

CONSTRUCCIÓN DESDE LA LÍNEA:
ACERCAMIENTO A LA NOVELA *4 AÑOS A BORDO DE MÍ MISMO* DESDE EL
CONCEPTO DEL HORIZONTE

AURA CRISTINA VANEGAS SALAMANCA

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá, 2020

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

P. Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Óscar Alberto Torres Duque

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Jorge Hernando Cadavid Mora

Bogotá, 1 de agosto de 2020

DOCTORA
LILIANA RAMÍREZ
DIRECTORA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
UNIVERSIDAD JAVERIANA

Atento saludo.

Después de dirigir el trabajo de grado titulado «Construcción desde la línea: acercamiento a la novela *4 años a bordo de mí mismo* desde el concepto del horizonte», de la alumna Aura Cristina Vanegas Salamanca, hago las siguientes observaciones:

La alumna Aura Cristina Vanegas Salamanca ha hecho un arriesgado y sugestivo estudio sobre la noción de horizonte en la novela de Eduardo Zalamea Borda, *Cuatro años a bordo de mí mismo*. Una novela de artista que también puede leerse como un diario de navegación, una crónica o una novela folletinesca escrita en dos entregas.

Es, como su autor subtitula, un Diario de los cinco sentidos, texto fragmentado que da un salto en la narrativa colombiana hacia la posmodernidad geográfica y temporal. El horizonte se convierte en una estrategia narrativa, una estructura, una geometría, una matemática para leer, como Le Corbusier, desde una posición correcta. Los horizontes se abren: es lo abierto de Hugo Mujica, la otra orilla de Octavio Paz, el instante de Bachelard que aparecen para dar solidez a esta tesis: En los horizontes intangibles el instante y la duración se revelan en la imagen poética, en la imagen narrativa.

Por todo lo anterior, doy mi concepto favorable para que este trabajo pase a la instancia de sustentación.

Atentamente,

Josee H. Gaviria

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

«La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia».

Gracias a mi madre, padre y hermana por siempre apoyarme, acompañarme, animarme y llenar mi vida de felicidad y amor, sin ellos nada de esto hubiera sido posible.

A Jorge por su guía en este trabajo y por la pasión que despertó en mí desde el comienzo de este camino hace cuatro años.

A mis primeros lectores: Yaneth, mi madre, y Federico, mi pareja.

A mis maestros por todos estos años de aprendizaje.

A mis amigos y amigas incondicionales.

Y a todas las personas que me han brindaron su compañía, cariño y apoyo en esta escritura, cuarentena y en la vida, especialmente a Alejandro, Caroline, Camila y Federico quienes contribuyeron de múltiples formas en la escritura de este trabajo.

TABLA DE CONTENIDO

MALETA DE VIAJE: INTRODUCCIÓN	8
 Capítulo 1. INICIO DEL VIAJE, INICIO DE LA LÍNEA: CONTEXTO DE LA OBRA	14
1. Los inicios de la novela	14
2. El contexto que recibe a la obra	15
3. Experimentación del género	18
4. El horizonte como estrategia narrativa	24
 Capítulo 2: EN ALTA MAR: HORIZONTES FÍSICOS Y HORIZONTES INTANGIBLES.....	26
1. El surgimiento y desarrollo del horizonte físico	26
2. Tipos de horizontes intangibles	40
 Capítulo 3: VIAJE EN MÚLTIPLES DIRECCIONES: LOS HORIZONTES INTANGIBLES EN LA TEMPORALIDAD	46
1. Horizonte horizontal y horizonte vertical	46
2. Desarrollo de los horizontes intangibles en el instante y en la duración	49
 Capítulo 4: CUADRANTES Y COORDENADAS: EL HORIZONTE COMO ESTRUCTURA.....	62
1. Construcción del plano cartesiano desde los horizontes intangibles	62
2. Las matemáticas: una forma de entender el mundo y una mirada específica	72

Capítulo 5. FINAL DEL VIAJE: EL HORIZONTE Y LOS ESTADOS SIMBÓLICOS DEL PERSONAJE	74
1. El personaje desde el horizonte	74
2. Estados simbólicos	79
VIAJE DE REGRESO: CONCLUSIONES	82
REFERENCIAS	84

MALETA DE VIAJE: INTRODUCCIÓN

En un momento decisivo en mi carrera, el momento en el que todos debemos escoger un tema de investigación o un proyecto a desarrollar para nuestro trabajo de grado, me encontraba con muchas ideas pero sin ningún corpus específico. En el paso de una idea a otra y sin encontrar un corpus a trabajar, el maestro de la clase de proyecto me dijo, en unas palabras que no olvido, que no me quedara esperando a mi príncipe azul, que la tesis perfecta no llegaría y que tenía que decidirme por una pronto. Así que decidida, olvidé todas las ideas previas que había tenido y empecé de nuevo; esta vez mi punto de partida fueron las obras que me habían gustado a lo largo de la carrera. Entre esas obras estaba *La educación sentimental* de Gustave Flaubert; de ella, lo que más recuerdo y una de las cosas que más me llenó de emoción cuando la leí fue un pequeño fragmento en donde se describe un amanecer en París desde los sentidos: conforme la aurora se levantaba empezaba a despertar la ciudad y las personas en ella, y todo se hacía perceptible por medio de los diferentes sonidos que se producían, como un lejano martillar y los gritos de los vendedores ambulantes que ya empezaban a trabajar, y lentamente las calles —anteriormente vacías, sordas y mudas— se empezaban a llenar de gente (Flaubert, 1999). Esta escena logró despertar mis sentidos y sensaciones, y fue la que me llevó a buscar ese despertar de los sentidos en una obra, preferiblemente, en mi lengua materna. Así fue como llegué a *4 años a bordo de mí mismo* de Eduardo Zalamea Borda, al diario de los cinco sentidos.

Ya en la lectura de la obra de Zalamea Borda, aunque es claro y directo el acercamiento a los sentidos, no despertaron en mí el deseo de trabajarlos. Fue justo cuando mi lectura cruzó por el anhelo del horizonte vertical del personaje que me detuve un momento y me di cuenta de que los horizontes son un elemento recurrente en el libro de múltiples formas. Por lo que, teniendo presente ya la idea y el corpus, me decidí por trabajar el concepto del horizonte en *4 años a bordo de mí mismo*. Y de ahí, de la idea del horizonte vertical, algo extraño que me hizo detener mi lectura, surgió el reconocimiento de los otros tipos de horizontes, sus características y modos de representación; idea que no solo se desarrolló en ese inicio, sino que conforme iba avanzando en la escritura, los horizontes se iban abriendo más y más.

Este trabajo surge con la apertura inconsciente hacia los horizontes ocultos en *4 años a bordo de mí mismo*, los cuales me encontraron a mí y no al contrario.

El horizonte, punto de partida de esta disertación, es uno de los tantos aspectos que se pueden leer en la novela y de las tantas perspectivas que puede generar. Él mismo se ramifica y multiplica en variables formas, las cuales permiten nuevos y diferentes puntos de acercamiento a la obra. A lo largo de esta disertación se encontrarán diferentes acercamientos sobre los horizontes y los aspectos que los caracterizan, lo cual será explicado de manera somera a continuación:

En el primer capítulo titulado «Inicio del viaje, inicio de la línea: contexto de la obra», me refiero al contexto del autor y al contexto literario del momento, explorando así el inicio de la obra y cómo esta pasó por varios géneros para convertirse en la novela que conocemos actualmente. El horizonte se presenta, en esta primera instancia, como un recurso narrativo, ya que por medio de él hay un desplazamiento narrativo orgánico y casi imperceptible de una situación, objeto, tiempo o persona a otra, lo que facilita el cambio de la narración hacia otras ideas y situaciones.

El segundo capítulo titulado «En alta mar: horizontes físicos y horizontes intangibles», se referencia de esta manera —en alta mar— porque estando allí es la primera vez en que el personaje es consciente del horizonte físico, este horizonte que siempre está en el paisaje y al alcance de nuestra vista, pero que, por su constancia, de alguna forma es olvidado u obviado. En este capítulo desarrollo la relación del personaje con el horizonte y cómo este está estrechamente ligado con el momento del viaje; expongo los diferentes sentimientos que despierta el horizonte y las diferentes descripciones que se tiene de él dependiendo de sus movimientos, pues un horizonte físico puede ser estático, abrirse o cerrarse y cada uno de esos movimientos produce un despliegue y una manifestación de diferentes sentimientos en el personaje. El horizonte físico es importante porque la mayoría de las veces él es el que permite la apertura hacia los horizontes intangibles, los cuales no se despliegan en el mundo físico sino en la temporalidad, ya no son visibles por todos sino perceptibles y específicos para cada individuo. El horizonte permite y es lo abierto, permite y es revelación, y es lo que acompaña al personaje durante todo su viaje, es lo que permite su cambio y lo marca como diferente en todo el trayecto.

En el tercer capítulo titulado «Viaje en múltiples direcciones: los horizontes intangibles en la temporalidad» desarrollo más a fondo el espectro de los horizontes intangibles, los cuales se despliegan sobre la temporalidad: la propuesta de un horizonte vertical por el personaje plantea esa verticalidad como un desarrollo en el presente; por lo que el horizonte horizontal presenta otro tipo de movimiento en la temporalidad, es un desarrollo del pensamiento sobre el pasado o el futuro, el recuerdo y el anhelo. Esta concepción del tiempo y el movimiento del personaje sobre estos tipos de horizontes presentan una nueva cuestión en la temporalidad: el instante y la duración. Así, se intenta dar una explicación inconclusa sobre el tiempo; pues, aunque se pueda llegar a entender como instante (instante único en el que vivimos, el cual nace y muere, y vuelve a nacer otro), el hábito de la concepción del tiempo es en la duración (porque recordamos). Por lo que en esta discordia inacabada entre instante y duración, estos dos conceptos nos ayudan en la construcción de nuestro entendimiento del tiempo, ya sea por verdadero o por hábito de pensamiento, y hacen parte del desarrollo que tiene el personaje.

En el cuarto capítulo titulado «Cuadrantes y coordenadas: el horizonte como estructura» desarrollo dos estructuras con las que se puede interpretar la novela, las dos son planos cartesianos que representan diferentes aspectos del personaje y se encuentran compuestas por el horizonte horizontal como el *eje y* y el horizonte vertical como el *eje x*. Aquí, el instante y la duración se vuelven a presentar, esta vez como coordenadas y como hábitos de pensamiento respectivamente. La primera estructura representa los movimientos de pensamiento del personaje desde su presente sobre los horizontes intangibles verticales y horizontales, por lo que se presentan desarrollos del pensamiento sobre el pasado, presente o futuro desde una reflexión interior o exterior; esta estructura se presenta desde el instante presente del personaje, por lo que a cada cambio de instante se debe plantear un nuevo diagrama. La segunda estructura busca, pretenciosamente, registrar todos los instantes de la vida del personaje, continuando así con el hábito de la duración; esta tarea es inalcanzable por su magnitud por lo que nos debemos conformar con balances relativos.

Finalmente, en el quinto capítulo titulado «Final del viaje: el horizonte y los estados simbólicos del personaje» desarrollo la idea de cómo el personaje siempre a lo largo del viaje se ubica desde el horizonte, desde la distancia; y cómo su relación con la cultura, sociedad, personas, dinámicas y objetos de los que toma distancia va cambiando a lo largo del trayecto debido a que se llega a acostumbrar y adaptar a ello, para luego volver a tomar distancia sobre otras culturas,

sociedades, personas, dinámicas y cosas. Los estados simbólicos representan diferentes estados del personaje a lo largo del trayecto, pero también a lo largo de la vida. Propongo tres tipos de estados: la base simbólica representa la cultura y forma de pensar del personaje inculcada desde la cuna, su contexto de nacimiento. La apertura simbólica representa el descubrir del personaje de otras culturas, este estado se da de forma consciente o por instinto de supervivencia y trae consigo adaptaciones en la forma de pensar y de ser del personaje. Finalmente está el balance simbólico, el cual, como su nombre lo dice, es el balance entre la cuna y la apertura, entre el conocimiento viejo y el nuevo, entre las costumbres inculcadas y aprendidas.

Y así, desde un horizonte cambiante y mutable se puede ahondar más y más en el texto y en el propio horizonte que da origen a todo. Los horizontes, sus significados y dinámicas se multiplican.

A lo largo de la disertación, los conceptos e ideas anteriormente expuestas necesitaron ser sustentadas, por lo que ahora destinaré el siguiente espacio a explicar los autores teóricos usados y su desarrollo en el texto.

Para iniciar, la espina dorsal del trabajo es el concepto del horizonte, por lo que resulta importante definirlo y caracterizarlo; es por ello por lo que hago uso de Germán Hidalgo y su trabajo en el cual explica la noción de horizonte que tenía Le Corbusier. El horizonte no deja de ser una línea horizontal (recta, curva u ondulada), un trazo simple, un pequeño detalle en medio de todo el paisaje y algo esencial que se tiene que dibujar y representar por su importancia, ya que esta simple línea otorga visión y perspectiva frente a todo lo que hay al rededor. En esta misma definición del horizonte, se encuentra el texto sobre lo abierto de Hugo Mujica, pues, aunque lo abierto pueden ser diferentes cosas, en *4 años a bordo de mí mismo* el horizonte es lo abierto, y entenderlo así ayuda a comprender las diferentes dinámicas y posibilidades del mismo horizonte. El horizonte, ya sea físico o intangible, puede llevar hacia la revelación; transitar por el horizonte es el salto hacia la otra orilla que expone Octavio Paz en *El arco y la lira*.

Todo lo que desarrollo a partir del instante y de la duración viene del texto *La intuición del instante* de Gaston Bachelard, en el cual el autor hace un análisis comparativo entre la filosofía del instante de Roupnel y la filosofía de la duración de Bergson, comparando las dos formas de

pensamiento sobre el tiempo y la vida, además de incluir sus conclusiones al respecto de esta comparación.

En varias partes del trabajo, hago uso de la pintura y de la fotografía como ejemplos de la descripción que hace el personaje sobre los lugares a los que llega, pero más específicamente como ejemplos del instante y la duración. Para valerme de estos ejemplos hago uso de varios textos de Berger sobre la imagen y la fotografía y uno de Sontag sobre la fotografía, los cuales me permitieron no solamente tener ejemplos claros de lo que quiero decir, sino también aclarar la noción de instante y duración al mismo tiempo que se abre un nuevo campo a analizar desde el horizonte.

La noción del instante, desarrollada en el presente también la abordé desde lo que dice Milan Kundera en su libro: *El arte de la novela*. El cual me sirvió no solo para ese fin, sino también —al igual que el desarrollo que hace Paz sobre este género en *El arco y la lira*—, para hablar un poco más sobre la exploración del género que hace Zalamea Borda.

Finalmente, me baso en las geografías simbólicas y el viaje del personaje que presenta Teuton en *Ciclo de supresión y retorno* para identificar así los movimientos del personaje y desarrollar la idea de los estados simbólicos en la obra.

Finalmente, la tesis que defiendo a lo largo de esta disertación es:

Los horizontes permiten múltiples formas de entender la novela «4 años a bordo de mí mismo» de Eduardo Zalamea Borda; al ser constante su presencia de diferentes formas, llevan a una nueva inmersión y comprensión de la obra.

Esta tesis se sustenta en la construcción de diferentes argumentos que doy a lo largo del trabajo; exponiendo, tejiendo y apoyando ideas:

El primer argumento que construye una forma de entender la novela es la noción del horizonte como recurso narrativo usado por el escritor, ya que por medio del horizonte se facilita el cambio de tiempo, lugar y cosas sobre las que recae la narración.

El segundo argumento se forma a partir de los horizontes físicos planteados, ya que con la concepción de estos se genera una relación diferente del personaje frente al paisaje y al viaje que

está tomando. Esto permite una visión diferente de todos los lugares que habita, en este caso desde unos sentimientos específicos y los sentidos que despierta el horizonte.

El tercer argumento de estas múltiples formas de entender la novela desde el horizonte viene con la llegada de los horizontes intangibles, los cuales se construyen en la temporalidad y no en el mundo material; además, ellos permiten otro acercamiento a la novela y al personaje. Con el viaje y reflexión hacia el interior y exterior, sobre el pasado, presente y futuro, se llega a conocer más al personaje y entrar a un nuevo mundo: el de los pensamientos del mismo.

El cuarto argumento y el más demostrativo sobre estas nuevas formas de comprensión desde el horizonte es la construcción de una estructura visual para la lectura y análisis de la obra, pero específicamente de la vivencia del personaje, desde los horizontes intangibles. A partir de ellos se construye un plano cartesiano que sirve como carta de navegación de los movimientos y viajes del personaje sobre los mismos horizontes intangibles, así como la representación de los instantes de su vida.

Finalmente, el quinto argumento es la vivencia del personaje desde el propio horizonte, desde la distancia, pues él se plantea a lo largo de la novela desde allí, lo que permite también analizar los diferentes estados que presenta frente a lo conocido y lo diferente, lo aprendido y cercano, y lo lejano de lo que toma distancia.

De esto se concluye que los horizontes en *4 años a bordo de mí mismo* permiten múltiples formas de entender la novela, desde los sentidos, sentimientos y reflexiones del personaje generadas a partir de los horizontes físicos e intangibles, hasta la construcción específica de varias estructuras y la posición del propio personaje desde ese horizonte y todo lo que se desenvuelve de él.

CAPÍTULO 1

INICIO DEL VIAJE, INICIO DE LA LÍNEA: CONTEXTO DE LA OBRA

1. Los inicios de la novela

4 años a bordo de mí mismo se terminó de escribir en 1932; pero para poder culminar con la obra, Eduardo Zalamea Borda, joven escritor de veinticinco años, tuvo que vivir diferentes experiencias, contextos, enseñanzas y conocer diferentes personas que lo llevaron al campo de la escritura y a querer relatar y comunicar una historia. Nació en Bogotá en 1907, fue hijo de una familia pudiente, «funcionarios de Estado y comerciantes», además de «literatos desde la época del abuelo [...] [quienes] también tuvieron una imprenta que produjo un volumen gigantesco de obras» (Díaz Zalamea, 2019, p. 351), lo cual permitió que desde muy joven tuviera acceso y contacto con la literatura. A la edad de catorce dejó a su familia y la ciudad, y sirvió en el Ejército durante dos años. Después de eso, se embarcó en su viaje por La Guajira durante cuatro años más, acompañado de un diario, como relata su hermana Inés (Díaz Zalamea, 2019), el cual sería la base de la novela que años después empezaría a escribir.

Ese fue el inicio de la escritura de *4 años a bordo de mí mismo*, un diario de viaje; pero pasó por mucho antes de ser la obra que conocemos hoy en día. Hacia 1930 y con el revuelo de la guerra entre los indios epinayúes y epieyúes, Zalamea Borda publicó el poema *Bahiahonda, puerto guajiro* en el periódico bogotano *La Tarde*; eso despertó el interés sobre aquella tierra aún tan olvidada y desconocida, y lo animó a escribir la crónica *4 años a bordo de mí mismo, memorias de Uchí Siechi Kuhmare*, publicada en doce entregas en el mismo diario (Jaramillo Zuluaga, 1988). La crónica tuvo buena recepción en la época —debido a que la gente estaba interesada en saber sobre aquellos lugares tan lejanos de los que casi no tenían noticia y de los que habían despertado su interés hacía poco tiempo—, por lo que de ahí y tomando como base todo aquello que ya había escrito, Zalamea Borda terminó de moldear y forjar la novela que conocemos hoy en día como *4 años a bordo de mí mismo, diario de los cinco sentidos*, en donde se pueden encontrar rasgos de los diferentes géneros en los que fueron expresadas y plasmadas las ideas, los sentimientos y los sentidos que despertó su viaje a La Guajira.

2. El contexto que recibe a la obra

Pero la historia, la forma con la que es narrada, las reflexiones e imágenes que construye no son reconocidas ni aceptadas en su momento ya que «durante mucho tiempo la narrativa en Colombia obedeció a la obligación de decir la Tierra, la Violencia o la Identidad Nacional» (Jaramillo Zuluaga, 1993, p. 641). Como una tradición, los escritores se encontraban en la obligación de cumplir ciertos deberes morales y políticos con los que debían ilustrar a los lectores (Jaramillo Zuluaga, 1993). Zalamea Borda fragmenta y rompe con la narrativa del momento por su forma y contenido: su escritura no busca como fin último generar un aspecto moralizante o una posición política (las cuales se pudieron haber generado en alguna de las múltiples reflexiones del personaje o en el planteamiento de diferentes situaciones y contextos, y haber generado así otros tipos de lectura; pero éstas no eran su principal fin); él

Es el primero que no acude a la discreción de los puntos suspensivos para aludir a una escatología, que escribe la palabra “mierda” con todas sus letras; el primero que consigna, en el espacio hegemónico de la literatura de entonces, una lista de graffitties. (Jaramillo Zuluaga, 1988, p.34)

Habla de la sensualidad de los cuerpos, de cuerpos desnudos y de sexo, lo que escandalizó no solo a la sociedad de su época, sino también a las siguientes, al considerar la novela como «pornografía»; por lo que la crítica y la sociedad conservadora negaron la obra.

La exploración a la sensualidad y sexualidad es llevada por Zalamea Borda, en muchas situaciones, a la sexualización y cosificación de las mujeres. Entendiendo que él es hijo de su época y de que en ese momento no habían entrado en discusión múltiples discursos que abrirían el diálogo a la igualdad de género y al reconocimiento y respeto hacia los demás individuos (pues también se presenta la exotización de las culturas nativas de la región), se respalda de alguna forma su uso de las palabras y forma de referirse a las mujeres. Sin embargo, es preciso aclarar que no está bien esa normalización que se hace del acoso, abuso, sexualización y cosificación, en donde desentiende a las mujeres como personas y se las ubica como objetos de entretenimiento para los hombres. Si bien esa es una visión de mundo que se tuvo, y de la cual aún quedan vestigios de esa forma de pensamiento, es bueno mostrar el choque que genera con algunas visiones de mundo actuales. Hay que comprender que el libro representa formas pasadas de entendimiento hacia estos temas, los

cuales nos sirven para entender la sociedad de entonces, pero no para repetirlos. Ese choque que genera en la actualidad la presentación de la mujer y la forma en que se refiere a ellas pudo haber sido la misma razón, o similar, que participó en el choque social en la recepción del libro en su momento.

Por otro lado, la Regeneración marca un papel importante en el contexto debido a que, aunque inició en la segunda mitad del siglo XIX, generó repercusiones en las dinámicas de la sociedad de los años siguientes, generando y priorizando miradas y pensamientos conservadores sobre los liberales, lo que desencadenó la Hegemonía Conservadora en el país desde 1886 hasta 1930. En una lucha por la forma de gobierno del país, la Regeneración le otorgó al Estado mayor control y poder que el que había dejado el gobierno anterior y su constitución, por lo que se suprimieron ciertas libertades y se pasó de un estado laico a uno con fuertes conexiones e influencias por parte de la Iglesia católica, firmando así el concordato de 1887. Es por eso por lo que Daniel Pécaut afirma

Que el proceso de modernización en Colombia ha estado marcado por una actitud que podría caracterizarse como de pseudo o para-modernidad [...] debido a una serie de bloqueos culturales y políticos que habrían forzado a una entrada por vía negativa de la modernidad en Colombia. (Como citó Rodríguez Ruiz, 2007, sección de Modernización en Colombia, párr. 1)

Esos bloqueos y estancamientos para el proceso de modernidad fueron efectuados por instituciones conservadoras como el Estado, desde la época de la Regeneración, en conjunto con la Iglesia católica; a pesar de la lucha y fuerza interna que estaban generando en el país movimientos liberales para generar espacios de apertura con el resto del mundo.

Entre los obstáculos culturales que destaca Pécaut, están «el poder de bloqueo de la iglesia católica, que sobre todo en lo ideológico ha constituido siempre una resistencia al proceso modernizador y a todo el espíritu de la modernidad» (como citó Rodríguez Ruiz, 2007, sección de Modernización en Colombia, párr. 2). Ya que específicamente después de la Regeneración la Iglesia tomó una actitud activa en la educación del pueblo, por lo que desde la educación se promovía determinado tipo de pensamiento. «Otros factores antimodernizadores serían: el arraigado provincialismo de nuestras elites, la débil apertura hacia el mundo exterior, la vinculación de los intelectuales a los partidos tradicionales y el peso de los valores rurales en la vida

colombiana» como dice Pécaut (como citó Rodríguez Ruiz, 2007, sección de Modernización en Colombia, párr. 2), pues el arraigo a las tradiciones generaba cierto tipo de temor frente a lo nuevo y el cambio. Entre los obstáculos políticos Pécaut menciona «la ausencia de identidad de clases medias y populares, la precariedad del estado, la fragmentación del poder, [y] la inestabilidad de la vida política» (como citó Rodríguez Ruiz, 2007, sección de Modernización en Colombia, párr. 2).

La sociedad colombiana se encontraba con factores que dificultaban la modernización de las personas y del país, pero igualmente existían fuerzas que impulsaban la apertura hacia lo nuevo. En esta lucha del país y de la sociedad para abrirse o mantenerse cerrados a la modernidad es que llega *4 años a bordo de mí mismo* y manifiesta esa misma dualidad en sus páginas —a veces criticando o defendiendo lo rural o lo urbano—, desde una escritura de la misma forma dual, la cual representa el momento de la experiencia desde el diario de viaje y el otro momento de escritura ya en Bogotá, pues «no hay que olvidar que mientras la “experiencia real” referenciada en la novela ocurre entre el año 1923 y el 27, la “segunda” experiencia de escritura ocurre entre los años 1930 y 1932» (Rodríguez Ruiz, 2007, sección de La ambivalencia de 4 años a bordo de mí mismo tiempo de experiencia-tiempo de escritura, párr. 7). La primera escritura es inmediata, mientras que la segunda ha pasado por un proceso de mediación y de reflexión; estas dos, en conjunto, reflejan la evolución de escritura y pensamiento de un hombre joven, en paralelo con el país.

El país en el año 23 todavía era un país esencialmente rural y decimonónico, que soñaba con su ingreso a la modernidad, pero no encontraba el modo, el país del año 30 empezaba a sufrir los rigores de un proceso de modernización que ya no daría marcha atrás. (Rodríguez Ruiz, 2007, sección de La ambivalencia de 4 años a bordo de mí mismo tiempo de experiencia-tiempo de escritura, párr. 7)

Esos dos momentos se diferencian y en ellos se refleja esa dualidad de la época, sus luchas, procesos y movimientos; dado que, mientras el tiempo de la experiencia y primera escritura alejaba al autor de la modernidad geográfica y temporalmente, durante el tiempo de la segunda escritura él se encontraba inmerso en esos nuevos procesos en una ciudad en crecimiento, constante cambio y abierta al mundo. Así, a lo largo del texto se pueden encontrar vestigios de esos dos momentos, pues «el poema es mediación entre una experiencia original y un conjunto de actos y experiencias

posteriores, que solo adquieren coherencia y sentido con referencia a esa primera experiencia que el poema consagra» (Paz, 1986, p. 186).

Ese ambiente ambiguo es una de las características de la edad moderna y de la novela, quien surgió con ella (Paz, 1986). El contexto literario que recibe a *4 años a bordo de mí mismo* lo podemos enmarcar en *María* (1867), *La vorágine* (1924) y *Suenan timbres* (1926). *María* representa ese clasicismo contenido por el régimen conservador de la Regeneración que tanto marcó al país y a sus letras, siendo «entre las narraciones más antiguas que componen la tradición novelística de Colombia [...] la más perseverante» (Jaramillo Zuluaga, 1993, p. 3). *Suenan timbres*, representa el aire modernista que impulsa la ciudad, eso se identifica en el estilo que toma, los temas y la forma en que los trata; lo que hizo que chocara con la tradición y, como *4 años a bordo de mí mismo*, no fuera reconocido en su momento. Por último, *La vorágine* muestra esa experimentación con la forma, con la mezcla entre realidad y ficción y el juego del “autor” que pone de manifiesto diferentes registros. «En realidad, la obra de Rivera es esto [documento de denuncia de la explotación cauchera] y mucho más: diario de un poeta, libro de aventuras, crónica de viaje, novela terrígena, libro de la selva» (Rodríguez Ruiz, 2007, sección Modernidad en la novela colombiana, párr. 4), y es de esa experimentación con el género de donde bebe Zalamea Borda. Él dialoga con las obras precedentes pues, como dijo Kundera (1987), «el espíritu de la novela es el espíritu de la continuidad: cada obra es la respuesta a las obras precedentes, cada obra contiene toda la experiencia anterior de la novela» (p. 29), y bajo esa experiencia y respuesta también se encuentra una representación de su actualidad; como dijo Paz (1986), «las palabras del poeta, justamente por ser palabras, son suyas y ajenas. Por una parte, son históricas: pertenecen a un pueblo y a un momento del habla de ese pueblo: son algo fechable. Por la otra, son anteriores a toda fecha: son un comienzo absoluto» (p. 185), y estas categorías siempre atañen a un presente.

3. Experimentación del género

Se puede decir que Zalamea Borda se vio influenciado por esas fuentes (entre otras) para inspirarse y guiarse, pues como se dijo anteriormente, la idea y el texto pasaron por muchos procesos de escritura y géneros para ser lo que conocemos hoy en día, por lo que podemos encontrar vestigios de esas formas por las que pasó el texto en su metamorfosis. Esta multiplicidad de cambios no se da únicamente por —lo que le da título a este apartado— la experimentación del género, sino

también por la ambigüedad de la novela y su naturaleza como género mismo, pues la novela es un «género ambiguo, en el que caben desde la confesión y la autobiografía hasta el ensayo filosófico» (Paz, 1986, p. 224).

La novela es un espacio entre «realidad y ficción, que por un lado refleja el debate estético del momento y, por otro, abre los espacios hacia la creación que ofrece la exploración de ese conflicto» (Rodríguez Ruiz, 2007, sección Modernidad en la novela colombiana, párr. 3); por lo que *4 años a bordo de mí mismo* se debe entender como una mezcla entre realidad y ficción, pues es un texto que no es completamente un diario o una crónica —aunque tenga sus orígenes allí—, en donde se encuentran diferentes elementos de ficción que el autor incorporó. Octavio Paz (1986) dice que «el novelista no demuestra ni cuenta: recrea un mundo» (p. 225) y es esa recreación la que permite el espacio de modificación y experimentación de los hechos y de la forma que se evidencian en la novela de Zalamea Borda. Continuando, Paz dice que «aunque su oficio [el de los novelistas] es relatar un suceso —y en este sentido se parece al historiador— no le interesa contar lo que pasó, sino revivir un instante o una serie de instantes, recrear un mundo» (Paz, 1986, p. 225). Son esos instantes los hechos más relevantes, los cuales son guardados en la memoria y buscan ser plasmados, recordados y comunicados; así, los instantes que marcan los acontecimientos son faros en la memoria del autor que no logran iluminar toda la escena y esos espacios vacíos tienden a ser llenados a partir de la imaginación, de la ficcionalización.

Por eso [el autor] acude a los poderes rítmicos del lenguaje y a las virtudes transmutadoras de la imagen. Así, por una parte, imagina, poetiza; por la otra, describe lugares, hechos y almas. Colinda con la poesía y con la historia, con la imagen y la geografía, el mito y la psicología». (Paz, 1986, p. 225)

Zalamea Borda no nos cuenta todos los sucesos, ni nos los detalla extensamente; para lo que él nos desea narrar y exponer hay elementos irrelevantes, aspectos que se debieron adaptar, modificar o suprimir dependiendo de su deseo comunicativo; y es ese deseo el que influye en la forma de escritura, el género y el estilo que se escogen.

Al igual que en *La vorágine*, también *4 años...* es crónica de viaje y hasta la denuncia de otro tipo de explotación (la que sufre el indio de la Guajira, al norte del país), también es diario, pero sobre todo es escritura. (Rodríguez Ruiz, 2007, sección Modernidad en la novela colombiana, párr. 5)

Zalamea Borda hace un largo y dedicado trabajo de escritura, desde el momento del viaje, pasando por los poemas y la crónica, hasta los años de redacción específicamente de la novela; la dedicación a la escritura se evidencia en el cuidado con la palabra y la forma tan delicada con la que las hila con las ideas. El tiempo de la experiencia del viaje y el tiempo de la escritura de la novela, tratados anteriormente, son momentos diferentes en la vida de Zalamea Borda, los cuales se presentan juntos en la obra y se pueden diferenciar entre ellos «por ese complejo manejo de los tiempos que remite por momentos a la experiencia vivida, por momentos a la escritura de esa experiencia mediada por el tiempo, la reflexión y la voluntad estética» (Rodríguez Ruiz, 2007, sección de *La ambivalencia de 4 años a bordo de mí mismo* tiempo de experiencia-tiempo de escritura, párr. 1), separando así los elementos de la narración inmediata —como los hechos, las personas, la referencia— de la escritura mediada, marcada por el tiempo y la distancia de la experiencia en la cual «“agrega” [...] la añoranza, la reflexión, la ironía, la conciencia literaria, [la ficción] etc.» (Rodríguez Ruiz, 2007, sección de *La ambivalencia de 4 años a bordo de mí mismo* tiempo de experiencia-tiempo de escritura, párr. 5).

Aquí, el diario sirve inicialmente como frágil medio para capturar los momentos de esa realidad esquiva; y es por eso que, después, tiene que elevarse (mediante una estrategia discursiva: la poetización de esas primeras impresiones objetivas), hasta alcanzar el estatus de una historia que no puede sino re-presentarse. (Rodríguez Ruiz, 2007, sección de *Modernidad en la novela colombiana*, párr. 5)

La vorágine se presenta como «diario de un poeta, libro de aventuras, crónica de viaje, novela terrígena y libro de la selva» porque «la escritura no es solo una crónica objetiva de los hechos, sino que está deformada por el estilo que el autor en forma autoconsciente desea imponerle a su narración, dada la necesidad de potenciar la realidad a niveles poéticos» (Rodríguez Ruiz, 2007, sección de *Modernidad en la novela colombiana*, párr. 4). La metamorfosis y decisión del género y del estilo de *4 años a bordo de mí mismo* se puede observar en la novela; en ella hay fragmentos con características de uno o varios géneros, los cuales presentan un estilo característico para poner de manifiesto las ideas, sentimientos y sensaciones que se quisieron expresar y compartir. Estas representaciones de otros géneros siempre están mezcladas con la narrativa, estilo principal y dominante que le otorgó el autor a la novela, por lo que podemos ver como ejemplos

de los diferentes estilos (basados en géneros) que usó Zalamea Borda, en la escritura de la obra, el diario, la crónica y la lírica (como prosa poética).

Uno de los fragmentos que se puede reconocer como entrada de diario es en el momento cuando todos en Bahiahonda están sufriendo de hambre y la goleta con provisiones no llega:

Segundo día. Me levanto al amanecer con un dolor de estómago espantoso. Los intestinos se distienden, se alargan, se mueven entre mi vientre, y el estómago da saltos como un feto rebelde. Terribles picadas, como si me clavaran cuchillos afilados en las entrañas, me atraviesan. Todas las cosas se borran de mis ojos... Tengo un trastorno de todos los recuerdos, de todos los sucesos, que no me deja colocar las personas en su sitio ni los objetos en su lugar. Soñé anoche con una cascada de chocolate. Caía frente a mí su pluma carmelita, llena de espumas tornasoladas. Detrás una montaña de papas fritas, llenas de sal. Y yo estaba cerca, cerca, ya iba a llegar. Olía a papas fritas, a salchichas, ese olor de las salchichas que acidula la lengua... Pero no pude llegar, no pude. Un barranco negro, alto, espeso, se atravesó en mi camino. Yo daba vueltas, asediado por los olores. No, no llegaba... No podría llegar... Y desperté con este dolor que me muerde como un perro rabioso el estómago, los intestinos, las entrañas todas. Bajo a la playa y hago cuanto es posible por calmarlo, pero es inútil. Nada. Los esfuerzos que haga me producen más dolores aún. Y vuelvo a subir y de nuevo me tiendo sobre mi catre, que me parece ahora más grande, infinitamente extenso, verde, con un color que me mareo y me hace sentir náuseas. Intento vomitar, pero no puedo: me sale una baba espesa y salada, gruesa. El estómago se revuelve, se agita, queriendo arrojar lo que no tiene. Parece que se me fuera a salir esa bolsa flácida por la boca que se me llena de sabores amargos, de sabores metálicos, minerales, áridos. Bebo agua, poquita, lentamente y me encuentro un poco mejor. (Zalamea Borda, 2019, pp. 317-318).

En este fragmento se evidencia, primero que todo, la entrada directa de la escritura de diario, aclarando el día, no con una fecha sino desde la referencia del hambre. Seguido a esto, el escritor relata justamente lo que hizo, cómo se sintió y lo que pensó; llega a parecer el diario de un joven que guarda registro de sus sueños, el diario de un paciente clínico narrando y describiendo sus dolencias, y el registro de las últimas palabras y pensamientos de alguien que cree que va a morir.

En el diario se pueden encontrar características como la narración en primera persona y la descripción de la vida interior, de los pensamientos y reflexiones; Zalamea Borda impregna la novela de estos recursos y características para acercarnos más al personaje, dada la sensación que produce este género.

La crónica es un registro amplio que se puede evidenciar en múltiples partes de la obra, algunas de sus características se mezclan con las de otros géneros. La descripción de las canciones que canta Chema, en wayuunaiki y español son un buen ejemplo de este género, por el registro e intento de veracidad de los hechos, pues no hay forma de saber si lo que narra Zalamea Borda y las canciones que expone sucedieron realmente:

Chema cantaba, con su voz turbada y fuerte, esta canción de música triste, de música cansada y monótona, como el silbido de un pájaro, eternamente prolongado. [...] Golpeaba el tamborito, y se hinchaba su pecho, cubierto por una franela sucia, cuando cantaba:

*Terrín piama poú makara piama juroks,
jamush mákara putuma, entishi guayú tamana?
Mureo tapa, ero, cheche atapa ero...
Na por piáguatin taniki ayúishere tái putuma... [...]*

Se hizo de noche y corrieron los cocuyos en la nueva canción, que saltaba en el aire, elástica y vibrante como un muslo de doncella africana. [...] Después, quiso personificarse en las canciones y dijo:

*Er pobre Chema Vanega,
empleao de la salina,
que gana tu triste suerdo,
pa sostén de tu familia...
Er pobre Chema Vanega,
que iba solo po lo monte,
poque vio montar a Diana
en er caballo de Lionte... (Zalamea Borda, 2019, pp. 208-210)*

Aquí se presenta un registro o ficcionalización de un registro en donde se da a conocer lo sucedido y se expone el mundo tal cual se encuentra, con los cantos en wayuunaiki y en español con acento caribe, representados con las palabras que marcan exactamente los sonidos y la forma de hablar de Chema.

La lírica, al igual que la crónica, se presenta en muchas partes de la obra y se mezcla con la narración y la descripción. Por medio de las palabras, Zalamea Borda crea un cuadro del Cabo de la Vela, siendo esta representación del lugar una exaltación y una oda al mismo:

Aparece a proa, con el sol el Cabo de la Vela. Solitario, desierto, cubierto por las nubes y por el cielo. Está saliendo de la costa. Faro sin luces, negro, donde llegan las naves a orientar sus rumbos: las naves que llevan a las ciudades de las luces y de la voluptuosidad. A París, a Berlín, a Londres y a Génova. Allí van todas, al Cabo de la Vela, el Cabo maravilloso que viera Juan de Castellanos, y donde escribió sus cartas y sus versos. Juan de Castellanos, el de Alanís, monje y guerrero. Escritor, poeta y aventurero. El que vio a Ojeda y miraron los ojos descubridores de nuestro padre Colón. Cabo lleno de vuelos, de rumores, de olas y de aves. Avanzada de la tierra sobre el mar, vigía eterno que estás entre la espuma blanca y las olas azules, verdeazules, con tu perfil de siglos. Saliste de las ondas, terroso, fuerte, de rocas, para airearte con los vientos alisios perfumados. Cabo sonoro, solitario Cabo, rítmico Cabo de la Vela, que estás crucificado en la cruz de aire que señalan los puntos cardinales, con la mirada de toda tu mole eternamente fija en las estrellas. Miras pasar los transatlánticos, cargados de mujeres y de músicas; las balandras que van a la zaga de la aventura, los cayucos negros de los indios humildes que llevan toda la vida entre una vela; las goletas contrabandistas que discurren calladas y ebrias, como sus marineros en las noches lúbricas de los puertos. ¡Pastor de los rebaños de olas verdes! Contra las duras piedras de tus flancos se suicidan los alcatraces, y cuando pasa un barco se elevan bandadas de gaviotas que se posan sobre las cofas de las patitas rojas inútiles y tardas. Parece que quisieran defenderte con sus gritos, llevarte en el ímpetu del vuelo. ¡Vigilante de los horizontes! ¡Pastor de olas y de vientos! ¡Refugio de las espumas y de las aves! ¡Guía de los marineros!

¡Atalaya para acechar las tempestades! ¡Cabo sonoro! ¡Solitario Cabo! ¡Rítmico Cabo de la Vela! (Zalamea Borda, 2019, pp. 181-182)

Este fragmento, como muchos otros, se puede entender como prosa poética, usada constantemente en la narración de espacios, lugares y reflexiones del personaje en la novela. Octavio Paz (1986) comenta en *El arco y la lira* que el género de la novela comenzó alejándose de la poesía, pero que luego tomó un camino de regreso hacia ella; esto se evidencia en fragmentos como el anterior, en donde se torna a un aspecto más lírico en la narración y descripción, entendiéndose así el estilo del autor.

4. El horizonte como estrategia narrativa

En esta fluidez y mixtura de géneros Zalamea Borda hace uso del horizonte como recurso frecuente debido a sus múltiples formas de manifestación, a las múltiples formas de percepción por parte del individuo y a las múltiples formas de representación; así, el horizonte se presenta como una experiencia que permite ser vista, sentida, pensada, escrita y leída. El horizonte como plano físico se manifiesta y encuentra siempre en los momentos de viaje apuntando hacia lo nuevo y desconocido o despidiendo la mirada de lo que se aleja; también se presenta en los momentos de quietud y permanencia en diferentes lugares, en donde la mirada escrudiña el horizonte en busca de memorias, recuerdos, reflexiones y respuestas. Así mismo, se presentan otros tipos de horizonte y otros usos de la idea y los espacios que genera, los cuales se tratarán en los siguientes capítulos.

El uso repetido del horizonte como espacio y como idea es un recurso narrativo consciente en la escritura de Zalamea Borda, ya que permite la descripción de diferentes lugares y el cambio de la focalización en la narración hacia otros espacios atravesados por la temporalidad del pensamiento y del recuerdo —mencionados anteriormente. Este cambio de foco y de plano permite cierta fluidez en el desarrollo de la obra y complementa sutilmente pensamientos y comportamientos del personaje. Piotrowsky destaca de *4 años a bordo de mí mismo* «un tratamiento novedoso del espacio y del tiempo, categorías que no solo son utilizadas para describir situaciones, sino que sirven para la reflexión y el análisis de corte filosófico» (como citó Rodríguez Ruiz, 2007, sección de La modernidad en 4 años a bordo de mí mismo, párr. 3); entre ese espacio y tiempo se encuentra el horizonte, en el plano físico y en el intangible en donde permite el desarrollo y movimiento temporal de la narración, acompañada de descripciones y reflexiones

hacia otros espacios. Así, el horizonte se construye como puerta y ventana hacia nuevos lugares y tiempos del personaje.

CAPÍTULO 2

EN ALTA MAR:

HORIZONTES FÍSICOS Y HORIZONTES INTANGIBLES

Como se dijo anteriormente, el horizonte es un recurso narrativo que usa Zalamea Borda en la escritura de la novela; es un elemento que permite la descripción de diferentes lugares, así como el desarrollo de imágenes, recuerdos y reflexiones, las cuales pueden llegar a desembocar en otros espacios narrativos en el pasado y futuro del personaje. La idea que se tiene del horizonte cambia a lo largo de la novela debido a la presencia de diferentes tipos de horizontes y la relación que tiene el personaje con ellos, la cual también cambia, así como la frecuencia con la que aparecen en la narración. Este capítulo desarrollará la idea del horizonte evidenciada en la novela, mostrando los horizontes físicos cómo surgen, se desarrollan e interactúan con el personaje y la narración; y al final, una introducción a los horizontes intangibles.

1. El surgimiento y desarrollo del horizonte físico

El horizonte —como idea, concepto y su percepción— surge a partir del individuo, de su subjetividad, corporeidad y sensorio. El horizonte es abstracto y no existe hasta que el individuo lo delimita por sus sentidos y conceptos. La percepción física del horizonte es la más común y se presenta por medio de los cinco sentidos; en *4 años a bordo de mí mismo*, los principales sentidos que delimitan el horizonte del personaje son la vista¹ y el oído. Con un simple vistazo alrededor, el individuo puede llegar al horizonte con la mirada y definirlo como algo siempre presente pero inalcanzable. Así como nosotros, el horizonte está en movimiento. La visión del ser humano se encuentra limitada en la realidad material por el horizonte, este es el límite que define lo visible y lo separa de aquello que no se puede captar, que no se puede medir ni apreciar; el horizonte dibuja el campo material del mundo real, y se entiende como el límite perceptual, el límite de nuestros sentidos (Hidalgo Hermosilla, 2015).

¹ Para ampliar sobre la importancia de la percepción del ojo como órgano que construye el espacio y la percepción activa como una forma de abrirse y relacionarse con el mundo, ver *Fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty.

La presencia del horizonte permite la *mirada con el horizonte*: mirada que engloba todo como conjunto, tan amplia como pueda ser. Esta mirada se basa en el uso de los sentidos y de la distancia (física o temporal) del observador con lo observado y genera el surgimiento de nuevas percepciones a partir de nuevas perspectivas y posiciones entre ellos. Así, Zalamea Borda se atreve a decir:

Ya llego a tierra. A mí, me gusta mirar lentamente las cosas, poco a poco, como saboreando ruidos, colores y perfumes, con toda la profundidad de mis sentidos. En la observación radica la verdadera sabiduría. Un hombre que mira detenidamente una cosa, u observa a una persona con cuidado, llega a conocerla mejor, a saber más de ella, que si hubiera vivido a su lado 23 años. (Zalamea Borda, 2019, p. 71)

Son estas nuevas percepciones las que permiten entender de manera diferente los objetos, paisajes y situaciones; como dice Germán Hidalgo (2015), sobre el dibujo de Le Corbusier, «para comprender algo debemos encontrar la posición correcta; aquella posición desde donde las mismas cosas que ya hemos visto toman un nuevo sentido» (p. 3). La idea de la partida de la ciudad para el personaje y la distancia que toma de ella al inicio del viaje son las que hacen que él vea de forma diferente a Bogotá; la distancia fue la que permitió que dejara de ver con pereza y hastío la ciudad (sensaciones que lo hicieron buscar la forma de salir) y descubrir nuevas percepciones de esta:

Comencé a despedirme de la ciudad, como si no hubiera de volver nunca. Crecía en mí la certidumbre de la ausencia y se me alargaban las perspectivas de la distancia que habría de separarme de la ciudad. [...] Lo remoto, lo desconocido, lo distante, adquirirían frente a mi pensamiento —anticipo de lo que había de dejar más tarde y para siempre la retina— aspectos sorprendentes. [...] La ciudad que no veía ya, pero que comenzaba a descubrir ahora. (Zalamea Borda, 2019, pp. 20-21)

Pero la distancia no es lo único que define a los horizontes, estos también se entienden desde el movimiento en el espacio que tienen respecto al observador —en este caso el personaje— lo cual compone la relación entre ambos. Por lo que se pueden presentar horizontes estáticos que, como su propio nombre lo dice, no representan ningún movimiento entre ellos; horizontes que se abren, lo que significa que el observador se dirige hacia ellos, a lo largo del viaje normalmente representan el deseo de aventura y curiosidad por lo nuevo; y, finalmente, se encuentra el horizonte

que se cierra, el cual presenta un movimiento opuesto al anterior y representa la distancia que toma el personaje con el horizonte y cómo se aleja de él, normalmente con un sentimiento de nostalgia.

El sentido, mencionado anteriormente y del que habla Germán Hidalgo (2015), lo otorga el conjunto de detalles —en el caso de Le Corbusier en el dibujo, en el caso de Zalamea Borda en la narración—, los cuales deben ser los esenciales para transmitir la idea, el mensaje, el sentimiento —a fin de cuentas, el sentido—, trazando y representando así no un exceso, sino lo esencial. En ese dibujo de lo esencial y lo importante se esboza el horizonte, detalle tan simple como una línea horizontal —en palabras de Zalamea Borda una «línea variable y exacta»— que logra desencadenar un sinfín de sensaciones, pensamientos y reflexiones.

El horizonte —esa línea horizontal— en *4 años a bordo de mí mismo* no se presenta ni es percibido por el personaje antes del viaje, pues él se encontraba inmerso y estático en la ciudad «estrecha, fría, desastrosamente construida, [y] con pretensiones de urbe gigante» (Zalamea Borda, 2019, p. 19), que lo mantenía aislado, despreocupado por el exterior y cansado del interior. Es justamente el hartazgo de la ciudad lo que impulsa su viaje fuera de ella, abriendo así el mundo visible del personaje. En Bogotá, ciudad inmersa en la cordillera, el horizonte físico, lo que determina el campo visual del mundo material, está enmarcado por las montañas, limitando el espacio y convirtiéndolo en algo sofocante, monótono y aburrido para el personaje; por lo que al salir de la ciudad su mundo se abrió no solo por los nuevos lugares y espacios que habitó sino también por las nuevas perspectivas de horizonte que estos generaron. Así, aunque sin saberlo ni reconocerlo aún, el horizonte de la ciudad se cerraba —al poco tiempo de haberlo descubierto—, mientras que el horizonte de las nuevas tierras que lo dirigían por su viaje se abría.

«Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo» (Berger *et al.*, 2000, p. 14), es por eso por lo que el horizonte como elemento presente en el paisaje, al alcance de la vista y reconocido directamente como tal se evidencia en el momento de inicio del viaje en la goleta, pues antes, el personaje no estaba interesado en verlo. El horizonte ahí representa la duda, el miedo, la curiosidad e intriga por la aventura y lo nuevo que vendrá. Es un horizonte estático, ya que se presenta en la quietud de la espera por el viento en la goleta, y lleno de esperanza por la mirada de los marineros y tripulantes: «Sin decirnos nada, también nos pusimos a mirar esa

línea variable y exacta de los horizontes marinos, de un azul tierno, donde nacen los vientos esperados y los huracanes imprevistos» (Zalamea Borda, 2019, p.17).

Este surgimiento del horizonte físico junto con el inicio del viaje marca la estrecha relación que tienen ambos desde el principio; pues para entender los ritmos y momentos en los que aparece el horizonte, hay que entender también los diferentes momentos del viaje. Esta relación entre el viaje y el horizonte cambia a lo largo del trayecto, pero nunca se separan. Así, la obra nos permite ver la relación del horizonte con el viaje y la del horizonte sin el viaje.

Durante el trayecto, la primera forma en la que se reconoce el horizonte es en el momento del viaje del personaje; ya sea mirando el horizonte que dibuja el mar o el que dibuja la tierra con sus playas, bahías, muelles y puertos. En el trayecto del personaje siempre se presenta un cierre hacia un horizonte y una apertura hacia otro; ya sea cerrarse hacia el mar y abrirse hacia un nuevo puerto o al contrario; un ejemplo de esto es cuando la goleta llega a Puerto Colombia, porque ahí donde se abre la tierra, se cierra el mar: «ante la tierra, tristes, permanecemos en silencio, como si hubiera muerto para nosotros el mar» (Zalamea Borda, 2019, p. 52). El cierre de los horizontes representa nostalgia por el final del recorrido o el alejamiento de un lugar, pero al mismo tiempo la apertura hacia otro horizonte genera expectativas y miradas hacia lo nuevo; sin embargo, hay que resaltar una diferencia entre la apertura del horizonte hacia el mar y hacia la tierra: a la mirada hacia el mar se le agrega el sentimiento de incertidumbre —lleno de miedo y emoción— que genera embarcarse a lo desconocido, mientras que la mirada hacia la tierra se presenta llena de deseo, esperanza y curiosidad hacia los nuevos lugares, personas y venturas.

Como ejemplos de horizontes abiertos hacia el mar se encuentra la tempestad después de la calma, mencionada anteriormente, en donde la visión del horizonte y de la tormenta permiten la descripción del mar y el clima antes y después de ella, además de evidenciar los sentimientos del personaje, quien ahora se encuentra lleno de miedo:

Eran casi las 7. Habíamos mirado mucho tiempo cómo el sol caía en el mar. Habíamos contemplado la púrpura violenta del ocaso. Sabíamos que iba a aumentar la colección de soles que —como circulares tejos dorados— hay en el fondo del mar. La noche era clara. Limpia había salido del fondo del día. Del seno de las horas llegaba con sus estrellas nuevas. La luna era tensa como un arco. Conversábamos, sin esperar nada espantoso. De pronto, inopinadamente, un rayo certero, corto,

vibrante, sin auxilio de truenos, como un hachazo violento, cayó sobre el palo mayor. [...] El mar tranquilo, ese mar al que ya teníamos confianza, que ya no despertaba en nosotros el temor, era ahora espantoso, imponente, y violento. Había cambiado su verde de infancia, de ternura, ese verde casi blanco, que molestaba los ojos y los hería, como la luz de los sopletes eléctricos, por un verde profundo, denso, oscuro, de ojos de mujer mala. Yo tenía miedo, un miedo robusto y firme, sin huecos y sin hendiduras. Un miedo que estaba en mis huesos, en mis carnes, en mi cerebro y en mi espíritu. (Zalamea Borda, 2019, pp. 27-28)

Por otro lado está la partida de Cartagena, en donde el ánimo del personaje es completamente distinto al anterior, pues, después de una mala experiencia en la ciudad, el personaje manifiesta su anhelo y gusto por la partida hacia el mar y nuevas tierras. Esta descripción nos muestra el horizonte que se cierra y el que se abre, además de los sentimientos y sensaciones que se tiene sobre los dos:

Ya no nos importa Cartagena; ni sus murallas, ni sus automóviles, ni los buses, que llevan un muchacho gritando [...]. Nos hemos evadido del peligro terrestre. Navegamos en un mar tranquilo, femenino. Un mar al cual ponen ángulos agresivos las alas de las gaviotas. Las olas de este mar de Cartagena son completamente civilizadas; gozan de una maravillosa disciplina; se mueven a un compás lento, como niñas de escuela. [...] El día es muy claro. Tan claro, que casi puede distinguirse el aire de la luz. [...] Todo es diáfano, transparente. El viento es bueno y constante. Todo está inmóvil. Inmóvil todo, menos nosotros. El mar va siempre delante y detrás de nosotros. Está tan cerca de mí el horizonte, que cuando extendiendo el brazo parece que se metiera entre mi mano. Pero no. Está allá. En su eterna posición vergonzosamente horizontal. (Zalamea Borda, 2019, pp. 49-50)

Estas escenas, horizontes e instantes, que narra y pinta el personaje muestran su experiencia y hace que el lector se sienta ahí porque «toda imagen pintada anuncia algo. Lo que anuncia es: *Yo he visto esto*» (Berger, 2002, p. 39), por lo que puede contarle y retratarlo. Las escenas pintadas recuerdan lo que dice Berger (2005) sobre el cuadro *Leñador en el bosque* de Seker Ahmet:

Concuerta con la experiencia del bosque. La atracción y el terror que éste inspira reside en que uno se ve en él como Jonás en el interior de la ballena. Aunque tiene

límites, se cierra en torno a uno. Ahora bien, esta experiencia, que es la de cualquiera que conozca bien el bosque, depende de la capacidad de cada uno para tener una doble visión de sí mismo. Uno avanza por el bosque y, simultáneamente, se ve, como si lo hiciera desde el exterior, tragado por éste. Lo que da a este cuadro esa peculiar facultad es su fidelidad a la experiencia de la figura del leñador. (p. 108)

Las escenas que narra y pinta Zalamea hacen que el lector se vea inmerso en ese espacio dado que concuerdan con la experiencia en el mar, bahías y puertos, los cuales se encuentran siempre tanto adelante como atrás: es un avanzar y ser tragado por esa fuerza natural. En el mismo apartado, Berger habla sobre Millet y la dificultad que tuvo para «pintar al campesino trabajando en la tierra, en lugar de *ante ella*» (Berger, 2005, p.108), pues no podía reflejar la experiencia debido a que tenía el punto de vista del viajero y no la del campesino, la visión del paisaje era diferente al tener la ausencia de la experiencia:

El lenguaje de la pintura paisajística que Millet había heredado hablaba del paisaje desde el punto de vista del viajero. El horizonte constituye una suerte de resumen de todo el problema. El viajero/espectador mira hacia el horizonte: para el campesino que trabaja con la espalda curvada sobre la tierra, el horizonte es, o bien invisible, o bien el límite que rodea totalmente al cielo, de donde viene el buen tiempo o el malo. El lenguaje de la pintura paisajística europea no podía expresar esta experiencia. (Berger, 2005, p.108)

Mas con Zalamea encontramos los dos puntos de vista, el personaje es viajero pero también residente y trabajador, por lo que sus narraciones —descripciones de cuadros en su memoria— presentan esas dos visiones; esto se puede corroborar en las diferentes descripciones de un lugar al llegar y al irse: al llegar es tan solo un viajero mientras que al irse ya tiene la experiencia del lugar que le otorga una nueva visión.

Un ejemplo de esto es la salina en Bahiahonda, pues al ser algo tan normal y cotidiano en el paisaje de allá, y siendo que el personaje ya había visto similares, no la tuvo en cuenta en la descripción de la primera impresión del lugar, la pasó por alto; algo parecido sucede en su primera guardia allí, en donde no la describe sino que únicamente menciona que está cansado de ver la pila, y luego, que no la ve pero la huele y la siente. Esta percepción de la salina continua así hasta que llega una solicitud de sacos de sal, por lo que el personaje y todos en el lugar empiezan a trabajar

en función de la salina, y esta se vuelve su centro, su eje. Ahora, como trabajador del lugar, ve la salina diferente, y esta es sinónimo de trabajo duro, esfuerzo y dinero.

Respecto al horizonte, ejemplificado por Berger: el horizonte invisible al campesino es equiparable al horizonte invisible al personaje cuando vivía en Bogotá, pues no representa algo importante para él en ese momento ni en su condición de residente; pero cuando empieza el viaje se hace visible, y continua visible aun cuando el personaje se establece en diferentes lugares, porque todo su trayecto —hasta el regreso a la ciudad— es un gran viaje: se manifiesta la experiencia del horizonte, de la vida, del paisaje y de los sentidos, en donde todo se encuentra y se vincula.

Berger, en una carta que le escribe a Sven Blomberg, le dice que todo en su pintura:

Roca, mar, arena, espuma, hierva, colina, sendero, horizonte, [son] hechos uno por el espacio, se tornan en cada lienzo una sola criatura viva, con su propia voluntad, sus propios impulsos, hábitos y latidos. Todo es cuerpo. No porque la «naturaleza» esté viva, sino porque cada uno de tus parajes, cada lugar, ha sido afrontado, arrullado y escuchado, y después perseguido por ti, el pintor. (Berger, 2002, p. 30)

Lo que vemos y percibimos está en relación con nosotros, y es por medio de ese afrontar, arrullar y escuchar que todo es atrapado por los sentidos y vuelto todo en un cuadro completo, una unidad, un momento, un instante, pues

Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos. (Berger *et al.*, 2000, p. 14)

Los horizontes que se abren a la tierra, así como los que se abren al mar, ayudan a la descripción de los lugares. Los horizontes que se abren a la tierra son específicos, pues el personaje llega a un nuevo lugar y se queda allí, por lo que son menos que los que se abren al mar, quien está siempre presente para ser observado. Como horizontes que se abren a la tierra está la visión de la llegada a Cartagena, Puerto Colombia, Riohacha, El Pájaro, Manaure y Bahiahonda (citados a continuación respectivamente). En estos lugares ocurre un patrón en el momento de la descripción,

pues en estas playas y puertos se relata no solo lo que está a simple vista, sino que se escudriña más allá, el personaje toma una fotografía con la memoria para luego recordar, y pinta así un cuadro para la imaginación sobre el lugar al que se arriba. Para Cartagena y Puerto Colombia el cuadro lo pinta con el movimiento de la vista desde la izquierda, hacia el fondo y luego con un recorrido hacia la derecha; para Riohacha el movimiento es de derecha a izquierda; para El Pájaro el movimiento es desde adelante hacia atrás, como no hay edificios o casas que describir se limita a pintar la playa fija y a definirla por la ausencia de lo visto en las playas y puertos anteriores; en Manaure la descripción se hace en contraposición a la de El Pájaro, teniendo un mismo movimiento desde adelante hacia atrás; y, finalmente, Bahiahonda, tiene un movimiento de izquierda a derecha y luego hacia el fondo:

Esperamos que llegue la lancha de la Sanidad, que debe visitarnos antes de desembarcar. Entre tanto, yo miro la bahía. El muelle de la Machina, allí, a mi izquierda, donde descarga grandes bultos un barco holandés. Un tren pequeñito corre gritando. A lo lejos, se ve el cerro de la Popa; allá enfrente, la Torre del Reloj. Se alcanza a oír el grito de los automóviles; veo pequeñas figuras que se mueven. El mercado bullicioso; muchas canoas, botecitos, cayucos. En el fondo del mar, se ve una estrella animada. Una estrella que se mueve. ¡Es de plata! Brilla con el sol de la mañana. El agua es pura, clara. Y a un lado nuestro está el Castillo de San Felipe. (Zalamea Borda, 2019, p. 30)

Al lado izquierdo del muelle descarga un barco de la Flota Blanca. No hay ningún otro barco ni es necesario. Este es suficiente con sus pretensiones de chimeneas. [...] Puerto Colombia tiende a los navegantes y a los barcos su mano larga, con el muelle, semejante a un pez espada. A lo lejos, se ven las casitas de madera, el hotel, los baños de la playa donde las mujeres se desnudan para vestir su traje de mar que las vuelve —un poco, no más— sirenas. El tren, pequeñito, como los que se construyen con los «mecanos» de juguete, enjabona el muelle con su ruido pegajoso. Una gran cantidad de tiburones se baña, como las mujeres, con sus trajes brillantes, resbalosos y elásticos. (Zalamea Borda, 2019, p. 53)

Los balcones, estos balcones de las casas de los puertos, que viven reemplazando a sus dueños, para que nunca el mar se quede sin miradas, son maravillosos. Me

parece que aquel edificio de estilo colonial, con gruesas columnas como las de Santo Domingo, es la Aduana. [...] Del otro lado, a la derecha, hay un edificio de ladrillo, que debe ser el Mercado. [...] Siendo la Aduana un punto, equidistante del Mercado y de ella, hay un cobertizo hecho con tejas de zinc usadas, donde juegan unos chiquillos entre un cayuco estropeado. Más hacia la izquierda, están las ruinas de algo que debió ser un castillo. Murallas derrumbadas. Los granitos de arena corren como alpinistas perseguidos por un alud. Todavía más hacia la izquierda está el convento de los capuchinos, que no alcanzo a ver bien. Un corte de la tapia blanca, sobre el cielo azul. Bandera argentina. Después, el faro, seco, sin la humedad de sus luces; inútil ante la insolencia del sol. Eso es el puerto. (Zalamea Borda, 2019, pp. 71-73)

No hay muelles, ni barcos, ni puerto. Es la ensenada curva y la playa virgen, a la que adoraría postrado de rodillas, místicamente. La playa sin cementos, sin grúas y sin gritos. Playa con cardones y nopales y guarumos cercanos. No se alcanza a ver el caserío sino un techo de zinc cuyas láminas cuadriculan el cielo. (Zalamea Borda, 2019, p. 96)

Y ahora estamos en Manaure. El paisaje es semejante, casi exacto al de «El Pájaro». Y sin embargo, tan disímil y vario... Los ranchos, que el yotojoro dibuja sobre el cielo, lo semejante. Los nopales verdes, los cayucos negros, la casita de zinc, lo exacto. El almacén de la salina, lo disímil. Los rostros y las gentes, lo vario. Y lo único que perdura en Manaure, puerto de sal, de sol y de velas, la blancura, la blancura fatigosa, la blancura opaca y salina. [...] Desde la playa arenosa, que las escasas lluvias han trabajado, formando hondonadas y caminillos negros, hasta la pila de sal que oculta el horizonte con su maza, hay unos pocos metros de distancia. (Zalamea Borda, 2019, p. 128)

Sobre el blanco horizonte de mármol aparece la costa. ¡Costa de Bahiahonda! Se abre el abrazo circular de las rocas de la costa, tenso, ceñido, como una tela elástica, a la absorta diafanidad de las aguas violetas. A la izquierda de la bahía, donde saltan las tintoreras gigantescas y las agujetas diminutas, en competencias de inmensidad y pequeñez, está el castillo antiguo que fundaron los conquistadores aventureros

[...]. A la derecha, acuchillan las aguas marinas los acantilados escuetos y morenos. Y en el fondo se abre, como un vago miraje, perdido entre las sinuosidades constantes, ¡San José de Bahiahonda! [...] Mi retina te copia entera, íntegra, en la inmensidad de tus colores y la infinitud de tus detalles. (Zalamea Borda, 2019, pp. 183-184)

Después de que el personaje deja la goleta para establecerse en El Pájaro, y luego en Manaure y Bahiahonda, el horizonte y el viaje cambian de dinámica y se presenta la segunda forma de reconocer el horizonte durante el trayecto, pues al encontrarse el personaje asentado en un lugar, el horizonte ya no aparece con el viaje sino con la ausencia de él. El personaje, al encontrarse aburrido de lo que pasa en tierra y de la rutina, encuentra en el horizonte una forma de escape. El horizonte, estático, permite espacios que conducen al pensamiento hacia el pasado, presente y futuro, y le permiten al personaje divagar por el recuerdo, la reflexión o el anhelo.

Como momentos en los que se manifiesta esto está cuando el personaje se encuentra en El Pájaro, y con la vista fija en el mar y la mirada con el horizonte, recuerda a Bogotá; cuando, en Manaure, después de la muerte de Pablo, la mirada hacia el horizonte permite un espacio que lleva al pensamiento a la reflexión sobre la muerte; o cuando en su primera guardia en Bahiahonda, el personaje sin nada más que hacer, riega su pensamiento sobre el tiempo, sus compañeros, un fusil y algunos animales del lugar:

Me encamino hacia el mar, que tiene una faja blanquecina en la costa. Las olas son pequeñas, suaves, pausadas y tranquilas. Han dejado huellas semicirculares sucesivas sobre la arena. Tan tranquilo está el mar que da miedo. Apenas se escucha un ligero rumor, y a lo lejos el horizonte tiene un espeso color de leche fresca. Las olitas llegan fatigadas, hasta muy lejos de donde han de venir sus hermanas furiosas y alegres del mediodía. El agua está fría y transparente. Tan fría como el agua de Bogotá. (Zalamea Borda, 2019, p. 115)

Salíamos a beber, afuera. La noche era oscura, aun al amanecer. Nubes profundas, de carbón, se cernían sobre el mar. [...] Fumábamos distraídamente, sin ver el humo, que se perdía entre la oscuridad, y sin vernos las caras, que devoraban las tinieblas. Apenas punteaban la noche las brasas de nuestros cigarrillos. Las últimas estrellas comenzaron a languidecer. Debilitábanse sus rayos, tornabáanse azulencos, fríos, con

un frío que alcanzaba a aliviar nuestro calor. Y, por fin, desaparecían, sin que se supiera si era entre la oscuridad o entre la luz de la mañana, que ya asomaba su cabeza rubia. El mar apenas murmuraba, calmado y abrumado por la fatiga del día. Sus aguas estaban grises, del color que tienen los negros cuando están pálidos... Cuando están muertos o están más cerca de la muerte. ¡Pablo! Nunca más volvería a ver su cuerpo que la fuerza henchía. Sus ojos, generosos y buenos, iban ahora hacia el polvo; se desintegrarían todos sus músculos, se pudriría bajo las raíces de un nopal antiguo, que seguramente lo vio pasar muchas veces, con su vida encima [...]. Su cuerpo iba a ser devorado por los gusanos [...]. Cuando solamente queden sus huesos, sus huesos fuertes y blancos, los ruidos de la tierra vibrarán, sordos, subterráneos, en ellos. [...] Y la cal de sus huesos, el hierro de su sangre, el fósforo, alimentaran una planta débil que germinará trabajosamente, como él en su vida fetal e intrauterina [...]. El sol, que aún no ha salido, divide el cielo gris en largas fajas color de naranja. [...] Los alcatraces madrugadores vuelan en ángulo cerca de la costa. Tienen el mismo color de la mañana débil, que promete un día triste. El sol sale pálido, trasnochado como nosotros. [...] Nubes blancas aparecen en el horizonte. (Zalamea Borda, 2019, pp. 165-167)

¡Qué viento tan fuerte soplaba! Silbaba, cantaba, rugía. La luna marchaba veloz sobre el cielo. El mar, abajo, continuaba rompiéndose contra las rocas. Todo estaba en silencio. [...] Muy pronto, estaba ya cansado de ver la noche, el edificio, la costa, el mar, la pila. Había dado 100 vueltas en torno de todo, y fui a ver el reloj por una ventanita de la oficina, donde se encontraba. Era... Eran... ¡las 10 y 25...! ¡Imposible! [...] La salina no se alcanza a ver bien clara. Sin embargo, se huele y se siente. [...] La noche se hace más azul. Las estrellas tienen mayor brillo. Baja la marea... Camino, para matar el tiempo. De la puerta del almacén a la pila de sal. [...] Todo lo que he pensado, todo el camino que he recorrido, con mis pasos y mi pensamiento, ha caído en el abismo que se abre, lento, de los minutos perezosos. ¡Me siento tan infinitamente solo, rodeado por el sueño de mis compañeros! [...] No sé qué hacer con el fusil. [...] Ahora está cubierto por el óxido del viento, por la sal, por el tiempo. Por su ánima, fatigada de la inacción, las balas gruesas y duras deben pasar trabajosamente, como si quisiera atravesar una multitud. [...] La sombra

crece en torno de mi cuerpo, como si aumentara con la noche el volumen de las cosas. [...] He observado a las gallinas [...]. En la puerta de Chema hay un perro tendido. [...] ¡Por fin! El reloj cuenta sus campanadas para saber si están completas y puede comenzar el día. (Zalamea Borda, 2019, pp. 195-197)

Al final del viaje, en el regreso, se presentan dos miradas hacia el horizonte, las dos apuntando hacia lo conocido, solo que mezcladas con sentimientos diferentes. El primer horizonte se cierra sobre los lugares que conoció a lo largo del viaje, los cuales generan la evocación de recuerdos llenos de nostalgia de lo que fue su vida a lo largo del trayecto. Por otro lado, hacia al frente se abre un nuevo horizonte, a donde regresa, su hogar y la vida que dejó, el cual está determinado por la extrañeza y el desconocimiento de lo que alguna vez fue familiar para él.

Bahiahonda luminosa y azul, llena de muerte, de tragedia y de amor. Allá quedas y te ocultas entre el horizonte, inmóvil y tranquila sobre la tierra firme que regaron mis lágrimas. [...] ¡Adiós tierra pobre y maldita, de dolor y de tedio y de hambre, de sacrificio y de martirio, de lujuria y de santidad! ¡Adiós tierra donde está entre los nopales y la arena, entre el mar y la costa, toda la vida, como un fruto abierto, como una boca ansiosa! Ya no podemos ver nada. Todo se oculta a nuestros ojos, que quieren fijar para siempre lo que nunca han de volver a encontrar. Máximo y Hernando están inmóviles, contemplando el paisaje que se dibuja ya no en sus retinas, sino en sus cerebros. La goleta salta, sopla el viento por popa. Viajamos otra vez hacia lo desconocido... [...] Todo lo que fue vida y temblor, estremecimiento y espasmo, ahora es recuerdo. (Zalamea Borda, 2019, pp. 342-343)

Ya hemos pasado por el Cabo de la Vela, que vio mis ojos quedarse muy atrás de mi cuerpo, acompañados solo por el deseo para prolongar la despedida. Y pasamos por «El Cardón», donde conocí el subocéano. Donde vi la luz revolucionaria, la luz de otro mundo, de otro planeta y de otro universo. Y por Manaure, donde quedó el cadáver de Pablo y el amor de Kuhmare y la pila de sal. [...] Hemos reconstruido rostros, sucesos y palabras. Volvemos a mirar atrás, como si estuvieran los compañeros, pero solo está la noche. La noche, acompañada por el mar y seguida por su cortejo de silencio. Amanece y entre el alba nace Riohacha. Mientras dormíamos ha pasado el puertecito de «El Pájaro», donde conocí por primera vez a

los indios y donde vi la mirada de Anashka. Allá se quedan Augusto, Roque, Ingua, Rosita... Allá están, ya perdidos entre el misterio de lo pasado y confundidos en la línea geográfica de la península que se alarga hacia el norte, fatigada y serena. [...] Pasa Santa Marta y viene la tierra del continente con su perfume agrícola y su aire lleno de ruidos. Aquí fue la tempestad, que me hace recordar al capitán y a Dick. (Zalamea Borda, 2019, pp. 345-347)

Ante mí, se abre otra vez la civilización. [...] Ahora, para siempre, la tierra. La tierra inmóvil, innavegable, estática. [...] De la tierra llegan gritos y músicas mecánicas. Aquí está la civilización que ya no conozco. (Zalamea Borda, 2019, p. 348)

El horizonte también se puede entender como *lo abierto*, tratado por Hugo Mujica. Esto *abierto* atañe a la obra, pero también a aspectos dentro de la misma; por lo que se puede hacer una lectura de lo abierto de la obra y de lo abierto dentro de esta. Como dice Mujica (2007), «El habitar poético es un habitar / en lo abierto: / un morar receptivamente, / un decir con el lenguaje de la entrega. / un decir sin porqué y sin decirse: / un responder» (p. 175), se entiende de esto, específicamente del fragmento «el habitar en lo abierto es un morar receptivamente», que se accede a lo abierto por medio de los sentidos; experiencia que la novela de Zalamea Borda otorga constantemente, abriendo así la obra y la experiencia de lo abierto al lector. Ese desborde de experiencias y sensaciones se presenta como una revelación, un *otro* nuevo no percibido con anterioridad, a lo que Paz llama *la otra orilla*. La experiencia profunda en la obra sobre la exploración de los sentidos revela algo nuevo o no explorado por los lectores (o a lo mejor ya explorado, pero no desde ese acercamiento), lo que les genera un nuevo espacio en donde «la extrañeza es asombro ante una realidad cotidiana que de pronto se revela como lo nunca visto» (Paz, 1986, p. 128). Así, el texto se abre a los lectores (quienes lo sustentan) y les otorga la experiencia de lo abierto. Esa revelación de lo nuevo que otorga lo abierto, se puede dar de forma directa en la vida de una persona con relación a una situación o lugar, y de forma indirecta desde la experiencia de otra persona, como la experiencia que permite el libro de Zalamea Borda.

Dentro de la obra también se presenta lo abierto, representado no solo por los sentidos que representa y despierta, sino también por el horizonte, el cual es el espacio que permite tomar la distancia necesaria para observar lo nuevo y para que se revele lo nuevo en lo ya conocido.

En otro fragmento de *Lo abierto* Mujica (2007) dice que «I. / Lo abierto no se apoya sobre sí. / carece de sí sobre el que cerrarse: / lo abierto es abierto no reteniéndose a sí. // II. / En lo abierto se sostiene la obra. / de allí pende y depende: / no se apoya. Surge» (p. 177); por lo que se puede decir que el horizonte en *4 años a bordo de mí mismo* se presenta como lo abierto: primero, en tanto que no puede ser retenido, es infinito y continúa expandiéndose, y segundo, en tanto que sostiene a la obra al ser una estrategia narrativa hacia donde el mundo narrado se abre, genera nuevos horizontes, nuevas formas de percibir a los personajes y le da una estructura a la obra, como se explicará en los siguientes capítulos.

Lo abierto permite una nueva mirada sobre lo conocido porque

I. / Lo que lo abierto muestra es lo que allí está: / el estar sin mi reflejo, / lo otro sin mí, / la transparencia de todo lo que es. / Su sentido y su sacralidad. // II. / Decimos abierto para decir / lo que no decimos, / lo que permanece siempre otro que cualquier decir, / siempre fuera de cualquier aquí. / Lo abierto no cabe ni está en ningún lugar, / da lugar: lo abierto abre, ese abrir es su aparecer. (Mujica, 2007, p. 178)

El horizonte y la distancia —presentada desde «lo otro sin mí»— permiten el espacio de la transparencia de las cosas para poder vislumbrarlas de otra forma y así notar aspectos y detalles no vistos anteriormente. Así, el horizonte, lo abierto, da lugar a nuevas perspectivas y abre las formas de percepción.

«Como un relámpago / que enciende su mismo apagarse, / lo abierto / es siempre intermitencia, / vacilación, libertad. / (No se dona a sí, dona lo que enciende, / lo que su irse trae.)» (Mujica, 2007, p. 180); la intermitencia de lo abierto se presenta en la relación del horizonte con el personaje, porque este va y viene, no es un aspecto que esté siempre presente de manera consciente, y es libertad en tanto que permite otros espacios y el personaje puede viajar a través de él. Lo que deja su irse es la nostalgia de los recuerdos, el anhelo de las expectativas y el fruto de las reflexiones que enciende lo abierto, aspectos de los horizontes intangibles que se tratan a continuación.

Esta relación del horizonte con lo abierto se puede encontrar en la «Conversación acerca del pensamiento en un camino rural» en el *Discurso sobre el pensamiento* de Heidegger (como citó Berger, 2005), en donde el horizonte, lo abierto, permite la reflexión por medio de él, al entrar en

él cuando se nos abre; pensar y reflexionar surgen por «entrar-en-la-proximidad-de-la-distancia»: por tener una mirada con el horizonte que permite entrar en lo abierto y acercarse a ello. «En este “entrar-en-la-proximidad-de-la-distancia” se da un movimiento recíproco. El pensamiento se aproxima a lo distante, pero lo distante también se acerca al pensamiento» (Berger, 2005, p. 113). Heidegger dice:

PROFESOR: ... todavía no se ha encontrado qué es lo que permite que el horizonte sea lo que es.

CIENTÍFICO: ¿En qué piensa al hacer esta afirmación?

PROFESOR: Decimos que miramos al horizonte. Por consiguiente, el campo de visión es algo abierto, pero su apertura no se debe a nuestra mirada.

ESTUDIOSO: De forma parecida, tampoco situamos en esa apertura la apariencia de los objetos que nos ofrece un determinado campo de visión.

CIENTÍFICO: ... más bien sale a nuestro encuentro...

CIENTÍFICO: Luego pensar sería entrar-en-la-proximidad-de-la-distancia. (p. 111).

Pero, el horizonte físico no se puede entender como lo abierto, sino como el borde de este. Lo verdaderamente abierto son los horizontes intangibles que permite el horizonte físico. El horizonte es lo abierto y también es borde, es y son las dos cosas; pues no hay un único horizonte. Así, el horizonte físico es el borde que evoca y permite los horizontes intangibles, y estos son los que le permiten la experiencia de lo abierto, la revelación, al observador. «I. / En el poema el decir / tiene que abrir la escucha: / esa apertura es lo donado. // II. / Hay que leer lo abierto, / no los bordes que el abrirse dibuja / (en los bordes me espejo, / en lo abierto me abro)» (Mujica, 2007, p. 181): en *4 años a bordo de mí mismo* lo donado son todos los sentidos que permiten la percepción, expresados y entregados al lector; el horizonte físico —los bordes que lo abierto dibuja— representa espacios en los que se donan los sentidos además de ser la puerta a lo verdaderamente abierto: los horizontes intangibles, en los que el observador/lector explora y se abre a sí mismo.

2. Tipos de horizontes intangibles

Se pueden encontrar diferentes tipos de horizontes porque «el horizonte será siempre consecuencia de las múltiples posiciones que pueda adoptar el hombre con relación al paisaje» (Hidalgo

Hermosilla, 2015, p. 7), por lo que siempre será variante y puede conducir a la visión del horizonte físico dotada de los sentidos (que dona), o llevar a la visión de diferentes horizontes intangibles. La mayoría de los horizontes intangibles surgen desde la mediación de los horizontes físicos, aunque no todos son así y se pueden presentar de forma directa en la narración; así mismo, no todos los horizontes físicos conducen a un horizonte intangible, dado que diferentes situaciones y aspectos no permiten ese espacio. La detención sobre los horizontes físicos puede llevar a la reflexión sobre el pasado (referenciada en algún recuerdo), el presente, o el futuro (representado en algún anhelo o miedo).

Desde esta perspectiva, los horizontes son intangibles porque pasan de materializarse en una realidad visible por todos, a una solo perceptible por el individuo que observa, basada en sus experiencias y deseos. El horizonte pasa de representarse en el espacio a representarse en el tiempo. Así, se presentan horizontes con diferentes movimientos a través de la línea temporal.

Volviendo al ejemplo de la pintura *Leñador en el bosque* de Seker Ahmet, Berger se refiere a ella por su curioso uso del espacio y lo que genera con esto, pues en este cuadro el autor logró conciliar la tradición pictórica turca y las técnicas aprendidas en París.

La decisión de cambiar de un lenguaje [visual, pictórico] a otro debió de ser para Seker Ahmet mucho más problemática de lo que nos pueda parecer a primera vista. No se trataba simplemente de cumplir con lo que había visto en el Louvre, pues lo que se ponía en tela de juicio era toda una visión del mundo, del hombre, de la historia. No estaba cambiando de técnica, sino de ontología. La perspectiva espacial está estrechamente relacionada con la cuestión del tiempo. [...] El camino que se aleja y se pierde en el horizonte era también el del tiempo unilateral. (Berger, 2005, pp. 109-110)

Así, en el cuadro de Ahmet, podemos encontrar un tiempo capturado como estático en la figura del leñador y del burro, como también un tiempo dinámico representado en el movimiento que tiene el bosque. El leñador, al seguir por el camino, se aleja del tiempo unilateral porque entra en el dinamismo y diversidad del bosque. Algo parecido pasa en la obra de Zalamea Borda, pues, el personaje al entrar más y más en el viaje —tierra o mar— y perderse en el horizonte, se aleja del tiempo unilateral (de la duración y creencia de continuidad) y se introduce en un tiempo discontinuo (tiempo de instantes).

En el horizonte intangible, el recuerdo siempre conduce hacia el pasado y está lleno de nostalgia por la distancia temporal que lo aleja y le hace percibir las situaciones, lugares y personas de otra manera. Al principio y por gran parte del trayecto ese pasado referenciaba a Bogotá, un ejemplo de esto es cuando estando en El Pájaro recuerda la ciudad (como se evidencia en una cita pasada); o cuando dice: «Fumo cigarrillos y —otra vez, ¿acaso siempre?— viajo por el recuerdo, hacia mi ciudad. Siempre que miro el mar, vuelvo a verla, solitaria, fría, ceñuda y arrebujada entre sus cerros pelados, arañados por los hombres y por las máquinas» (Zalamea Borda, 2019, p. 59). Pero conforme avanzaba, el pasado empieza a involucrar parte del viaje, y es así como al final de este, en el camino de retorno, los recuerdos atañen al principio del mismo.

Siempre hay un anhelo hacia el futuro, hacia lo nuevo y desconocido, lleno de emoción y miedo; es así como el personaje —sobre todo al inicio del viaje y cuando llegaba a nuevos lugares— tenía momentos de dudas, cuestiones y ensoñaciones sobre el futuro de él o de las otras personas. El anhelo más grande que tenía era hacia La Guajira, hacia lo inexplorado; y, estando cerca de ella, su única forma de construirla era en contraposición a lo que ya conocía, *la vida civilizada*, y lo que dejaba; así, el anhelo construye en contraposición a los recuerdos del pasado en la ciudad:

Yo, feliz, me pongo a pensar cómo será esa noche de la partida. Abandonaré la vida civilizada, construida sobre la endeblez de los ruidos que se quiebran. [...] Ilusa vida en espiral de ideas y en ángulos de humo. [...] Con gramáticas y retóricas y sintaxis. Con tinterillos, ingenieros, trotamundos, bailarinas, rufianes, tratantes, monjas, choferes, petroleros. Vida, a pesar de todo, amable. [...] Vida cinematográfica, rápida, rápida, como un pensamiento, como un arrepentimiento. (Zalamea Borda, 2019, pp. 88-89)

En un momento poco común en la narración (por ser ejemplo de diferentes tipos de horizontes intangibles), un horizonte físico permite varios horizontes intangibles, uno seguido de otro. En esa misma ansia por llegar a La Guajira, Zalamea Borda (2019) referencia el horizonte físico, como de costumbre: «Sopla un vientecillo suave, esbelto, puro. No se ve aún la costa. Apenas se vislumbra un perfil remoto, como si se hubiera abierto una grieta en el cielo» (p. 91). El cual desprende una serie de horizontes intangibles: (a) Primero reflexiona sobre su presente, debido la culpa de lo que cree que hizo en el pasado cercano:

Procuro convencerme de que no he cometido ningún crimen, mas no puedo. Busco consuelo en la inanimidad de mi borrachera. El terrible temor de que he hecho algo malo me subyuga, me acogota, me obsesiona. Temo no sé qué cosa extraña y desconocida. Tengo un gran calor y sudor. Un sudor caliente que me recuerda, perezoso, la vida. (Zalamea Borda, 2019, p. 92)

(b) Luego salta hacia el pensamiento y anhelo otra vez por La Guajira:

Procuro recobrar mi fugada alegría, pensando en el mañana cercano. El mañana del que estoy a 6 horas de distancia. La Guajira, tierra de sed ardiente, de besos extenuantes, de sol agobiador, de misterio impreciso y de muerte posible. [...] Mañana, al amanecer, llegaremos a La Guajira, tierra de besos, de sueño y de misterio. (Zalamea Borda, 2019, p. 92)

(c) Después de eso y de una descripción del presente, el personaje va brevemente hacia el pasado, cuando todavía se encontraba Meme en la goleta: «Recuerdo a Meme. Cuando ella estaba aquí, en la goleta, siempre me sobraba algo. Todo me parecía naturalmente excesivo» (Zalamea Borda, 2019, p. 93). (d) Inmediatamente después vuelve al presente: «Ahora, todo me parece empequeñecido. Las líneas que rodean los objetos y los guardan, dentro de sus trazos, se han reducido. ¿Por qué esta soledad?» (Zalamea Borda, 2019, p. 93). (e) De ese presente viaja hacia el recuerdo del pasado, vuelve su memoria hacia Bogotá:

Por centésima vez, mi imaginación recorre las calles de la ciudad lejana y oscura. [...] Ahora recuerdo la ciudad, que he perdido, con cariño. La ciudad de las prostitutas y los ladrones, de las madres y los humildes. Todo lo mío está allá. Y allá está todo lo que anhelé por mucho tiempo y no pude lograr. (Zalamea Borda, 2019, pp. 93-94)

(f) En ese mismo instante vuelve a hacer un salto hacia el anhelo futuro, pero esta vez no es el anhelo de La Guajira sino el de su futuro en Bogotá después del viaje:

En alguna boca me espera el amor, tal vez en unas manos está recogida para mí la dulzura, y el descanso, y el anhelado descanso me busca inquieto en los rincones soleados de una casa tranquila, llena de flores y de nidos. (Zalamea Borda, 2019, p. 94)

(g) Luego, regresa hacia el presente y reflexiona sobre sí:

Yo, que durante tanto tiempo roí esta tierra con los dientes duros y fuertes de la ansiedad, lloro ahora por la ciudad que abandoné lleno de odio. [...] Yo, que hice a mi antojo indias y compañeros, miradas, sonrisas y aventuras, todo cuanto encierra una vida desconocida, me encuentro ahora, solo y perdido, sin que oprima mis espaldas el peso de una resignación dolorosa. ¡Todo, todo, todo para siempre perdido...! (Zalamea Borda, 2019, p. 94)

Y concluye todo ese despliegue y movimiento por los horizontes intangibles regresando al horizonte físico con el que inició el viaje:

Gris soñoliento y duro el de esta alba marina. No ha salido el sol [...]. Gruñen las olas con una cansada pereza mañanera. [...] Nos acercamos a la costa, que delimita el cielo. Le pone firmes barreras a la invasión de las nubes de pluma. (Zalamea Borda, 2019, p. 95)

Así, en pocas páginas y con la visión del horizonte físico como apertura y cierre, el personaje viaja al pasado, diferentes futuros y se sumerge en el presente.

En el presente —como se acaba de evidenciar—, el personaje reflexiona sobre lo que lo rodea, su vida y, específicamente, sus pensamientos, es un momento de despliegue de conciencia. Un ejemplo de esto es cuando reflexiona sobre la muerte de Pablo o en su primera guardia en Bahiahonda (como se citó anteriormente).

En *El arte de la novela*, Kundera (1987), al referirse sobre la novela psicológica, presenta la importancia del presente, del instante y de los sentidos, sensaciones y reflexiones que desencadena. Así se presenta un horizonte intangible desarrollado en el presente. Él dice:

El apogeo de esta evolución se encuentra, a mi juicio, en Proust y en Joyce. Joyce analiza algo aún más inalcanzable que «el tiempo perdido» de Proust: el momento presente. No hay aparentemente nada más tangible y palpable, que el momento presente. Y sin embargo se nos escapa completamente. Toda la tristeza de la vida radica en eso. Durante un solo segundo, nuestra vida, nuestro oído, nuestro olfato, perciben (a sabiendas o sin saberlo) un montón de acontecimientos y, por nuestro

cerebro, desfila toda una retahíla de sensaciones e ideas. Cada instante representa un pequeño universo, irremediablemente olvidado al instante siguiente. (p. 35)

Así, después de la explicación sobre los tipos de horizontes físicos e intangibles, podemos decir que los dos llaman y permiten el viaje, ya sea físico o introspectivo, y están siempre presentes en el trayecto del personaje, aunque este no los note constantemente, permitiéndole ver el mundo, lo que le rodea y aquello de lo que se ha alejado de una manera diferente gracias a los sentidos y a la distancia.

CAPÍTULO 3

VIAJE EN MÚLTIPLES DIRECCIONES: LOS HORIZONTES INTANGIBLES EN LA TEMPORALIDAD

Los horizontes intangibles, como bien se dijo anteriormente, se presentan en la línea temporal y pueden ser entendidos y catalogados por los movimientos que tienen sobre esta y lo que ellos desencadenan. Por lo tanto, este capítulo busca desarrollar los horizontes intangibles horizontales y los horizontes intangibles verticales sobre la línea temporal y la idea del instante.

1. Horizonte horizontal y horizonte vertical

Para explicar cómo funcionan y qué representan los horizontes intangibles tenemos que otorgarles una corporeidad, una forma de verlos y entenderlos. El tiempo tradicionalmente se ha representado como una línea horizontal continua en la que se pueden retratar, de alguna forma, hechos y acciones; así, se seleccionan y organizan de manera lineal hechos e instantes para recrear la historia (parte de un todo pasado inabarcable) y generar la sensación de duración. Si posicionamos los horizontes intangibles sobre *la línea temporal*, se pueden percibir los movimientos que hacen estos.

Los horizontes intangibles que conducen hacia el pasado o futuro, recuerdo o anhelo, fácilmente se pueden representar en la línea horizontal, son pues, horizontes horizontales por el movimiento que tienen frente a quien los experimenta. El presente de la persona se vuelve el punto cero $(0,0)$ de referencia frente a los movimientos de los horizontes, quienes se mueven hacia adelante o hacia atrás en esa línea. El personaje dice, refiriéndose al horizonte horizontal: «Y yo comienzo mi vuelta incesante al ayer, remoto y llano, como una larga llanura horizontal, amarilla y verde» (Zalamea Borda, 2019, p. 192).

El horizonte vertical, al no tener un desplazamiento en la línea de tiempo, representa la inmersión en el presente del personaje, desarrollada en el texto como reflexión sobre el instante o desarrollo de conciencia; así, el personaje «una vez presa en una meditación solitaria, la conciencia posee la inmovilidad del instante aislado» (Bachelard, 1987, p. 45), y puede reflexionar sobre este. Un ejemplo de esto es cuando el personaje reflexiona sobre el mañana y el hoy, y al hacerlo, de

forma indirecta, se refiere al instante, elemento presente en los horizontes intangibles, especialmente en el vertical, y del cual se hablará más adelante:

Mañana llegaremos. Mañana. Qué terrible palabra es esta. El mañana es absurdo. Es la esperanza de vivir y la certeza de la muerte. No debiera existir el mañana. Siempre debiera ser hoy. El hoy es lo logrado, lo que se alcanzó, la realidad, lo concreto. Hoy, ¡todo debiera ser hoy! Con esa redondez de verdad que tiene el hoy. El hoy que es la negación de la muerte. ¡Mañana llegaremos a Riohacha! (Zalamea Borda, 2019, p. 66)

Los dos tipos de horizontes se presentan constantemente en el libro, pues el personaje viaja por el recuerdo, el anhelo y la reflexión continuamente, como se evidencia en los diferentes fragmentos citados en capítulos anteriores. Y es el mismo personaje quien expone la idea de los horizontes verticales, no únicamente físicos —como se presenta explícitamente en el texto—, sino también intangibles al encontrarse esta afirmación en un momento de reflexión sobre el presente:

El mar va siempre delante y detrás de nosotros. Está tan cerca de mí el horizonte, que cuando extendiendo el brazo parece que se metiera entre mi mano. Pero no. Está allá. En su eterna posición vergonzosamente horizontal. Horizonte sin paralelas. Solo, único. ¡Qué bello un horizonte vertical! (Zalamea Borda, 2019, p. 50)

Así, el horizonte vertical, su idea, llega como una revelación; revelación que surge por el mismo hecho de la reflexión. Esta revelación no llega a ser muy relevante para el personaje, pues, aunque fascinado por la idea, no vuelve a ser consciente de ella, a pesar de que se presenta constantemente desde los horizontes intangibles. Aun así, la revelación es sustancial para el lector, a quien Zalamea Borda le otorga una nueva forma de leer y concebir el mundo representado, ahora desde la verticalidad.

Paz (1986) expone en *El arco y la lira* la idea de la otra orilla, idea que representa a su vez la revelación poética. La otra orilla es *eso otro*, algo que no conocemos y que se nos revelará; según las propias palabras de Paz, un desprenderse del mundo objetivo:

Adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo del vivir y el morir, que es como las olas que se levantan en el mar; a esto se llama: esta orilla... Al desprendernos

del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se llama: la otra orilla. (p. 122)

Una forma de desprenderse del mundo objetivo es por medio de los horizontes, con los cuales nos alejamos de la concepción cuantitativa del tiempo y fluimos como el agua por el instante (pasado, presente o futuro). Así, la otra orilla también la podemos entender como un horizonte, al cual nos buscamos abrir.

Eso otro, además de encontrarse en el exterior, también se puede encontrar en el interior, por medio del horizonte intangible vertical a partir de reflexiones e introspecciones; por lo que en cada uno también se encuentra la otra orilla, dado que la revelación también está en el viaje interior y la inmersión y conocimiento del yo, siendo la revelación un abrirse y descubrirse de sí mismos, «ese Otro es también yo» (Paz, 1986, p. 133):

En suma, el “salto mortal”, la experiencia de la “otra orilla”, implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer. Mas la “otra orilla” está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera de nosotros. Nos echa fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros. (Paz, 1986, pp. 122-123)

Paz (1986) alude que en el salto hacia la otra orilla y el hecho de la revelación «la voluntad interviene poco» (p. 123); en otras palabras, que si uno ha sido escogido para la revelación no se puede resistir a ella y que si uno la busca pero no está destinado no la puede conseguir. Sin embargo, considero que la intervención de las personas influye en el acceso o no a la revelación, dado que ella no llega sola, sino por un medio que le permite la entrada, un medio proporcionado por las personas, en este caso es la reflexión, la cual puede ser consciente o no (voluntaria o no).

Así, los horizontes intangibles y los instantes son influyentes en el proceso para dar el salto hacia la otra orilla —llegar a la revelación, a lo otro, a algo nuevo y diferente—, pues permiten la reflexión. Los horizontes intangibles permiten esta revelación, al generar momentos en los que se puede estar frente a lo abierto por medio de los sentidos y de la reflexión: los sentidos permiten una experiencia diferente y más profunda, mientras que la reflexión permite un nuevo entendimiento de las cosas, situaciones y personas. El instante es importante en los horizontes intangibles por dos motivos: primero, ya sea pasado, presente o futuro, se recuerda, reflexiona o

ensueña un instante preciso; y segundo, porque el instante de la reflexión conduce a la revelación, al salto a la otra orilla. Hay que aclarar que, aunque la revelación se da en un instante de reflexión, no todos los instantes conducen a la revelación ni a un salto hacia lo otro, así como tampoco todas las reflexiones.

La revelación poética está muy ligada al salto a la otra orilla, pues el salto a la otra orilla es un encuentro con lo otro, una revelación; mientras que la revelación poética es una experiencia mística permitida por el acto poético, lo que puede incluir un encuentro con lo otro y una revelación. La escritura es un acto poético que contiene actos poéticos, es reflexión que permite reflexión y, por ende, la revelación del escritor y del lector donde ambos se ven inmersos en la experiencia: por medio de la escritura el escritor llega a la revelación; al lector se le revela lo que se le reveló al escritor; o el lector tiene una revelación independiente de la del escritor. «La palabra poética jamás es completamente de este mundo: siempre nos lleva más allá, a otras tierras, a otros cielos, a otras verdades» (Paz, 1986, p. 190), a la revelación en la otra orilla.

De este modo, Zalamea Borda con *4 años a bordo de mí mismo* le abre al lector un espacio a la revelación, ya sea igual a la de él o diferente, pero permitida por los espacios que él genera a partir de lo escrito; ya que «el acto poético, el poetizar, el decir del poeta [...] es un acto que no constituye, originalmente al menos, una interpretación, sino una revelación de nuestra condición» (Paz, 1986, p. 148). La revelación poética descubre nuestro propio ser, el propio ser del escritor y del lector, dado que «el lenguaje poético revela la condición paradójica del hombre, su “otredad” y así lo lleva a realizar lo que es» (Paz, 1986, p. 156). «La experiencia poética es una revelación de nuestra condición original. Y esa revelación se resuelve siempre en una creación: la de nosotros mismos» (Paz, 1986, p. 154); de esta forma, la revelación descubre nuestro propio ser por medio de la verticalidad, de la inmersión y reflexión en nosotros mismos, creándonos y siendo en los instantes.

2. Desarrollo de los horizontes intangibles en el instante y en la duración

Los horizontes intangibles representan y son un instante. Al recordar el pasado, pensar sobre el presente o ensñar sobre el futuro, el pensamiento se vierte sobre un instante, un momento en el tiempo, un suceso preciso, y ese pensar y reflexionar sucede en otro instante, en otro pedazo corto en el tiempo, en un pedazo que hace parte del tiempo (en la concepción lineal que se tiene de él).

El instante se vuelve experiencia y, como se dijo antes, revelación: «la experiencia poética es un abrir las fuentes del ser. Un instante y jamás. Un instante y para siempre. Instante en el que somos lo que fuimos y seremos» (Paz,1986, p. 155).

Entendemos el horizonte como instante y como vía a diferentes instantes en la temporalidad, pero hay otras formas de entender el tiempo. Gaston Bachelard en su libro *La intuición del instante* desarrolla y contrapone la idea de instante y duración de Roupnel y Bergson (respectivamente) como formas de concebir el tiempo.

El instante es la concepción del tiempo discontinuo y de la conciencia en el presente. Tiempo discontinuo en tanto que está compuesto de fragmentos, de instantes de vida, que no se suceden unos a otros sino que surgen entre vacíos; los instantes nacen y mueren entre vacíos carentes de existencia porque estos carecen de conciencia de la vida y del presente. El instante es conciencia del presente porque, como dice Roupnel, «en él nos encontramos a nosotros mismos con nuestra personalidad completa. Sólo allí, por él y en él, tenemos la sensación de existir. Y hay identidad absoluta entre el sentimiento del presente y el sentimiento de la vida» (como citó Bachelard, 1987, p. 18); por lo que en esa conciencia del yo, en esa introspección y reflexión, se puede llegar a la revelación anteriormente mencionada.

Es preciso, entonces, recordar la cita anterior de Kundera (1987), en donde nos habla del instante, cómo nace, muere, se vive y se es consciente realmente en él a través de los sentidos y de la reflexión:

[...] el momento presente. No hay aparentemente nada más tangible y palpable, que el momento presente. Y sin embargo se nos escapa completamente. Toda la tristeza de la vida radica en eso. Durante un solo segundo, nuestra vida, nuestro oído, nuestro olfato, perciben (a sabiendas o sin saberlo) un montón de acontecimientos y, por nuestro cerebro, desfila toda una retahíla de sensaciones e ideas. Cada instante representa un pequeño universo, irremediamente olvidado al instante siguiente.
(p. 35)

El «presente», el «ahora», es en tanto que se participa activamente en él y se es consciente de él, por medio de la reflexión, atención y percepción a través de los sentidos. Así,

Para Heidegger, el presente, el ahora, no es una unidad de tiempo mensurable, sino el resultado de la presencia, del presentarse activamente del ente. En su intento por amoldar el lenguaje a esta descripción, inventa un verbo equivalente a hacerse presente. Novalis había prefigurado en cierto modo esto cuando escribía: “La perceptibilidad es un tipo de atención”. (Berger, 2005, p. 113)

«El tiempo es lo más difícil de pensar en forma discontinua» (Bachelard, 1987, p. 52), la forma en que lo concebimos, pensamos y nos referimos a él atañen a lo contrario de la discontinuidad. Solo decir «el tiempo, a lo largo de sí mismo (el tiempo), ...» o «el tiempo, a lo largo de la historia, ...» nos hace plantear de inmediato la idea de continuidad y, por lo tanto, de duración. Así, la atención sobre los horizontes, la percepción de los sentidos, la reflexión del presente y todo aquello que nos haga ser conscientes de este y del instante, nos permitirá entender mejor la discontinuidad del tiempo y concebir el instante aislado. «La atención es también una serie de comienzos, está hecha de los renacimientos del espíritu que vuelve a la conciencia cuando el tiempo marca instantes» (Bachelard, 1987, p. 33), prestarle atención a algo, es decir, hacerlo presente bajo la conciencia, es decidir pensar y reflexionar sobre ellos, hacer el instante presente, y con esto encaminarse a la revelación. «El grupo de instantes forma naturalmente para nosotros el ritmo temporal» (Bachelard, 1987, p. 66) y la noción de duración de la vida a partir de esos instantes.

Bachelard (1987) mismo precisa el instante y la impresión de continuidad mediante una metáfora:

En la orquesta del Mundo hay instrumentos que callan con frecuencia, pero es falso decir que haya siempre un instrumento que toca. El Mundo está regido de acuerdo con una medida musical impuesta por la cadencia de los instantes. Si pudiéramos oír todos los instantes de la realidad, comprenderíamos que la corchea no está hecha con trozos de blanca sino que, antes bien, la blanca *repite* la corchea. De esa repetición nace la impresión de continuidad. (p. 42)

Así mismo, otro ejemplo y metáfora del instante se presenta en la fotografía pues «hacer una fotografía es participar en la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas la fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo» (Sontag, 2006, p. 32). La fotografía en la representación del

tiempo discontinuo, pues esta captura instantes, los guarda y los preserva, Susan Sontag (2006) expresa esto al decir:

Mediante las fotografías, el mundo se convierte en una serie de partículas independientes, inconexas; y la historia, la pasada y la presente, en un conjunto de anécdotas y *faits divers*. La cámara torna la realidad atómica, manejable y opaca. Es una visión del mundo que niega la interconexión, la continuidad, pero que confiere a cada momento un carácter de misterio. (p. 41)

Mientras que, por otro lado, la grabación representa la duración al ser una sucesión de múltiples fotografías que generan la impresión de movimiento y, por lo tanto, de continuidad; así es como se crea la ilusión de duración, por medio de múltiples instantes.

La duración representa el pasado y el porvenir juntos, concebidos como un bloque de sucesos, sin mucho movimiento ni cambio, una «indestructible unidad» que no distingue entre antes y después —pues estas son palabras que «solo poseen un sentido de referencia, porque entre el pasado y el porvenir se sigue una evolución que, en su éxito general, parece continua» (Bachelard, 1987, p. 16). Así, Bergson ve el instante como una separación artificial del tiempo, una cesura. Pero, la duración opaca y hace olvidar el instante porque, como dice Paz (1986), «al matar a la muerte, la religión desvive a la vida. La eternidad deshabita el instante» (p. 147), estando la eternidad representada en la duración.

En la concepción de duración están involucradas la repetición y el hábito. La repetición de un suceso o un instante —además de la frecuencia con que lo hace— ofrece la impresión de continuidad y alargamiento temporal del mismo hecho, por lo tanto se percibe la duración de este. El hábito, es una fuerza activa, en él confluyen dos conceptos: repetición y principio —se repite un acto haciéndolo comenzar de nuevo— (Bachelard, 1987); «el hábito es la voluntad de *empezar* a repetirse a sí mismo» (Bachelard, 1987, p. 69), por lo que es el «legado de un pasado extinto» (Bachelard, 1987, p. 53); así «el hábito siempre es un acto restituido en su novedad» (Bachelard, 1987, p. 58) —acto pasado repetido en la actualidad— y «una simulación rutinaria de una novedad» (Bachelard, 1987, p. 58), pues se habitúa a ella por la repetición.

El hábito no se encuentra únicamente en la repetición de actos, sino en la percepción de que estos están ligados, por lo que Roupnel dice que

El individuo es la expresión, no de una causa constante, sino de una yuxtaposición de recuerdos incesantes fijados por la materia, cuya ligadura ni es en sí sino un hábito sobrepuesto a todos los demás. El ser es ya sólo un extraño lugar de los recuerdos y casi se podría decir que la permanencia de que se cree dotado no es sino expresión del hábito en sí. (Como citó Bachelard, 1987, p. 61)

La duración representa acción mientras que el instante representa el acto. La duración es un desarrollo continuo, mientras que el instante es el acto en el que se decide algo; así, en la duración no hay principios sino continuaciones de un acto, y en el instante, después del acto, lo que quedan son repercusiones de este, ecos y hábitos (Bachelard, 1987). Otra forma de entender y contraponer la concepción de duración e instante es la representación gráfica que construye Bachelard, en donde para Bergson

La verdadera realidad del tiempo es su duración; el instante es sólo una abstracción, sin ninguna realidad. [...] Por tanto, representaríamos adecuadamente el tiempo bergsoniano mediante una recta negra, en que, para simbolizar el instante como una nada, como un vacío ficticio, pusiéramos un punto blanco. (Bachelard, 1987, p. 22)

Mientras que para Roupnel

La verdadera realidad del tiempo es el instante; la duración es solo una construcción, sin ninguna realidad absoluta. Está hecha desde el exterior, por la memoria, fuerza de imaginación por excelencia, que quiere soñar y revivir, pero no comprender. Por tanto, representaríamos adecuadamente el tiempo roupneliano mediante una recta blanca, toda ella de fuerza, de posibilidad, en que, de pronto, como un accidente imprevisible, fuera a inscribirse un punto negro, símbolo de una opaca realidad. (Bachelard, 1987, pp. 22-23)

Aunque estas representaciones fueron hechas de forma lineal, la disposición lineal de los instantes y del tiempo es una construcción del hombre como manera de entenderlos, un «artificio de la imaginación» (Bachelard, 1987, p. 23) para la comprensión.

El tiempo se percibe a través de los instantes —conciencia del presente a través de los sentidos y la reflexión— que, por medio del hábito del pensamiento, convertimos en duración. Así, Bachelard (1987) concluye que:

Nosotros solo podemos sentir el tiempo multiplicando los instantes conscientes. Si nuestra pereza relaja nuestra meditación, sin duda pueden quedar todavía suficientes instantes enriquecidos por la vida de los sentidos y de la carne para que aún tengamos el sentimiento más o menos vago de que duramos; mas si queremos aclarar ese sentimiento, por nuestra parte sólo hallamos esa claridad en una multiplicación de los pensamientos. Para nosotros la conciencia del tiempo es siempre una conciencia de la utilización de los *instantes*, siempre activa, nunca pasiva, en resumen, la conciencia de nuestra duración es la conciencia de un *progreso* de nuestro ser íntimo, por lo demás, aunque ese progreso sea efectivo, fingido o incluso simplemente soñado. (pp. 77-78)

Es entonces preciso afirmar que la duración es artificial, una ilusión creada por la yuxtaposición de los instantes y el hábito de concebir el tiempo; es así como Roupnel dice que

Lo que el ser puede tener de permanente es la expresión [...] de una yuxtaposición de resultados fugaces e incesantes, cada uno de los cuales tiene su base solitaria y cuya ligadura, que es sólo un hábito, compone a un individuo. (Como citó Bachelard, 1987, p. 21)

Así, la sucesión y unión de instantes generan la idea de duración, permanencia y continuidad; ideas relativas a cada individuo a partir de sus experiencias, pues partiendo desde la base de que el tiempo es relativo, el instante y la duración no pueden ser concebidos por todos de la misma manera porque son de carácter subjetivo:

El tiempo solo se observa por los instantes; la duración [...] sólo se siente por los instantes. Es un polvo de instantes, mejor aún, un grupo de puntos en que un *fenómeno* de perspectiva solidariza de manera más o menos estrecha. [...] La línea que reúne los puntos y esquematiza la duración es sólo una función panorámica y retrospectiva. (Bachelard, 1987, pp. 30-31)

Agrupar los instantes y concebirlos como duración es un hábito heredado, una forma de percibir, entender y concebir el tiempo y la vida; por eso usamos términos de la duración aunque solo sea una ilusión, pues tratamos de explicar desde el mundo creado y conocido, refiriéndonos al día, mes, horas, etc. pues «la duración está en la palabra» (Bachelard, 1987, p. 36): «La vida brusca,

la vida ruda, la vida moldeada por los sucesos, biselada por la muerte, cortada por el filo de los días, endurecida por el gotear de los minutos que descienden monótonos, como de una gárgola obstruida, del pico de las horas» (Zalamea Borda, 2019, p. 185). Por lo que entendemos el tiempo como una *línea temporal*, en donde los instantes son puntos y la duración es una línea, resaltando que las líneas están hechas de puntos, por lo que la historia y la duración están hechas de instantes yuxtapuestos.

Así, en *4 años a bordo de mí mismo*, los diferentes momentos en los que el personaje fue consciente de su presente, en los que percibió con los sentidos y reflexionó sobre el ambiente que lo rodeaba y él mismo, fueron instantes, desde los cuales él constituyó la idea y concepción de su trayecto como duración. Al final del trayecto, cuando el personaje está en su camino de vuelta, hace una recopilación de instantes que vivió y con ellos concibe la duración del viaje (duración ficticia, creada desde el hábito de la concepción del tiempo continuo para su entendimiento):

Yo vi en todo este tiempo, que fue largo y extenso, que fue múltiple y uniforme, incognito y tangible; miré el sol todos los días y todas las noches llevé la contabilidad de las estrellas; vi a los hombres matarse por las mujeres; vi a las mujeres engañar a sus maridos y besar a sus amantes; vi al indio escarnecido y explotado [...]. El sexo marcó de dolor todos mis sentidos. Y la lujuria se mostró ante mis ojos buenos, haciéndolos perversos. En todas sus formas estaba siempre ante mí el amor. Y vi al hambre, con sus dientes sin filo, deshacer convicciones, destruir conceptos, forjar maldiciones y blasfemias y descubrir nuevas perspectivas de la vida. Y la muerte se mostró ante mí en todas sus maneras: el asesinato, el homicidio por celos, el suicidio. La muerte estaba siempre al lado del amor. [...] Y vi la embriaguez, y la sentí sobre mi cabeza y sobre mis espaldas. Y reí y lloré y mis lagrimas me supieron hieles y a azúcares mis risas. Trabajé, gané mi vida, huí de la muerte como todos los hombres, teniéndola muy cerca. En mis manos, el trabajo puso callos duros que fueron para mí más suaves y nobles que el elogio y la belleza. He visto la tragedia, el parto, el beso, el amor y la muerte; he sentido el grito de felicidad de la mujer poseída y el grito de dolor del hombre que se suicida; he gustado los sabores de las comidas rudas y el sabor dulce, agrio y amargo del hambre; he tocado senos de bronce, pieles de maní, manos generosas de hombre;

cabos de cuchillos y de revólveres, y conchas de perlas; y a mi olfato han llegado todos los olores: el de la sangre, mareante y mezclado siempre con la locura; el del amor, el del aceite de coco, el olor de la sal y del yodo del mar. ¡He oído, he gustado, he olido, he tocado, he visto, he sufrido, he llorado, he copulado, he amado, he reído, he odiado y he vivido...! La voz ríe, hipócrita dentro de mí, y pregunta: —¿A eso llamas haber vivido? Y yo, tembloroso, sin saber por qué, con una voz antigua, de hace muchos días, llena de horas y de angustia, respondo: —Sí, he vivido 4 años a bordo de mí mismo... Y como siempre todo ha de ser lo mismo, hágase un triángulo del esto, el eso y el aquello. (Zalamea Borda, 2019, pp. 348-350)

Todo el libro es la recopilación de múltiples instantes de la vida del personaje y la supresión de momentos que se olvidaron en el pasado; el libro es un intento para vencer al olvido, una captura de los instantes y el retrato de estos para la memoria.

Con todo esto explicado surgen algunas dudas: en el plano del instante, en donde encaja el horizonte vertical, ¿cómo funciona el pasado y el futuro?, los horizontes horizontales, ¿cómo son concebidos y entendidos? Se entiende la duración como una ilusión y como una forma de entender el mundo, pero la duración contiene todo, entonces ¿cómo separar pasado y futuro?

Instante, pasado y duración son percepciones relativas que dependen de quien las piense, por lo que

El recuerdo [que atañe al pasado] de la duración está entre los recuerdos menos durables. Se recuerda haber sido, pero no se recuerda haber durado. El alejamiento en el tiempo deforma la perspectiva de la longitud, pues la duración siempre depende de un punto de vista. (Bachelard, 1987, p. 31)

Siendo el instante presencia y conciencia entre dos vacíos, «la memoria entraña cierto acto de rendición [en el significado de rescatar], lo que se recuerda ha sido salvado de la nada. Lo que se olvida ha quedado abandonado» (Berger, 2005, p. 73). Así, quedan remanentes en la memoria de instantes que murieron, instantes de vida consciente alejados unos de otros por vacíos, ecos que resuenan en el presente, fantasmas del pasado que podemos recordar y que son faros en la memoria que iluminan recuerdos que buscamos revivir o reflexionar. La humanidad, en su necesidad de recordar, crea y desarrolla nuevas formas, diferentes a la memoria, que permiten la preservación

del recuerdo y del instante, por lo que la pintura y la fotografía han representado un papel muy importante para el ser humano en la conservación y recuerdo de instantes; así,

Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver. (Berger *et al.*, 2000, pp. 15-16)

Ese modo de ver es un posicionamiento frente a lo observado, una perspectiva —subjetiva y relativa— para la conservación de ese instante por medio del recuerdo. Pero aquello que evoca la imagen no depende únicamente del primer observador (quien guarda el recuerdo, el pintor o el fotógrafo), sino también del segundo observador (quien recuerda, el espectador o, en este caso, el lector), su modo de ver puede ser diferente al del primero, por lo que diferentes partes de ese recuerdo o imagen creada pueden conmover de múltiples formas a las personas dependiendo de diversos factores como la experiencia, relación con lo recordado, sentimiento y sentidos que despierta y evoca, entre otros.

La pintura lucha por conservar el instante, instante fugaz que se escapa de nuestras vidas y memorias, por lo que Berger afirma que

La pintura es, en primer lugar, una afirmación de lo visible que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo. Posiblemente, sin la desaparición no existiría el impulso de pintar, pues entonces lo visible poseería la seguridad (la permanencia) que la pintura lucha por encontrar. (Berger, 2002, p. 39)

El pasado y el recuerdo del pasado funcionan en la memoria igual que la cámara y la fotografía: la cámara actúa como la memoria y la fotografía como el recuerdo; «las fotografías son en efecto experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su talante codicioso» (Sontag, 2006, p. 16) de preservar instantes en recuerdos. Una fotografía es la captura de un instante pasado, instante que ya no es más, que ha muerto, pero también es el remanente de un pasado guardado para ser recordado; «la cámara ha sido empleada como un instrumento que contribuye a la memoria viva. La fotografía es así un recuerdo de una vida que está siendo vivida» (Berger, 2005, p.72), recuerdo de un instante pasado, muerto, eco de él; por lo que no es equívoco

decir que «las fotografías son reliquias del pasado, huellas de lo que ha sucedido» (Berger, 2005, p.78), capturas de momentos separados.

Respecto al futuro, la concepción de este se encuentra dentro de los hábitos de la humanidad para entender el tiempo y darle un sentido a las cosas, «como dice Guyau, es nuestra intención la que en verdad ordena el porvenir como una perspectiva cuyo centro de proyección somos nosotros» (Bachelard, 1987, p. 47); y así, con base en intenciones y experiencias cada uno construye su idea de porvenir desde el presente, es un preludio, una frase que se sugiere y se ensaya hasta que toca presentarla, pues «tanto el sentido como el alcance del porvenir están inscritos en el propio presente» (Bachelard, 1987, p. 47).

Así, al construir el entendimiento del pasado y el porvenir desde la duración, no nos separamos de los hábitos de explicación desde lo conocido y «reconocemos entonces que el recuerdo del pasado y la previsión del porvenir se basan en hábitos. Y como el pasado es sólo un recuerdo y el porvenir sólo una provisión, afirmaremos que pasado y porvenir no son en el fondo sino hábitos» (Bachelard, 1987, p. 47) de pensamiento para entender el tiempo y a nosotros mismos por medio de instantes.

Continuando con el ejemplo de la cámara y la fotografía, «lo que hacen las fotografías allí fuera, en el espacio exterior a nosotros, se realizaba anteriormente en el marco del pensamiento» (Berger, 2005, p. 70), «en los ojos de la mente, [en] la facultad de la memoria» (Berger, 2005, p. 71); ahora los instantes se pueden capturar por medio de la memoria y de la cámara, y perdurar por medio de los recuerdos y las fotografías. Anteriormente, aunque recuerdo y fotografía fuesen aspectos subjetivos por cómo son recordados y tomadas, la fotografía era vista como la que más se acercaba al instante vivido, pues, en un principio, tenía menor capacidad de ser modificada que un recuerdo, pero ahora recuerdo y fotografía son modificables, por la distancia temporal y el despliegue tecnológico que permite su modificación, por lo que el instante, tanto en la fotografía como en el recuerdo, puede ser un eco distorsionado. Como diferenciador entre la memoria y la cámara está la forma y estructura que adquieren para ser pensadas y usadas;

Por lo general, las fotografías suelen utilizarse de forma unilineal: se emplean para ilustrar un argumento o para demostrar una idea que discurre de este modo. [...] La memoria no es en absoluto unilineal. La memoria funciona de forma radial, es decir,

con una cantidad enorme de asociaciones, todas las cuales conducen hacia el mismo acontecimiento. (Berger, 2005, p. 81)

Aclarando, de paso, que la memoria posee en sí también el recuerdo de los sentidos, mientras que la fotografía únicamente atañe a la vista y puede generar recuerdo de sentidos únicamente bajo la ayuda de la memoria.

Las fotografías pueden ser de uso privado o público: privadas conservan su significado inicial; mientras que públicas son sacadas de su contexto y son prestadas a un uso e interpretación arbitrario (Berger, 2005). Las capturas que realiza y narra Zalamea Borda son privadas en tanto que el recuerdo es para él mismo, como muestra en diferentes momentos en los que viaja por los horizontes intangibles hacia el recuerdo; pero también son públicas en tanto que se ofrecen a un grupo de desconocidos que las leen y ven fuera de su contexto de instante, por lo que ofrecen información «ajena a toda experiencia vivida» (Berger, 2005, p. 72) y poseen múltiples posibilidades de interpretación y significado para los diferentes lectores dependiendo de los horizontes de experiencia y conocimiento de cada uno.

Sin perder de vista a los horizontes, los horizontes intangibles verticales atañen directamente al instante, mientras que los horizontes intangibles horizontales, a pesar de ser instantes (fantasmas o preludios de ellos), se apoyan en la idea de la duración para ser entendidos (de acuerdo con el hábito); y así, a través de ellos, de la experiencia y reflexión que permiten, se puede llegar a la revelación. Citando directamente a Bachelard (1987):

El fin es la *verticalidad*, la profundidad o la altura; es el instante estabilizado en que, ordenándose, las simultaneidades demuestran que el instante poético tiene perspectiva metafísica. [...] Es ese tiempo vertical el que descubre el poeta cuando recusa el tiempo horizontal, es decir el devenir de los otros, el devenir de la vida y el devenir del mundo. (pp. 90-91)

Como se ha evidenciado, la representación pictórica, física o no física, está estrechamente relacionada con la memoria, recuerdos de instantes, y con la escritura; pues imagen y escritura no dejan de ser discursos que buscan narrar algo.

Existe, pues, un estrecho paralelismo entre las representaciones pictóricas y los modos como son contados los cuentos. La novela, como observa Lukács en *la teoría*

de la novela, nació de un anhelo por lo que ahora yace allende el horizonte: era la forma artística de un sentimiento de desarraigo. [...] Se podría hablar de inmediatez, pero puesto que todos los acontecimientos narrados de esta forma [en la novela] son inmediatos, el término cambia de significado. Los acontecimientos aparecen como el genio de la lámpara de Aladino. Son igualmente irrefutables, esperados e inesperados. (Berger, 2005, p. 110)

Ese desarraigo se siente presente en el personaje en su sentirse alejado de lo conocido y desconocido, al alejarse del lugar en donde creció y al vagar sin saber su paradero; siendo consciente y haciéndose presente en la inmediatez de los instantes desde la soledad y por medio de los horizontes.

Como se dijo anteriormente, la representación pictórica está estrechamente relacionada con la memoria, pero también con la visión específica y modos de ver de quienes recrean las imágenes, físicas o no (en un cuadro, fotografía o recuerdo), pues la subjetividad y representación de la percepción personal hacen parte de lo registrado y no se puede evitar (Berger *et al.*, 2000).

El instante es revelación y, como se dijo anteriormente, la escritura también lo es, por lo que el instante también puede estar en la escritura y la escritura ser instante. Así, para Paz el poema se encuentra en el instante porque el poeta «revela al hombre. Esa revelación es el significado último de todo poema y casi nunca está dicha de manera explícita, sino que es el fundamento de todo decir poético» (Paz, 1986, p. 189), y porque en el poema

El tiempo cronológico —la palabra común, la circunstancia social o individual— sufre una transformación decisiva: cesa de fluir, deja de ser sucesión, instante que viene después y antes de otros idénticos, y se convierte en comienzo de otra cosa. El poema traza una raya que separa al instante privilegiado de la corriente temporal. (Paz, 1986, p. 186)

Desde la visión del instante entregada por Roupnel y descrita por Bachelard, el instante para Paz (1986) está en «el lector [quien] recrea el instante [del poema] y se crea a sí mismo» (p. 192). Cuando Paz dice:

Puede concluirse que el poema es histórico de dos maneras: la primera, como producto social; la segunda, como creación que trasciende lo histórico pero que,

para ser efectivamente, necesita encarnar de nuevo en la historia y repetirse entre los hombres. (Paz, 1986, pp. 187-188)

Esa encarnación atañe directamente al hábito de la repetición de los instantes y de la concepción de continuidad para la noción de historia; lo cual queda claro cuando dice:

Y esta segunda manera le viene de ser una categoría temporal especial: un tiempo que es siempre presente, un presente potencial y que no puede realmente realizarse sino haciéndose presente de una manera concreta en un ahora y un aquí determinados. (Paz, 1986, p. 188)

De manera conjunta con esto, Paz también nos entrega la noción de relatividad del tiempo y del instante, al especificar que «en cada instante [el hombre] quiere realizarse como totalidad y cada una de sus horas es monumento de una eternidad momentánea» (Paz, 1986, pp. 190-191).

Para Mujica el instante también es importante en lo abierto, puesto que el instante es la intermitencia de lo abierto, su existencia no como algo siempre presente, sino como algo fugaz que puede ir y venir en diferentes momentos, lo que devela la vida en el presente por medio de lo que se dona, los sentidos: «Como un relámpago / que enciende su mismo apagarse, / lo abierto / es siempre intermitencia, / vacilación, libertad. // (No se dona a sí, dona lo que enciende, / lo que su irse trae.)» (Mujica, 2007, p. 180). Pues los instantes se leen y se viven en lo abierto, instantes finitos e infinitos según quien los vea y los viva, según la relatividad del tiempo y la subjetividad del espectador: «En lo abierto / cada obra manifiesta / lo incontenible. // No cerrándose sobre sí / abraza la finitud, desdice la identidad; / abriéndose, testimonia lo infinito, / taja la diferencia.» (Mujica, 2007, p. 185).

«Como realidad, sólo hay una: el instante. Duración, hábito y progreso sólo son agrupamientos de instantes» (Bachelard, 1987, p. 79). Los horizontes intangibles son y contienen instantes, instantes que son rememoración, reflexión, ensueño, revelación, vida presente y lo que somos.

«En el mar, a bordo de un buque de vela, el tiempo no existe». (Zalamea Borda, 2019, p. 65)

CAPÍTULO 4

CUADRANTES Y COORDENADAS: EL HORIZONTE COMO ESTRUCTURA

Ya se ha evidenciado cómo el horizonte es un recurso narrativo desde los físicos hasta los intangibles, incluyendo los horizontes intangibles horizontales y verticales, los cuales también presentan un momento de revelación para el personaje, autor o lector. Ahora, en este capítulo, se evidenciará cómo los horizontes también se pueden usar para entender la obra desde una nueva perspectiva y estructura, la que otorgan los mismos horizontes.

1. Construcción del plano cartesiano desde los horizontes intangibles

Una estructura a la que nos referimos en el capítulo pasado y la cual nos ayudó a comprender un concepto fue la que realizó Bachelard sobre el instante y la duración, convirtiendo el concepto en una estructura visual y comprensible de puntos y líneas:

Representaríamos adecuadamente el tiempo bergsoniano mediante una recta negra, en que, para simbolizar el instante como una nada, como un vacío ficticio, pusiéramos un punto blanco. [...] Representaríamos adecuadamente el tiempo roupneliano mediante una recta blanca, [...] en que, de pronto, como un accidente imprevisible, fuera a inscribirse un punto negro. (Bachelard, 1987, pp. 22-23)

Así, Bachelard, desde esa construcción, facilita la comprensión de los conceptos y los plasma de otra manera, ilustrándolos desde la idea de puntos y líneas.

Siguiendo el mismo proceso de construcción de una imagen para la comprensión de un concepto, los horizontes intangibles contribuyen a la conformación de una estructura visual desde el movimiento que presentan —horizontal o vertical—; así, desde los horizontes intangibles se abstrae una línea horizontal y una vertical (x y y), con las cuales se forma un plano cartesiano en el cual se puede apoyar el texto y evidenciar una estructura de comprensión.

Como se acaba de plantear un eje x y un eje y (línea horizontal y vertical respectivamente) que componen al plano cartesiano, es necesario el uso de coordenadas para inscribir datos sobre estos ejes y cuadrantes. Las coordenadas las otorgan, en este caso, los instantes, los cuales serán

puntos en el diagrama e ilustrarán los movimientos del personaje sobre los horizontes intangibles o la presencia de instantes que conformarán la idea de duración —hábito de pensamiento del que es difícil escapar y que no deja de ser la base de construcciones para explicar desde el mundo conocido—. Así, por medio de las coordenadas cartesianas que otorgan los instantes sobre los horizontes intangibles se pueden establecer estructuras que ejemplifiquen diferentes aspectos del texto.

El diagrama que se presenta a partir de las líneas horizontal y vertical, como ya se dijo, es el plano cartesiano, el cual se compone de dos líneas perpendiculares, lo que quiere decir que hay dos líneas que se intersecan y forman un ángulo recto entre ellas, creando así, también, cuatro cuadrantes determinados por secciones diferentes del eje x y del eje y .

La imagen de las líneas perpendiculares la hemos citado ya desde Zalamea Borda cuando el personaje plantea el horizonte vertical; pero también se puede evidenciar esta imagen desde un fragmento de *El poema del ángulo recto* de Le Corbusier, en donde dice:

El universo de nuestros ojos descansa sobre una meseta orillada de horizonte. El rostro vuelto hacia el cielo. Consideramos el espacio inconcebible hasta aquí inalcanzado. Reposar tenderse dormir —morir. La espalda al suelo... ¡Pero me puse de pie! Puesto que eres recto hete allí listo para los actos. Recto sobre la meseta terrestre de las cosas incomprensibles tú contraes con la naturaleza un pacto de solidaridad: ese es el ángulo recto. De pie frente al mar vertical hete allí de pie.
(Como citó Hidalgo Hermosilla, 2015, p. 6)

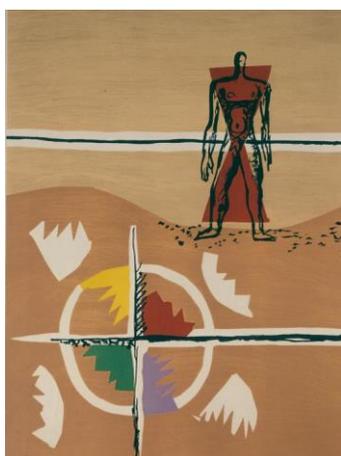
Así, desde el pacto de solidaridad de la humanidad con la naturaleza, la persona —en vertical— y el horizonte —en horizontal— forman líneas perpendiculares que componen un plano cartesiano, dividen el espacio en cuatro cuadrantes y presentan esa visión y disposición, como se evidencia en la Figura 1; pues «nuestro cuerpo está en el mundo, pero además nuestro cuerpo articula el mundo» (Jaramillo Zuluaga, 1988, p. 32).

El plano cartesiano puede generar dos estructuras principales. La primera, que hace uso de todos los cuadrantes, es planteada desde el presente del personaje, como se evidencia en la Figura 2. El presente ideal del personaje se vuelve la coordenada cero $(0,0)$ en donde inicia la estructura. En este plano se registran los movimientos del personaje por los horizontes intangibles según los

instantes ofrecidos por el texto: sobre el eje x se registra el movimiento frente al horizonte intangible horizontal: el recuerdo del pasado en el negativo de x ($-x$), el anhelo del futuro en el positivo de x (x) o la reflexión del presente en el mismo punto cero de x ; sobre el eje y se registra el movimiento frente al horizonte intangible vertical, aquí solo hay dos movimientos: el personaje se puede abrir hacia el mundo exterior que lo rodea, lo cual se registra en el positivo de y (y), o abrir hacia su mundo interior, hacia sí mismo, lo cual se registra en el negativo de y ($-y$). De este modo tenemos lo que representa cada movimiento sobre el eje x y el eje y , por lo que los instantes evidenciados en el texto se pueden ubicar en el plano respecto a estas guías.

Figura 1

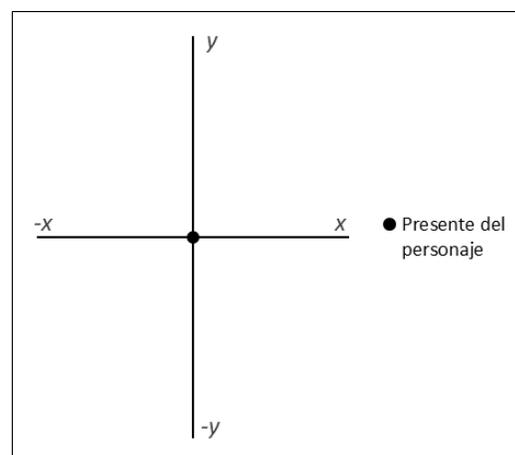
Dibujo de Le Corbusier presente en el «El poema del ángulo recto»



(Fuente: Fondation Le Corbusier)

Figura 2

Plano cartesiano en blanco



(Fuente: elaboración propia)

Para dar un ejemplo más claro de la representación que permite esta estructura, se presentarán los diagramas de diferentes partes del texto en los que se evidencia desde un instante presente los movimientos del personaje sobre los horizontes intangibles hacia otros instantes.

Es preciso aclarar que cada gráfica es la representación de los movimientos en los horizontes intangibles desde un instante presente y que un mismo instante presente puede presentar

uno o más desplazamientos sobre los horizontes intangibles; por lo que en una misma gráfica se pueden representar esos múltiples movimientos, pero si se cambia de instante presente la gráfica también debe cambiar, dado que no se pueden mezclar movimientos sobre los horizontes intangibles de varios instantes presentes.

Otro aspecto que aclarar es que en el plano cartesiano se hace uso de etiquetas que determinan el valor numérico de los desplazamientos y el punto de las coordenadas en el eje x y en el eje y ; sin embargo, las representaciones gráficas que se proponen no poseen estos valores ya que es arbitrario determinar, o tratar de hacerlo, desde mi punto de vista ese movimiento temporal, además de no tener los datos suficientes para ello. Aun así, ubico y dispongo los diferentes movimientos sobre los horizontes intangibles (representados por puntos) basándome en la percepción de distancia temporal que ofrece el autor (sobre el eje x) y en lo que considero la apertura exterior y la apertura interior (sobre el eje y).

Las posibilidades de combinación que existen entre los movimientos de los horizontes horizontales y verticales son limitadas, precisamente a seis: (x, y) cuando se piensa sobre el futuro y se refiere al mundo exterior; $(0, y)$ cuando desde el presente se reflexiona sobre el mundo exterior; $(-x, y)$ cuando se recuerda el pasado y se refiere al mundo exterior; $(-x, -y)$ cuando se recuerda el pasado y se refiere al mundo interior; $(0, -y)$ cuando desde el presente se reflexiona sobre el mundo interior; $(x, -y)$ cuando se piensa sobre el futuro y se refiere al mundo interior. La razón por la que ninguna de las posibilidades presenta cero (0) en el eje y es que en los instantes conscientes, los representados aquí, no se puede estar en cero de y , pues implicaría un estado neutro en la apertura hacia el interior o el exterior, un estado sin consciencia del instante porque no hay participación en él; por lo que se autoexcluye automáticamente del esquema.

Dentro del desarrollo de los horizontes intangibles se pueden encontrar fragmentos que, en un primer lugar, no pertenecen estricta o necesariamente al mismo movimiento del horizonte, como por ejemplo un desarrollo sobre el presente dentro de un desarrollo del futuro o un desarrollo de un pasado dentro de un desarrollo presente; sin embargo, esto es completamente normal y se da porque el pensamiento, en donde discurren los horizontes intangibles, no se despliega de forma unilineal y específica, sino de forma radial y múltiple, por lo que se pueden encontrar varios tiempos y aperturas en un mismo instante. Entiéndase como el yin y el yang, uno dentro del otro,

complementándose. Sin embargo, en la representación esquemática se simplifica esta relación y se representa únicamente el movimiento horizontal y vertical predominante.

Referente al instante presente, es necesario distinguir entre una descripción del espacio y una apertura del horizonte vertical hacia el exterior, *ye* positiva (*y*). La descripción es eso, la plena exposición del entorno que rodea al personaje en palabras; mientras que el desarrollo por el horizonte vertical requiere de una reflexión y un pensamiento atento y detenido sobre el presente. Esta diferencia se vuelve más borrosa cuando hay un movimiento sobre el horizonte horizontal, sobre el tiempo, hacia el pasado o el futuro, ya que lo que podría pasar por descripción de un momento pasado o anhelado es un pensamiento atento y detenido sobre ese instante, lo que significa que se está reflexionando y, por lo tanto, se presenta un movimiento sobre *ye* (*y*).

Después de aclarado eso, un ejemplo, ya citado, de esta primera estructura es cuando el personaje recuerda Bogotá, por lo que el movimiento horizontal se da hacia el pasado y se representaría con equis negativa ($-x$), mientras que el movimiento sobre el eje *ye* es ascendente y se ubicaría en *ye* positivo (*y*) debido a que el personaje se abre hacia el exterior y cavila sobre la ciudad: «Fumo cigarrillos y —otra vez, ¿acaso siempre?— viajo por el recuerdo, hacia mi ciudad. Siempre que miro el mar, vuelvo a verla, solitaria, fría, ceñuda y arrebujaada entre sus cerros pelados, arañados por los hombres y por las máquinas» (Zalamea Borda, 2019, p. 59). Esto se puede evidenciar en la Figura 3.

Un segundo ejemplo es la muerte de Pablo, la cual desencadena una serie de pensamientos del personaje sobre qué puede pasar con el cadáver de su amigo en el futuro, planteando así varios desplazamientos sobre equis y *ye* positiva (x, y), ya que piensa y reflexiona sobre el futuro y el mundo material, físico y palpable que rodeará el cuerpo sin vida de su amigo en varios momentos y procesos de la descomposición.

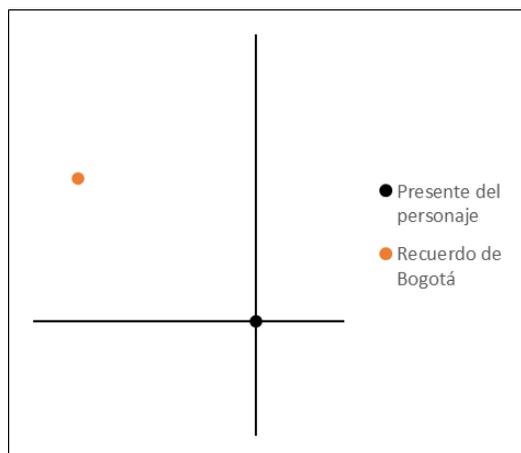
¡Pablo! Nunca más volvería a ver su cuerpo, que la fuerza henchía. Sus ojos, generosos y buenos, iban ahora hacia el polvo; se desintegrarían todos sus músculos, se pudriría bajo las raíces de un nopal antiguo, que seguramente lo vio pasar muchas veces, con su vida encima, cabalgando sobre los hombros cuadrados. La tierra iba a tenderse sobre él para toda la eternidad, como un gran río, inmóvil y pesado. Su cuerpo iba a ser devorado por los gusanos, por los terribles gusanos que salen de los huevos que ya depositaron las moscas. Gusanos que devoran el cuerpo y a su vez se

devoran unos a otros en una horrible carnicería. Cuando solamente queden sus huesos, sus huesos fuertes y blancos, los ruidos de la tierra vibrarán, sordos, subterráneos, en ellos. Oirá cómo trabaja el mundo de los insectos, con sus oídos sordos, sordos como la piedra que estará vecina a su cabeza. Sentirá cómo fluyen cerca de su carne, desfigurada y hecha polvo, las vetas de agua cristalina, profunda, como largas venas de un animal tranquilo. Y la cal de sus huesos, el hierro de su sangre, el fósforo, alimentarán una planta débil que germinará trabajosamente, como él en su vida fetal e intrauterina y, cuando salga a la luz, bajo el sol atediado, atediado como el mundo, la savia verde tendrá el mismo ritmo que tenía el corazón de Pablo. (Zalamea Borda, 2019, pp. 166-167)

Así, en futuros diferentes, sobre diferentes coordenadas del eje x , se plantea la desintegración de los músculos, el ser devorado por gusanos, el retumbar de los huesos y el nacimiento de una planta alimentada con lo que fue la vida de un hombre; siendo este viaje por los horizontes intangibles un avance progresivo hacia el futuro y el destino que le espera al cuerpo de su amigo. Esto se evidencia en la Figura 4.

Figura 3

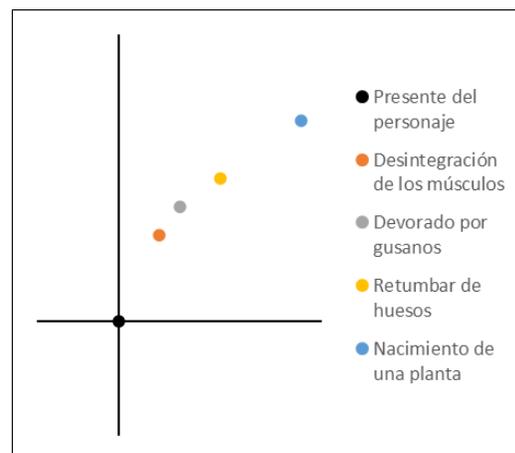
Movimiento sobre los horizontes intangibles, recuerdo de Bogotá (-x, y)



(Fuente: elaboración propia)

Figura 4

Movimiento sobre los horizontes intangibles, reflexión sobre el futuro de un cadáver (x, y)

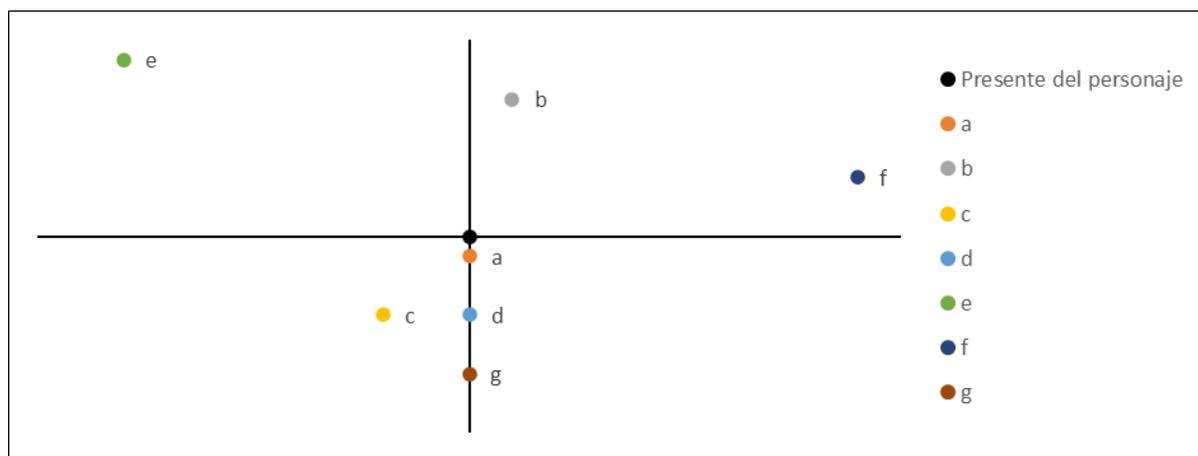


(Fuente: elaboración propia)

Como ejemplo final tomaré la cita a la que ya me referí al final del segundo capítulo en donde señalé los múltiples movimientos del personaje sobre el horizonte horizontal desde un solo instante presente, los cuales surgen por la numerosa cantidad de sentimientos encontrados por la llegada a La Guajira y todas las expectativas, miedos, anhelos y recuerdos que esto trae para el personaje. En este ejemplo vemos cómo el horizonte físico es la puerta hacia los múltiples horizontes intangibles (véase la Figura 5) en los cuales el personaje: (a) reflexiona sobre sí mismo desde el presente, se abre hacia su interior $(0, -y)$; (b) presenta un movimiento y reflexión hacia el futuro y la apertura hacia el mundo exterior (x, y) en el anhelo por La Guajira; (c) va hacia el pasado con una apertura hacia su mundo interior $(-x, -y)$ cuando recuerda el tiempo en el que Meme seguía en la goleta y la forma en que él se sentía; (d) reflexiona la forma en la que se siente en el presente con la ausencia de Meme $(0, -y)$; (e) recuerda Bogotá y se abre a su mundo exterior $(-x, y)$; (f) imagina su futuro en Bogotá después de regresar del viaje y su mundo exterior (x, y) ; y, finalmente, (g) vuelve al presente y reflexiona sobre sí mismo $(0, -y)$.

Figura 5

Múltiples movimientos sobre los horizontes intangibles desde un mismo instante presente



(Fuente: elaboración propia)

Estas estructuras que se construyen a partir de los horizontes intangibles permiten, además de la representación de los movimientos a través de los horizontes, el análisis de los resultados que

arrojan. En los ejemplos expuestos, y en los que no, se muestra una constante de movimientos sobre los horizontes intangibles; de las representaciones posibles expuestas anteriormente se evidencian todas menos dos: $(0, y)$ y $(x, -y)$. Que no estén representadas o expuestas explícitamente no quiere decir que sean posibilidades que no se puedan dar, pues sí se dan en diferentes instantes, pero junto a otros movimientos predominantes. $(0, y)$ representa una apertura al mundo exterior en un instante presente, esto se puede ver en el movimiento (d) del último ejemplo mezclado con la apertura hacia el mundo interior, como el yin y el yang mencionado anteriormente, solo que al ser predominante la apertura hacia el mundo interior no se ubicó en y positivo. $(x, -y)$ representa un movimiento introspectivo hacia el futuro, evidenciado también en el movimiento (f) del último ejemplo, en donde sucede el mismo caso que con el anterior y se presenta una apertura principal hacia el mundo exterior, esa la razón de su ubicación.

La ubicación de los movimientos sobre los horizontes intangibles en el plano genera conflicto en algunos casos debido a la simultaneidad de desplazamiento hacia diferentes partes de sus ejes (horizonte horizontal y horizonte vertical). Esto debido a que varios movimientos presentan aspectos y características que pertenecen a varias direcciones de los horizontes intangibles, lo cual se puede evidenciar en el último ejemplo presentado: el movimiento (c) está representado como un desplazamiento hacia el pasado abierto hacia el mundo interior, pero también presenta características de una apertura hacia el mundo exterior; el movimiento (d), como ya se dijo, es un presente interior con características también hacia el mundo exterior; el movimiento (f) va hacia un futuro exterior con características de apertura hacia el mundo interior; y el movimiento (g) es un presente interior que dentro de sí contiene un pasado exterior, al reflexionar cómo se siente en su presente recordando la ciudad y todo lo que dejó.

El movimiento (d) también presentó otro conflicto de representación: en él, el personaje dice «ahora», lo que puede englobar varias significaciones, pues el «ahora» se puede referir únicamente al instante presente donde reflexiona eso, o el periodo de tiempo transcurrido desde la partida de Meme. Por efectos prácticos y a falta de más información se optó por tomar la primera acepción de la palabra.

La segunda estructura que permite el plano cartesiano no se plantea desde el presente del personaje, como la anterior, sino que contiene todos los instantes que conforman su vida, creando

así también la ilusión de duración. En esta estructura encaja lo que dice Bachelard (1987) sobre la estructura del instante, contraponiéndola antes con la de la duración:

La razón por la cual nuestros adversarios postulan una división sin término es que siempre sitúan su examen en el nivel de una vida general, resumida en la curva del impulso vital. Como vivimos una duración que parece continua en un examen macroscópico, para el examen de los detalles nos vemos inducidos a apreciar la duración en fracciones cada vez más pequeñas de nuestras unidades elegidas. Pero el problema cambiaría de sentido si consideráramos la construcción real del tiempo a partir de los instantes en vez de su división aún facticia a partir de la duración. Entonces veríamos que el tiempo se multiplica con el esquema de las correspondencias numéricas, lejos de dividirse según el esquema de la parcelación de una continuidad. (pp. 39-40)

Al ver el tiempo y la vida desde los instantes, estos se multiplican en cantidad, componiendo la riqueza de la vida, a diferencia de la duración, la cual divide de forma artificial.

Esta estructura que se plantea hace uso únicamente de dos cuadrantes (el primero y el cuarto); el eje x ya no representa el horizonte horizontal sino toda la vida del personaje, su tiempo, por lo que no se grafica equis negativo; mientras que el eje y continúa representando la apertura del personaje hacia el mundo exterior o interior. Lo que busca representar el esquema son los instantes vívidos de la persona por lo que el punto cero $(0,0)$ es el principio de la existencia del personaje, el primer acto. Para completar este esquema es necesario el conocimiento de todos los datos y todos los instantes de vida consciente, por lo que solo se puede llevar a totalidad después de la muerte de la persona. Es imposible para nosotros realizar esta gráfica al no tener todos los datos necesarios; sin embargo, tenemos una fracción de esa totalidad de instantes ya que el libro es en sí la recopilación de los múltiples instantes que vivió el personaje a lo largo de su viaje.

Así se comprende que la riqueza relativa en instantes nos prepara una especie de medida relativa del tiempo. Para hacer la cuenta exacta de nuestra fortuna temporal, medir en suma todo lo que se repite en nosotros mismos, sería preciso vivir en verdad todos los instantes del Tiempo. Dentro de esa totalidad se obtendría el verdadero despliegue del tiempo discontinuo y en la monotonía de la repetición se encontraría la impresión de la duración vacía y por consiguiente pura. Basado en

una comparación numérica con la totalidad de los instantes, el concepto de riqueza temporal de una vida o de un fenómeno particulares cobraría entonces un sentido absoluto, de acuerdo con la manera en que se utilice esa riqueza o, antes bien, de acuerdo con el modo en que falle su realización. Pero esa base absoluta se nos niega y debemos contentarnos con balances relativos. (Bachelard, 1987, pp. 42-42)

Por lo tanto, la gráfica total de la vida del personaje no se puede lograr debido a la falta de datos que completen la información, pero con base en el libro —multitud de instantes— se puede graficar la sección de vida correspondiente a ese momento; sin embargo, «debemos contentarnos con balances relativos».

En este esquema, por la misma razón que en el anterior, no se presentan las etiquetas numéricas que representarían el transcurso de la duración primero por ser algo arbitrario y segundo porque este esquema busca representar los instantes y no la duración. En la representación de este balance relativo, en estas fracciones del todo, los primeros instantes representados están alejados del inicio de x debido a que estos no son los primeros instantes en la vida del personaje y antes del viaje se suponen instantes que no conocemos, al igual que los instantes representados hacia el final de x no llegan a representarse al final del eje porque se suponen múltiples instantes después; por lo que se deja un espacio para las posibilidades de instantes desconocidos.

Teniendo en cuenta la dificultad que significa intentar representar todos los instantes del viaje debido a la cantidad de estos, se optó por graficar únicamente cinco instantes del principio y final del viaje, dejando en medio de ellos un espacio para la representación de los demás instantes que no se graficaron. Esto se evidencia en la Figura 6.

El primer conjunto de instantes representado (l, m, n, ñ, o) se ubica al inicio del libro: (l) es el primer instante del libro, en el cual el personaje se abre hacia el mundo exterior al reflexionar sobre la noche y las ciudades; (m) contiene el miedo del personaje al inicio del viaje; (n) es la apertura del personaje el nuevo mundo que lo rodea, la goleta, sus compañeros de viaje y el clima; (ñ) es el viaje al pasado del personaje por medio del recuerdo de los instantes, instantes que hacen que él se abra hacia sí mismo, hacia su interior al recordar la ciudad que dejó atrás; y (o) es la apertura hacia el interior que tiene el personaje en el momento en el que llega la tormenta después de la larga espera en la calma, es el reconocimiento del miedo y la visión de la muerte.

El segundo conjunto de instantes representados (r, s, t, u, v) se ubican hacia el final del viaje, cuando el personaje ya ha vivido un largo tiempo en La Guajira: (r) es el movimiento de apertura hacia el interior del personaje cuando recordó al Chulo, amigo que había muerto recientemente, el cual su recuerdo le trajo mucha tristeza, además de la reflexión sobre su muerte; (s) es la apertura hacia el mundo que lo rodea en Bahiahonda y la vida de sus compañeros; (t) es la apertura hacia el mundo interior, hacia la reflexión sobre la muerte, comparándola entre Bogotá y Bahiahonda; (u) es la reflexión sobre el hambre, allí y en las ciudades; por último, (v) es la apertura hacia el mundo exterior por medio de la agudización de los sentidos por el hambre, que lo hacen percibir todo de una forma diferente.

Figura 6

Segunda estructura



(Fuente: elaboración propia)

2. Las matemáticas: una forma de entender el mundo y una mirada específica

La geometría, y las matemáticas, son una forma de entender el mundo, una forma de referirse a él, por lo que las estructuras propuestas aquí son una forma de entender el mundo propuesto por Zalamea Borda. Así, lo que dice Jaramillo Zuluaga sobre los números en *4 años a bordo de mí mismo* se puede entender también para la construcción de estas estructuras; las cuales son una mirada específica (dentro de muchas otras) hacia el mundo.

Del mismo modo que los números no son en esta novela los nombres genéricos de un conjunto, tampoco la geometría es una generalización o una abstracción del mundo. Digamos que esta geometría particular equivale a la idea de diseño que se tiene en la pintura. En las páginas de la novela, la geometría no es considerada, digamos, como una ciencia universal sino como el arte de una mirada específica. (Jaramillo Zuluaga, 1988, p. 32)

Estos esquemas están planteados desde los horizontes intangibles, los cuales son los que permiten el desarrollo de esta estructura y el entendimiento de la obra desde este punto de vista. Recordando lo que dice Mujica (2007) sobre lo abierto y el planteamiento del horizonte como tal, es preciso decir que los horizontes le otorgan estructura a la obra pues «en lo abierto se sostiene la obra. / de allí pende y depende: / no se apoya. Surge» (p. 177); surge ella misma y, como ya hemos dicho, nuevos espacios narrativos, horizontes, formas de concebirse a sí mismo y lugares de enunciación.

Ya habiendo evidenciado el desarrollo y uso de las dos estructuras, se puede concluir que cada una plantea una visión diferente desde la representación de los instantes: la primera indica el movimiento sobre los horizontes intangibles desde el presente; mientras que la segunda representa la presencia de diferentes instantes en la vida del personaje. Ambas son una forma de registro y un intento por preservar el instante ya ido.

Así, los instantes, puntos de consciencia en la vida de una persona, dibujan la vida, pues «de todo punto —siempre también— nace una línea» (Zalamea Borda, 2019, p. 350).

Hemos / con un carbón / trazado el ángulo recto / el signo / Es la respuesta y la guía / el hecho / una respuesta / una elección / Es simple y desnudo / pero asible / Los sabios discutirán / sobre la realidad de su rigor / Pero la conciencia / ha hecho de él un signo / Es la respuesta y la guía / el hecho / mi respuesta / mi elección. (Le Corbusier, 1977, p. 22)

CAPÍTULO 5

FINAL DEL VIAJE: EL HORIZONTE Y LOS ESTADOS SIMBÓLICOS DEL PERSONAJE

Una vez más los horizontes nos permiten tener nuevas lecturas de la novela y de diferentes aspectos que la componen. En este capítulo se desarrollará la ubicación y lugar de enunciación del personaje, el cual se encuentra siempre desde la distancia, desde el horizonte; y la propuesta de estados simbólicos, basada en las geografías simbólicas expuestas por Teuton que a su vez se basan en las de Stepto.

1. El personaje desde el horizonte

El personaje de manera inconsciente, o tal vez consciente en algunos casos, se ubica con distancia de lo narrado, pues se presentan diferentes aspectos culturales, comunicacionales y situacionales que le generan extrañeza al ser diferentes de lo que él acostumbra, por lo que toma distancia de ellos. Su lugar de enunciación es el horizonte y siempre se ubica y habla desde allí.

Esta distancia permite la perspectiva de *lo otro* y, aunque también se evidencia cómo el personaje se acerca a eso *otro* y genera una nueva perspectiva de entendimiento y relación con lo nuevo y diferente (no en todos los casos), siempre genera una distancia respecto a algo. Y es que, como dice Hidalgo Hermosilla (2015) sobre Le Corbusier, «la distancia es buena consejera» (p. 3) y permite una comprensión y revelación diferente a la que otorga la cercanía.

Un primer momento de distancia, ya expuesto, es cuando el personaje sale de la ciudad. Bogotá, aunque es el entorno en donde vive el personaje, no representa un lugar en el que se identifique, es la extrañeza; de ahí es de donde surge la otredad, la cual en este caso va acompañada de hastío y cansancio, por lo que decide salir de ella y adicionarle a la distancia espiritual la distancia física.

Ya iniciado el viaje en el tren que lo llevará a Barranquilla se vuelve a presentar la lejanía del personaje, esta vez frente a sus compañeros de vagón quienes son todas parejas recién casadas mientras que él se encuentra solo; esta soledad dentro del vagón lo hace percibir su soledad en general pues, para él, todos los espacios y objetos que lo rodean están en compañía ya que él los

relaciona y crea correspondencias entre ellos, planteándose a sí como lo diferente por su soledad y marcando esta diferencia como incomodidad para los demás:

Únicamente yo estaba solo. La noche tenía estrellas; pocas, pero las tenía. Tenían los campos sus frutos y los potreros sus vacadas y las vacas sus hijos y mis compañeros de viaje sus mujeres. Yo estaba solo. ¿Qué iba a hacer en la vida? Y todos mis compañeros seguramente sabían imprecisamente que algo o alguien los molestaba, y tal vez, me miraban sin darse cuenta de que yo, el único soltero del vagón, el único solo, les fastidiaba, les impedía. [...] Duermo un rato y me despierto oprimido, con la frente llena de gotas de sudor. Mi sueño ha sido turbio, pesado, inquieto. Oprimido por el temor de que mientras duermo se estén besando. Tengo envidia. Envidia porque yo no puedo besar a ninguna de esas mujeres, acaso vírgenes, acaso bellas, buenas tal vez. ¡No puedo besar a ninguna, ni a mí ha de besarme nadie! [...] 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!—. Yo estoy ahora más triste. Sí, más triste y más solo. (Zalamea Borda, 2019, pp. 22-23)

Después del viaje en tren empieza el de la goleta, en el que, de igual forma, se siente extrañado por la diferencia y se posiciona desde la distancia. El subir a un barco, el movimiento de la marea, la pasividad en la espera por el viento, el paso monótono del tiempo, el consumo de la misma comida todos los días, el compartir espacio con personas ajenas, con costumbres, modos de hablar y de actuar diferentes lo lleva a distanciarse y sentirse alejado y desconfiado de sus compañeros de viaje. Lentamente el personaje se va acercando a dos personas, el capitán y Dick, con quienes entabla una relación de amistad, lo que le permite dejarse de sentir solo y genera el espacio para que él decida abrirse a esa nueva geografía y dinámicas. Esas nuevas dinámicas de la vida en el mar aprendidas en la goleta generaron que el personaje ahora viera con distancia y un poco de extrañeza la vida en la tierra. Esto se evidencia, por ejemplo: en el sentir bullicioso de la bahía de Cartagena; el alivio y gusto por entrar al mar y dejar esa ciudad; y la percepción de grandeza e inmensidad de los aspectos marinos en el muelle de Puerto Colombia frente a la pequeñez de todo lo puesto en tierra.

Ya en el momento en el que deja el viaje por el mar y se establece en un lugar —ya sea El Pájaro, Manaure o Bahiahonda—, el personaje presenta al inicio esa sensación de distancia con el contexto y las personas, se ubica en el horizonte; pero a medida que aprende, conoce a las personas y se acomoda a las dinámicas del lugar; la distancia inicial que lo separaba se reduce y desaparece, y surge nuevamente la distancia hacia otro foco —como los lugares que habitó antes, desde Bogotá hasta el último habitado. En El Pájaro (primer lugar en La Guajira en donde se queda el personaje), algunos ejemplos que le generan extrañeza y en los que él se plantea con cierta distancia y desde el horizonte son los siguientes:

No sé por qué todas las personas que he hallado en la Guajira aprovechan las ocasiones que se les presentan para contarme su vida, hay en ellas una extraña necesidad de confidencia. [...] Los nopales, la salina, con la regularidad infinita de sus espejos prismáticos, las indias, las riñas, los delitos, todo eso, con sus oscuridades, sus tibias tinieblas y sus brillos, cautiva, encanta como los jardines de lotos de los viajes de Odiseo. [...] No había notado hasta entonces que en todos los rostros de los habitantes del pueblucho aquel había la terrible certidumbre de una espera, dilatada y constante. [...] Anashka estaba afuera, poniendo a todo cuanto tocaba bordes de desnudez primitiva. Cocinaba, y me causaba extrañeza verla cocinar, semidesnuda, con su cuerpo tan vecino de la llama y de los alimentos. [...] Yo miraba todo eso [la muerte] que era para mí tan desconocido, tan distante, tan terriblemente remoto y, sin embargo, tan de ese momento. (Zalamea Borda, 2019, pp. 103, 104, 106)

Con el tiempo, ese paisaje que lo llega a cautivar y encantar luego lo aburre y lo deja de notar porque se vuelve algo normal y monótono, algo a lo que se acostumbra; de la desnudez también se acostumbró pues Anashka no fue la única «india» que vio ni que conoció; y él pronto se dio cuenta de que la muerte era algo tan común como la vida en La Guajira pues fue algo a lo que se tuvo que enfrentar varias veces, tanto que, aunque impactaba, no generaba la misma extrañeza que al principio:

Y la muerte se mostró ante mí en todas sus maneras: el asesinato, el homicidio por celos, el suicidio. La muerte estaba siempre al lado del amor. La muerte estaba cercada por la vida pero, de pronto, saltaba por encima de las fortalezas físicas, se

escondía en la hoja de plata o de acero de un cuchillo, iba en la punta de una bala o esperaba en el fondo del mar. (Zalamea Borda, 2019, p. 349)

La distancia que genera la extrañeza de las nuevas costumbres, dinámicas y personas puede resultar en la búsqueda por conocer y entender todo eso nuevo o en viajes sobre los horizontes intangibles para alejarse de lo incomprendido. Estos viajes pueden ir hacia el pasado, para recordar un lugar conocido; hacia el futuro, para crear una situación y un ambiente deseado; o desarrollarse en el presente, reflexionando sobre sí pero no atreviéndose a explorar el mundo exterior. Los viajes más frecuentes son hacia el pasado en Bogotá y conllevan un recuerdo lleno de cariño y nostalgia por lo lejano. Estos viajes hacia el pasado, como escape, son muy frecuentes al inicio del viaje, pero conforme este avanza disminuyen ya que el personaje deja de tomar distancia con su contexto y las personas que lo rodean —se acostumbra a todo ello— y empieza a tomar distancia de la ciudad. Los viajes sobre el horizonte intangible hacia la ciudad ya no son con nostalgia por lo lejano sino con extrañeza.

Así, el personaje se empieza a identificar con aquello que antes le era ajeno pues, como dice Paz (1986) sobre la experiencia de lo sobrenatural que lo arranca y separa de sí, «a esta primera sensación de ruptura sucede otra de total identificación con aquello que nos parecía ajeno y al cual nos hemos fundido de tal modo que ya es indistinguible e inseparable de nuestro propio ser» (Paz, 1986, p. 135); y es que esa identificación frente a lo que antes era ajeno hace parte de la revelación que permiten los horizontes —la otra orilla. Esa identificación se da desde la forma en que vive en Manaure y Bahiahonda (lugares en donde se establece por más tiempo) hasta la adquisición de costumbres y su identificación con ese lugar:

Vamos cerca de la costa y me parece que no fuera a volver. ¿Por qué estoy tan arraigado a este sitio? ¿qué me ata con lazos tan fuertes a este pedazo de arena y de tierra perdido en el territorio de mi patria grande, fría, cálida, umbrosa, llena de bosques y de llanuras? (Zalamea Borda, 2019, p. 293)

Al final del viaje, en el momento del retorno, surge una sensación de distancia con todo, desde Bogotá hasta todos los lugares que habitó en La Guajira, todo lo ve con extrañeza y lejanía, recordando y posicionándose desde el horizonte:

Bahiahonda luminosa y azul, llena de muerte, de tragedia y de amor. Allá quedas y te ocultas entre el horizonte, inmóvil y tranquila sobre la tierra firme que regaron mis lágrimas. [...] La goleta salta, sopla el viento por popa. Viajamos otra vez hacia lo desconocido [...] Ya hemos pasado por el Cabo de la Vela, que vio mis ojos quedarse muy atrás de mi cuerpo, acompañados solo por el deseo de prolongar la despedida. Y pasamos por «El Cardón», donde conocí el subocéano. [...] Amanece y entre el alba aparece Riohacha. Mientras dormíamos ha pasado el puertecito de «El Pájaro» [...] Allá están, ya perdidos entre el misterio de lo pasado y confundidos en la línea geográfica de la península que se alarga hacia el norte, fatigada y serena. [...] Adiós, adiós, compañeros, adiós recuerdos y vida de músculos y de instintos. Allá enfrente, están la civilización y la mecánica. Aquí, la tragedia y el dolor y la desnudez y el hambre y la miseria, se extienden hacia el norte en una gran mancha de ocre y verde. [...] Pasa Santa Marta y viene la tierra del continente con su perfume agrícola y su aire lleno de ruidos. [...] Y por mi memoria sigue desfilando el recuerdo, lleno de nombres y de rostros. [...] Ante mí se abre otra vez la civilización. El bote, el ancla, que cae sobre el fondo del mar, como una semilla; apretones de manos, y, ahora, para siempre, la tierra. La tierra inmóvil, innavegable, estática. [...] De la tierra llegan gritos y músicas mecánicas. Aquí está la civilización que ya no conozco. [...] Aquí está la vida hipócrita y cubierta y escondida tras la educación y los prejuicios. [...] Aquí está todo velado, escondido, falsificado. (Zalamea Borda, 2019, pp. 342-348)

Así, todo lo que fueron esos cuatro años lo ve y lo siente desde la distancia, pero también lo que antes era conocido para él y que ya no reconoce: la civilización, de la cual se siente extrañado y alejado. Por las diferentes distancias temporales que tiene entre La Guajira y Bogotá, presenta un mayor acercamiento a todo lo que vivió y las costumbres que adquirió en La Guajira, mientras que Bogotá, representante de la civilización, se percibe desde la distancia y con un nuevo punto crítico hacia ella. La nostalgia del principio del viaje se convirtió en extrañeza. Después de todo lo que vivió el personaje este no puede volver a lo que era antes, ahora está repleto de nuevas experiencias que lo conforman; y es que acaso

¿Regresamos de veras a lo que somos? Regreso a lo que fuimos y anticipación de lo que seremos. La nostalgia de la vida anterior es presentimiento de la vida futura. Pero una vida anterior y una vida futura que son aquí y ahora y que se resuelven en un instante relampagueante. (Paz, 1986, p. 136)

2. Estados simbólicos

Los estados simbólicos se basan en las geografías simbólicas, en este caso las de Christopher Teuton que se refieren al Centro, Ciudad y Reserva simbólica en las literaturas indígenas, denotando la relación entre la cultura y las tradiciones indígenas frente a los valores y dinámicas occidentales; lo que a su vez se basa en las cartografías expuestas por Stepto sobre el sur y el norte simbólico en las literaturas afroamericanas, las cuales representan la noción de esclavitud o no de un personaje (Teuton, 2015).

Las geografías de Teuton no deben ser tomadas como espacios estáticos sino como espacios intercambiables según las características de origen del personaje porque lo relevante no son los sitios en sí mismos, sino las experiencias y aprendizajes adquiridos por el personaje al incorporarse en estos lugares mientras los cohabita. Por lo que el viaje del personaje, su supresión y retorno a su lugar de origen, permiten entrever los cambios que este tuvo por su entorno y los que hicieron que en algunos momentos del viaje —cuando se plantea con distancia frente a lo que lo rodea en El Pájaro, inicio de su viaje en La Guajira— sea un personaje desarticulado (según lo planteado por Teuton), mientras que más adelante en su viaje —en su estadía en Manaure y Bahiahonda— logra establecer una articulación con su entorno, la sociedad, cultura, personas y costumbres.

Frente a las geografías propuestas por Teuton (en términos generales): el personaje hace un viaje desde la ciudad hacia diferentes reservas simbólicas y llega a conocer un poco del centro simbólico; luego, emprende su viaje de regreso. El personaje viene desde la ciudad simbólica y, aunque sí hay una supresión de esta, no hay un desvincularse completo porque todos los lugares que habita representan la ciudad simbólica por medio de los valores occidentales y el personaje no llega a adentrarse ni conocer a fondo los valores y dinámicas del centro simbólico. Finalmente, aunque los lugares en La Guajira por su diversidad cultural se podrían entender como reservas simbólicas en donde se encuentra ciudad y centro simbólico en balance, esto no es así pues en estos

lugares la ciudad simbólica ejerce mayor dominancia sobre el centro allí presente y los personajes indígenas no tiene mayor cabida que ser esposas o trabajadores alejados de sus grupos sociales pues sus tribus se encuentran alejadas de esos caseríos.

La lectura de las geografías simbólicas de Teuton genera otras percepciones sobre *4 años a bordo de mí mismo*, y permiten otras lecturas. Basándome en lo expuesto por Teuton plantearé estados simbólicos que presenta el personaje, pues estos son los que reflejan ciertos valores y actitudes.

Partiendo de esto, los estados que propongo son la base, la apertura y el balance simbólico, los cuales se mueven entre lo conocido y lo no conocido para cada individuo. La base simbólica se puede entender como la cuna del personaje, lo conocido y lo inculcado por su contexto de nacimiento; mientras que la apertura simbólica es el aprender a caminar y seguir caminando para salir de la cuna, hay una apertura hacia lo nuevo, se adquiere nuevo conocimiento, perspectiva, ideas y experiencias, siendo esta apertura por decisión propia o por instinto de adaptación a los nuevos contextos habitados. La decisión de no entrar en el estado de apertura simbólica hacia cualquier situación, persona, contexto o cultura, desemboca simplemente en el estado base, pues la persona no quiere salir de allí.

El balance simbólico es la articulación que hace cada persona entre la base y la apertura simbólicas, entre lo conocido y lo aprendido. En el balance, base y apertura generan relaciones y conexiones entre ellas, lo que hace que la persona cambie; es por esto por lo que después de la apertura no se tiene la misma relación con el centro cultural, las personas y el lugar geográfico que representan la base y de ahí surge la extrañeza que antes surgía con lo abierto y antes ajeno, lo cual ahora es parte de uno. Así, en el balance simbólico

Ese Otro es también yo. La fascinación sería inexplicable si el horror ante la “otredad” no estuviese, desde su raíz, teñido por la sospecha de nuestra final identidad con aquello que de tal manera nos parece extraño y ajeno. [...] La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad. Los dos movimientos contrarios se implican. En el echarse hacia atrás ya late el salto hacia adelante. El precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos. (Paz, 1986, p. 133)

No abrirse (adaptarse y aprender) o negar la base hace que el individuo esté desarticulado (desarraigado) de un grupo, sociedad o cultura, lo que hace que haya una distancia y extrañeza y el individuo se plantea desde el horizonte. En la novela este estado de desarticulación se evidencia varias veces cuando el personaje no quiere abrirse y se posiciona desde el horizonte, con distancia, como se puede apreciar al inicio del viaje y con la llegada a nuevos lugares desconocidos (ejemplos al inicio de este capítulo).

En el viaje de regreso del personaje se evidencia el mayor momento del estado de balance, pues hace un recuento de todas las experiencias vividas, conocimientos aprendidos y personas conocidas y con ello, pensando en su pasado y en lo que vendrá busca cómo lidiar con ese sentimiento de extrañeza hacia la ciudad, debido a que por su apertura ya no tiene la misma relación con ella. Y ahí, en su viaje de regreso busca darle sentido y orden a todo ello, concluyendo que había vivido 4 años a bordo de sí mismo, pues, a fin de cuentas, por su apertura hacia nuevas experiencias, hacia los horizontes físicos e intangibles, por la percepción de la vida a través de los sentidos y por el conocimiento de la vida y de sí mismo que adquirió a lo largo del trayecto, no se podría esperar menos.

VIAJE DE REGRESO: CONCLUSIONES

Así como el personaje en su viaje de regreso hizo un balance y un recuento de su viaje, nosotros aquí haremos lo mismo:

Todas las múltiples posibilidades geográficas y temporales de los horizontes hacen de ellos un excelente recurso y estrategia narrativa para el cambio orgánico en la focalización de la narración.

El horizonte despliega múltiples posibilidades de comprensión de la obra. El horizonte físico, el más evidente y al cual todos estamos acostumbrados, presenta diferentes movimientos con los cuales se relaciona con nosotros y los que permiten un despertar de sentimientos característicos de acuerdo con el movimiento que se esté realizando frente al horizonte.

La mirada con el horizonte así como la distancia son esenciales no únicamente como puerta a las diferentes ramificaciones y características que tienen los horizontes, sino como forma de ver y entender el mundo, las cuales permiten un nuevo y diferente tipo de comprensión de lo ya visto y ya conocido como también de lo nuevo.

Constantemente tenemos viajes por los horizontes intangibles, aunque no seamos conscientes de ello, y esta naturalidad para el viaje y su constante desarrollo da pie para empezar a ser conscientes de ellos y de los instantes que vivimos y habitamos y que componen nuestra vida. Siendo conscientes y abriéndonos a ellos no únicamente desde el pensamiento sino también desde los sentidos.

Los múltiples horizontes permiten múltiples formas de entendimiento de la novela, por lo que a partir de ellos se puede concebir el texto desde un plano cartesiano hasta el lugar de enunciación del personaje y sus estados simbólicos.

Después del viaje, no regresamos igual, hemos aprendido y es momento de balancear.

El horizonte y sus múltiples formas, ya sean estas u otras, residen no únicamente en esta obra sino en todas, pues también habitan en nuestra realidad. Esto es sin duda una invitación a seguir explorando el horizonte y todas sus posibilidades.

Para finalizar no hay mejores palabras que las del propio Zalamea Borda: «de todo punto —siempre también— nace una línea» (Zalamea Borda, 2019, p. 350); solo queda decir, pues, que esta disertación es tan solo un punto de inicio.

REFERENCIAS

- Bachelard, G. (1987). *La intuición del instante*. México: Fondo de cultura económica S.A.
- Berger, J. (2002). *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Árdora Ediciones.
- Berger, J. (2005). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Berger, J., Blomberg, S., Dibb, M., Fox, C. y Hollis, R. (2000). *Modos de ver*. (J. G. Beramendi, Trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.
- Díaz Zalamea, J. (2019). *Notas finales*. En E. Zalamea Borda, *Cuatro años a bordo de mí mismo* (Tercera ed., pp. 351-361). Bogotá, Colombia: Editorial Planeta Colombiana S.A.
- Flaubert, G. (1999). *La educación sentimental*. Madrid, España: Ediciones Cátedra S.A.
- Hidalgo Hermosilla, G. (2015). *El dibujo y la noción de horizonte en Le Corbusier. Le Corbusier, 50 years later. Conference proceedings*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València. doi:<http://dx.doi.org/10.4995/LC2015.2015.554>
- Jaramillo Zuluaga, E. (enero de 1988). *La poesía en 4 años a bordo de mí mismo*. *Revista Casa Silva*(1), 29-42.
- Jaramillo Zuluaga, E. (Julio-Diciembre de 1993). *Dos décadas de la novela colombiana: los años 70 y 80*. *Revista iberoamericana*, 59(164-165), 627-644. Recuperado el febrero de 2020, de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5176/5334>
- Kundera, M. (1987). *El arte de la novela*. Barcelona, España: Tusquets Editores, S.A.
- Le Corbusier (s.f.). Recuperado el junio de 2020, de *Fondation Le Corbusier*:
http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6474&sysLanguage=fr-fr&itemPos=19&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=47&sysParentName=&sysParentId=25

- Le Corbusier (marzo de 1977). El poema del ángulo recto. (R. Ibarlucia, V. Joubert Trad.) Diario de poesía(41), pp. 17-22. Recuperado el junio de 2020, de Diario de Poesía:
<https://www.ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-41/>
- Mujica, H. (2007). Lo naciente. Pensando el acto creativo. Buenos Aires: PRE-TEXTOS.
- Paz, O. (1986). El arco y la lira. México: Fondo de cultura económica.
- Rodríguez Ruiz, J. A. (2007). Deconstrucción de códigos modernos en 4 años a bordo de mí mismo. Recuperado el febrero de 2020, de Novela colombiana:
https://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/jar_otroetxt/zalamea.htm
- Sontag, S. (2006). Sobre la fotografía (primera ed.). (C. Gardini, Trad.) México: Alfaguara.
- Teuton, C. B. (2015). Ciclo de supresión y retorno: Geografía simbólica de las literaturas indígenas. Cuadernos de Literatura, 19(38), 248-268.
doi:<http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-38.csrg>
- Zalamea Borda, E. (2019). Cuatro años a bordo de mí mismo (Tercera ed.). Bogotá, Colombia: Editorial Planeta Colombiana S.A.