

ARTÍCULOS

**INTERVENIR LOS TIEMPOS:  
DURACIÓN Y LITERALIDAD EN  
JUAN CÁRDENAS Y CARLOS CASTRO.**

**INTERVENING TIMES: DURATION AND LITERALITY IN JUAN  
CÁRDENAS AND CARLOS CASTRO.**

**Simón Henao**

**Universidad Nacional de La Plata - IdHICS-CONICET**

*Doctor en letras por la Universidad Nacional de La Plata, magíster en literatura española y latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires y profesional en estudios literarios por la Universidad Javeriana de Bogotá. Jefe de trabajos prácticos en la cátedra de Literatura latinoamericana I de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación de la UNLP e investigador asistente del CONICET.*

Contacto: [simon.henao@gmail.com](mailto:simon.henao@gmail.com)

ORCID: [0000-0003-0926-1525](https://orcid.org/0000-0003-0926-1525)

**Alba L. Delgado**

**Universidad de Buenos Aires - IELAC**

*Analista política, doctoranda en Ciencias Sociales (UBA) e investigadora del Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe (IEAC-UBA) y el Grupo de Estudios de Sociología Histórica de América Latina (GES-HAL-UBA). Sus líneas de investigación se desarrollan en el marco de la Sociología Histórica y los estudios discursivos en torno a los procesos de construcción estatal de enemigo político y sus vínculos con los regímenes de excepción y la violencia estatal en América Latina y el Caribe.*

Contacto: [albaeledelgado@gmail.com](mailto:albaeledelgado@gmail.com)

ORCID: [0009-0000-5426-7040](https://orcid.org/0009-0000-5426-7040)

DOI: [10.5281/zenodo.10433540](https://doi.org/10.5281/zenodo.10433540)

## RESUMEN

## PALABRAS CLAVE

*Literatura colombiana**Arte colombiano**Siglo XXI**Duración**Literalidad*

*En este artículo, usando el montaje como metodología crítica, se argumenta que lo que hace legible de manera transversal la obra literaria de Juan Cárdenas y la obra artística de Carlos Castro es la puesta en cuestión de la máquina realista. Más que contrastar las dos especificidades de la materialidad con que la literatura y el arte contemporáneo colombiano configuran sus obras, lo que esta indagación busca es encontrar instancias de semejanza entre ellas. Mediante la identificación de una serie de procedimientos vinculados a la deformación de las estrategias realistas de representación y a la desestabilización de elementos temporales nuestra hipótesis señala que la literalidad y la duración son efectos de una intervención de los tiempos.*

## ABSTRACT

## KEYWORDS

*Colombian literature**Colombian art**XXI Century**Duration**Literality*

*This paper, using montage as a critical methodology, argues that what makes the literary work of Juan Cárdenas and the artistic work of Carlos Castro legible in a transversal manner is the questioning of the realist machine. Rather than contrasting the two specificities of the materiality with which Colombian contemporary literature and art configure their works, what this inquiry seeks is to find instances of similarity between them. By identifying a series of procedures linked to the deformation of realist strategies of representation and the destabilization of temporal elements, our hypothesis points out that literality and duration are effects of an intervention of time.*

**Fecha de envío: 29/04/2023****Fecha de aceptación: 15/11/2023**

La de Aira con el realismo, dice Julio Premat en uno de los capítulos de *¿Qué será la vanguardia?*, es, entre otras cosas, una relación que permite delinear “formas alternativas para pensar la correspondencia entre realidad y representación en muchos otros autores actuales” (Premat, 2021: 140). Tratándose de Aira, para quien “el arte sigue siendo el mejor campo de práctica y experimentación de la vieja inteligencia, la que se imponía el objetivo de saber cómo funcionaban las cosas, y cómo funcionaba el mundo” (Aira, 2001: 5), esa condición autoral, que, al igual que el arte, opera como una máquina (baste pensar en la máquina transparente de Duchamp mencionada por Aira en “La utilidad del arte”), puede extenderse desde el campo de la literatura contemporánea hacia el campo del arte contemporáneo donde también todo aquello que sucede no es más que mero mecanismo.<sup>1</sup>

Las conexiones entre literatura y arte, y más aún, su indistinción, se hacen todavía más llamativas al advertir que, en la lectura de Premat, el supuesto realismo aireano deriva en una suerte de literatura fantástica, esto es, en una literatura que se opone al realismo, una “literatura del disparate” (Premat, 2021: 140), o, para ser incluso más genéricos, una literatura de evasión como aquella que Aira extraña porque, como acota en un pequeño ensayo, ha muerto y ya “no se huye de nada, porque no hay nada de qué huir. Al contrario: hoy la novela es novela de acercamiento” (Aira, 2018: 32).

El disparate y la evasión como procedimientos de narración, aunque escasos en el caso colombiano, están presentes en algunas zonas del relato (literario y/o artístico) contemporáneo y pueden ser entendidos en varios niveles.<sup>2</sup> El objetivo de estas reflexiones es, precisamente, indagar en al

---

<sup>1</sup> Si bien la perspectiva de Giorgio Agamben en su “Arqueología de la obra de arte” (2017) es plenamente eurocéntrica, resulta significativa la noción de máquina artística que propone. En esta conferencia Agamben sugiere una arqueología del arte que, desde el mundo clásico griego lo conduce a una Modernidad en la que los elementos obra, artista y operación se estrechan hasta el punto de que en la obra de arte sea imposible separar alguno de ellos “sin romper irreversiblemente todo el nudo” (AGAMBEN, 2017: 20). Más adelante, a propósito de Duchamp, agrega: “¿Qué hace Duchamp para hacer que explote o al menos para desactivar la máquina obra-artista-operación? Toma un objeto de uso cualquiera, como puede ser un mingitorio, e introduciéndolo en un museo lo fuerza a presentarse como una obra de arte” (AGAMBEN, 2017: 24).

<sup>2</sup> Obras como *Una triste aventura de catorce sabios* (1928), de José Félix Fuenmayor; *Barranquilla 2132* (1932), de José Antonio Osorio Lizarazo; *La casa grande* (1962), de Álvaro Céspedes Samudio o *Déborah Krueh* (1990), de Ramón Illán Bacca, así como *Estaba la pájara pinta* (1975), de Albalucía Ángel; *Juego de espejos* (1987), de Humberto “Cachifo” Navarro o *Los ríos del tiempo* (1999), de Fernando Vallejo podrían trazar

menos uno de estos niveles como forma de aproximarse a un hecho notorio de conexión entre lo literario y lo artístico, aduciendo que tal conexión, planteada en términos espaciales pero no por ello menos historizante de lo que podría pensarse, no es otra cosa más que los posibles, y acaso notorios, puntos de contacto entre un lenguaje y otro.

Más que contrastar las dos especificidades de la materialidad con que la literatura, por un lado, y el arte contemporáneo por el otro, configuran sus obras, lo que esta indagación someramente busca es encontrar instancias de semejanza entre ellas, ver lo que, en un caso limitado y concreto como en el que vamos a centrarnos, tienen en común y comparten la literatura y el arte. Para esto, a partir de la problematización hasta cierto punto ya bastante transitada en términos teóricos de las relaciones contemporáneas entre representación y realidad (cfr. Garramuño, 2009; Contreras, 2002, 2005; Ludmer, 2010; Premat, 2021), identificamos en qué consisten y qué particularidades estéticas, y con ello por supuesto políticas, tienen las extrañas coincidencias entre la obra del escritor Juan Cárdenas y la del artista Carlos Castro.

Al partir de la base de que, en términos críticos, el sentido de una obra encuentra una de sus posibilidades de legibilidad en la puesta en relación y, a su vez, la relación en sí es, ya, una puesta en sentido, se busca argumentar en este artículo que lo que hace legible de manera transversal las obras de Juan Cárdenas y de Carlos Castro, lo que permite unir dos mundos en su misma distancia no es el sentido, siempre plural, abierto e indeterminado hacia el que apuntan sus singularidades. Más bien lo es el consecuente desborde de sentido que se produce como efecto de una serie de procedimientos. Aún en la radical diferencia de las materialidades con las que componen sus obras, comparten procedimientos, mecanismos y estrategias. Significativamente estas obras habilitan una perspectiva crítica como la que acá nos proponemos que logre despegar a los objetos narrativos, escultóricos, pictóricos o plásticos de su soporte material, de sus condiciones de circulación y de las especificidades de su recepción. De esta forma es posible observar las dimensiones sensibles constituyen distintas capas de sentido a través de, parafraseando a Humboldt, la inevitable y permanente interrelación, la necesaria reciprocidad de la aparente diferencia entre los elementos.

Se trata, por lo tanto, de una mirada estrábica, en el sentido de que hay en ella un enfoque bifocal, una proyección de la mirada por duplicado

---

una serie extraordinaria que, sin llegar a incorporarse del todo al disparate y la evasión, ponen en cuestionamiento las formas realistas de representación con que tradicionalmente han sido configurados, de manera hegemónica, los imaginarios narrativos de la literatura colombiana del siglo XX.

que hace emerger cierto tipo particular de encuentro;<sup>3</sup> una lectura de obras muy diversas pero que, sin embargo, destacan por no resultar ajenas al latido de un tiempo en donde el pasado y el presente aparecen como elementos desestabilizados.

En síntesis, podríamos afirmar que el desarrollo de estas reflexiones está organizado en función de tres proposiciones principales en torno a la intervención de los tiempos. La primera proposición apunta a señalar las extrañas coincidencias en los procedimientos usados por Juan Cárdenas y Carlos Castro en tanto se trata de procedimientos que habilitan una reconfiguración de los elementos temporales.

Una segunda proposición se detiene en observar de qué manera esos procedimientos conllevan una deformación de las estrategias realistas de representación que, sin apuntar necesariamente contra un autor o una obra específica, contienen distintas dimensiones, políticas y estéticas, entre las cuales se cuenta un cuestionamiento general hacia las tradiciones realistas y a los sistemas regidos por estructuras de metáforas y lecturas alegóricas que puede observarse en las distintas obras de Carlos Castro o de Juan Cárdenas.

En la tercera proposición, como veremos, la deformación de las estrategias realistas de representación implica una desestabilización de las temporalidades, esto es, una intervención en los tiempos, un carácter maleable de lo temporal donde aparece la categoría de duración como una categoría que permite acumularlos bajo el principio de que el pasado no ha terminado aún y, por lo tanto, lo que ha sido sigue siendo pero disparatado, para usar el término de Premat.

Nuestra hipótesis es que tanto en Castro como en Cárdenas es puesta en cuestión la máquina realista, que en las tradiciones artísticas y literarias colombianas, y aún en buena parte de la literatura contemporánea colombiana, como es el caso de las novelas de Pablo Montoya, Ariel Bibliowicz, Evelio Rosero o Daniel Ferreira, han tenido un peso más que relevante, una ya agobiante saturación (Pöppel, 2002; Alemany Bay, 2009). En sus obras se produce un desprendimiento de lo real. Lo que resulta significativo es que los trabajos del artista y del escritor resaltan la idea de que el sentido de la obra no proviene de un afuera de ella.

Sin duda es necesario, aunque nunca suficiente, plantear que el estatuto crítico bajo el cual se rige la puesta en común entre lo literario y lo artístico parte de la incorporación de un enfoque que, para dar cuenta de

---

<sup>3</sup> En el documento *La mirada bizca* el artista brasileiro André Sztutman habla de la mirada bizca como un contra-dispositivo construido "para la deriva, para la ambigüedad, para la disociación y para el antagonismo, pero también para la coincidencia, para la edición, para el montaje" (SZTUTMAN, 2020: 121).

lo contemporáneo en las obras abordadas, hace uso del montaje como metodología crítica, particularmente como un método que permite analizar lo discontinuo (Antelo, 2014). Recordemos que la imaginación crítica, como señala Didi-Huberman (2006: 160) a propósito de Walter Benjamin, es la montadora por excelencia y es la que desmonta la continuidad de las cosas para hacer surgir las afinidades estructurales de lo discontinuo.

Cuando Didi-Huberman en *Ante el tiempo* ve en el montaje la constitución de un movimiento se refiere a un movimiento entrecortado que conforma un procedimiento con el cual deshacer o problematizar una temporalidad que se presenta como irreversible. El montaje, en tanto forma del conocimiento, implica un desplazamiento que incluye la desconexión de la línea temporal en que están insertos los acontecimientos, sean estos la invención de la nación en el siglo XIX, la configuración de los mitos nacionales, los paisajes, las tradiciones. Esto supone, igualmente, la reconexión que pretende construir otro punto de vista.

### Primera proposición: reconfigurar

El desconcierto y la inquietud no son solamente formas del extrañamiento o efectos de una sorpresa ante lo imprevisto, sino, sobre todo, son rasgos de una pulsión que saca de lugar el cuerpo del espectador, de aquel que frente a la obra está expectante y que en su expectación no hace más que experimentar la inquietud y el desconcierto y, por lo tanto, es descolocado y sus puntos sensibles son redistribuidos. El desconcierto inquieta los puntos sensibles de la expectación para relocalarlos mediante la intervención de los elementos temporales, en otro orden, en otros sentidos, en otra instancia.

En su columna para el diario *El país* Emiliano Monge reseña la novela *Peregrino transparente* (2023) como una novela hecha con

el pretexto de contar el viaje de un pintor inglés por la Colombia de mediados del siglo XIX, pintor que, trabajando para una comisión corográfica, se obsesiona con un artista local que no está claro si es real, si es una o varias ideas, si es un colectivo o si es producto del imaginario popular, cuenta otro viaje aún más complejo y hermoso, un viaje a través de las pinturas, tan extraordinarias como fantasmagóricas, de aquel artista elusivo que da cuenta del colonialismo, el racismo, el mercantilismo, el extractivismo y las disputas identitarias (Monge, 2023: s/p).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Para hacerse una idea de la recepción inmediata de la novela de Cárdenas, remitimos, entre otras, a las reseñas de Juan Duchesne Winter para *El roommate*, Gustavo Gómez para *Criterio*, Andrea Yepes para *El Tiempo* y, a pesar de su incapacidad para comprender el gesto ensayístico de la novela, la de Fernando Bogado para *Página12*.

En la novela de Cárdenas las expresiones de la oralidad, las incorporaciones de los imaginarios pictóricos y de las textualidades del siglo XIX aparecen apegadas a una circulación de ideas, de materialidades, de formas de comportamiento y demás elementos cifrados que caracterizan la rigurosa imaginación sobre el pasado y que logran encontrar una dimensión de desconcierto.

Por ejemplo, *Peregrinación de Alpha*, de Manuel Ancizar ([1853] 2016), es utilizado, como en un gesto duchampiano, una y otra vez a la manera de un recurrente *ready-made*. Lo mismo puede decirse respecto del primer viaje en globo aerostático de Colombia o de la revolución artesana de 1854, que, según el "reconocido católico tradicionalista" (Plata, 2014: 195) Venancio Ortiz en su *Historia de la Revolución del 17 de abril de 1854*, fue un hecho en que "El edificio social, [estuvo] minado por sus cimientos, [y] amenazaba desplomarse" (Ortiz, 1972: 28), hecho que en la novela cumple una función narrativa indispensable. También el pasado, en esa confabulación de imaginarios y de temporalidades que pone en acción la novela (Monge, 2023: s/p), es usado como *ready-made* a través de las figuras de los pintores de la Comisión Corográfica en sus diferentes expediciones, Carmelo Fernández y Henry Price o del mismísimo Agustín Codazzi en su rol de personaje apropiado del pasado y de la historia nacional.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Efraín Sánchez señala que la Comisión Corográfica "Fue el mayor proyecto científico realizado en Colombia antes del siglo XX –mayor que la Expedición Botánica de José Celestino Mutis en sus alcances y proyecciones científicas. No fue sólo un proyecto cartográfico, pues aparte de los mapas, que Codazzi considero como 'lo fundamental de la Comisión Corográfica', llevo a cabo la primera descripción sistemática de la Nación en sus aspectos físicos y socioeconómicos, produciendo los textos de geografía que llevaron a decir a Alfred Hettner, una de las mayores figuras de la geografía internacional del siglo XX, que 'a Codazzi siempre se le debe nombrar entre los más valiosos exploradores de la geografía de Suramérica'; dio fama a Manuel Ancizar, primer rector de la Universidad Nacional y autor de *Peregrinación de Alpha*, relato de las primeras expediciones y descripción de las primeras provincias exploradas por la Comisión Corográfica, y calificado por José María Samper como 'uno de los más bellos y preciosos libros que se han escrito y publicado en Colombia'; tuvo una 'parte botánica', a la que dedico su vida José Jerónimo Triana, quien recolecto cerca de 60.000 especímenes de unas 8.000 especies diferentes de la flora nacional, formando lo que hoy se considera como 'la mejor y más importante colección botánica realizada en Colombia'; y para no abundar demasiado en esta lista, produjo una colección de láminas a la acuarela que hoy existe en la Biblioteca Nacional y que fue calificada con buenas razones por Lázaro María Girón como 'obra de valor inestimable, que guarda entre sus hojas joyas que son preciosas para Colombia'" (SÁNCHEZ, s/f: s/p). Sobre *Peregrinación de Alpha* como un texto que contribuye, más que a retratar la nación que era la Nueva Granada, a construirla véase el artículo "Un imaginario de la nación. Lectura de láminas y descripciones de la Comisión Corográfica" (RESTREPO, 1999). A propósito de la diferencia regional como un tópico central en la invención de la nación, señala Julio Arias que "En el siglo XIX, la nación fue básicamente una construcción discursiva y una estrategia textual. En la nación, entendida como estrategia textual, no sólo son generados senti-

La novela de Cárdenas es, por donde se le mire, una novela desconcertante, "imagen de una forma de vida que no es meramente *posible*, sino real, cual lo son las imágenes hechas con las relaciones (por ratos invisibles) del pasado y su potencial utópico" (Duchesne, 2023: s/p. *Cursivas en el original*). También lo son, por cierto, *Elástico de sombra* (2019) y el conjunto de textos reunidos bajo el título *Volver a comer del árbol de la ciencia* (2018). Luego de leer *Peregrino transparente* el cuerpo, el de la historia, el de lo nacional, el de lo visible, el de lo legible, ha sido corrido de lugar, ocupa ahora, tras la lectura, un espacio que no es el que acostumbra, ha sido tocado en el sentido de que lo que la obra toca, lo que en ella es sensible, no es aquello que define una identidad, si tal cosa fuera posible, sino "la constelación móvil de puntos a través de los cuales padecemos" (Zourabichvili, 2023: 239).<sup>6</sup>

Con *Peregrino transparente* se afirma el trayecto de una perspectiva singular dentro de la tradición narrativa colombiana acerca de los modos de narrar lo nacional. Algo que ya había ensayado Cárdenas en *Elástico de sombra* pero que, en esta novela, en su modulación ensayística y con la incertidumbre propia del ensayo como componente narrativo del relato, se aborda desde distintos lugares, aunque con la misma certeza de aventurar al lector hacia una corporalidad, hacia una experiencia ante todo disruptiva de lo sensible. La escritura deviene en una forma del tanteo, un trayecto sin horizonte que, paradójicamente, no puede más que avanzar sobre un territorio abrupto, topográficamente similar al de los Andes tropicales, donde la orientación no es otra más que la búsqueda misma.

En su escritura se ponen en relación elementos heterogéneos que dan cuenta del paso del trabajo con objetos, por un lado, al trabajo con las huellas que dejan los procesos, por el otro. La descomposición de fragmentos y el remontaje hacen que el dinamismo narrativo característico de la obra de Cárdenas genere un movimiento propagado por la constante

---

mientos de pertenencia e identificación a una comunidad de iguales, sino que es producido y escenificado un orden simbólico en el que es constituido el pueblo nacional, sus formas de vida, donde es clasificado y ordenado, donde son formados y diferenciados los sujetos de la nación. Los discursos sobre la nación constituyen a los sujetos subordinados y, principalmente, a la élite, aquella que produce y reproduce los discursos e ideales nacionales donde se define como dominante" (ARIAS, 2007: xvi).

<sup>6</sup> En "La imagen, lo distinto" dice Jean-Luc Nancy que "el arte es inquietante, y puede ser amenazante: en tanto oculta su ser a la significación o a la definición es porque puede amenazarse a sí mismo y en él destruir las propias imágenes, las cuales han terminado por ubicarse en un código signifiante y en una belleza asegurada. Es por esto que hay una historia del arte, y en ella tantas conmociones: porque el arte no puede ser una observancia religiosa (ni por sí mismo ni por otra cosa) y, por el contrario, siempre es tomado en la distinción de lo que queda separado e inconciliable, en la exposición inalcanzable de la intimidad siempre desligada. Su desligación, su desatado sin fin, y su desencadenamiento, eso que la precisión de la imagen anuda y desanuda cada vez" (2002: 23).

alteración del relato (Henao y Delgado, 2021; Henao, 2023). Es un dinamismo que bien podría ponerse en contraposición a una tradición narrativa como la colombiana que, salvo pocas excepciones, se caracteriza por una estática monumental apegada al fuerte paradigma de la máquina realista con que se ha constituido al menos desde el siglo XIX y a lo largo del siglo XX.

Cuando el escultor Pietro Tenerani fundió en 1844 la estatua de Bolívar emplazada en el centro de Bogotá nunca imaginó que sería lentamente comida por palomas. Solo la reconfiguración de los elementos temporales hizo posible que el bronce que le da forma a Bolívar fuera esculpido en pan y picoteado frente a las cámaras, de espaldas al Capitolio Nacional. Un numeroso grupo de palomas, hambrientas, devoran y deforman al gran mito nacional.



Figura 1. Castro, Carlos.

*El que no sufre no vive*. Videoinstalación, 2010

La estatua comestible del Libertador que hizo Carlos Castro en 2010, registrada en el video y las pinturas del proyecto *El que no sufre no vive*, no solo contiene la paradoja con la que se desmorona la monumental figura arquetípica de lo nacional, sino que además convierte todo ese modelo de identidad y de poder que representa la pesada figura de Bolívar en liviano alimento de palomas.<sup>7</sup> Palomas voraces que desfiguran el rostro del Libertador y con ello, glotonas, terminan descomponiendo la rigidez de su monumentalidad.

La rigidez deja de ser tal. Lo que se desmorona no es tanto lo nacional sino la representación monumental de su espíritu heroico. Castro interviene lo temporal para apelar a una mediación crítica hacia el pasado.

<sup>7</sup> Según se indica en la página web del artista *El que no sufre no vive* es una videoinstalación que “documenta la transformación de una estatua de Simón Bolívar esculpida con comida para palomas y colocada en la plaza principal de Bogotá durante 12 horas” (CASTRO, 2023: s/p). Un fragmento del video puede verse en <https://vimeo.com/28043260>

La desestabilización del sentido y su capacidad de modificar relatos históricos son algunos de los múltiples efectos de la reconfiguración de los elementos temporales cuyas estrategias realistas son usadas para salirse del realismo.

Algo similar sucede en la instalación *Espejismo y penetración* (2016-2019) donde, con la técnica del *laser cut* sobre grandes láminas de madera, Castro genera imágenes que se revelan por su ausencia. Lo que vemos es lo que ya no está. Las versiones contemporáneas de representaciones del paisaje americano hechas a manera de hondas celosías son reinterpretaciones de las imágenes con que la naturaleza virgen y su destrucción ha sido imaginada al menos desde el siglo XVII, cuando Théodore de Bry en 1598 hizo los célebres grabados que ilustraron la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, “un corpus visual en el que concurren las fórmulas del martirio, de la caza y del infierno para representar masacres” (Burucúa y Kwiatkowski, 2010). La transformación de los grabados *Las minas de Potosí* o *Río Magdalena* permite ver un espacio allí donde algo en algún momento estuvo. Se trata de obras que activan la dimensión sensible de la experiencia estética individual al revelar, por efecto de la técnica, el paso del tiempo en el paisaje.



Figura 2. Castro, Carlos. *Río Magdalena (Honda)*. Instalación 2016.



Figura 3. Castro, Carlos. *Penetración*. Instalación 2016.

En *Umbral* (2006) la exploración se da en una dimensión en la que el tiempo parece suspenderse como si la tensa calma estuviera hundida bajo el agua mientras el constante movimiento de los peces coloridos va y viene desplazándose frente al antiguo Palacio de Justicia. La legibilidad del pasado en esta pieza de Castro está hecha de una arquitectura conservada por el agua. Las marcas históricas que hacen parte de la composición le dan a la memoria una condición de reconfiguración de los elementos temporales que convierten el peso del pasado nacional y de sus relatos en un paisaje subacuático, en un fragmento urbano, sumergido, hundido en las profundidades del tiempo.



Figura 4. Castro, Carlos. *Umbral*.

Instalación, acuario, peces, base de madera y dibujos, 2006

Es en esa profundidad temporal en donde la escritura de Cárdenas de nuevo explora las posibilidades de una duración como efecto del proceso que se da en la reconfiguración y en la transformación de los elementos temporales. Esta transformación en la cual se produce la duración en tanto hecho literario aparece a través del registro de la heterogeneidad del lenguaje con que la literatura hace posible la construcción inteligible del presente en novelas como *Los estratos*, publicada en el 2013, *Ornamento*, del 2015 y *El diablo de las provincias*, del 2017.

En *Peregrino transparente*, en cambio, la duración se produce de otra manera. Un aspecto significativo a propósito de esta cuestión se puede observar en el uso de los tiempos verbales con que son narradas las acciones del relato. El presente indicativo que el narrador utiliza señala la persistencia del pasado: he aquí que el siglo XIX está sucediendo ahora, en este presente. Se trata, entonces, de un pasado que se vive como presente. Pero no un *como* en términos que impliquen la existencia de una metáfora, sino, más bien, un *como* que indica, literalmente, la persistencia del pasado. Lo que hay en *Peregrino transparente* es un pasado que se vive *literalmente como* presente. Henry Price no pensó, no pintó, no transitó. Henry Price piensa, pinta, transita.

En este vértigo verbal el trayecto de la metáfora a la literalidad aparece como un problema no sólo de la interpretación, sino ante todo del uso de lo temporal en las representaciones y en las figuraciones literarias de la historia. En este sentido, pensando la literalidad, François Zourabichvili apunta que "cuando la palabra se ve tratada así, en su dimensión de extrañeza afectante, que me afecta aún antes de remitir a un referente posible en el mundo [...] el relato no se anula pero su lógica deja de implicar una objetualidad real o imaginaria, exterior a la escritura y dada antes de ella, que se trataría únicamente de expresar" (Zourabichvili, 2023: 55).

El conjunto de variantes y dinámicas narrativas en Cárdenas y los objetos y soportes materiales en Castro muestran de qué manera el sistema literario y artístico intervienen sobre lo contemporáneo. Tanto en Cárdenas como en Castro hay un principio de activación y reconfiguración del tiempo que permite, al hablar del pasado, señalar lo que en un presente acontece. Esto equivale a pensar los procedimientos literarios y artísticos como prácticas que operan por desviación, por intervenciones sobre la temporalidad, solo que esa temporalidad no es preexistente a ellas, generan su propia temporalidad. Allí el pasado, sea este el de las expediciones de la Comisión Corográfica o el del heroísmo bolivariano, se despliegan no como un modo histórico del tiempo, sino como un efecto imaginario.

Es el caso del grupo de acuarelas de Castro *Respirando por la herida* (2011-2023), donde hay elementos materiales conservados del siglo XIX, como sus papeles y su mirada que con las famosas pinturas de Ramón Torres Méndez como trasfondo conceptual confrontan las huellas históricas de los oficios y soportes materiales con imágenes costumbristas del siglo XXI donde un golpeallantas de la avenida Jiménez o un grupo de trabajadores que arreglan la calzada de Transmilenio hacen parte de la composición del pintoresco paisaje. La extrañeza que se produce en la desestabilización de los tiempos genera un efecto de desborde de sentido. La energía material del papel del siglo XIX en el que aparecen personajes del siglo XXI confundiría incluso a los más reconocidos científicos que utilizan el isótopo radioactivo del Carbono 14.



Figura 5. Castro, Carlos.  
*Arreglo de la calzada de Transmilenio de la Av. Caracas con 72.*  
Acuarela en papel de finales del siglo XIX, 2011-2023



Figura 6. Castro, Carlos.  
*Golpeallantas de la Avenida Jiménez*  
Acuarela en papel de finales del siglo XIX, 2011-2023

### Segunda proposición: deformar

En un escrito sobre la picaresca y lo pintoresco en la pintura de Ramón Torres Méndez, Beatriz González cita una nota del periódico *El Mosaico* firmada en 1858 por el autor de *Manuela*, Eugenio Díaz: “Los cuadros de costumbres no se inventan sino se copian”, dice el letrado (González, 1985: 3). El costumbrismo literario y el costumbrismo pictórico decimonónicos no solo tratan los mismos temas, sino que además utilizan procedimientos similares. Al respecto apunta González que

Los escritores estaban tratando los mismos temas de los pintores, tal vez con mayor asiduidad y dedicación. Tan grande fue la dedicación que llegó a hablarse de moda. La unión de literatura y pintura fue estrecha en alto grado; el lenguaje es común; muchas veces se utilizan en la literatura las palabras pintar y pincel en lugar de describir y pluma. El nombre “museo de cuadros” dado a las entregas de la biblioteca *El Mosaico* de 1866, es muy dicente (González, 1985: 6).

Muchas de las láminas de Torres Méndez, como las que pueden verse, por ejemplo, en el *Álbum de costumbres colombianas*, impreso en ocasión del Centenario en 1910 por Victor Sperling en Leipzig (Torres Méndez, 1910), así como las que más de un siglo después, con leves notas de ironía, Carlos Castro realiza, si bien pueden clasificarse como cuadros de costumbre, más que copias de un referente externo a sí mismo producen, en su literalidad, un desprendimiento del realismo, invirtiendo así la sentencia de Eugenio Díaz. Los cuadros de costumbre de Torres Méndez y de Castro no se co-

pian sino se inventan. La exageración de lo pintoresco, la picaresca resaltada y la caricatura tonal son procedimientos que se valen de estrategias realistas para, justamente, salir del realismo.<sup>8</sup>

Martínez y Soriano (2016) aluden al costumbrismo en relación con la escritura de tipos y de costumbres del siglo XIX como una serie de escritos que buscaban describir las costumbres, tipos y estampas observadas en la sociedad.<sup>9</sup> Según ellos el costumbrismo remite a una escritura de tipos y costumbres como

la narración de las fricciones y heridas que causó la modernización en Latinoamérica: la introducción de las últimas técnicas de cultivo, la disciplina laboral capitalista, las innumerables reformas legislativas, la inestabilidad gubernamental, la migración laboral producto de leyes de vagos (o de enganchamiento), la alfabetización, la inmigración, la implementación del ferrocarril y el vapor, la creación de la deuda a través del salario, etc., modernización que caía sobre una población mayoritariamente pobre, iletrada, diversa étnicamente, escasa y dispersa sobre un territorio atravesado por grandes accidentes geográficos. En otras palabras, la escritura de tipos y costumbres no es un largo lamento por un pasado perdido, sino todo lo contrario: una avanzada estética para hacer asimilable la implementación de la modernización en la región: desde la economía agroexportadora hasta el pensamiento racial [...] La escritura de costumbres constituirá uno de los arsenales representacionales con los que Latinoamérica se enfrentó al desafío de la modernidad tras la Independencia (Soriano y Martínez, 2016: 9, 10).

En *Peregrino transparente*, a propósito de las acuarelas de la Comisión Corográfica, el narrador ensayista utiliza algunas ideas acerca del costumbrismo como género pictórico y literario

<sup>8</sup> Además del texto citado de Beatriz González a propósito de la obra de Ramón Torres Méndez véase "Ramón Torres Méndez y la pintura de tipos y costumbres" (SÁNCHEZ, 1991), *Imágenes de nación. Nueva Granada a través de la obra pictórica de José Manuel Groot, Ramón Torres Méndez y Manuel María Paz* (VÉLEZ, 2012) y la tesis de Olga Tarazona *Ramón Torres Méndez: la imagen del pueblo en la primera edición de sus láminas costumbristas 1851-1852* (TARAZONA, 2016).

<sup>9</sup> En *Mapping the Country of Regions. The Chorographic Commission of Nineteenth-Century Colombia*, el completo estudio sobre el contexto y los pormenores de las expediciones de la Comisión Corográfica lideradas por Agustín Codazzi durante la década de 1850, Nancy Appelbaum se refiere al concepto de tipo como un concepto que habían empezado a usar los científicos tardíos del siglo XVIII "in categorizing humans and animals. By the nineteenth century, practitioners of new scientific disciplines such as zoology and anthropology would depict an example that they considered the most representative individual of each species (or the most representative species of each genus). Type became a ubiquitous concept in science, literature, and art" (APPELBAUM, 2016: 59).

pero también como doctrina conservadora sobre las esencias del pueblo [...], aunque sus imágenes y las de la comisión forman parte de una misma trama, a la vez científicista y romántica, que moldeó prácticas tan distintas como la etnografía colonial, la caricatura periodística, la criminología basada en los tipos fisionómicos o el turismo de aventura. Por eso no fue difícil que unos años más tarde se obviara la parte documental de las acuarelas de la Comisión para reducirlas a la consideración de imágenes costumbristas (Cárdenas, 2023a: 28).<sup>10</sup>

De ahí que el narrador ensayista se detenga en observar que Henry Price, uno de los pintores de la expedición, no quiera ser un “mero copista de la realidad, un notario de las costumbres y los paisajes” (Cárdenas, 2023a: 50). En consecuencia, la novela de Cárdenas desintegra así uno de los núcleos fundantes de la literatura colombiana: el pacto de representación de lo real. Acá ya no se sabe qué es y qué no es, cuándo aparece y cuándo deja de ser aquello que, de manera elástica, transita el espacio narrado. Incluso, como la novela misma lo enuncia, *no hay país*; hay sí, un espacio narrado:

[...] no hay nada más fácil que convencer a un idiota que su país existe y los conspiradores del destino manifiesto sacan un incalculable provecho de esa circunstancia. Ningún país existe. Todos los países son fantasías, alegorías que se desvanecen como algodón de azúcar en la lengua materna. El meollo del asunto, sin embargo, es que no hay exterior de la fantasía. No hay manera de *salir* de ella. Lo que hay, en todo caso, son umbrales, portales patafísicos, fronteras especiales, barcos fantasma, barcos encallados, agujeros de gusano, trapiches de materia oscura, cavernas, pasadizos ocultos detrás de una catarata, por los cuales un peregrino transparente podría atravesar de una fantasía a la otra (Cárdenas, 2023a: 199).

---

<sup>10</sup> El narrador alude acá a la investigadora Erna Von der Walde quien ha trabajado el costumbrismo decimonónico en artículos como “El cuadro de costumbres y el proyecto hispánico-católico de unificación en Colombia” (2007) o “El costumbrismo decimonónico y la realidad nacional” (2012). Las investigaciones en torno a la Comisión Corográfica y a las imágenes que ésta produjo durante sus expediciones de la década de 1850 son abundantes. A propósito de las láminas de la Comisión véase el citado libro de Appelbaum (2016), así como Restrepo (1999), Suárez (2020) y Uribe Hanabergh (2014 y 2016). Uribe Hanabergh apunta que la importancia de las láminas producidas por la Comisión Corográfica “radica en que son evidencia de la modernidad del proyecto civilizador que pretendía construir la Comisión. Una mirada del país hacia el país, en la cual la mayor cantidad de aspectos de su naturaleza, su geografía, sus castas y tipos, sus medios de transporte y su legado indígena quedaron registrados. Todo esto con una motivación utilitaria, de desarrollo de explotación económica y también con una política de justificación hacia una nación federal que pudiera hacer un recuento de lo que tenía dentro de sus límites” (URIBE HANABERGH, 2016: 176).

Lo que sucede en la novela de Cárdenas con la expedición de la Comisión Corográfica y, en términos generales, con la información histórica referenciada del siglo XIX es algo similar a lo que describe Marta Traba a propósito del realismo de los cuadros de Alipio Jaramillo. Sobre *Campesinos caldenses*, un cuadro con tres figuras, dos mujeres y un niño, que cargan sus productos sobre la espalda seguramente llevándolas al mercado, dice Traba que “Pudo estar en el origen de las formas la observación realista de cómo cargan sus bultos los campesinos; pero al llegar al cuadro el texto y la memoria realista pasan a un último término ante el vigoroso empuje de la invención” (Traba, 1958: 14).

En efecto, el realismo, y con él el costumbrismo, opera en la novela de Cárdenas como un mecanismo de representación que es puesto permanentemente en duda. En el pasaje hacia una deformación de las estrategias realistas de representación, la serie discontinua de eventos narrados en *Peregrino transparente* y la aparente continuidad del relato, se ve afectada por la información de lo extraño. El relato cambió de naturaleza. Lo que allí aparecía inscrito pierde todo vínculo con lo real: Ancízar deja de ser Ancízar, Price deja de ser el acuarelista inglés, y no nos deja más opción que preguntarnos si alguna vez Codazzi fue Codazzi, si acaso hubo un momento, un tiempo, donde el país fuera el país y no este mero invento que leemos.

En *Ornamento* ya había sucedido un dinamismo del relato simultáneo a la destrucción de la dimensión representativa de lo literario. Allí, como en *Peregrino transparente* y la extraña geometría que gobierna la novela, se produce, paradójicamente, a través de un exceso de mimesis, del uso de la mimesis como exceso y del exceso como forma de ruptura con el contrato mimético, que lleva a que el médico narrador de *Ornamento* asuma 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). Este desprendimiento del realismo como asimilación del desfasaje del relato hace que en la escritura de Cárdenas, la representación funcione como una tecnología que reordena lo sensible, como estupefaciente, como una perturbación de lo sensible y que se constituya en sujeto de representación, en efecto de su propio sistema de representación, en ornamento, en una mera relación entre signos, en pura y llana literalidad.

En *Peregrino transparente* de hecho, la literalidad es un asunto que aparece problematizado de manera explícita. Tras citar a Mario Montalbetti en “Sentido y ceguera del poema” (Montalbetti, 2018), donde se lee que “La imposibilidad de lidiar con la literalidad del poema / (que, como he sugerido, es la salvación del poema)”, el narrador ensayista comenta

Es la literalidad de la literatura lo que resulta insoportable. Es la literalidad –la desobediencia radical del lenguaje literario a cualquier programa o algoritmo– lo que la ideología de nuestro tiempo intenta desesperadamente reconducir, domesticar, amaestrar. Así que, por favor, dejen de decir que el problema es que somos muy literales. Ojalá fuera así. El problema es justamente que no podemos soportar la literalidad, el vacío central del significativo o el vacío central de las partículas elementales, tanto da. El pivote inmaterial de toda la materia. El truco de la ideología no es la literalidad, sino su habilidad para establecer un significado fijo para cada cosa que decimos y hacer que esa operación fraudulenta parezca siempre natural (Cárdenas, 2023a: 63).

La literalidad, en tanto deformación de las estrategias realistas de representación, solo es posible mediante la intervención en los tiempos. La desestabilización del relato, sus desvíos y desfasajes hacen de la escritura una narración que “no se organiza desde el exterior en función de un referente, sino que se prolonga, se interrumpe, se bifurca, según las intensidades encontradas” (Zourabichvili, 2023: 63). Esas intensidades son siempre temporales, se encuentran constituidas por múltiples tiempos. Son, a su vez, la expresión de los diferentes elementos móviles que conforman un modo particular de la temporalidad, una forma de construcción de lo temporal. La prolongación, la interrupción, la bifurcación son procedimientos del orden de la duración en tanto intervienen en la elasticidad de lo temporal. En otras palabras, la duración puede ser entendida como la elasticidad de los tiempos.

Para pensar la intensidad con la que se desfigura lo real y se hacen perceptibles los movimientos del relato; para pensar la intensidad de lo elástico como un elemento partícipe en la intervención de los tiempos; y para pensar de qué manera se manifiesta el carácter maleable de lo temporal, la transformación, el disparate y la aparición de lo extraño surgen como agentes que dinamizan los procedimientos, mecanismos y estrategias con los que el arte y la literatura contemporáneas se abisman a otros mundos, como ha dicho Iván de la Nuez en su *Teoría de la retaguardia*, dejando por ahí regados sus retazos (2018: 27), reordenando lo sensible.

### **Tercera proposición: desestabilizar**

*Peregrino transparente* no es una novela que responda a una doctrina determinada aún cuando las ideas que transitan a través de su modulación ensayística puedan asociarse a corrientes de pensamiento contemporáneo. Hay en ella, circulan en ella –ya que en *Peregrino transparente* nada ocupa su lugar, sino que más bien todo se mueve, todo se traslada, todo peregrina:

novela de aventuras al fin y al cabo— una serie de ideas que se entretienen con el artificio de la adoctrinación. La lógica de la idea que está dada de antemano, del sentido preexistente, es sustituida por una lógica de la transformación de los elementos temporales y de las estrategias realistas de representación regida por una intervención de los tiempos que marca la duración a través de diferentes grados de intensidad.

En este aspecto, volviendo a lo considerado por Julio Premat, la narrativa de Cárdenas puede ser leída como una forma alternativa para pensar la correspondencia entre realidad y representación en la literatura contemporánea. Si convenimos que César Aira tematiza la desfiguración de lo real en su novela *Un episodio en la vida del pintor viajero*, por citar un ejemplo entre muchos posibles, podemos advertir que allí el relato desfigura lo real en su trayecto hacia lo desconocido. La novela de aventuras es propicia para este propósito. ¿Acaso Cárdenas lo sabe y por eso lo practica? Para el pintor Rugendas de Aira

En lugar del relato, y realizando con ventaja su función, lo que debía transmitirse era el conjunto de “herramientas” con el que poder reinventar, con la espontánea inocencia de la acción, lo que hubiera sucedido en el pasado. Lo más valioso que hicieron los hombres, lo que valía la pena que volviera a suceder. Y la clave de esa herramienta era el estilo. Según esta teoría, entonces, el arte era más útil que el discurso (Aira, 2015: 37).<sup>11</sup>

La desfiguración de lo real en Aira se produce, como se dice, a la velocidad de un rayo: los rayos que, uno tras otro, fulminan a Rugendas en medio de la pampa y que le dan a Martín Kohan las claves para pensar que el Rugendas de Aira anticipa

la reproductibilidad técnica (en lo que va del grabado a la fotografía), la cultura de masas (en lo que va de la historieta al arte pop), la fugacidad perceptiva (con la pirotecnia), la electricidad (con los rayos) y la combinación de imágenes y palabras; esta□ también, por fin, la ilusión de poder poner las imágenes en movimiento, y hacer un arte con eso. César Aira, es evidente, ha contado la historia del surgimiento del cine, la ha situado en Mendoza, Argentina, a mediados del siglo diecinueve, y le ha puesto por título *Un episodio en la vida del pintor viajero* (Kohan, 2003: 74).

<sup>11</sup> Como es sabido, Aira toma la figura del pintor alemán Johann Moritz Rugendas como personaje en su novela, al igual que Cárdenas lo hará posteriormente con las figuras del venezolano Carmelo Fernández y el inglés Henry Price en la suya. Estas figuras de pintores viajeros del siglo XIX son paradigmáticas en la configuración de las imágenes con las cuales ha sido construida una imagen de nación en los diferentes territorios de América Latina, como lo han estudiado María de Fátima Costa (2021), Halim Badawi (2019), Beatriz González (2017), Efraín Sánchez (2016), Juan Ricardo Rey, Josefina de la Maza, Catalina Valdés y Carolina Vanegas (2013), por nombrar algunos trabajos recientes sobre este tema.

Como el Rugendas de Aira, el Price de Cárdenas es un fotógrafo *avant la lettre* (Kohan, 2003: 72); solo que la fotografía pictórica de Price, a quien "se lo reconoce como músico, docente, dibujante, pintor, miniaturista y fotógrafo" (González, 2017: 288), consecuente con el agotamiento del pacto realista, deriva hacia el desprendimiento de lo real, hacia la ampliación de lo sensible. La "transformación", dice el narrador aireano, "se realizaba ya no en el ciclo del tiempo sino en el del significado" (Aira, 2015: 46). Se trata de una transformación que es el resultado de una traslación. La desestabilización del relato conlleva una transformación donde se evidencia la equivalencia entre la forma como un principio dado y la irreducibilidad de ese principio preexistente.

En todo caso en Cárdenas hay una composición de relaciones que determina la estructura del artefacto narrativo no desde un escenario planteado de antemano, sea este la Comisión Corográfica, las acuarelas de Price, la novela colombiana como sistema narrativo que privilegia las estrategias realistas de narración o bien sea la dimensión genérica de la novela de aventuras, el western, el mito, etc. En definitiva, la forma de la novela se efectúa como un teatro de transformaciones, como esa recíproca transformación de todas las cosas de la que habla Heráclito (Martín, 1994: 110), como una aparición de lo extraño, como una constante metamorfosis del lenguaje, como un espacio que habilita el surgimiento espontáneo del disparate.

Justamente, una de las formas de aparición de lo extraño en *Peregrino transparente*, que quizás sea una de las que mayor desconcierto genera, la encontramos tras ese final monstruoso de la primera parte donde irrumpe un cuerpo que "[p]arece una araña de cuatro patas, pero tiene una cabeza que bien podría ser humana. Un rostro deforme, como de polluelo recién salido del cascarón, donde alumbran unos ojos de muñeca o de ángel. Unos mechones de pelo hirsuto le cubren parcialmente la cabeza calva" (Cárdenas, 2023a: 159). "El jardín de los presentes", ese disparate discursivo que conforma la segunda parte de la novela incorpora la existencia de un discurso quebrado que no llega a ser, en todo caso, un discurso sin sentido. Balbuceo, sí, trastabillaje del lenguaje, pero, en efecto, al balbucear y trastabillar, al someter al lenguaje a permanente presión, la voz que enuncia hila y deja ver, al mismo tiempo, las hilachas (Cárdenas, 2023b: s/p):

en un rincón del edén abandonado crece una planta (Boquilla trifoliolata) capaz de imitar a muchas otras plantas, nadie daba crédito pero es así: la planta tiene ojos, la planta es un ojo, la hoja es un ojo que copia las plantas vecinas, imita sus hojas, imita sus tallos, el mixín se niega a perder su ojo

vestigial que le crece incluso por debajo del pellejo como sucede con los embriones en el útero: tienen piel encima de los ojos adaptados a la vida submarina: non-fun-gible trifoliolata (Cárdenas, 2023a: 175).

Es ese lenguaje quebrado, quizás, lo que sostiene al relato de la novela en el dinamismo propio de toda transformación, la que la define como un espacio donde se disputa políticamente la lengua. Por eso *Peregrino transparente* no es una novela transformada, sino una novela que, a través de la literalidad como principio estético y político, convierte la transformación en acto. Lo que se logra a través de esta escritura es poner la representación en movimiento más que representar el movimiento. Hay allí un trabajo sobre la capacidad de significación del lenguaje que se realiza mediante las propiedades y cualidades de la lengua y que marca el carácter plástico de la narrativa de Cárdenas. Es por esto que podemos afirmar que su narrativa no se sitúa, de manera alguna, en el plano del saber, sino en el de la experiencia problemática de la narración o, dicho de otro modo, en una concepción de la narración como problema.

También, en ese mismo sentido, puede decirse que la línea recta del final de la tercera parte, aquella sección de la novela titulada "Tigre negro. 1855" que funciona como un western mítico protagonizado por un pintor que huye fugitivo de la ley, es una forma de revelar el artificio, un rastro que hace visible las huellas del proceso. Como en la novela de Aira, hay acá una extraordinaria resolución de avanzar en línea recta hacia un territorio donde se confunden el cuerpo y lo imaginario, donde aflora, a través del paisaje tropical de los Andes, la literatura. El tigre negro se hace (literal) un tigre negro. Se libera así del peso de una concepción estática de la representación. La obra no es ya, por lo tanto, un espejo.

En uno de los muchos momentos ensayísticos de la novela, el narrador se defiende de la acusación que cualquier historiador podría hacerle de cometer anacronismo: "Para mí no se trata de ser fiel a los hechos, en una nueva demanda de realismo. Se trata de mantener una actitud de escucha, pendientes de que, al hacer vibrar un fragmento del pasado, surja un armónico, la nota secreta detrás de cada nota" (Cárdenas, 2023a; 62).

En el intervalo y en el encuentro travieso entre un pasado y un presente en continuo movimiento las obras de Carlos Castro, así como lo hacen las novelas de Juan Cárdenas, transforman objetos, modifican oficios e intervienen en la dimensión mítica del relato nacional y colonial. En las obras de Castro ocurren operaciones paradójicas que confrontan momentos históricos entre objetos singulares. Artefactos rotatorios hechos de cuchillos hechizos que hacen sonar máquinas musicales con melodías

imperiales crean imágenes sonoras que arrastran relatos de campos de batalla, tan antiguos como contemporáneos, y que acumulan una larga, polvorienta, sudorosa significación. En *Legiones* (2011-2015), Castro

relaciona armas contemporáneas hechas a mano y melodías de guerra antiguas. *Legiones* son cajas musicales en las que han insertado armas confiscadas en lugares como Bogotá o Tijuana; las máquinas se activan con la presencia del espectador y al girar reproducen melodías de guerra imperiales como una marcha de Conquista de España o del Imperio Británico (Castro, 2023: s/p).



Figuras 7. Castro, Carlos. *Legiones*.  
Instalación, 2011-2015<sup>12</sup>

La gravitación de la obra de Castro está aligerada por sus tonos sarcástico y paródico, como bien dijo Halim Badawi (2021). Se trata de una obra que, en efecto, tiene la gracia de poner los relatos del pasado en el dominio del presente. Algunas reminiscencias a lo más lúdico de las vanguardias del siglo XX podrían encontrarse en los experimentos que hallan las posibilidades azarosas de dar otra entidad material a relatos de muy distintas procedencias. Castro insiste en el tiempo para desestabilizarlo, para hacerlo forma inestable de la duración, de una memoria personal, familiar, nacional o colonial.

*Los padres ausentes* (2021-2023) son una interferencia crítica incrustada en la cabeza del poder colonial. Con semillas del Putumayo son cubiertos artesanalmente de formas y colores expansivos los bustos de Colón e Isabel la Católica y la cabeza tumbada de Jiménez de Quesada con la que cualquiera puede tropezar. También las estatuas en *Juicio público* (2017-

<sup>12</sup> En este enlace puede verse y escucharse un fragmento de esta obra:  
<https://www.youtube.com/watch?v=ny3AYj2nhE0>

2023) aparecen modificadas en un registro que las hace ver como materia que ya no se sostiene rígida y perpetua, sino como uno de los muchos elementos con los que se sincretizan los relatos de la vida social. En estas dos series Castro insiste en la relocalización de íconos y elementos cargados de huellas temporales mediante la apropiación de imágenes históricas. Participa inquieto en el desarreglo misceláneo de la representación del pasado al instalar artefactos y máquinas estéticas que ponen en evidencia relatos silenciados, provocadores pliegues de lo instituido.

Al desestabilizar los tiempos con hipérbolos barrocas, con artificios paradójicos, con laboriosos hallazgos vemos cómo frente al pasado la obra de Castro reacciona. Lo modifica materialmente, interviene de esta manera en la cualidad de los elementos, traza marcas, huellas, inscripciones en el pasado que, como cuerpos de animales detenidos en el tiempo, aparecen en el lugar que uno menos espera. Una perra criolla alimenta a Rómulo y Remo y orgullosa hace las veces de loba capitolina en *Imperio* (2011). En *Hijo de Dios* (2013), por su parte, a la metódica disposición animal del esqueleto humano le sale, con la curvatura propia de toda cola, el leve disimulo de la paulatina transformación.



Figura 8. Castro, Carlos.  
*Hijo de Dios*. Instalación, 2013



Figura 9. Castro, Carlos.  
*Imperio*. Instalación, 2011.



Figura 10. Castro, Carlos.  
*Capilla Blanca*. Instalación, 2013.

*Imperio* al igual que *Hijo de Dios* transforman el sentido de los relatos circulantes desde hace tiempo y aun presentes. La primera lo hace mediante un proceso de sincretización; la segunda, a su vez, establece relaciones contradictorias con las que confronta mitos, saberes y relatos de distintas naturalezas, orígenes y derivas.

La inscripción de la duración mediante la intervención, reconfiguración y desestabilización de los elementos temporales hace que en obras como *Capilla blanca* (2013) se encuentren los imaginarios de lo policial y de lo religioso. La expansión de un tiempo sobre el otro, la elasticidad de lo temporal, se convierte en un componente disruptivo que instala al interior de una patrulla de policía una fracción de la iglesia del Voto Nacional.

El furtivo derrumbe de lo perpetuo sucede así como una experiencia inmersiva en la que se modifican relatos históricos y acontecimientos singulares, los interviene, los convierte y los transforma hasta darles una entidad material distinta a la que acumulan. El sarcasmo, el humor, la ocurrencia, y ante todo el disparate, pero también la selección y conexión de objetos o la creación de máquinas y artefactos estéticos son en la obra de este artista colombiano interferencias críticas que encuentran en el desborde del sentido el componente disruptivo de desestabilizar los tiempos.

Con leves notas de ironía estas operaciones atraviesan temporalidades pasadas, presentes y futuras, dándole muelas al maíz (*Buscando lo que no se ha perdido*, 2011), sentando en un hipopótamo a Bolívar (*El sueño del libertador*, 2022) o recolectando pipas de bazuco en el Bronx y haciéndolas soplar melodías rituales indígenas (*Capador*, 2014). Aparecen así también los finos gobelinos que conforman la serie *Mitohistorias* (2021-2023) en los que el recurso y el poder simbólico de la tradición medieval se entrelaza con relatos icónicos contemporáneos. En ellos se narran míticas historias como aquella donde el avión Hércules de Pablo Escobar, como si fuera el Arca de Noé, trae desde África parejas de animales para su zoológico (*Narcoarca*, 2021) o esa otra acerca de la creación de ejércitos paramilitares en la finca Guacharacas (*Guacharacas*, 2019).

\*

En el campo cultural colombiano contemporáneo, caracterizado por una saturación agobiante de las representaciones realistas, la obra literaria de Juan Cárdenas y la artística de Carlos Castro extrañamente coinciden en la puesta en cuestión de la máquina realista, en el desprendimiento de lo real.

Para salir del realismo acuden críticamente al realismo. La deformación de las estrategias realistas de representación se produce en virtud de una intervención en los tiempos. Esta intervención implica la reconfiguración y la desestabilización de los elementos de la temporalidad. La literalidad y la duración son los efectos de intervenir los tiempos.

Al concebir la historia como un suceder que no termina de sucederse, que no llega (aún) a convertirse en una sedimentación histórica, podemos observar, mediante el uso del montaje como metodología crítica y método propicio para analizar lo discontinuo, de qué manera la literalidad y la duración, en tanto presencia del pasado en el presente, suponen una experiencia del sentido que se produce por colisión al problematizar una temporalidad que se presenta como irreversible. Se desmonta la monumentalidad del pasado, se hace migajas picoteadas por palomas, se desborda el sentido. De esta manera el desfase de lo real da lugar al disparate, al desconcierto, a una disparidad que, en tanto procedimiento, instaura “la invención creativa de una nueva dimensión, la profundidad, la visión en volumen” (Sauvagnargues, 2023: 13). Como Don Tiberio, el ciego que se para todas las tardes frente al cuadro de Santa Lucía, ya no para pedir el milagro de recuperar la vista, sino para escuchar al pájaro oculto en la maleza oscura del cuadro pintado por Pandiguando, el pintor fugitivo de *Peregrino transparente*: “Allí abajo está, detrás de todo, al fondo. Y por eso vengo aquí todas las tardes, a esta hora, que es cuando mejor se escucha el canto. Un canto de pájaro solitario en la espesura” (Cárdenas, 2023a: 49).

### Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO. “Arqueología de la obra de arte”, en Giorgio Agamben, *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.
- AIRA, CÉSAR. “La utilidad del arte”, *ramona*, núm. 15, 4-5, 2001.
- AIRA, CÉSAR. *Un episodio en la vida de un pintor viajero*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2015.
- AIRA, CÉSAR. *Evasión y otros ensayos*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2018.
- ALEMANY BAY, CARMEN. “Horizontes de la narrativa colombiana de las últimas décadas en el ámbito latinoamericano”, *Caravelle*, núm. 93, 207-226, 2009.
- ANTELO, RAÚL. “Lejaceranía: la lucha de los espacios inventados”, en Raúl Antelo. *Imágenes de América Latina*. Sáenz Peña: Edutref, 2014.

- ANCIÓZAR, MANUEL. *Peregrinación de Alpha*. Bogotá: Ministerio de Cultura - Biblioteca Nacional de Colombia, 2016 [1853].
- APPELBAUM, NANCY. *Mapping the Country of Regions. The Chorographic Commission of Nineteenth Century Colombia*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.
- ARIAS VANEGAS, JULIO. *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano. Orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2007.
- BADAWI, HALIM. “Los artistas viajeros y los orígenes del arte moderno en Colombia, 1839-1930”, en Halim Badawi. *Historia urgente del arte en Colombia. Dos siglos de arte en el país*. Bogotá: Crítica, 2019.
- BADAWI, HALIM. “Carlos Castro Arias: los padres ausentes”. *Artishock. Revista de arte contemporáneo*, 21/10/2021. Disponible en línea: <<https://artishockrevista.com/2021/10/21/carlos-castro-arias-los-padres-ausentes/>> Fecha de consulta: 31/07/2022.
- BOGADO, FERNANDO. “Peregrino transparente, la nueva novela de Juan Cárdenas”, *Página12, Radar Libros*, 5/03/2023.
- BURUCÚA, JOSÉ EMILO Y KWIATKOWSKI, NICOLÁS. “El Padre Las Casas, De Bry y la representación de las masacres americanas”, *Eadem Utraque Europa*, 6, 10-11, 2010.
- CÁRDENAS, JUAN. *Ornamento*. Madrid: Periférica, 2015.
- . *El diablo en las provincias*. Madrid: Periférica, 2017.
- . *Volver a comer del árbol de la ciencia*. Bogotá: Tusquets, 2018.
- . *Elástico de sombra*. México: Sexto piso, 2019.
- . “Comer del muerto: las nuevas antropofagias”. *L’Entre-deux*, núm. 11, 2022. Disponible en línea: <<https://lentre-deux.com/index.php?b=210>> Fecha de consulta: 11/02/2023.
- . *Peregrino transparente*. Madrid: Periférica, 2023a.
- . “Conversaciones: Juan Cárdenas con Malena Rey” por Malena Rey. *Museo Malba*, 30/03/2023b. Disponible en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=giRF18YaL3s>> Fecha de consulta: 11/04/2023.
- CASTRO, CARLOS. *Carlos Castro Arias* [Página web del artista]. Disponible en línea: <<http://www.carloscastroarias.com/projects/en/>> Fecha de consulta: 22/12/2022.
- CONTRERAS, SANDRA. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- . “En torno al realismo”, *Confines*, 17, 2005.
- COSTA, MARÍA DE FÁTIMA. “Rugendas y Langsdorff: La iniciación del artista viajero”, en Pablo Diener y María de Fátima Costa (coords.). *Rugendas: el artista viajero*. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional de Chile, 2021.
- DE LA NUEZ, IVÁN. *Teoría de la retaguardia. Cómo sobrevivir al arte contemporáneo (y a casi todo lo demás)*. Bilbao: Consonni, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

- DUCHESNE WINTER, JUAN. "Sobre Juan Cárdenas. *Peregrino transparente*. España: Periférica, 2023". *El roommate: colectivo de lectores*, 19/02/2023. Disponible en línea: <<https://el-roommate.com/2023/02/19/juan-duchesne-resena-peregrino-transparente-de-juan-cardenas-colombia/>> Fecha de consulta: 11/03/2023.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA. *La experiencia opaca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- GÓMEZ, GUSTAVO. "El país que no existe". *Criterio*, 25 de marzo de 2023. Disponible en línea: <<https://diariocriterio.com/peregrino-transparente-juan-cardenas-resena/>> Fecha de consulta: 26/03/2023.
- GONZÁLEZ, BEATRIZ. *Ramón Torres Méndez: Entre lo pintoresco y la picaresca*. Bogotá: PAVCO-Carlos Valencia editores, 1985.
- . "La Comisión Corográfica". *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 2017.
- HENAO, SIMÓN Y DELGADO, ALBA L. "Escribir por detrás: permanencia y duración en *Elástico de sombra*, de Juan Cárdenas", *Lingüística y Literatura*, 42, 79, 2021.
- . "La escritura del reverso en Colombia. Hilachas compartidas entre Ramón Illán Bacca y Juan Cárdenas", *La Colmena*, 2023, En prensa.
- KOHAN, MARTÍN. "A Rugendas los dibujos le salían pluralistas. Una teoría del arte por César Aira", *ramona*, 32, 2003.
- LONDOÑO VEGA, PATRICIA. "Acuarelas y dibujos de Henry Price para la Comisión Corográfica de la Nueva Granada", *Guía de estudio*, 58, 2008.
- LUDMER, JOSEFINA. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MARTÍN, JOSÉ PABLO. "Sobre Heráclito y la naturaleza que ama ocultarse", *Méthexis*, 7, 1994.
- MONGE, EMILIANO. "Cárdenas y Larraquy: saber mirar el pasado". *El país*, Letras Americanas, 16/02/2023. Disponible en línea: <<https://elpais.com/cultura/2023-02-16/cardenas-y-larraquy-saber-mirar-el-pasado.html>> Fecha de consulta: 18/02/2023.
- MONTALBETTI, MARIO. *Sentido y ceguera del poema*. Santiago: Bisturí 10, 2018.
- NANCY, JEAN-LUC. "La imagen, lo distinto", *Laguna: Revista de Filosofía*, 11, 2002.
- ORTIZ, VENANCIO. *Historia de la Revolución del 17 de abril de 1854*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1972 [1855].
- PLATA QUEZADA, WILLIAM ELVIS. "Catolicismo y prensa en el siglo XIX colombiano: compleja inserción de la iglesia en la modernidad", *Franciscanum*, 162, LVI, 2014.
- PÖPPEL, HUMBERT. "Estudios sobre la novela colombiana: después del parricidio". *Iberoamericana*, 2, 6, 213-223, 2002.
- PREMAT, JULIO. *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2021.
- RESTREPO, OLGA. "Un imaginario de la nación. Lectura de láminas y descripciones de la Comisión Corográfica", *Anuario colombiano de historia social y la cultura*, 26, 1999.
- REY, JUAN RICARDO; DE LA MAZA, JOSEFINA; VALDÉS, CATALINA Y VANEGAS, CAROLINA. "El enigmático caso Giast: Transitividad, reflexividad e identidades múltiples en la producción y circulación de acuarelas de viajeros decimonónicos en Sudamérica", en

- Silvia Dolinko (comp.). *Las redes del arte: intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes*. Buenos Aires: CAIA, 2013.
- SÁNCHEZ, EFRAÍN. “Ramón Torres Méndez y la pintura de tipos y costumbres”, *Boletín cultural y bibliográfico*, 28, 28, 1991.
- . “La imagen de la nación en el siglo XIX, pintores de lo cotidiano y lo extraordinario”. *Revista Credencial*, 01/01/2016. Disponible en línea: <<https://www.revistacredencial.com/historia/temas/la-imagen-de-la-nacion-en-el-siglo-xix-pintores-de-lo-cotidiano-y-lo-extraordinario>> Fecha de consulta: 12/12/2022.
- SÁNCHEZ, EFRAÍN. *Codazzi, la Comisión Corográfica y la construcción de Nación*. Mimeo, s/f.
- SAUVAGNARGUES, ANNE. “Jugar su pensamiento”, en François Zourabichvili. *La literalidad y otros ensayos*. Buenos Aires: Cactus, 2023.
- SORIANO SALKJELSVIK, KARI Y MARTÍNEZ PINZÓN, FELIPE (eds.). *Revisitar el costumbrismo. Cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*. Frankfurt am Main – Berna: Peter Lang, 2016.
- SUÁREZ, CARLOS FELIPE. “La Comisión sin regímen. Reflexión en torno al papel de las láminas del Álbum de la Comisión Corográfica en la construcción del imaginario nacional colombiano”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 38, 2020.
- TORRES MÉNDEZ, RAMÓN. *Álbum de costumbres colombianas según dibujos del Señor Ramón Torres Méndez. Publicado por la Junta Nacional del primer Centenario de la Proclamación de la Independencia de la República de Colombia. 20 de julio de 1910*. Leipzig: Victor Sperling, 1910.
- SZTUTMAN, ANDRÉ. *La mirada bizca*. Bogotá: Universidad Nacional, 2020.
- TARAZONA, OLGA. *Ramón Torres Méndez: la imagen del pueblo en la primera edición de sus láminas costumbristas 1851-1852*. Tesis de Maestría en Estética e Historia del Arte. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2016.
- TRABA, MARTA. “Campesinos caldenses”, *El Tiempo*, Crítica de Arte, 24 /05/1958.
- URIBE HANABERGH, VERÓNICA. “Translating landscape: the Colombian Chorographic Commission”, *Journal of Arts and Humanities*, 3, 1, 2014. Disponible en línea: <<https://www.theartsjournal.org/index.php/site/article/view/264>> Fecha de consulta: 11/11/2018.
- URIBE HANABERGH, VERÓNICA. “La Comisión Corográfica colombiana y la Mission Hélographique francesa: dos empresas nacionales a la luz del positivismo del siglo XIX”, *Historia y sociedad*, 30, 2016.
- VÉLEZ VERA, CAROLINA. *Imágenes de nación. Nueva Granada a través de la obra pictórica de José Manuel Groot, Ramón Torres Méndez y Manuel María Paz*. Bogotá: ICANH, 2012.
- VON DER WALDE, ERNA. “El cuadro de costumbres y el proyecto hispánico-católico de unificación en Colombia”, *Arbor, ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXIII, 724, 2007.
- . “El costumbrismo decimonónico y la realidad nacional”. *Razón pública*, 13/02/2012. Disponible en línea: <<https://razonpublica.com/el-costumbrismo-decimononico-y-la-realidad-nacional/>> Fecha de consulta: 11/11/2022.

YEPES, ANDREA. “*Peregrino transparente*, la nueva novela de Juan Cárdenas”, *El Tiempo*, Lecturas Dominicales, 12/03/2023. Disponible en línea: <<https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/peregrino-transparente-la-nueva-novela-de-juan-cardenas-resena-749161>> Fecha de consulta: 12/03/2023.

ZOURABICHVILI, FRANÇOIS. *La literalidad y otros ensayos*. Buenos Aires: Cactus, 2023.