadas de la máquina rotativa (Cit. en García 217).

Así, Zalamea Borda se alejó de la creación literaria pero no dejó de producir opinión en columnas con una clara intensión estética. Zalamea Borda ocupó una la posición del intelectual que intenta hacer época, lo que “significa indisolublemente hacer existir una nueva posición más allá de las posiciones establecidas, por delante de estas posiciones, en vanguardia, e, introduciendo la diferencia, producir el tiempo” (Bourdieu. *Las reglas del arte* 237). Y

efectivamente fue considerado por algunos intelectuales de la época como un guía de su generación, lo que se confirma con su “descubrimiento” de García Márquez y de Álvaro Mutis. El tono agresivo que usó para despabilar al dormido medio literario, fue lo que retó a García Márquez a reaccionar escribiendo su primer cuento (Cit. en Gilard 339).

Respecto a su estética es necesario mencionar el artículo publicado por el mismo Zalamea Borda en 1937, en el cual tradujo a Montherlant en donde se “afirmaba que la novela tenía la tarea fundamental de expresar la vida “a despecho de la moral y de la censura”... La intensidad de la vida que existe alrededor del escritor, debe ser captada y expresada en todo su detalle y con toda fidelidad...” (Cit. en Castro 196). Este artículo es a decir de Castro, una especie de manifiesto literario del autor, en el que se defiende la unión entre vida y literatura, y la inutilidad de evadir las cosas de la realidad mediante un lenguaje artificioso.

Estos dos principios ético-estéticos se perciben claramente en la novela. La tensión constante entre vida y literatura, entre experiencia y escritura, entre un yo por devenir y un yo codificado, es la necesidad de superar la contradicción y buscar la complementariedad. Así mismo, el evadir eufemismos para nombrar las cosas de la vida, especialmente del cuerpo y sus sensaciones, es una forma de aprehender la vida misma. Entonces el sentimiento de seriedad del juego literario, el convencimiento de que la literatura tiene un sentido llevó a Zalamea Borda a ser un intelectual de importancia considerable tanto en el campo literario de su tiempo como en el actual.

## Epílogo

### Toma de posición

Zalamea Borda perteneció a una familia privilegiada de la ciudad de Bogotá; heredero de capital simbólico y político, rechazó su tradición y privilegios con el fin de fomentar el surgimiento de una mentalidad nueva. En este sentido, su novela *4 años a bordo de mí mismo*, refleja esta actitud de rechazo a su tradición y a su clase. Lo anterior resultó coherente con el sentir de un grupo de intelectuales, que como él, se sentían inconformes frente a la injusticia social propiciada por la clase política. La pobreza y marginalidad de amplias capas de la sociedad cuestionaban profundamente el proyecto de nación y el tipo de modernidad que se estaba implementando. En la novela, este cuestionamiento se puede leer en la transformación de la mentalidad “conquistadora” sobre el indígena, hacia otra de conciencia histórica por su situación marginal y precaria.

Sumado a ello, la lucidez frente a la incongruencia entre la ideología social dominante y las nuevas formas que se estaban dando en el orden de la cultura, le llevan al cuestionamiento de los valores de la sociedad y del concepto de civilización. En la novela se plantea entonces la postergación del proyecto de vida en sociedad, para poner a prueba el sistema de valores moldeado hasta entonces por la ideología social dominante, y con ello propiciar la emergencia de una nueva subjetividad acorde con los cambios que se estaban gestando.

La “revuelta” contra su medio social es síntoma de una interioridad en construcción y de la búsqueda de puntos de referencia más auténticos para asumir la vida social de otra manera. Por lo anterior, las ideologías sociales dominantes –ciudad letrada, catolicismo, utilitarismo-



encarnadas en la capital, Bogotá, pierden vigencia a los ojos de esta nueva generación y en su lugar se plantea un sistema de valores alterno.

De cara a ello, en una primera mirada la *toma de posición* de Zalamea Borda fue de ruptura cultural, evidente tanto en su manera de leer la literatura nacional, como en su acento en la necesidad de incorporar a la cultura colombiana el pensamiento vanguardista y a autores modernos como Proust, Joyce o Wolfe. Sin embargo, y tras una segunda mirada, esa tentativa auténtica de ruptura se ve matizada por la fuerza de la tradición, evidente en su actitud ambigua frente al sistema de valores heredado, como en la imposibilidad que esto revela de desvincularse de su medio y su cultura. De esta manera, la toma de posición de ruptura, tan evidente, tanto en sus textos periodísticos como en la puesta en forma de la novela, se ve relativizada y presenta un giro esencial.

De un escepticismo crítico y de negación frente a la tradición y la cultura, lo que conlleva la desilusión, vira a una toma de posición abierta al cambio y la transformación. Bajo este movimiento subyace la afirmación de una axiología vitalista, que resalta la vida en sí y con ello atesora el presente como manera de mantenerse al margen del tiempo histórico, y de ir “a contrapelo” de la historia. El acontecer es la oportunidad para cambiar el rumbo.

Y el intento por superar la ruptura entre el sentir vital y el mundo social dominante, mediante la fuga hacia la naturaleza y la búsqueda de una vida sencilla e instintiva, provoca que el final de la novela termine con un diálogo entre estos dos elementos. Un diálogo disonante entre instancias psíquicas: la voz de la cultura interiorizada (el superyó) percibida como hipócrita y burlona, y la voz del deseo “antigua, de hace muchos días, llena de horas y de angustia” (Zalamea 360).

La primera de ellas cuestiona el haber postergado su proyecto de vida, el haber perdido el tiempo; ante lo que la otra responde que vivió y eso basta. Que la vida vale por sí misma. En todo caso el personaje de la novela retoma resignado su proyecto de vida social. La ruptura no es radical, el personaje se permite un espacio vital para comprobar a dónde pertenece; la civilización con su promesa de infelicidad es el rumbo ineluctable, por eso “como siempre, todo ha de ser lo mismo, hágase un triángulo del esto, el eso y el aquello” (360). Así las cosas, el intento de desterritorialización gira hacia la reterritorialización; finalmente hay una recuperación de los vínculos, una vuelta al orden que impone el sistema.

La toma de posición de Zalamea Borda en su novela *4 años a bordo de mí mismo* es representativa del sentir de las nuevas generaciones de los años veinte y treinta en Colombia; los aires de cambio con la aceleración de los procesos de modernización propiciaron una valoración del presente como el momento histórico puntual para alterar el rumbo de la historia, oscilando entre el peso de la tradición y los embates “futuristas” del capitalismo y percibiendo como estéril cualquiera de esas dos posibilidades. Algunos intelectuales demandaban lo “nuevo” como un imperativo de Modernidad, como la posibilidad de demoler las estructuras significantes.

Es así como Zalamea Borda deja abierta la obra, porque percibe que se avecina el cambio y que parte de este es permitir que el lector interprete desde sus puntos de referencia ya que “de todo punto –siempre también- nace una línea” (360), un trayecto, un nuevo rumbo requerido por el cambio en la cultura.



## Obras citadas

### Obras primarias

Zalamea Borda, Eduardo. *Cuatro años a bordo de mí mismo: diario de los 5 sentidos*. Bogotá: Seix Barral, 1997 (Primera edición 1934, Bogotá, Santa Fe).

### Obras secundarias

Acevedo Beltrán, Fabio. "Eduardo Zalamea Borda". *Gran Enciclopedia de Colombia*, Bogotá: Círculo de Lectores, Tomo 4 Literatura.

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

\_\_ \_\_ \_\_. "¿Existe la autoficción hispanoamericana?" *Cuadernos del CILHA*, Málaga: 2005-2006, No 7-8.

Arias Trujillo, Ricardo. *Los Leopardos: una historia intelectual de los años 1920*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2007.

Bajtín, Mijail, "El Problema del Contenido, el material y la forma en la creación literaria". *Teoría y Estética de la Novela: Trabajos de Investigación*. Madrid: Taurus, 1989 (Primera edición 1975, Moscú, Judozhestvennaia Literatura)

Bataille, George. *Sobre Nietzsche: voluntad de suerte*. Madrid: Taurus, 1979 (Primera edición 1967, Gallimard, Paris).

Barthes, Rolan. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 1973. (Primera edición 1953, Seuil, Paris).

Bourdieu, Pierre. "El campo literario. Prerequisitos críticos y principios de método". *Revista Criterios*, La Habana: diciembre 1989-enero 1990, No 25-28, p.p. 20-42.

\_\_ \_\_ \_\_. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 1995. (Primera edición 1992, Les Éditions de Minuit, Paris).

Buck-Morss, Susan. *Orígen de la Dialéctica Negativa: Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México: Siglo Veintiuno, 1981. (Primera edición 1977, Free Press, New York).

Calvo Isaza, Óscar. "Literatura y nacionalismo: la novela colombiana de J.A. Osorio Lizarazo". *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*. Bogotá: 2009. Vol. 36. No 2.

Castoriadis, Cornelius. *Figuras de lo pensable*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001 (Primera edición 1978, Seuil, Paris).

Castro Castañeda, Nelly. *Conciencia crítica en cuatro novelas colombianas*. Medellín: La Carreta Editores, 2010.

Cobo Borda, Juan Gustavo. *Cuarta batería*. Prólogo. Bogotá: Villegas Editores, 2011.

Córdoba Restrepo, Juan Felipe. *En tierras paganas: misiones católicas en Urabá y en la Guajira, Colombia 1892-1952*, Bogotá: Universidad Nacional, Tesis para optar al título en Doctor en Historia, 2012.

Deleuze, Gilles & Parnet, Claire. “De la superioridad de la literatura angloamericana”. *Diálogos*, Valencia: Pre-textos 1980 (Primera edición 1977, Flammarion, Paris).

Diaconu, Diana. *El pacto autoficcional*. Documento inédito. Grupo de Investigación de Estética Sociológica, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013.

Díaz Zalamea, José Agustín. *Genealogía de la familia Zalamea*. <http://zalameas.blogspot.com/2009/12/el-capitan-don-francisco-de-zalamea-y.html>

Galvis, Tiberio. “Eduardo Zalamea Borda: 4 años a bordo de mí mismo”. *Revista Javeriana*, Bogotá: julio de 1934, II, 6.

García Usta, Jorge. *Vigilia de las Lámparas: Rojas Herazo, obra periodística 1940 – 1970*, Medellín: Universidad EAFIT.

Gilard, Jacques. “Eduardo Zalamea Borda, descubridor de García Márquez”. *Literatura: teoría, historia, crítica*. Bogotá: 2006, No 8.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Manual de Historia de Colombia*, Bogotá: Planeta, 1992. Tomo III.

Gramsci, Antonio. *La formación de los intelectuales*. México: Grijalbo, 1967 (Primera edición 1963, Editori Riuniti, Roma).

Hamon, Philippe. *Texto e ideología*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2012. (Primera edición 1984, Presses Universitaires de France, Paris).

Jaramillo Zuluaga, Eduardo. “La Poesía en 4 años a bordo de mí mismo”. *Revista Casa Silva*, Bogotá: enero de 1988, No. 1.

\_\_ \_ “El deseo y el decoro en la novela colombiana del siglo XX”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Bogotá: 1992, Vol XXIX, No 30. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol30/deseo2.htm>

\_\_ \_ *4 años a bordo de mí mismo: diario de los 5 sentidos*. Prólogo. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 1996.

Jiménez Panesso, David. *Historia de la crítica literaria en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1992.

Kristeva, Julia. *El porvenir de la revuelta*, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1999. (Primera edición 1998, Calmann-Lévy, Paris).

\_ \_ \_ *Sentido y sinsentido de la rebeldía: literatura y psicoanálisis*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1999 (Primera edición 1996, LibrairieArthèmeFayard, Paris).

\_ \_ \_ *La revuelta íntima: Literatura y psicoanálisis*, Buenos Aires: Eudeba, 2001 (Primera edición 1997, Fayard, Paris).

Lukács, George. *Teoría de la Novela*, México: Grijalbo, 1971. (Primera edición 1920, Cassier, Berlín).

Lotman, Yury. *Estructura del texto artístico*. Madrid, Ediciones Istmo, 1988(Primera edición 1970,Iskusstvo, Moscú)

Loveluk, Juan. *La Vorágine*. Prólogo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993(Primera edición 1924, Cromos, Bogotá).

Martínez, Frédéric citado por Gómez Matoma, María Angélica. *La Política Internacional Migratoria Colombiana a Principios del Siglo XX*. Revista Javeriana, Bogotá: enero - junio 2009, Vol. 13, No 26.

Mendoza, Mario. *Cuatro años a bordo de mí mismo: neonómada vectorial*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Tesis para optar al título en Magíster en Literatura, 2000.

Onfray, Michel. *La construcción de uno mismo: la moral estética*, Buenos Aires: Perfil Libros, 2000 (Primera edición 1993,Grasset, Paris).

Orrego Arismendi, Juan Carlos. “La crítica de la novela indigenista colombiana: objeto y problemas”. *Revista Estudios de Literatura Colombiana*, Bogotá: enero-junio de 2012, N.º 30.

Ortí, Sanmartín. *La finalidad poética en el formalismo ruso: el concepto de desautomatización*. Tesis. Madrid: Universidad Complutense, 2006.

Pachón Farías, Hilda Soledad. *Los Intelectuales Colombianos de los Años Veinte: el caso de José Eustasio Rivera*, Bogotá: Colcultura, 1993, Primera edición.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2005 (Primera edición 1998, Siglo veintiuno, Buenos Aires).

Pineda Botero, Álvaro. *Juicios de Residencia: La novela colombiana 1934 – 1985*, Medellín: EAFIT, 2001.

Pouliquen, Hélène. “Presentación: Argumentos para una Sociología de la Novela”. *Sociología de la Literatura*. Bogotá: Argumentos, 1985.

\_ \_ \_ . *Dos genios femeninos*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, Serie Breves,2009.

Puertas Moya, Francisco. “Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica”, *Biblioteca Miguel deCervantes*, Universidad de la Rioja, 2008.<http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-puesta-al-da-de-la-teora-autoficticia-como-contrato-de-lectura-autobiografica-0/>

Rama, Ángel. “Democratización de la sociedad y de la literatura”. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

Ramírez Peña, Luis Alfonso. *Interpretación literaria*. Seminario Maestría en Literatura y Cultura. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 24 mayo – 9 de diciembre de 2011.

\_\_\_. *Comunicación y Discurso: la perspectiva polifónica en los discursos cotidiano, literario y científico*, Bogotá: Editorial Magisterio, 2008.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración II: Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México, Siglo veintiuno editores, 1995. (Primera Edición 1984, Seuil, Paris).

Rivas Polo, Carlos. *Revista Mito: vigencia de un legado espiritual*, Medellín: Universidad de Antioquia, 2010.

Rodríguez Morales, Ricardo. “Los Nuevos: entre la tradición y la vanguardia”, Bogotá: Boletín cultural y bibliográfico del Banco de la República. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/bole69/bolet0.htm>

Santos Molano, Enrique. “La novela y los novelistas”. *Revista Credencial Historia*, Bogotá: noviembre de 2006, Edición 203.

Serje, Margarita. *El revés de la nación territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Bogotá: Universidad de los Andes, Cesó, 2011.

Serrano Zalamea, Mariana, “Entrevista a Álvaro Mutis”. *Las crónicas bogotanas de Eduardo Zalamea Borda: memoria de una ciudad*. Ponencia presentada al Congreso de colombianistas de la ciudad de Ohio, 3-6 de agosto de 2005.

Silva, José Asunción. *De Sobremesa*. Bogotá: Norma, 1996 (Primera edición 1925, Cromos, Bogotá).

Weinrich, Harald. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid: Editorial Gredos, 1968 (Primera Edición 1964, W. Kohlhammer, Berlín).

Wills Ricaurte, Gustavo. “Entrevista a Eduardo Zalamea Borda”. *El Tiempo*, Bogotá: 23 de mayo de 1948.

Zalamea Borda, Eduardo. “Fin de semana”. *Dominical de El Espectador*, Bogotá: 24 de febrero de 1952.