

UN VIAJE CORPORAL

Mario Mendoza

Es difícil que un escritor sepa realmente cuáles fueron sus influencias más relevantes durante la escritura de un libro, porque muchas de ellas son inconscientes, secretas, invisibles. Sin embargo, haré referencia a una novela que está en la base de mi formación como escritor, y que marcó desde la primera página la escritura de *Satanás*.¹ Quiero recordar aquí esta noche la novela *4 años a bordo de mí mismo*, del colombiano Eduardo Zalamea Borda, escrita entre los años 1930 y 1932. La considero un texto capital que marcó mi entrada en la madurez literaria. En ningún otro narrador he visto yo semejante claridad con respecto a la relación que se presenta entre cuerpo y escritura.

En un primer vistazo, este libro parece una aventura inscrita en la tradición de la literatura marítima del siglo XIX, es decir, una aventura que se cumple hacia adentro. Sin embargo, más que un viaje de orden introspectivo (como lo declara abiertamente el título), la novela es un viaje que se ejecuta en el conocimiento y la apropiación del cuerpo: un desplazarse para crear nuevas coordenadas desde las cuales percibir una existencia hipermatérica. Aquí el subtítulo que lleva la novela se vuelve clave: *diario de los 5 sentidos*. «Estar en el cuerpo» es una expresión que presupone el cuerpo como anexo, como añadido. La novela de Zalamea propone un «ser cuerpo» dinámico, vigilante, en perpetuo acecho de sí mismo. Por eso la expresión *a bordo de* es preciso entenderla a partir del cuerpo como un nuevo navío que parte de una cartografía inédita. Por ejemplo, cuando el protagonista se encuentra en el desierto de la Guajira, en la costa atlántica colombiana, la existencia diurna-nocturna de

1. *Satanás*, Barcelona, Seix Barral, Premio internacional de Novela Biblioteca Breve, 2002. Este texto fue leído por su autor en el acto de presentación de la novela en Librimundi, Quito, junio de 2002.

sus sentidos traza una diferencia compleja en las percepciones. Las formas que se deshacen por exceso de luz obligan a relacionarse con el mundo ya no desde lo óptico, sino desde otros sentidos: táctil, oloríficamente. Lo mismo ocurre con la oscuridad que desdibuja el mundo: obliga a nuevos acercamientos, nuevas velocidades y nuevas lentitudes de aprehensión. El día y la noche, más que patrones de medida del paso del tiempo, se vuelven en la Guajira dimensiones corporales, pliegues y cúmulo de sensaciones. Luz-oscuridad con las que se inicia la novela:

La noche está sola. Sola como la luz.

Esta aventura del cuerpo es posible gracias a un movimiento que convierte el cuerpo sedentario en cuerpo nómada. El protagonista viaja a través del mar y el desierto sin delimitar rigurosamente su objetivo, desplazándose un poco al azar, guiándose de tanto en tanto por sus intuiciones y sus caprichos. La novela es el desplazamiento de un cuerpo en el espacio, pero al no ir de un lugar fijo a otro lugar fijo, ese cuerpo va trazando vectores abiertos y no trayectos cerrados. Y por medio de ese estar en movimiento, el protagonista no solo se conoce, sino que se modifica, se transforma, se inventa, se otorga una nueva identidad.

De esta manera, *4 años a bordo de mí mismo* significa *4 años a bordo de mis 5 sentidos*. El título de la novela debe entenderse a partir del subtítulo, el viaje a bordo del cuerpo, que es el que se lanza a la aventura de nuevas formas de percepción, de nuevas realidades. Ese cuerpo que se encontraba en Bogotá tranquilo, reposado, controlado, de pronto entra en movimiento y estalla en un desorden magnético. Y el cuerpo afectado está en estrecha relación con una síque que entra ella también, simultáneamente, en caos, en desorden.

Siguiendo la línea de Rimbaud y de Artaud, que entendían el cuerpo como el origen del arte, el protagonista de Zalamea experimenta viajes sensacionistas, recorridos múltiples en las sensaciones de su sistema nervioso central. Por eso, al final de la novela, cuando se despidе de la Guajira, el protagonista, casi en un lamento, dice: *Adiós, adiós, compañeros, adiós recuerdos y vida de músculos y de instintos*. Se despidе de ese nuevo mundo, de esa nueva geografía descubierta en su cuerpo. *Ya nunca olvidaré la descomposición de los matices y la subdivisión de los olores*. El único legado de este viajero es el conocimiento profundo de una hipercorporeidad que al modificarse a sí misma modifica también el mundo circundante. Por eso en las últimas páginas el protagonista responde desde sus sentidos, desde su cuerpo, desde su aprendizaje. Escuchemos a Zalamea:

Y mi carne dolorida responde por la boca que mordieron el sol y la sal y las mujeres: ... 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 el sabor 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; y 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...

—¿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.

Aclaremos que la aventura que cumple el protagonista es, en cierto sentido, una aventura sin objeto. Una corriente importante de la novela de aventuras del siglo XIX había impuesto un esquema en el cual el aventurero, al final de su viaje, lograba alcanzar lo que se había propuesto desde el comienzo. Del otro lado estaba la novela del mar, de viaje intimista, introspectivo, cuyo viaje se ejecuta realmente en la interioridad del personaje. Es el caso de varias novelas de Joseph Conrad, donde los objetivos iniciales nunca se alcanzan. Conrad propone un aventurero cuyo único legado es su propia experiencia de aventurar. En varias ocasiones, claro está, hay interrelaciones y mezclas entre estas dos tendencias. La novela de *Zalamea* se inclina hacia la novela del mar, es decir, *Crusoes* que van hacia sí. Pero el giro efectuado es asombroso, pues no se trata ya de un viaje hacia adentro, sino de un viaje a través del cuerpo, a través de la percepción. Al final, el viajero de *Zalamea* no tiene nada entre sus manos, no alcanzó ningún objetivo específico, y por eso mismo es dueño de todo. Este aventurero no consigue nada, excepto la vida.

Siempre me han sorprendido los logros técnicos y la nueva visión con respecto al viaje y al cuerpo que hacen de esta novela un texto difícil de clasificar en su época. No me cansaré de subrayar, acaso con excesiva insistencia, la contemporaneidad de la propuesta zalameiana, el tratamiento novelístico tan asombroso que dio este escritor a sus vivencias (es una novela autobiográfica) en la década del treinta, y la influencia que ha ejercido en mí desde mi primera novela, la cual, por cierto, termina en la última página frente a su tumba, en el Cementerio Central de Bogotá; y mi novela se cierra también con la frase final de su novela, esa frase que dice: *Alegría, inmensa alegría, ¿y para qué?*

Zalamea ha sido para mí un fantasma permanente, una sombra que está siempre vigilando mi escritura, una fuerza corporal y física que exige de mis textos contundencia y velocidad narrativas. Me ha enseñado él a preguntarle a un escritor cuando lo estoy leyendo: ¿Dónde está su propuesta estética? ¿Dón-

de está lo bello aquí? Porque al ubicar lo bello se ubica la ética, la política, lo sublime. Una cosa es un escritor y otra cosa es un artista. El primero cuenta solo historias, el segundo impone ante una sociedad una forma de ver, una manera de percibir el mundo. Hay escritores que tienen un talento para contar que nunca lo he puesto en duda, tienen unas virtudes como narradores que son admirables e incuestionables. Pero en mi concepto falta ese salto en el cual el lenguaje se vuelve una ética y una estética. Hay escritores que tienen miedo, miedo de descender a su inconsciente y de enfrentarse con sus bestias interiores. Han preferido una escritura en la superficie, arriba, donde ellos puedan manejar la situación con aparente calma, con razones, con argumentos. Se niegan a escribir con las tripas, a sangrar, a dejarnos su ser en cada página.

Ahora, cuando yo me refiero a una visión determinada, a una forma de observar y de percibir el mundo, estoy hablando de un artista que introduce en la realidad una manera inédita de aprehenderla, y que en consecuencia la modifica. Cuando leemos a Borges, a García Márquez o a Rulfo, inmediatamente cambiamos nuestra manera de ver, de pensar y de ser. Eso nos sucede también con Picasso o con Fernando Botero. Sus ojos nos muestran un mundo que no habíamos visto antes, nos abren nuevas posibilidades. Yo estoy en contra de tener teorías pedantes antes de escribir, o de creer que hacia adelante ya lo tengo todo claro. Mis libros no se inscriben en un proyecto predeterminado. Yo voy pegado a la vida, a lo que mi propia intuición me determina durante la marcha. Pero es obvio que una línea cruza mis textos. Esa línea es para mí crucial, definitiva: se trata de mi manera de ver la sociedad y el mundo en que me tocó vivir. Cuando yo a veces hago la crítica de «superficialidad» a otros textos, no me refiero a que los personajes o las historias sean triviales. No. Me refiero a que en su oficio, en su trabajo, el escritor determina desde la razón, desde arriba, desde una franja de su mentalidad que gobierna y dirige con tranquilidad, la historia que va a escribir. Y arma la trama, los personajes y el telón de fondo. Y qué. Luego armará otra y otra, y qué. Da igual. Nos podemos sentar y decretar: mañana escribiremos una novela de amor, con tragedia incluida y todo, y pasado mañana, si está de moda, hacemos una sobre temas de autoayuda. Y qué. Ninguno de estos proyectos obedece a una verdad interior, a una fuerza de arrastre que nos doblegue y nos domine, que nos haga sudar, que nos quite el aliento, que nos haga sufrir, que nos acerque peligrosamente a esas zonas de nosotros mismos donde están las fronteras con la locura y la inestabilidad síquica. Lo que exijo de un escritor no son teorías, sino una verdad espiritual, algo que lo avasalle, que lo haga temblar mientras escribe. Quiero oler su carne en el asadero, quiero ver sus músculos y sus tendones mientras escribe. No me interesa que me cuente historias (interesantes o no), quiero que sangre, quiero que grite, que salte de felicidad, quiero que

sus libros no sean programas bien sustentados, sino aullidos de dolor o de dicha en medio de la noche.

Y ojo, los artistas que he citado (Picasso, Botero, García Márquez) no son seres necesariamente atormentados ni sufridos. Lo inquietante de su obra es que nos transmiten una verdad (esta es la palabra clave), una verdad que estaba inédita, que no habíamos visto, y que aparece de pronto gracias a sus libros o a sus cuadros. Un artista es alguien que ilumina, que bota sobre el mundo un chorro de luz y que por lo tanto nos permite vislumbrar una parte que estaba a oscuras, cerrada, en penumbra. No es solo pintar un cuadro o escribir un libro más. Se trata de armar, de componer un universo propio. Borges o Vargas Llosa, por ejemplo, son autores que yo elegiría para ejemplificar lo que intento decir: universos propios, visiones, toda una vida narrativa inconfundible palpitando en sus obras. En el caso de Vargas Llosa es evidente cómo su enfoque único e inconfundible se nota desde *La ciudad y los perros* hasta *La fiesta del Chivo*. Hay una crítica bestial a las estructuras de poder, a la doble moral de una pequeña burguesía emergente, etc. Y lo increíble de esto es que al ir buscando un universo narrativo, uno va encontrando simultáneamente un estilo, un ritmo de prosa, una música para decir las cosas, una forma. Los dos procesos se dan al tiempo.

Sin embargo, sigue existiendo ese tipo de narrador que nunca pierde la compostura, que nunca se obsesiona, que no lleva una verdad entre pecho y espalda. Eso, para mí, es grave. Esas novelas no se salen de sí, no deliran, no van más allá de las historias que cuentan. A eso me refiero con estética: una búsqueda de la belleza en la cual el artista nos transmite, mediante un ejercicio extremo, una vida que no conocíamos, una transfusión de sangre que nos alienta y nos invita a vivir de otra manera. Eso es lo que me ha enseñado Zalamea a pedirle a un escritor. Y es una enseñanza tremenda y difícil, porque aplicada a mí mismo no sé si yo he logrado esto o no. Lo dudo mucho. Pero me esfuerzo en ello, me abraso en mi propio cerebro, me quemo cada vez que entro en una nueva novela. Yo sí creo lo que dice Vargas Llosa: el artista debe ser un aguafiestas, una piedra en el zapato de una cultura, un deicida permanente.

Esta experiencia de sentir que el cuerpo, que la materia que soy es el origen de mi literatura, he logrado enunciarla con claridad narrativa en las dos últimas novelas, *Relato de un asesino* y *Satanás*. La escritura es un ritmo, una respiración, una serie de compases que se marcan con la coma, el punto y coma, el punto seguido, el punto aparte. Ese ritmo debe atrapar al lector, embrujarlo, hipnotizarlo, y hay que mantenerlo en trance hasta la página final del libro. La escritura es hechicería pura, trabajo de encantamiento e ilusionismo. Esa música, esa plasticidad de las palabras que tiene como base mis pulmones, mi caja torácica, mis venas y mis arterias, mi cuerpo en general, he logrado

plasmarla, como digo, en los dos últimos libros. Al respecto dice el narrador en *Relato de un asesino*:

Y al final de mi estadía comprendí que las palabras son puentes energéticos, enlaces, hilos invisibles, vasos comunicantes, caminos para entrar o para salir del paraíso, mensajes, misivas, correspondencias, señales magníficas o intolerables. De allí en adelante supe que el arte se gestaba en el cuerpo, que nacía de nuestros nervios y nuestros músculos, y busqué a toda costa que detrás de mi escritura el lector sintiera el incontrolable temblor de mi mano, los ataques desahogados de una corporeidad afectada, los espasmos y las convulsiones de mi inestable sistema nervioso central. Mi escritura: moléculas y dendritas que buscan una palabra, microismos corporales que se hacen literatura.

En *Satanás* los riesgos técnicos son evidentes. La novela sucede siempre en presente, aquí y ahora, en este lugar y en este instante. El presente es el tiempo de la acción. Y desde el principio supe que sostener ese ritmo durante trescientas páginas no iba a ser fácil. Todo dependía de la capacidad del lenguaje para transmitirle al lector olores, sabores, imágenes, sonidos, texturas. Como en una máquina de realidad virtual, transportar al lector a través de sus sensaciones, conducirlo, meterlo en la acción para que vea, huelga, escuche y palpe lo que está sucediendo. En la primera página, la narración nos presenta los hechos como si fuera una cámara cinematográfica que desciende del techo y se mete entre las frutas, las cajas y las verduras de una plaza de mercado. Luego oímos la voz de una vendedora ambulante de café y de aguas aromáticas, y la cámara gira y se pierde con ella por entre los corredores atiborrados de alimentos y personas. Y de ahí en adelante se trata de mantener a toda costa la atención del espectador, de no dejarlo parar del sillón, de hacerle pases mágicos para que me escuche una verdad que yo tengo que contarle, una historia que puede, quizás, cambiarle su vida para siempre. Pero para que él me escuche necesito llevar hasta sus últimas consecuencias mis capacidades técnicas. Se trata de convertir el libro en una máquina de realidad virtual. Y eso, por supuesto, no es fácil.

Otro factor que hay que tener en cuenta es que ese lenguaje rápido, veloz, de acción instantánea, tiene la pretensión de nombrar la ciudad, de penetrarla, de llegar hasta el fondo de sus raíces más profundas. Y otra vez lo mismo: no le podré dar nombre a un territorio si no lo conozco corporalmente. Hablamos mucho sobre la ciudad, divagamos, pero pocas veces, en mitad de la Carrera Séptima con la Avenida Diecinueve, por ejemplo, hemos cerrado los ojos y nos hemos concentrado en las voces que nos llegan, voces de empleados, de secretarias, de estudiantes, voces con acento del Caribe, de Cali, de los llanos orientales, voces extranjeras, voces de vagabundos atiborradas de una jerga incomprensible. Olvidamos con frecuencia que la ciudad es un cúmulo

de sonidos permanentes: pitos, murmullos, ruidos de motores y de tacones contra el asfalto, música que llega hasta nosotros desde los almacenes y desde los radios de los buses que se detienen en los semáforos, gritos de vendedores ambulantes y voceadores de revistas y periódicos. La ciudad como sonido que no se detiene, flujo ininterrumpido de vibraciones que ataca nuestros oídos durante las veinticuatro horas del día. Tampoco hemos cerrado los ojos y hemos olido el lugar en el que vivimos: el olor del aceite quemado de las frituras en la calle, el olor que despiden los exostos de los autos, el olor de las lociones, los desodorantes y los jabones perfumados de los que se cruzan con nosotros, el olor de la basura (inconfundible, agrio, amenazante), el del pan fresco, el de los buñuelos y las empanadas; y entre esos olores, otra vez, mezclándose en una receta funesta y venenosa, el violento ruido de los taladros y las herramientas de construcción, el de los aviones cruzando ese cielo gris y nublado y lluvioso de nuestra metrópoli desordenada y caótica. ¿Cómo nombrar la ciudad, cómo darle a Bogotá una carta de identidad literaria, un tono que la haga única, que le otorgue un rostro, que la convierta en ella misma? Respuesta: desdoblando el cuerpo de quien percibe, multiplicándolo, acelerándolo vertiginosamente. Satanás no es el mal, ni el demonio, ni la perversidad. Técnicamente hablando, Satanás soy yo, mi cuerpo anfibio, mi cuerpo lombriz, mi cuerpo abeja, mi cuerpo mosca que durante toda la narración sufrió metamorfosis de alta velocidad para poderse transformar de página en página y de capítulo en capítulo. He sido tapa de alcantarilla en el barrio Egipcio, poste de la luz en Bellavista, ladrillo partido en Ciudad Bolívar, puerta de iglesia en La Candelaria, cemento, bombilla, sacerdote, cobija, atardecer, lluvia, nube, he sido un cuadro de Gauguin y uno de Géricault, he sido taxi y mujer violada, y asesino y mendigo y ladrón y vaso de whisky y cama de motel, y he sido una canción de Mecano, y he sido un hombre llamado Campo Elías que ha entrado a un restaurante a sangre y fuego. He sido, en suma, una ciudad buscando desesperadamente un nombre, un adjetivo, un verbo y un predicado que la rescate del olvido. ❀