

La escritura del reverso en Colombia. Hilachas compartidas entre Ramón Illán Bacca y Juan Cárdenas

THE REVERSE WRITING IN COLOMBIA.
LINT SHARED BETWEEN RAMÓN ILLÁN BACCA AND JUAN CÁRDENAS

Simón Henao*

Resumen: Se busca identificar zonas de contacto entre las obras de Ramón Illán Bacca y Juan Cárdenas a partir de una propuesta crítico-teórica acerca de los trayectos trazados por la escritura del reverso en la literatura colombiana reciente. La hipótesis propuesta es que las obras de estos dos escritores, particularmente las novelas *Deborah Krue* (1990) y *Elástico de sombra* (2019), coinciden en acudir a procedimientos técnicos vinculados al pensamiento descosido —término propuesto por Severo Sarduy— en tanto puesta en acción de un imaginario dinámico que activa un proceso de sublevación de la imagen, con el cual se genera la escritura del reverso, mecanismo que explica el filósofo Bruno Mazzoldi.

Palabras clave: análisis literario; literatura latinoamericana; literatura contemporánea; literatura colombiana; siglo XX; novela; Ramón Illán Bacca; *Deborah Krue*; Juan Cárdenas; *Elástico de sombra*

Abstract: It seeks to identify areas of contact between the works of Ramón Illán Bacca and Juan Cárdenas from a critical-theoretical proposal about the paths traced by the writing on the reverse in recent Colombian literature. The hypothesis is that the works of these two writers, particularly the novels *Deborah Krue* (1990) and *Elástico de sombra* (2019), coincide in the emergence of technical procedures linked to unstitched thinking —a term proposed by Severo Sarduy— as the putting into action of a dynamic imaginary that activates a process of uprising of the image, with which the writing on the reverse is generated, a mechanism explained by the philosopher Bruno Mazzoldi.

Keywords: literary analysis; Latin American literature; contemporary literature; Colombian literature; 20th century; novel; Ramón Illán Bacca; *Deborah Krue*; Juan Cárdenas; *Elástico de sombra*

* Universidad Nacional de La Plata,
Argentina
Correo-e: simon.henao@gmail.com
Recibido: 9 de diciembre de 2021
Aprobado: 24 de febrero de 2023



EL PENSAMIENTO DESCOSIDO

Uno de los personajes de *Pájaros de la playa*, la última novela de Severo Sarduy, anota escuetamente entre asterisco y asterisco en una de las entradas de lo que llama su ‘diario del cosmólogo’ lo siguiente: “Pienso descosido” (1993: 112).

¿Pienso descosido? La extrañeza que genera la unión de estas dos palabras, la simpleza del sintagma y al mismo tiempo la complejidad del adverbio que califica al verbo ‘pensar’ permiten hacer de esta consigna una herramienta crítica con la cual hurgar uno de los varios trayectos trazados por la escritura del reverso en Colombia en al menos los últimos treinta años. El pensamiento descosido, veremos, pone en acción un imaginario dinámico y activa un proceso de sublevación de la imagen que, impulsado por una serie de procedimientos, genera la escritura del reverso. Los mecanismos, que dan cuenta de modos alternativos de imaginar el relato nacional, irrumpen en el discurso dominante y exponen, al escribir por detrás, como señala en una de sus conferencias el filósofo Bruno Mazzoldi, el contralado de la historia (2020).

La escritura del reverso, si bien opera desde una dimensión discursiva, apunta a una reconfiguración de los imaginarios. Exhibe el reverso de la historia, permite ver aquello que ha permanecido oculto, lo que todavía no ha sido revelado por cuanto aún no ha sido imaginado. O dicho a la inversa, la escritura del reverso en Colombia que, como se verá en este artículo, practican escritores disímiles como Ramón Illán Bacca y Juan Cárdenas, es el resultado de un proceso de sublevación de la imagen. Este mecanismo, a su vez, es impulsado por una serie de procedimientos que responden a la activación del pensamiento descosido.

Para comprender la sublevación de la imagen y el pensamiento descosido como partes del

proceso que conducen a la escritura del reverso, conviene atender al hecho de que la imaginación, como nos recuerda Didi-Huberman a propósito de Walter Benjamin (2015: 160), es la montadora por excelencia y la que desmonta la continuidad de las cosas para hacer surgir las afinidades estructurales de lo discontinuo. El pensamiento descosido, en tanto dispositivo crítico y escriturario, constituye un recurso puesto a disposición de la escritura y de los imaginarios afín a la idea de montaje como forma de conocimiento, una forma crítica de montaje.

Cuando Didi-Huberman, en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, ve en el montaje la constitución de un movimiento se refiere a uno entrecortado que conforma un procedimiento con el cual deshacer o problematizar una temporalidad que se presenta como irreversible. El pensar descosido, al igual que el montaje en tanto forma del conocimiento, supone un desplazamiento que incluye la desconexión de la línea temporal en que están insertos los acontecimientos (las obras, producciones, hechos históricos, etc.) y supone, igualmente, la reconexión que pretende construir otro punto de vista.

En consonancia con Didi-Huberman, Raúl Antelo (2014) habla del montaje como un dispositivo anamnésico y heterológico que permite analizar lo discontinuo y, con ello, hace de la errancia un camino metodológico. Es en esta última, entendida no tanto como práctica característicamente moderna para imaginar desde el margen, tal cual la estudia Julio Prieto Martínez al hablar de las escrituras errantes como “malas, en el sentido de lo que denota un *yerro* o una falta, y en el sentido de un error —en el sentido de lo que es puesto a la deriva o implica el abandono de una determinada lógica de la propiedad—” (2016: 13), sino más bien, una errancia entendida como un camino metodológico en el que, a decir de Antelo, reverberan los sentidos.

El montaje como modo de conocimiento permite que la errancia cobre significado. El

pensamiento descosido, al igual que la técnica crítica del montaje, es una herramienta que hace de la errancia un dispositivo tanto anamnésico como heterológico. Se trata de un dispositivo, acota Antelo, que tiene que ver con la recolección de imágenes (la anamnesis) y con la superposición de lo diverso (lo heterológico), esto es, la disposición de elementos que a primera vista parecen diversos, pero que a partir del montaje como modo de conocimiento encuentran en la diferencia su punto de contacto, su comunidad, se articulan como una serie heteróclita de componentes.

¿Cómo entender y construir, desde la perspectiva del montaje en tanto operación crítica, la aproximación a un texto literario y lograr una articulación de partes, de piezas que habiliten la idea de obra? Porque, al igual que ocurre con la noción de sistema literario, la de obra implica la articulación entre diferentes elementos que la componen. Pongamos el caso: hay un conjunto de textos, ensayos, relatos, novelas, entrevistas, intervenciones, etc., producido por un autor o autora, que opera como un conglomerado, un conjunto, una estructura compuesta por una red de relaciones: la obra de Ramón Illán Bacca, la de Juan Cárdenas, por ejemplo. Pensar descosida su obra implica aislar cada una de las piezas que la constituyen, particularizarlas, identificar y reconocer en ellas propiedades intrínsecas funcionales a su configuración como objetos estéticos, ver lo que en su singularidad las une a lo plural, conectar sin homogeneizar.

Antes de entrar de pleno en el análisis de las dinámicas del trayecto trazado por la escritura del reverso en Colombia que liga a Ramón Illán Bacca con Juan Cárdenas, describir la serie de procedimientos que comparten los autores, vislumbrar el proceso de sublevación de la imagen y señalar el pensamiento descosido como la característica común de la literatura colombiana reciente es preciso acotar en un plano general el “pienso descosido” del narrador de Sarduy.

En principio, hay que advertir que ese pensar, extraído de las playas sarduryanas y colocado, quizás forzosamente —¿pero qué acción crítica no es, de por sí, ya forzosa?—, en las protuberancias geoestéticas de las letras colombianas, señala un gesto, una actitud y un posicionamiento respecto del saber en relación con *lo literario como sistema*.

Desde el funcionalismo de las corrientes sistémicas del siglo XX, en especial los estudios literarios a partir del formalismo ruso con Yuri Tyniánov y las vertientes abiertas de Mijail Bajtin hasta el planteamiento de la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar y su crítica al estructuralismo por ahistórico, homogéneo y ante todo estático (2017: 10), la idea de ‘sistema’ en su dimensión teórica, con sus diferentes matices, ha sido planteada como una

red de relaciones que pueden hipotetizarse (proponerse cómo hipótesis) respecto a un conjunto dado de observables (‘hechos’ / ‘fenómenos’) asumidos. Esto implica que ‘el conjunto de observables asumidos’ no es una ‘entidad’ independiente ‘en la realidad’, sino dependiente de las relaciones que uno esté dispuesto a proponer (Even-Zohar, 2017: 29).

Una definición de este tipo conduce a que la pregunta planteada derive de ‘¿qué es el sistema literario?’ hacia “¿cuáles son las actividades que, desde un punto de vista teórico, podrían considerarse regidas por relaciones sistémicas literarias?” (Even-Zohar, 2017: 30). A esta interrogante el pensar descosido responde con una sospecha sobre la posibilidad de que lo literario, en tanto actividad estética, conforme o llegue a conformar algo así como un sistema.

Pensar descosido, como primera medida, implanta la duda sobre la constitución, legitimidad y, ante todo, la estabilidad de un sistema literario. No porque no haya efectivamente tal cosa (¿quién podría formular a estas alturas

enunciados del tipo ‘no existe la literatura latinoamericana o colombiana’?). Más bien porque, así como la filosofía relacional de Édouard Glissant no reemplaza al Todo-Uno, el pensamiento descosido, en su desconfianza hacia la estabilidad del sistema literario (latinoamericano, colombiano, caribeño, andino), no reemplaza al sistema, sino que aparece como alternativa a la configuración sistémica de lo literario que, como el Todo-Uno que señala Glissant, tiende a la homogeneización. Lo advirtió el poeta y pensador martiniqueño al exponer algunas de las características del pensamiento archipiélico como opuesto al continental en tanto pensamiento de sistema con el cual “percibimos el mundo como un bloque” (Glissant, 2018: 61). Dice Glissant:

las literaturas (las artes) que expresan el mundo no podrían reducirse a series de ilustraciones de tendencias o particularidades que, en circunstancias anunciadas en el momento oportuno, habrían crecido al punto de ser generalizadas o sublimadas: las literaturas no fluyen de forma uniforme, ni consecutiva, son de ruptura, de inspiraciones efervescentes, de contestaciones e invenciones completamente imprevisibles, es decir, que sus intenciones divergen y de estas divergencias no nacen tensiones de generalidades (que hubieran conducido a lo universal): son más bien confirmaciones de desviación, relacional (que llevarían a diversidades), incluso estas literaturas que todavía se detienen en identidades cerradas, por las lenguas y las formas que han usado, hoy se manifiestan como desviaciones del mundo (2018: 57).

El planteamiento crítico de un sistema literario en América Latina está asentado en múltiples antecedentes. Además de Ángel Rama y Antonio Cándido aparece con frecuencia el nombre de Antonio Cornejo Polar.¹ De acuerdo con González

Ochoa (2008), para Ángel Rama “el sistema literario no puede desglosarse del cultural dentro del cual existe y se fundamenta, o sea que la literatura como tal es inescindible de los significados y opciones de la cultura en que surge” (1971: 7). La relación de Rama con la literatura, “caracterizada por el gesto totalizante” (Zanetti, 1992: 919), tiene la tarea de proponer una operación crítica que plantea las literaturas latinoamericanas ya no como nacionales desperdigadas compuestas por obras aisladas, sino como literaturas y obras que integran un sistema. A propósito, Susana Zanetti señala que Rama realizó “una tarea marcada por un proyecto fuertemente religador y sistematizador de las literaturas latinoamericanas” (1992: 920).

un trabajo crítico empeñado en una perspectiva totalizadora capaz de articular sistemáticamente las diversas experiencias literarias latinoamericanas en función de los vínculos que ellas guardan con los múltiples estratos sociales configuradores de las culturas continentales; un trabajo crítico que aquí aún encierra el desafío de ‘construir’ una literatura (1992: 920).

Por su parte, el crítico peruano Cornejo Polar amplía la categoría de heterogeneidad al sospechar de la idea de una “secuencia unilineal, cancelatoria y perfectiva” que deje por fuera “la turbadora simultaneidad de opciones literarias contradictorias y beligerantes, inclusive dentro del cauce del arte hegemónico, y por supuesto la coexistencia, aún más inquietante, de varias literaturas paralelas y punto menos que autónomas” (1988: 19).

El pensamiento descosido acompaña la desconfianza sobre la mirada totalizante con que la construcción de los sistemas literarios latinoamericanos apela a la homogeneización. Como herramienta crítica y forma del montaje

1 Para ver la relación entre estos tres críticos en torno al problema del sistema literario latinoamericano remito a los ar-

tículos de Grínor Rojo (2007) y de César González Ochoa (2008).

cuestiona la existencia solidificada de uno u otro sistema, calando su llaneza al observar las formas, los trayectos y derivas, esto es, las costuras con que las piezas que lo conforman se articulan. Mediante el pensamiento descosido es posible imaginar ese sistema como una estructura que tiene sus partes, en efecto, vinculadas, ligadas, pero cuyos vínculos, ligazones y costuras están expuestos de una manera deshilachada, de una forma que deja ver la fragilidad de las costuras. ¿Qué vemos cuando advertimos las hilachas del sistema?

Si nos atenemos al caso de las letras colombianas, que acá nos atañe, a partir de lo descosido surge un tipo de escritura que imagina el reverso y que, como diría Mazzoldi, expone el contralado de la historia, un dispositivo crítico y escriturario, un recurso puesto a disposición de los imaginarios que exhibe el revuelo que no deja intacto el pasado haciéndolo volver para transformarlo y que denota la puesta en crisis de los modelos de nación, Estado, identidad y sujeto de los que da cuenta la literatura colombiana de los últimos años del siglo XX y las primeras décadas del XXI.

La relación entre lo nacional y sus representaciones se convierte en un problema central al observarla desde un pensamiento descosido. La escritura del reverso generada por dicho pensamiento resulta un agente privilegiado del devenir extático de lo nacional, ya que propone una localización extraterritorial para la crítica, un espacio para lo intersticial donde se produce la desnaturalización de las identidades y la descristalización y desjerarquización de conceptos —y ficciones— como los de nación, Estado y sujeto que le acompañan.

En ese sentido, como formadora de visibilidad, la escritura del reverso en sus vínculos con lo nacional irrumpe en el discurso dominante de la narrativa institucional y de la historia oficial para exponer así su contralado. Hay en Colombia, como en toda América Latina, una amplia tradición en la búsqueda de escribir el reverso de

los discursos y relatos de la guerra como ficción nacional. Al mirar en la literatura del siglo XX puede observarse que *La vorágine* (1924) y *Cien años de soledad* (1967) —esas obras planetarias alrededor de las que giran las demás, como diría Seymour Menton en su sistematización—, paradójicamente, en su momento, antes de que fueran fagocitadas e incorporadas al relato de la nación, imaginaron el reverso y desarreglaron el archivo, convirtiéndose en novelas cuya más radical experiencia formal fue la construcción de una narrativa del reverso. Obras muy significativas en la constitución de esta escritura han sido *La casa grande* (1962), de Álvaro Cepeda Samudio; *Changó, el gran putas* (1983), de Manuel Zapata Olivella; *Deborah Kruel* (1990), de Ramón Illán Bacca; y *La ceiba de la memoria* (2007), de Roberto Burgos Cantor. En la literatura más reciente, un caso emblemático se encuentra en *Elástico de sombra* (2019), de Juan Cárdenas.

EL REVERSO EN UNA NOVELA CARIBEÑA DE ESPÍAS (1990)

La de Ramón Illán Bacca es a todas luces una escritura disparatada, hecha a puro pensamiento descosido. En ella resuenan permanentemente la oralidad del Caribe, la Segunda Guerra Mundial, los personajes con “nombres que no tienen tocayo” (Escobar Mesa, 2005: 160) en los que se combina lo extranjero y lo guajiro, las familias de la oligarquía bananera y sus plácidas estancias europeas, así como su desolación al caer en la ruina durante la guerra por el interrumpido envío de banano, “llorando por los tiempos felices en que se desperdigaban fortunas en Bruselas, Berlín o París” (Gilard, 1991: 203), los negocios de la Yunai, la masacre de 1928, el cine, “un aire de carnavalización constante” (Bolaño Sandóval, 2008: 85), y “una nueva forma de percepción y de construcción de subjetividades que se inscriben en los cambios suscitados por los procesos

de internacionalización y modernización que atraviesan y dislocan los límites nacionales y regionales” (De Mojica, 2016: 498).

De la obra de Bacca se ha dicho que es inclasificable dentro de la narrativa caribeña de la cual naturalmente forma parte. En efecto lo es porque, “recrea[ndo] la identidad caribeña con un profundo sentido humano y con gran rigor que representa literariamente la historia, la política y lo sociocultural como un todo integrador de la vasta geografía mareña” (Hernández Cassiani, 2019: 47), la pone en suspenso, interviniéndola con procedimientos propios del pensamiento descosido. Además, su “‘mirada de bizca’ le ha permitido vislumbrar que todo hecho o acto trascendente y serio tiene su revés ridículo e irónico. De allí su vocación de coleccionista de ‘epifanías humorísticas’” (Mejía Rivera, 2012: 10).

En efecto, la narrativa de Bacca elude (a paso de comedia) la trascendencia y la sublimación con que durante todo el siglo XX la afincada tradición realista de la narrativa colombiana ha abordado tanto las distintas temporalidades que conforman su historia como las variadas dimensiones de lo real sobre las que transitan. “Su vocación por los datos intrascendentes y el sentido del humor con el que anima sus textos le han merecido el calificativo de ‘escritor light’”, afirma una reseñista a propósito de las crónicas recogidas en el volumen *Escribir en Barranquilla* (Posada Giraldo, 1998: 87). Lo cierto es que su estilo aligerado por el disparate y la ocurrencia, desborda, mediante el desvío de la mirada y el pensamiento descosido, la gravedad característica de la literatura colombiana.

Las epifanías humorísticas de Ramón Illán Bacca, que Orlando Mejía Rivera identifica como momentos esenciales y no meros chistes aislados, no son otra cosa que variaciones de la ficción con las cuales los procedimientos de escritura integran a su materialidad modos de aprehender lo real que, en tanto disparate, sobrepasan los límites de lo común. Dichas epifanías son uno

de los múltiples recursos técnicos de los que el pensamiento descosido dispone para imaginar el reverso. Asimismo, confirman la extralimitación de lo ordinario no solo como mero registro del humor regional, característico de la zona caribeña colombiana, y no tanto como marca estereotípica de la jocosa identidad costeña, sino ante todo como ocurrencia que hace posible tener una visibilidad alternativa de la historia, una proyección imaginaria de lo que, sin haber sucedido, se hace suceso discursivo y por lo tanto social de la historia. En Bacca la epifanía humorística, el disparate y la ocurrencia, como procedimientos del pensamiento descosido, exponen el artificio y conforman una de las vías posibles hacia la escritura del reverso.²

Algunos elementos del pensamiento descosido se prevén en cuentos como “Marihuana para Göering” (1975), donde en un incipiente gesto de barroquismo lúdico conviven Brahms con Rolando Laserie y se afirma que “leer sobre el arte burgués en el gótico tardío, mientras en el bar de la esquina resuena *La burra mocha*, es estar tocando ya los siete pilares de la incongruencia” (Bacca, 2012: 80); o en “Si no fuera por la zona caramba” (1979), cuyo tema velado tras la caricaturesca organización de una fiesta en homenaje al general Cortés Vargas es la masacre de las bananeras. Pero es en *Deborah Kruel* donde estos elementos adquieren una dimensión relevante y activan el proceso con el que se subleva la imagen. Eso explica que algunos de los relatos, como señala Jacques Gilard, “puedan estar integrados

2 A propósito del humor colombiano característico, Ramón Illán Bacca escribió una nota titulada “El humor que se mece en la hamaca del Caribe”, donde repasa el panorama de esta tradición en algunas publicaciones, como *El morrongo*, *El Garrik*, *Voces*, *Crónica*; y nombres como Ramón Vinyes, Víctor Manuel García Herreros, los integrantes del Grupo de Barranquilla y el relevante José Félix Fuenmayor, autor entre otras obras de la novela *Cosme* (1927), a quien, citando a Ángel Rama, le otorga “el mismo sitio de precursor, raro y *outsider*, que los argentinos Macedonio Fernández y Xul Solar, los mexicanos Julio Torri y Gilberto Owen, el ecuatoriano Pablo Palacio y el venezolano Julio Garmendia, para mencionar solo a sus contemporáneos” (Bacca, 2018: 103).

en la novela o puedan ser mencionados en ella a través de una alusión fugaz que el lector puede identificar de pasada o no notar en absoluto” (1991: 202).

El pensamiento descosido en tanto puesta en acción de un imaginario dinámico activa un proceso de sublevación de la imagen que cobra relevancia en la escritura de Bacca con la aparición en 1990 de *Deborah Kruei*, a la que el crítico Hubert Pöppel, en su libro *La novela policíaca en Colombia*, catalogó como “una extraña novela de espionaje” (2001: 232). Con su llamativa portada *kitsch* que mostraba un atardecer tropical con cielo naranja, playa, palmeras y serena silueta femenina en la edición de Plaza y Janés, de la cual supo renegar el propio Bacca (Escobar Mesa, 2005: 169), esta primera obra es un “cotilleo samario con el telón de fondo de la Segunda Guerra Mundial” (Bacca, 2009: 80). Se trata de una fabulación carnavalesca tanto del género popular de la novela de espías como de un pasado que se traslada, descosido, entre tiempos disímiles (la historia que evoca abarca tanto las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo XX como el presente); una escritura del reverso que, entre los enmarañados vínculos de sus temporalidades, hace tanto del pretérito como de la literatura del género materialidades susceptibles de ser moldeadas, sobre las cuales intervenir y dejar marcas. La intervención, así, es a la vez la transformación del pasado tanto como la apertura en el reverso de ese pasado.

Al igual que *Arran del Mar Caribe* (1944), de Ramón Vinyes —personaje célebre no solo por haber inspirado al sabio catalán de *Cien años de soledad*, sino por impulsar la revista *Voces* en Barranquilla y haber sido su “director de hecho” entre 1917 y 1920 (Vargas, 1977: 11)—, donde una familia catalana trasiega por la Guajira, *Deborah Kruei* tiene como escenario la presencia nazi en el Caribe colombiano.³ Pero a diferencia

de la obra de Vinyes, en la novela de Bacca, entre espías nazis, submarinos, adolescentes promiscuos, un misterioso Stuka abandonado en la serranía de Macuira, *wayúus* que atacan con flechas a soldados alemanes en el desierto de La Guajira, *femmes fatales* que despiertan fantasías de todo tipo y crímenes pasionales, el pensamiento descosido activa el proceso de sublevación de la imagen mediante la puesta en acción de un imaginario dinámico que es impulsado por una serie de procedimientos con los cuales se genera una escritura del reverso.

El especialista en literatura caribeña Ariel Castillo Mier reseñó así una de las líneas argumentales de *Deborah Kruei*:

La novela se abre con un recorte de prensa en el que se citan cuatro conjeturas en torno a la presencia de un bombardero alemán en la Guajira (esta visión múltiple de los hechos será una constante en la obra). El caso cuyo interés declinaba frente a la participación de la selección nacional de fútbol en la Copa Mundo, despierta la curiosidad (las ansias de gloria)

sufre un grave proceso de desarraigo; el trato con varios personajes y el tráfico de petróleo con los nazis en la que se ve involucrada acentuarán la crisis del grupo” (Vinyes, 2020: 133). En un artículo a propósito del drama, Lladó Vilasecas y González Cueto escriben que “la presencia de los nazis en *A orillas del mar Caribe* no responde solo al antifascismo que obligó a su autor a exiliarse, sino a la fuerte presencia de una corriente de simpatía por Hitler, Franco y Mussolini en muchos ámbitos de Colombia, donde, como han estudiado con detalle Silvia Galvis y Alberto Donadio [en su libro pionero *Colombia nazi 1939-1945*], se pretendió atentar contra el gobierno de los presidentes liberales Eduardo Santos y Alfonso López Pumarejo” (2008: 114). Acerca de las obras teatrales de Vinyes situadas en Colombia, véase Gilard (1989). En *Escribir en Barranquilla*, Ramón Illán Bacca, quien en 2003 realizó una edición íntegra de las publicaciones de la revista *Voces*, incorporó una nota acerca del influyente escritor catalán donde, entre otras cosas, menciona que lo que caracteriza a Vinyes “son sus respuestas ácidas ante la gente inoportuna. A un pretendido autor teatral que le comenta que el pescado es bueno para el cerebro, Vinyes le recomienda que se coma tres ballenas” (Bacca, 2005a: 239). En el citado artículo sobre el humor caribeño, Bacca también se pregunta por la condición costañera de Vinyes y se responde con un apunte del diario del escritor catalán donde este confiesa: “Ya me voy aplanando” (Ramón Vinyes, en Bacca, 2018: 106). Véase también Bacca (2005b).

3 La extraña obra teatral de Vinyes tiene una descripción temática que apunta a una tragedia caricaturesca donde “una familia catalana instalada en una zona salvaje de Colombia

del redactor Gunter Epiayú, quien sospecha una larga historia de espionaje y contraespionaje. Aunque los dueños del diario le niegan el apoyo económico, el periodista decide continuar la investigación y, de acuerdo con los resultados, participar en un concurso de novela o de periodismo. Lo primero ha de ser averiguar quién fue Déborah Kruel (1990: 112).

La novela acude a la exposición de la pesquisa y de los borrones, las faltas, silencios, olvidos y tachaduras que encuentra Gunter Epiayú. Se pone el foco, a partir de esta premisa, en la imposible tarea de reconstruir la historia para poder descubrir quién fue Deborah Kruel: “los documentos hallados (cartas, artículos, reportajes, expedientes judiciales, diarios, entrevistas, panfletos) se le entregan tal cual al lector, a quien le toca, ante tan confuso *collage* de fragmentos inconclusos, emprender su propia búsqueda y armar su propia novela” (Castillo Mier, 1990: 112). Aparecen artículos de publicaciones de la época, como *El Sesquiplano*, *La Prensa*, *La flecha azul*, *Hojas parroquiales*, *Bohemia*. También expedientes judiciales que el periodista encuentra carcomidos. El personaje transcribe entrevistas de la Mona Navarro y otros testigos con los que pretende reconstruir una historia (*la historia*). Pero estos documentos y testimonios están siempre interrumpidos por el tiempo, traen consigo la marca de su duración.

Un pequeño, pero muy significativo ejemplo de la condición ruinosas con que la obra expone la materialidad del archivo sobre el que ficcionalmente interviene se encuentra cuando, después de transcribir la declaración de Socorro Salomé ante el juez, un narrador parentético acota: “(Gunter trató de encontrar el resto del expediente, pero era imposible: el comején había hecho desaparecer hasta la más mínima huella)” (Bacca, 1990: 163). Tan imposible es para Gunter Epiayú la reconstrucción de esa historia que la novela cierra, como paradigma de esa

imposibilidad, con esta última nota, antecedida por el título “Estupenda gratificación”:

Para quien encuentre documentos sobre el espionaje en la Costa Atlántica durante la Segunda Guerra Mundial, olvidados en un taxi. Estos documentos solo interesan a su dueño Gunter Epiayú, quien sin ellos nunca podrá escribir la novela titulada *Deborah Kruel* (Bacca, 1990: 191).

Esta línea argumental hecha de fragmentos y borraduras, de documentos roñosos, voces entrecortadas y escrituras astilladas, al ser intervenida por las epifanías humorísticas parodia una infructuosa labor periodística y hasta cierto punto detectivesca con la cual Gunter Epiayú busca reconstruir los acontecimientos del pasado. Lo significativo es que acude a una amalgama de textos y testimonios. El pastiche opera acá como una mixtura de distintas versiones de los hechos que hace el periodista/novelistas Gunter Epiayú, es decir, un procedimiento que podemos identificar con el pensamiento descosido y que, dicho gráficamente, consiste en meter en la carpeta todo aquello que se encuentra. Esta línea argumental o hilo narrativo, que podríamos llamar realista en tanto se afirma en la consistencia material de los documentos es, además, intercalado con otro, más bien del orden de lo imaginario, sin que entre ambos necesariamente exista una relación jerárquica. Se trata de una narración contemporánea a los años de la guerra por parte de Benjamín Avilés, un adolescente que compone su relato a partir de las interferencias de diversas fuentes, donde se cuentan los hechos ocurridos en la ciudad caribeña “ligeramente monarquista y decadente” (Arango, 1992: 77), transitada por una supuesta red de espías nazis.

Esas interferencias del relator, al igual que los discursos incompletos, borrados, carcomidos que intenta recomponer Gunter Epiayú, se pueden enlistar y clasificar. Entre ellas encontramos,

sin ningún rigor exhaustivo, por ejemplo: 1) lo que Benjamín observa directamente (la escritura y la experiencia, lo testimonial); 2) los rumores de los que se entera tras biombos y bambalinas (la escritura y la escucha); 3) lo que oye en las radionovelas (la escritura y el melodrama); 4) las noticias que informa la radio (la escritura y el mundo exterior); 5) lo que lee en novelas de aventuras como las de Doc Savage o *El demonio amarillo*, protagonizada por Fu-Manchú y escrita por Sax Rohmer, o en textos eróticos ocultos tras grandes tapas de libros de álgebra, como *Enrique y la florista* o *Ella, una historia de aventuras*, de Henry Haggard “una de las obras más populares de todos los tiempos”, cuyo personaje, Ayesha, “fue considerada por Freud y por Jung como el prototipo del eterno femenino” (De Mojica, 2016: 496) (la escritura y la cultura popular); 6) lo que encuentra en las amplias salas de cine cuando se mete clandestinamente al teatro Rex para ver, además del siempre presente cine mexicano, a Marlene Dietrich en *Morocco*, de Josef von Sternberg, vestida con sombrero de copa, traje y corbatín besar a una mujer del público y arrojarle desde el escenario a Gary Cooper una flor (la escritura y el cine).

Muchas de las interrupciones que organizan el relato de esta parte de la obra provienen del imaginario con que el autor, en distintas notas y entrevistas, recapitula su propia infancia en la ciudad de Santa Marta en los años en que:

en una quinta frente al mar [...] vivía con unas tías victorianas [donde] no había sino una vitrina con algunos libros de la condesa de Segur, de Rafael Pérez y Pérez, Concha Espina y otros, de los que solo recuerdo la lectura de “El pequeño Lord”. El esplendor de la novela rosa como se ve. [...] Este mundo con películas de Shirley Temple y con un retrato de la reina Astrid de Bélgica en la sala, afortunadamente era contrapesado por los dramones mejicanos que veía en el gallinero del “Rex”,

al que llegaba por las noches escapándome por el techo. Luego pasé al seminario de Santa Marta en donde las novelas edificantes del padre Coloma y las biografías de los santos y mártires me acompañaron durante largos cuatro años. Solamente pude oponerles la lectura clandestina de libros de capa y espada y los de “La colección galante” (aquellas que en su contratapa decía “Si usted busca aquí pornografía no la encontrará solo publicamos obras de un moderado erotismo, pícaras y salaces”) (Bacca, 2004: s/n).

En esta línea argumental hecha de interferencias sobre el relato y donde el relator en sí mismo es una interferencia, las referencias culturales y, con ellas, las imágenes que constituyen el universo narrativo de Bacca, “que lo llevaron a escribir novelas con los recursos técnicos del imaginario de las comunicaciones del siglo XX” (De Mojica, 2016: 495), son cercanas a las novelas de Puig y de Cabrera Infante aun cuando “no toda su cultura proviene de lecturas populares o no-literarias” (De Mojica, 2016: 494).

La particularidad de *Deborah Krueh* radica en el hecho de que la operación que activa la totalidad de la obra como escritura del reverso está vinculada a la desjerarquización con que son puestos en relación el mundo imaginario estimulado por las aventuras de Fu-Manchú, las pomposas figuras cinematográficas, los noticiarios que informan los hechos de guerra, los discursos políticos, rumores, el deseo y las fantasías adolescentes de esta línea argumental, por un lado, y por el otro, la inestabilidad y fragilidad del archivo mediante el cual sería posible restituir, y con ello explicar y otorgarles sentido a los acontecimientos vinculados al espionaje nazi en el Caribe colombiano que hacen parte de la trama vinculada a la búsqueda de Gunter Epiayú. Si bien bajo la lógica contenida de lo continuo estos elementos (realistas o imaginarios) están aparentemente escindidos y distantes, la escritura del reverso

que emerge del pensamiento descosido característico de Bacca los hilvana mediante una serie de procedimientos de distinta naturaleza, como el pastiche, la parodia, el humor y la ironía.

Lo significativo de esto a la luz del desarrollo de la hipótesis que acá proponemos —a saber, que el pensamiento descosido en tanto puesta en acción de un imaginario dinámico activa un proceso de sublevación de la imagen que a su vez genera, mediante distintos procedimientos, una escritura del reverso— es el hecho de que, paradójicamente, al hilvanarlos la escritura invierte el relato y expone, como si se tratara de un artefacto al que con curiosidad infantil se le extrae la carcasa, su mecanismo. Lo que sale a flote es el aparato, la naturaleza artificial de la literatura. Es esta exposición la que, llevada a la lectura del pasado (los candentes y agitados años treinta y cuarenta), subleva la imagen, esto es, hace de ella un instrumento con el cual modificar lo real. Es como si con *Deborah Kruei* pudiéramos enfocar lo ocurrido desde otro ángulo, verle su reverso.

Deborah Kruei no refleja sucesos ni está inmersa en el paradigma mimético que rige la tradición realista de un sistema literario como el de la narrativa colombiana, tampoco representa una realidad exterior a sí misma, aun cuando en ella el universo imaginario del Caribe colombiano y su configuración como sistema literario esté en funcionamiento: lo hace en su calidad de artefacto, es algo más con lo que jugar. Se trata de una obra donde el ordenamiento del lenguaje está al servicio de un proceso de sublevación de la imagen con el que se interviene en el relato de la historia.

En *Deborah Kruei* desviar la mirada equivale a observar el ayer con el filtro de la ficción y dejar una marca. Su sentido, allí hacia donde se mueve la trama, es el de la sublevación de la imagen. En ese movimiento la escritura exhibe el reverso de la historia, aquello que ha permanecido oculto, que no ha sido revelado por cuanto no ha sido (aún) imaginado. La imagen con que el pasado se

ha construido es intervenida por el pensamiento descosido, no es ya sí misma, se hace otra, y más aún, se hace lo otro, pues dicho mecanismo transforma la experiencia del tiempo.

El pensamiento descosido constituye así, a la vez, la transformación del pasado tanto como la apertura en su reverso. Al intervenir las imágenes es exhibida la parte de atrás de la historia, el revuelo que no deja intacto lo ocurrido haciéndolo volver para transformarlo. Esa exposición del reverso implica un proceso de sublevación, ya que el reverso es huracanado, sublevado, “como cuando decimos ‘se levanta tormenta, se encrespan las aguas’ [...] Las sublevaciones serán comparadas a menudo con huracanes o con grandes olas rompientes. Porque es entonces cuando se desencadenan los elementos (de la historia)” (Didi-Huberman, 2017: 29).

En resumen, *Deborah Kruei* es una novela que insiste en la exaltación afirmativa de la escritura como juego de la imaginación y en la afirmación de lo imaginario, con sus interferencias, como agente constitutivo de lo social. Es además una forma de la escritura que insiste en lo lúdico de lo imaginario como su posibilidad de constitución.

Ramón Illán Bacca, mediante el pensamiento descosido, practica con esta novela, y lo mismo podría decirse de otras obras suyas, como *Marcas en la ópera* (1996),⁴ *Disfrázate como quieras* (2002), y *La mujer barbuda* (2011), una escritura que expone modos de imaginar la historia ya no como un relato continuo y homogéneo ni como

4 Acerca de esta novela, apunta Sarah de Mojica que en ella los “imaginarios construyen una contra-memoria de la historia de la nación [...] En vez de repetir la historia oficial, las versiones de las novelas de Bacca cuentan otras historias, a partir de algunos embrollos internacionales olvidados o censurados porque resultaron escandalosos, antipatrióticos y cuando menos vergonzosos para la república. Bacca arma su relato a partir de noticias y fotografías históricas entremezcladas con documentos apócrifos. El palimpsesto es la estructura que resulta de estas superposiciones que llevan al lector a hacer su propia investigación para desentrañar y confrontar la memoria oficial con otros asuntos olvidados como el supuesto hundimiento de un submarino nazi por la armada colombiana en 1944, que provocó un debate sobre la retórica patriota en el Congreso (*Deborah Kruei*, 83-87)” (2016: 499).

un entrelazamiento de hechos que, dispuestos uno tras otro, entretejen una concepción estereotípica de la identidad discursiva nacional, regional, política, sexual. Por el contrario, se trata de una escritura del reverso en tanto subleva la imagen, deforma lo continuo haciéndolo discontinuo, interviene y altera los discursos dominantes, desviando así la historia o haciendo posible, al menos, otros modos de imaginarla.

EL REVERSO EN UNA NOVELA DE VIAJES Y AVENTURAS (2019)

Las escrituras de Ramón Illán Bacca y Juan Cárdenas elaboran imaginarios que poco tienen en común. Sin embargo, aun tratándose de escrituras distintas, sus dobleces, en virtud del pensamiento descosido como método crítico y dispositivo anamnésico y heterológico, se hilvanan entretejiendo en su trazo un reverso con el que se activa un proceso de sublevación de la imagen. La literatura de Cárdenas actúa sobre la de Bacca (y viceversa), de manera tal que, por ello, intervienen sobre una muy limitada corriente que hace parte del sistema literario colombiano, modificándolo, alterándolo y redefiniéndolo al reubicarlo y reubicarse dentro de su propia excentricidad.

El pensamiento descosido en Juan Cárdenas se hace notorio al realizar múltiples, y en ocasiones contradictorias, conjugaciones de elementos diversos que articulan tradiciones, lenguajes, realidades e imaginarios disímiles, impidiendo que la escritura se instaure como un aparato monumental y estático, al igual que las epifanías humorísticas en *Deborah Krueh*. Esto explica que su narrativa, junto con la de las escritoras Margarita García Robayo y Juan Álvarez, haya sido vinculada dentro del ámbito de las experimentaciones literarias, como “formas para repensar [la] historia o para imaginar distintos presentes” (Torres Perdigón, 2021: 137).

En efecto, en la propuesta de Cárdenas los elementos heterogéneos que se ponen en relación dan cuenta del paso del trabajo con objetos al trabajo con las huellas que dejan los procesos. La descomposición de fragmentos y el remonta-je hacen que el dinamismo narrativo característico de esta obra, que podemos identificar como partícipes del pensamiento descosido, genere un movimiento propagado por la constante alteración del relato. Este dinamismo bien podría ponerse en contraposición con una tradición narrativa como la colombiana que, salvo pocas excepciones, como la de Ramón Illán Bacca, se caracteriza por una estática monumental apegada al fuerte paradigma del realismo con que se ha constituido a lo largo del siglo XX.

Es el caso de *Volver a comer del árbol de la ciencia* (2018), un libro que reúne textos de diversa procedencia y marcada heterogeneidad. En él coexisten relatos y cuentos con notas de lectura sobre Felisberto Hernández y documentos programáticos, como “Nudos ciegos”. Hay también textos híbridos entre los que se encuentra el que le da título al volumen. “Volver a comer del árbol de la ciencia” se compone de una compleja red de evocaciones, referencias y relatos vinculados a experiencias de lo sensible que ponen en juego los sentidos en función de los signos. Mediante este sistema de asociaciones y procedimientos, Cárdenas practica lo que él mismo arena en “Nudos ciegos”, donde señala la existencia de un “enfrentamiento hipotético [que] nos permite apreciar el carácter absolutamente visual de nuestra escritura” (2018: 170). Lo anterior lleva a que lo visual, por medio de imágenes, se integre a la narración, no decorándola ni ambientándola sino conformándola, de manera tal que la representación se imponga a lo representado, algo característico de la escritura de Cárdenas en la que, con marcada insistencia, se ve el proceso que la produjo y en la que permanentemente son expuestas sus formas de representar. Es significativo cómo en “Nudos ciegos” el propio autor vincula la escritura con lo visual al señalar que

al mirar una imagen no hacemos algo muy distinto a lo que realizamos al leer:

Vamos removiendo capas, una detrás de otra, hasta que comprobamos que la imagen alude a otras imágenes y, casi de inmediato, como si quisiera dejar de ser imagen, la imagen se desborda hacia los márgenes de la percepción y de la memoria. La imagen también quiere volverse sonido, quiere volverse olor y, en últimas, quiere volverse palabra (2018: 172).

Esta metamorfosis de la imagen, que es posible identificar como parte del proceso de sublevación activado por el pensamiento descosido, aparece en novelas como *Los estratos*, publicada en 2013; *Ornamento*, de 2015; y *El diablo de las provincias*, de 2017, mediante el registro de la heterogeneidad del lenguaje, con lo que la literatura se ofrece como escritura del reverso que, proyectada en la contemporaneidad, hace posible la construcción inteligible del presente. Cárdenas habla de una serie de procedimientos utilizados “para que las voces de distintas procedencias se entremezclen y creen una especie de masa sonora” (Rincón, 2019).

En la articulación de esta última el pensamiento descosido activa el proceso de sublevación de la imagen, la escritura encuentra su forma de salir de sí misma, muestra una imagen desfasada de lo literario o, como quería Deleuze, su forma de escapar del sistema dominante, su devenir-otro de la lengua (1996: 16), su forma de poner la lengua en desequilibrio (1996: 151).

Es llamativo el caso de *Ornamento* (2015), pues allí el proceso de sublevación de la imagen es simultáneo a la destrucción de la dimensión representativa de lo literario que se origina, paradójicamente, mediante un exceso de mimesis o, mejor aún, del uso de la mimesis como exceso y del exceso como forma de ruptura con el contrato mimético, que lleva al médico narrador de la novela a asumir que “[n]ada sobra, en realidad. No hay nada que sea estrictamente decorativo o

superfluo. Todo sirve para algo, en la medida en que nada sirve para nada” (Cárdenas, 2015: 68). La asimilación del desfasaje de la imagen y su proceso de sublevación hace que en esta obra y, en general, en la escritura de Cárdenas, la representación funcione como una tecnología que reordena lo sensible, como estupefaciente, una perturbación de lo sensible, y se constituya en sujeto y efecto de su propio sistema de representación, en ornamento, esto es, una mera relación entre signos.

Es esta relación la que en “Volver a comer del árbol de la ciencia” da forma a una escritura claramente heterogénea, despojada del género y del marco, que estalla a raíz de la fuerza investida por los métodos asociativos; por el montaje, si lo entendemos como “práctica de juntar cosas que no van juntas o que no parecen ir juntas o que incluso todavía no se han visto ir juntas” (Rancière, 2018: 81); por la pura conexión de sus partes y por los procedimientos empleados que implican la coexistencia de diversos niveles de la discursividad en los que intervienen Bradshaw, el gerente de la United Fruit Company durante los hechos de la masacre de las bananeras en 1928, el chachachá “La banana” de Ben (et sa tumba), un ingeniero agrónomo que imagina ser esclavizado por los plátanos; Heinrich von Kleist y sus reflexiones sobre el movimiento y las marionetas, las relaciones entre el banano y el Corán, los experimentos de un grupo de científicos dirigidos por Briujonenko, las clasificaciones de Linneo y sus matices bíblicos, la icónica imagen publicitaria de Chiquita Brands donde aparece una banana seductora disfrazada de Carmen Miranda, las figuras humanoides de los racimos de plátanos, los soldaditos de *La casa grande*, entre otras cuantas cosas. Es allí, en las indeterminaciones de estas asociaciones que emulan en gran parte a John Cage, en la estructura compleja de sus conexiones, en las interferencias y condensaciones y en la fuerza que genera el ensamblaje de las partes, y no tanto en el desarrollo de un esquema, donde el pensamiento descosido, en tanto modo

crítico de intervención en lo real, abre la posibilidad (la emergencia de lo posible) de incidir en el orden y crear, a efecto de esa fuerza, nuevos ordenamientos de lo sensible que activen el proceso de sublevación de la imagen.

En Cárdenas, tal proceso de sublevación pone en escena la diferencia entre, por un lado, el relato como una representación narrativa de sujetos en un tiempo y espacio efectuando acciones articuladas mediante la sucesión de frases verbales que conllevan una implícita continuidad casuística, y por otro, lo literario como un espacio del lenguaje en el que aparece privilegiada la coexistencia como una fuerza enunciada en tanto conjunto que desencadena efectos críticos sobre lo real. De manera similar a lo que sucede con Ramón Illán Bacca, la escritura está dada aquí como un dispositivo enunciativo no representativo, un ordenamiento del lenguaje que se posiciona a modo de paradigma de relaciones de frente a la sucesión causal del relato y a la representación, encarándola, señalando lo que en ella hay de subordinación con lo real.

En lugar de seguir simplemente el ritmo de la acción, Cárdenas no solo se distancia sino además se inclina hacia un lugar opuesto, contrario al de las acciones del relato, de la fábula y la anécdota. Se trata de un movimiento, una variación que en su desplazamiento conlleva otro lugar de los hechos, no tanto porque dejen de serlo (la narración, en todo caso, continúa estando presente) sino porque su presencia en el relato se encuentra en otro sitio, allí donde la escritura, como resultado del pensamiento descosido, exhibe el reverso de la historia.

Escribir los hechos no desde el acontecimiento, aquello que ocurre, sino desde los efectos. Un reverso que, lejos de deberse al misterio, proviene de los restos, de lo que ha sido dejado de lado. Donde esto se ve mayormente expuesto es en *Elástico de sombra*, novela de 2019 en la que Cárdenas aborda las resistencias de las poblaciones negras del norte del Cauca en el suroccidente colombiano. En esta obra se pueden observar

con claridad los mecanismos con que esos otros modos de pensar la historia están vinculados al pensamiento descosido como puesta en acción de un imaginario dinámico que activa un proceso de sublevación de la imagen.

En *Elástico de sombra* se representa al viento como un ser animado; hay pactos con entidades maléficas como las brujas; chivas con latonerías ornamentadas “en las que se miraba un jurgo de bestias salvajes, peludas y no tanto, caribajitos y carisecas, vivos y cocinados, canastos con frutas, pajaritos, paisajes de las montañas, paisajes del valle, paisajes del mar, cielos de todos los tonos y hasta ciudades futurísticas con platillos voladores” (Cárdenas, 2019: 15); aventuras en cruces de caminos y transformaciones en bestias con alas que sobrevuelan todo el valle; diálogos con el señor Duende para pedirle los conocimientos perdidos de los macheteros, al término de la cual se interna en su guarida subacuática; logias de mujeres macheteras; peleas entre duendes y diablos y diablos encarnados en videoartistas de vanguardia, además de otras cosas diversas.

Elástico de sombra, puede sospecharse, no es un relato fijado sino, más bien, un artefacto narrativo de la contrainformación, forma de la resistencia y un tejido textual complejo cuyos procedimientos, como los cuerpos sudorosos que practican la esgrima de machete o bailan el candombe —y también como las montañas que sus personajes recorren y en cuyos pliegues “las cosas aparecían y desaparecían de manera caprichosa” (Cárdenas, 2019: 55)—, se mueven constante y sorpresivamente hacia múltiples direcciones, siempre en contra de aquello que es dominante, dejando en cada uno de sus momentos las marcas de tales desplazamientos. Gabriel Giorgi señala que ese mecanismo pasa por “la yuxtaposición de planos narrativos que son matrices temporales en las que distintas escalas se superponen sin una resolución narrativa que las integre ni las sintetice” (2020).

Cárdenas no se limita a contar formas de la resistencia en lo anecdótico de la trama, sino que

las temporalidades con que estas se producen son incorporadas también en el uso del lenguaje. El ordenamiento que *Elástico de sombra* le da a este último y con el cual se estructura la novela es el resultado de la tensión generada por la representación de un *pathos* —el de la resistencia negra en los Andes colombianos— y la conservación y proliferación de un relato —el de las múltiples temporalidades entrecruzadas que conviven en su textualidad configurando un tiempo resistido—. De ahí que Giorgi apunte que la novela trabaja sobre un:

archivo sin libro, archivo clandestino, ‘de sombra’, saberes que circulan en la memoria de la lengua oral y de los cuerpos: el otro archivo, en el revés de la cultura letrada, y del canon definido por las literaturas nacionales [...] No hay *historia* para esto, ni historiografía ni narración ‘clásica’, justamente porque no hay una escala final para estas temporalidades que se activan desde la ficción. Esos tiempos no son ni el del archivo nacional ni el del capital, y es precisamente en esa doble distancia donde Cárdenas quiere situar el trabajo de la novela (2020).

La obra de Juan Cárdenas —que en la edición de Sexto Piso lleva el *Candombe de carnaval*, de Pedro Figari, reproducido en su tapa, un óleo nativista de 1932 que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires— en sus derivas oscilantes entre el realismo y lo fantástico podría catalogarse como perteneciente al realismo elástico, ya que construye un dispositivo narrativo en permanente movimiento. Al igual que los cuerpos candomberos de la pintura de Figari, que se mueven al ritmo de los tambores, o los practicantes del legendario arte de la esgrima de machete, “también conocida como ‘grima’, un arte marcial negro de origen incierto actualmente en una fase vestigial o de ruina” (Cárdenas, 2019: 7), que se practica en las montañas del Cauca y que fue usado por los ejércitos de negros durante la

guerra de los Mil Días y la guerra con el Perú y que le sirve de escenario y motivo al relato, cuya historia vinculada al territorio caucano y a los negros patianos se sintetiza en el epílogo; *Elástico de sombra* traza un movimiento que ondula evocando una especie de ritualización y performance con la que cobra materialidad la escritura del reverso.

En la obra de Cárdenas se manifiesta la puesta en relación de una serie de procedimientos de intervención elásticos que activan el proceso de sublevación de la imagen, como la alteración, el desvío y la desalineación. Se trata de formas de escribir el reverso, de desarreglar el archivo, pensemos en los trazos que marca al final de la novela uno de los maestros macheteros cuando le dice a otro:

nuestras líneas rectas no son rectas. Pero no porque no sepamos o no podamos imaginarnos una línea recta. Nuestras líneas no son rectas porque en la vida real todo gesto, todo trazo, por fino y exacto y perfecto que sea, siempre deja a los costados una rebaba (Cárdenas, 2019: 110).

A manera de conclusión, se puede señalar que la escritura del reverso en Colombia se caracteriza por estar conformada por obras que, como las de Ramón Illán Bacca y Juan Cárdenas, llevan a cabo una lectura diferente de la historia mediante una serie de procedimientos con los cuales se subvierte la imagen en tanto dimensión estable de lo real. Ambos autores practican estilos que exponen modos de ver lo acontecido no ya como un relato continuo ni como un entrelazamiento de hechos que, dispuestos uno tras otro, entretejen una concepción estereotípica de la identidad (nacional, regional, política), sino más bien como deformaciones o intervenciones de lo continuo

que desvían y sugieren —ergo, hacen posible— otros modos de la historia.⁵

Leídas desde el filtro crítico del pensamiento descosido es posible identificar en la obra de Ramón Illán Bacca y Juan Cárdenas los modos en que se activa, mediante una serie de procedimientos, un imaginario que pone en funcionamiento el proceso de sublevación de la imagen con la que se nos hace visible la escritura del reverso. Esta última impulsa a volcar sobre lo literario como sistema homogéneo la sospecha y la desconfianza, es decir, convoca a pensar una literatura latinoamericana y, en el caso que nos interpela particularmente, colombiana, en términos de una red de relaciones que, sin embargo, no llega a ser tal, pues su realización se soporta en su propia incompletud. De ahí que pensar descosido, respecto de lo literario al menos, suponga, por sobre otras cosas, pensar lo descosido de la red de relaciones trazada por las partes.

Así, lo literario no aparece tanto como algo realizado sino, más bien, como una permanencia y un sostenimiento en la duración de una escritura del reverso, tal y como hemos visto que sucede en Ramón Illán Bacca y Juan Cárdenas, aun cuando sus obras no se corresponden, pero sí están hechas de materialidades textuales que propenden la una a la otra, escrituras que están bordadas con hilachas compartidas.

5 Gabriel Giorgi, en una línea que abre otros enfoques críticos, va más allá las posibilidades de esta escritura del reverso al afirmar que en la partición entre naturaleza y cultura, las novelas de Cárdenas, donde la naturaleza ya es archivo, están vinculadas a una temporalidad en la que “ya no se conjugan exclusiva ni principalmente en torno a figuras de lo humano —sea el individuo, lo social o las formas reconocibles de lo colectivo (la nación, la ciudad, la raza, la clase, el género, etc.)—, dado que, allí donde la frontera entre naturaleza y cultura se problematiza y se desvanece, emergen escalas, fuerzas, magnitudes y perspectivas irreducibles a los tiempos de lo humano: un sismo de las formas de lo narrable, y, por lo tanto, de lo inteligible” (2020).

REFERENCIAS

- Antelo, Raúl (2014), “Lejaceranía: la lucha de los espacios inventados”, en *Imágenes de América Latina. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Edutref, pp. 157-191.
- Arango Restrepo, Gustavo (1992), “Deborah Krueh, Ramón Illán Bacca. Plaza y Janés, Bogotá, 1990. 190 págs”, *Sociología*, núm. 15, pp. 76-79.
- Bacca, Ramón Illán (1990), *Deborah Krueh*, Bogotá, Plaza y Janés.
- Bacca, Ramón Illán (2004), “Mi Caribe (Notas para una improbable autobiografía)”, *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, núm. 1, año 1, pp. 1-21.
- Bacca, Ramón Illán (2005a), *Escribir en Barranquilla*, Barranquilla, Ediciones Uninorte.
- Bacca, Ramón Illán (2005), “Ramón Vinyes en Barranquilla (1914-1925)”, *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, núm. 3, año 2.
- Bacca, Ramón Illán (2009), “De cómo llegué a escribir *Deborah Krueh*”, *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, núm. 88-89, pp. 78-83.
- Bacca, Ramón Illán (2012), *Gato suelto y feliz y otros cuentos*, Manizales, Universidad de Caldas.
- Bacca, Ramón Illán (2018), “El humor que se mece en la hamaca del Caribe”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. LII, núm. 95, pp. 100-116.
- Escobar Mesa, Augusto (2005), “Diálogo compartido con Ramón Illán Bacca”, *Cuadernos de Literatura*, núm. 9, vol. 18, pp. 157-172.
- Bolaño Sandóval, Adalberto (2008), “Disfrázate como quieras: la historia como vértigo y crucigrama”, *Encuentros*, núm. 12, pp. 83-89.
- Cárdenas, Juan (2015), *Ornamento*, Madrid, Periférica.
- Cárdenas, Juan (2018), *Volver a comer del árbol de la ciencia*, Bogotá, Tusquets.
- Cárdenas, Juan (2019), *Elástico de sombra*, México, Sexto Piso.
- Castillo Mier, Ariel (1990), “Infierno del chisme caliente. *Deborah Krueh*, Ramón Illán Bacca, Plaza y Janés, Bogotá, 1990, 192 págs.”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 27, núm. 24-25, pp. 112-113.
- Cornejo Polar, Antonio (1988), “Los sistemas literarios como categorías históricas. Elementos para una discusión latinoamericana”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 15, núm. 29, pp. 19-25.
- De Mojica, Sarah (2016), “Genealogías de la imagen en las novelas de Ramón Illán Bacca Linares en el marco de la cultura del Caribe colombiano”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXII, núms. 255-256, pp. 487-503.
- Deleuze, Gilles (1996), *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama.
- Didi-Huberman, Georges (2015), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, Georges (2017), *Sublevaciones*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Even-Zohar, Itamar (2017), *Polisistemas de cultura*, Tel-Aviv, Universidad de Tel-Aviv.

- Giorgi, Gabriel (2020), “‘Temblor del tiempo humano’: política de la novela en Juan Cárdenas”, *Cuadernos de Literatura*, vol. 24.
- Gilard, Jaques (1989), *Entre los Andes y el Caribe. La obra americana de Ramón Vinyes*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- Gilard, Jacques (1991), “Deborah Krue”, *Caravelle*, núm. 56, pp. 202-206.
- Glissant, Édouard (2018), *Filosofía de la relación. Poesía en extensión*, Buenos Aires, Miluno.
- González Ochoa, César (2008), “La literatura como sistema”, *Acta Poética*, vol. 29, núm. 2, pp. 277-309.
- Lladó Vilaseca, Jordi y Danny González Cueto (2008). “Arran del Mar Caribe de Ramón Vinyes: un drama de exilio en La Guajira”, *Actualidades Pedagógicas*, núm. 52, pp. 105-116.
- Hernández Cassiani, Rubén Darío (2019), “Imaginario identitario caribeño en la narrativa de Ramón Illán Bacca”, *Unicarta*, núm. 122, pp. 46-53.
- Mazzoldi, Bruno [Instantes y Azares] (15 de julio de 2020), *Sobrevida(s): Homenaje a Jacques Derrida en su 90 aniversario*, [video], YouTube, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WN1AJ9t78sI>
- Mejía Rivera, Orlando (2012), “Ramón Illán Bacca y la escritura del gato de Cheshire”, en Ramón Illán Bacca, *Gato suelto y feliz y otros cuentos*, Manizales, Universidad de Caldas, pp. 7-32.
- Posada Giraldo, Consuelo (1998). “Escribir en Barranquilla. Ramón Illán Bacca. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 1988”, *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 3, pp. 84-87.
- Pöppel, Hubert (2001), *La novela policiaca en Colombia*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- Prieto Martínez, Julio (2016), *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- Rama, Ángel (1971), “Crítica y literatura”, *Sin Nombre*, núm. 3, pp. 6-11.
- Rancière, Jacques (2018), “El momento de la danza”, en *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*, Santander, Shangrila, pp. 65-90.
- Rincón, Juan Camilo (2019), “Viaje al exótico mundo de la esgrima con machetes del Cauca”, en *El Tiempo*, 2 de diciembre de 2019, Bogotá, disponible en: www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/juan-cardenas-lleva-a-sus-lectores-al-mundo-de-la-esgrima-con-machetes-del-cauca-439288
- Sarduy, Severo (1993), *Pájaros de la playa*, Barcelona, Tusquets.
- Torres Perdigón, Andrea (2021), “Experimentación y representación en la novela colombiana actual: Juan Cárdenas, Margarita García Robayo y Juan Álvarez”, *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 48, pp. 135-152.
- Vargas, Germán (1977), “Revisión de Voces”, en *Voces. Selección de textos, 1917-1920*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, pp. 9-17.
- Vinyes, Ramón (2020), *Arran del Mar Caribe. Tres actes dividits en nou quadres*, en *Tres textos de Ramón Vinyes*, Barcelona, Repertorio teatral català/Institut del Teatre, pp. 131-242.
- Zanetti, Susana (1992), “Ángel Rama y la construcción de una literatura latinoamericana”, *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, núm. 160, pp. 919-932.
- SIMÓN HENAO. Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina, Magíster en Literatura española y latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina, y profesional en estudios literarios por la Universidad Javeriana de Bogotá (PUJ), Colombia. Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra de Literatura Latinoamericana I de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Investigador Asistente de CONICET donde realiza labores de investigación acerca de las proyecciones imaginarias de lo común en el arte, el cine y la literatura colombiana de fin de siglo XX. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: “Escribir por detrás. Permanencia y duración en *Elástico de sombra* de Juan Cárdenas” (*Lingüística y Literatura*, vol. 42, núm. 79); “El banano, signo de la duración. Patrón, variación y extensión de un fruto” (*Catedral Tomada*, vol. 9, núm. 16); y “Prolongaciones de una forma. Comentarios al margen de una poética de Fernando Cruz Kronfly” (*L’Entre-deux*, vol. 11, núm. 2).