

**CUADERNOS
DE LITERATURA**

Cuadernos de Literatura

ISSN: 0122-8102

ISSN: 2346-1691

Pontificia Universidad Javeriana

Giorgi, Gabriel

“Temblor del tiempo humano”: política de la novela en Juan Cárdenas

Cuadernos de Literatura, vol. XXIV, 2020, Enero-Diciembre, pp. 1-13

Pontificia Universidad Javeriana

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl24.thpn>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439874635001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

“Temblor del tiempo humano”: política de la novela en Juan Cárdenas*

“Tremblings of Human Time”: Politics of the Novel in Juan Cárdenas

Gabriel Giorgi^a

New York University, Estados Unidos

gabriel.giorgi@nyu.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8048-5543>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl24.thpn>

Recibido: 01 Marzo 2020

Aceptado: 01 Mayo 2020

Publicado: 10 Diciembre 2020

Resumen:

La pregunta por la relación entre los agentes no-humanos y la novela como género define muchos debates en torno a la literatura y su relación con el llamado Antropoceno (Ghosh y Nixon, por ejemplo). El presente artículo argumenta que esa relación debe pensarse fundamentalmente alrededor de las nociones de temporalidad y escala como herramientas que sirven para describir los modos en que la novela, poniendo en tensión sus propias matrices genéricas, se abre a perspectivas, actantes y procesos irreducibles a la medida de lo humano. La narrativa del escritor colombiano Juan Cárdenas trabaja experimentos formales que permiten iluminar de manera expansiva la relación con lo no-humano en la novela contemporánea. Su foco en los procesos de extracción natural, y su trabajo sobre las memorias silenciadas de la cultura colombiana y latinoamericana exploran formas narrativas que albergan lo no-humano en temporalidades propias. Tal investigación, por eso mismo, ilumina nuevos terrenos para una política de la literatura que, trabajando sobre archivos genéricos, la abre a nuevos imaginarios de lo colectivo.

Palabras clave: humano/no-humano, temporalidades, escala, Antropoceno, narrativa.

Abstract:

The question about the relationship between non-human agents and the novel as a genre defines current debates about literature and its relationship with the Anthropocene (Ghosh and Nixon, for example.) This article argues that this relationship must be thought fundamentally around the notions of temporality and scale as critical tools to describe the ways in which the novel, putting in tension its own generic matrices, opens up to perspectives, actants, and processes irreducible to the norm of the human. The narrative of Colombian writer Juan Cárdenas offers formal models that allow us to analyze the relationship with the non-human in the contemporary novel. His focus on processes of natural extraction, and his work on silenced memories of Colombian and Latin American culture, allow him to explore narrative forms that harbor the non-human in their own temporalities. This investigation, at the same time, illuminates new terrain for a politics of literature that opens it to new imaginaries of the collective.

Keywords: human/non-human, temporalities, scale, Anthropocene, narrative.

Un nuevo desorden

¿Qué pasa con la crítica cultural cuando ya no podemos pensar la cultura como un terreno exclusivamente humano? ¿Cuándo ese edificio que Descola llama la *gran partición* entre *naturaleza* y *cultura*, fundante de la episteme moderna, se desfonda por la presión que ejercen factores que fueron, hasta hace poco, pensados como un fondo mudo, no significativo (o solo ocasionalmente intrusivo), como el agua, el clima, la montaña o el virus?

Eduardo Viveiros de Castro y Barbara Danowski caracterizan de esta manera tal reconfiguración:

“El desmoronamiento de la distinción fundamental de la *episteme* moderna —la distinción entre los órdenes cosmológicos y antropológicos, separadas desde “siempre” (es decir, desde al menos el siglo XVIII) por una doble discontinuidad, de esencia y escala. De un lado, la evolución de la especie; del otro, la historia del capitalismo [...] dicho de otro modo, y en pocas palabras, Naturaleza y Cultura.” (26)

Notas de autor

^a Autor de correspondencia. Correo electrónico: gabriel.giorgi@nyu.edu

Cosmos y antropolos, especie y capital, evolución e historia: son estas distinciones, tan fundantes de nuestra concepción de *cultura*, las que se deshacen bajo nuestros pies. Las preguntas que emergen en ese nuevo desorden son una tarea urgente, no solamente porque resuenan con el vasto y creciente espacio de conversación sobre antropoceno-capitaloceno, cambio climático y fines de mundo —tan dramáticamente activados en el tiempo de la pandemia global del COVID-19 (escribo esto a mediados de marzo del 2020)—, sino fundamentalmente porque estas conversaciones ponen una presión singularmente nueva sobre la noción de cultura, y sobre los recorridos de la crítica y los estudios culturales en las últimas décadas.

Este ensayo quiere trabajar una de las dimensiones que este nuevo desorden pone en juego: *la ecuación cambiante entre cultura y temporalidad*; una reconfiguración simultánea de los agentes y las magnitudes del tiempo, y de las formas culturales que canalizan y modelan sus formas. Tiempos 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. Cultura y tiempo ante lo no-humano: ahí, creo, se juega una de las tareas claves de la crítica cultural en el presente.

Esa tarea es especialmente singular desde el punto de vista de la crítica cultural dada su condición *anfibia*: la de moverse entre los debates teóricos, epistemológicos, conceptuales, y los reordenamientos de lo sensible, los signos —en su sentido deleuzeano: como *irrupción*— que llegan desde las prácticas estéticas. Ese *tráfico* —quizá el ejercicio más genuino de la crítica— le da, quiero sugerir, una mirada privilegiada ante esta discusión. Esto se debe a que la crítica puede trabajar al mismo tiempo con los debates que vienen desde campos disciplinares reconocibles (filosofía o antropología, por ejemplo) y con los tensores formales que distintas prácticas estéticas ensayan (incluso desde archivos muy diversos, algunos históricamente distantes). Así, la crítica de la gran partición entre naturaleza y cultura es una tarea al mismo tiempo *epistemológica*, *estética*: pasa por un debate en el interior de los conceptos y la trama de los saberes, pero también, y fundamentalmente, por una reorganización radical, incesante, del tejido de lo sensible, de los modos de percibir, de las líneas de afectos, del despliegue de relaciones entre cuerpos y materias, que es el terreno donde opera el trabajo estético. *No hay reconceptualización del límite entre naturaleza y cultura sin un trabajo previo, subyacente, sobre los modos de percibir y el despliegue de lo sensible*. No hay *teoría* sin una *estética* previa; no hay un nuevo concepto sin una desestabilización de la forma de los cuerpos, sus relaciones, sus composiciones y sus intensidades y velocidades; *no hay*, en fin, *teoría sin una pedagogía del ver, del sentir y del percibir que la subtiende*. La crítica es el umbral de ese tráfico, de ese conflicto perpetuo y de ese pasaje. Tal es su dificultad, que es a la vez su potencia.

Este ensayo quiere trabajar algunos de estos interrogantes en torno a la escritura del escritor colombiano Juan Cárdenas; fundamentalmente, los modos en que su escritura repiensa operaciones más vastas de la novela como género. Su escritura es clave para este debate justamente porque sitúa la pregunta por la naturaleza *desde el punto de vista de la narración y de sus tiempos*, afirmando un mundo que ya no se reconoce, ni material ni simbólicamente, en aquella gran partición, y volviéndolo proyecto de escritura y apuesta formal. Sus textos sitúan, de manera única, una *naturaleza irreconocible*, hecha a la vez de agencias y tiempos múltiples desde donde dispone, bajo una nueva luz, muchas de nuestras tradiciones críticas más decisivas. Desde *Zumbido*, del 2010,¹ hasta el reciente *Elástico de sombras* (2019), pasando por *Los estratos* (2013), *El diablo de las provincias* (2017) y los cuentos de *Volver a comer del árbol de la ciencia* (2018), la pregunta por la naturaleza como horizonte de la ficción insiste y articula sus operaciones formales más singulares.

Esa pregunta en Cárdenas es, como voy a intentar argumentar en lo que sigue, inseparable de una presión formidable sobre la narración y especialmente sobre la forma de la novela. El cuestionamiento de la distinción entre naturaleza y cultura es correlativo de una interrogación sobre la novela en un punto fundamental: el de *los modos en los que la novela le da forma a los tiempos colectivos allí donde la presión de lo no-humano se vuelve inescapable*. Subrayo: a *los* tiempos, no al Tiempo. Es una multiplicidad de temporalidades lo que

se pone en juego aquí, movilizándolo, como veremos, una de las dimensiones específicas de la novela como género. La naturaleza en los textos de Cárdenas será actante y foco de temporalidades propias; sus narraciones tensan al extremo sus mecanismos formales para albergar esas perspectivas y esas temporalidades que no se acomodan al ritmo de lo humano, y que desafían su configuración misma. Al hacerlo, ponen de relieve preguntas más amplias: ¿cómo se reformulan las tradiciones de la novela para dar cuenta de nuevas relaciones entre lo humano y lo no-humano, allí donde estas relaciones *ya no se someten al ordenamiento clásico de lo “natural” y lo “cultural”*? ¿Cómo se trabajan las escalas de la narración para albergar esas perspectivas no-humanas y sus tiempos? ¿En qué medida la novela y su *desobra* —su deshacerse sobre los límites del género, que es, paradójicamente, concomitante a su propia afirmación— son el terreno de escritura en el que puede desarrollarse esta tarea?

Es en estos interrogantes donde, creo, la crítica cultural puede investigar el desafío del nuevo desorden en el que se desfonda el suelo sobre el que se trazaron recorridos disciplinarios que insisten hasta nuestros días. La escritura de Juan Cárdenas —la luz que teje sobre los tiempos de la novela— nos ofrece, quiero sugerir, algunas herramientas.

La máquina del tiempo

En una intervención reciente, el escritor y crítico indio Amitav Ghosh planteó el problema de la relación entre la novela y el cambio climático. La novela como género, argumenta Ghosh, aparece limitada en su capacidad para dar cuenta de fenómenos y eventos de la escala que involucran la crisis ecológica y el cambio climático, como si el género de la novela no pudiese albergar ese tipo de eventos tan decisivos para el presente. Esta limitación, dice Ghosh, no pasa por una decisión de contenido, sino fundamentalmente por una tradición formal del género: para poder narrar el mundo de la emergente burguesía europea —y luego global—, la novela tuvo que filtrar escalas temporales o espaciales cósmicas o planetarias, magnitudes vastas que no encajaban en la *episteme* burguesa, con sus leyes de probabilidad y predictibilidad. La novela se define como género, observa Ghosh, a partir del filtrado, la segregación de magnitudes temporales y espaciales que desbordan el mundo que la emergente burguesía quiso modelar, y que produce, evidentemente, una naturaleza, si no completamente domesticada, al menos capaz de ser enmarcada en esos límites en los que el género define *lo narrable*. Aunque Ghosh no usa esta palabra, lo que en su argumento se pone en el centro del análisis es la cuestión de la *escala* en la que se configura lo narrable de la novela moderna:

“Pero es precisamente excluyendo esas fuerzas inconcebiblemente grandes, y comprimiendo los cambios en duraciones propias de un horizonte de tiempo limitado, que la novela se vuelve narrable.” (Ghosh 61; traducción propia)

La novela moderna emerge como género filtrando esas escalas que narraciones previas, como la épica o los relatos míticos (pensemos, para el caso latinoamericano, en el *Popol Vuh*, o, más recientemente, en la formidable *A queda do céu*, de Davi Kopenawa y Bruce Albert), podían albergar. La novela ajusta *escalas* y al hacerlo define los límites de lo narrable: tiempo y espacio desagregan magnitudes mayores para moldear el formato de la temporalidad histórica, los imaginarios de lo social y la vida económica de la burguesía emergente.

Junto a este filtrado, dice Ghosh, tiene lugar otro: el de la marginación y subalternización de la ciencia ficción como un subgénero que, hasta recientemente (e incluso hasta ahora mismo), no se termina de incorporar al canon de la novela occidental. La ciencia ficción, desde luego, es el terreno en el que perspectivas no humanas, escalas planetarias y cósmicas, y anudamientos entre *ciencia e imaginación* permiten desbloquear esos límites de lo narrable que la novela europea demarcó, pero por eso mismo, señala Ghosh, paga el precio de su marginalización.

El argumento del escritor indio tiene muchos puntos ciegos, principalmente derivados de su concepción estrecha de la novela, basada en el realismo europeo decimonónico —Flaubert, paradigmáticamente— cuya

capacidad para capturar las mutaciones del género en su expansión global son muy limitadas, especialmente en el caso del archivo novelesco latinoamericano (sería muy interesante, por ejemplo, leer las hipótesis de Ghosh a la luz de la *novela de la tierra*). De todos modos, quiero subrayar la pregunta por la escala y por los modos en que la novela como género trabaja sus propios límites, e incluso su propio desfondamiento, ante actantes, perspectivas y temporalidades múltiples —especialmente actantes, perspectivas y temporalidades no-humanas—. Creo que esa pregunta es particularmente relevante para la tarea de pensar las operaciones de la crítica cultural allí donde el suelo de la naturaleza y la cultura se desmorona, y donde, en el contexto del Antropoceno, las narraciones tienen que dar cuenta de “un mundo de continuidades insistentes, inescapables, animadas por fuerzas que son sobre todo inconcebiblemente vastas” (Ghosh 62; traducción propia).

De maneras comparables a la intervención de Ghosh, una serie creciente de recorridos desde la crítica y el activismo apuntan en esta dirección, involucrando de distintas maneras la pregunta por la narración y la temporalidad: pienso en la noción de *violencia lenta* trabajada por Ron Nixon, que enfoca el tiempo de las consecuencias sociales y ambientales de la extracción intensificada,² o en la idea de *cuerpo-territorio* movilizadora desde zonas del feminismo latinoamericano, donde justamente se pone en crisis la distinción entre el cuerpo humano para iluminar las redes de interdependencia vital como tejido que hay que preservar de la violencia extractiva.³ Desde una perspectiva más formal, pienso también en la reapropiación de la noción bajtiniana de *cronotopo* que Mary Louise Pratt propone para pensar los escenarios del Antropoceno,⁴ y la noción de *hiperobjeto*, propuesta por Timothy Morton, que trata de pensar una ontología y un realismo que descentra toda escala humana y hace ver el horizonte sideral, inconmensurable, de lo real.⁵ Por último, pienso en la noción de *sobrenaturalidad* analizada por Marco Antonio Valentim para medir el impulso conceptual del pensamiento amerindio en su fricción con la tradición filosófica occidental moderna.⁶ Estos recorridos, en su heterogeneidad e incluso en su contraposición, comparten, sin embargo, un vector que habla de una sensibilidad y una urgencia propia de nuestro tiempo: una sensibilidad en la que la relación con lo no-humano conjuga nuestros desafíos éticos, políticos y conceptuales. Este desafío es, quiero sugerir, *inherentemente narrativo*; mejor dicho, es fundamentalmente una pregunta por la narración y su forma. ¿Cómo se narran los circuitos, agentes y consecuencias de la violencia lenta? ¿Cómo narra el cuerpo-territorio? ¿Cómo ese *encuentro sobrenatural* del que hablan Valentim y Viveiros de Castro ejerce presión sobre nuestras narraciones? ¿Qué tiene que pasar con nuestros géneros narrativos, y especialmente la novela, para diseñar escalas que den cuenta de esas temporalidades múltiples, diversas, en las que cuerpos, capitales, agentes químicos, actantes naturales y formas políticas se entrelazan de modos complejos, y en lapsos y magnitudes temporales diversas? ¿Cómo hacer, en fin, para que la narración —la novela como nuestro *laboratorio* de lo narrativo— haga políticamente sensible e inteligible esas formas de violencia y fuga que marcan el ritmo de nuestra época?⁷

Ahí emerge la pregunta central por la escala. Cabe investigar en qué medida la novela puede ser un laboratorio para escalas temporales, para un modulado de lo narrable, allí donde las escalas reconocibles del género dejan de funcionar, y cómo la novela puede absorber esas magnitudes planetarias que se disparan en el horizonte de los escenarios antropocénicos. O las escalas infrahumanas, microscópicas, de lo viviente que ya no se resuelven en torno a las formas de lo orgánico, sino que se declinan hacia lo inorgánico, lo virósico y lo mineral, como señala Elizabeth Povinelli.⁸ La pregunta por la escala no es únicamente sobre magnitudes en el orden de lo perceptible y de lo imaginable, sobre los límites de lo que podemos concebir con nuestras herramientas formales, con nuestros recursos narrativos, nuestros modelos novelescos. Es fundamentalmente sobre las *formas de individuación*: qué tipo de individuo, de tramas relacionales, de redes de interdependencia o de mecanismos de separación, qué tipos de multiplicidades se convocan para poblar los relatos, para movilizar los tiempos, para tramar las secuencias y los eventos. La escala no es un *zoom in/out* sobre una realidad dada e inmutable: al contrario, la escala configura los límites de lo narrable, y al hacerlo define las formas de individuación y las magnitudes temporales que tienen lugar dentro de esos límites. La reciente

pandemia planetaria de COVID-19, y la centralidad del virus como agente que reorganizó los tiempos de lo social, de lo subjetivo y de lo global es, creo, un ejemplo suficientemente próximo y nítido en el que se evidencia el modo en que la pregunta por la escala determina no solo el modo de narrar un proceso, sino el tipo de individuo e individuación que se pone en juego: la escala del virus, de su transmisión, de su capacidad de contagio, definió nuevos universos de percepción, de tramas entre cuerpos, de demarcaciones entre interior y exterior, entre propio y ajeno, que estaban latentes, pero que en el contexto de la pandemia suben a la superficie de lo sensible y se vuelven terreno de intervención, modelado y disputa. La dimensión *estética*, en tanto que reordenamiento de lo sensible, es clave en este proceso: ahí la cuestión de la escala se vuelve una pregunta a la vez formal y política.

A partir de este recorrido, podemos volver a nuestros interrogantes: ¿qué pasa cuando esos tiempos no son solamente tiempos humanos, los tiempos de *lo social*, de *lo nacional* o de *lo subjetivo* que es siempre parte de ese horizonte de lo social? ¿Qué pasa cuando los actantes no-humanos de los que habla Latour reclaman su lugar en el espacio de la narración porque necesitan inscribir su perspectiva —o, mejor dicho, porque es necesario registrar su perspectiva— en los modos en que pensamos *lo colectivo*? ¿Qué sucede cuando las *temporalidades y perspectivas no-humanas* ejercen una presión cada vez más inescapable a nuestras formas de narración, a nuestros lugares de enunciación, a nuestras perspectivas? Cuando, por ejemplo, un virus, una masa oceánica, una montaña disputa su lugar en el terreno de las enunciaciones, cuando un animal o un espíritu quiere entrar, se filtra o se trafica en el repertorio de enunciaciones y temporalidades desde donde imaginamos el tiempo común. ¿Puede la novela absorber esa presión? Y, a la vez, ¿*no lo hace desde siempre*? ¿Podemos pensar una forma novelesca que absorba las perspectivas no-humanas sin volverlas meramente proyectivas, un tropo de la perspectiva finalmente humana o antropocéntrica? Y, a la vez, ¿*podemos pensar perspectivas no-humanas sin la novela*?

Esas preguntas nos devuelven a los textos de Cárdenas.

Temblor del tiempo humano

“El ritmo —dice don Sando, el protagonista de *Elástico de sombra* del 2019— es el temblor del tiempo humano”, un temblor hecho del “movimiento de la materia y la materia del movimiento”, y de la “marca que deja la materia desplazada en el movimiento” (Cárdenas, *Elástico* 110). El personaje habla de la *esgrima de machete*, la tradición afrocolombiana de pelea y coreografía que compone el motivo central de la novela. Pero ese “temblor del tiempo humano”, ese sismo sobre el tiempo y sus modos de organización y formalización, sismo que viene de esa relación entre movimiento y materia, de sus marcas, como un exceso que es *propio* de la materia en movimiento, ese temblor del tiempo puede describir la operación narrativa misma en Cárdenas. *Hacer temblar el tiempo para dar cuenta de la materia en movimiento*: una cierta mirada material, casi geológica (una de sus novelas más conocidas se titula *Los estratos*) sobre un tiempo cuya forma se busca, sin necesariamente cerrarse, en la novela.

Sin necesariamente cerrarse: “El clima —dice, por su lado, el narrador de *El diablo de las provincias*— era delicioso, catastrófico y perfecto, y *bajo la presión del nuevo régimen narrativo que exigía contar solo el comienzo de todas las historias*, las arañas habían olvidado cómo tejer sus redes” (Cárdenas, *El diablo* 176-177; subrayados míos). Un “nuevo régimen narrativo” que abre historias —“todas”— sin cerrarlas, yuxtaponiéndolas, donde las líneas se van sumando —justamente como *estratos*— sin producir un efecto cohesivo ni un marco de inteligibilidad totalizador, como las telas de araña a medio terminar. Al contrario: lo que importa, *lo que cuenta*, son los comienzos de las historias, su yuxtaposición, las líneas que se acumulan, a veces se entrelazan, pero que no se resuelven en un tiempo común: *esa, me parece, la operación narrativa fundamental en Cárdenas*. Una acumulación de líneas narrativas que no se resuelven en un tiempo común, en un tiempo que las engloba y las integra (tal era, por ejemplo, la forma que la novela le proporcionaba a

la *comunidad imaginada* de la nación, en el argumento de Benedict Anderson: la simultaneidad, el *mientras tanto* que personajes no relacionados entre sí comparten sobre la base del tiempo *homogéneo y vacío* de la nación).¹⁰ En Cárdenas, la novela no es el terreno en el que se conjugan esas temporalidades para encontrar una forma sintetizadora, o al menos una forma hospitalaria que las albergue y las ponga en relación o en *diálogo*: más bien, la novela es el terreno de la *fricción* entre temporalidades, donde la tensión produce espacios sin resolución, sin cierre formal, abiertos. Novelas que, sin renunciar a su pertenencia al género, lo tensan y lo derraman hacia cierta zona informe, esa que *cuenta solamente el comienzo*, pulsión incoativa de la novela que desarma el cierre, y la costura formal que exige, porque lo que cuenta aquí, el principio narrativo, es la pregunta abierta por los tiempos colectivos, allí donde *colectivo* tiene que incluir agentes no-humanos.

Novelas, podemos decir, *en desobra*, justamente allí donde, como quiere Nancy, la desobra es la imposibilidad del cierre temporal, de un sujeto fuera de tiempo, capaz de situarse en una teleología de la obra, de la realización y de la completud, de poner el *propio* punto final a esa “obra” culminada.¹¹ Al contrario, aquí la novela se desobra justamente porque desbarata esa temporalidad de la obra y se derrama sobre tiempos múltiples: la desobra como escritura de la exposición a los tiempos del otro, incluso del otro no-humano.

Allí creo que el trabajo de Cárdenas sobre la novela como género se resuelve en un ordenamiento de lo sensible y en una herramienta formal para los desafíos del presente, para narrar tiempos colectivos, las temporalidades de lo común, allí donde eso común alberga una heterogeneidad no solo de clase, raza, nación y género, sino, fundamentalmente, de los límites mismos de lo humano. Y donde no hay una historia — ni, mucho menos, una *novela total*— capaz de englobar, articular, compaginar o conjugar los recorridos de cuerpos, perspectivas y movimientos que recorren lo colectivo. Es la apuesta de narrar lo múltiple volviéndolo parte de un ritmo, potencial, de lo colectivo, allí donde esa multiplicidad no es exclusivamente humana. Tal es, quiero sugerir, la apuesta que se juega en la escritura de Cárdenas: darle forma al tiempo colectivo, allí donde ese colectivo necesita albergar escalas y tiempos humanos y no-humanos.

Darle forma al “temblor del tiempo humano”: para eso, la novela. *Temblor del tiempo humano*: difícil encontrar una mejor caracterización de lo político.

La gran inversión

Ante el gerente que asiste alarmado a su discurso, un ingeniero de la United Fruit Company dice:

“Imaginemos por un segundo, por un solo segundo, que las cosas podrían ser totalmente al revés de lo que pensamos. Es decir, que no somos nosotros los que nos aprovechamos del plátano, sino que es el plátano el que nos tiene a todos esclavizados, trabajando para él, para su especie.” (Cárdenas, *Volver* 42)

Y redobra la apuesta: “El plátano es como uno de esos negros holgazanes que no quiere trabajar. Y como no quiere trabajar nos obliga a nosotros a hacerlo por él” (Cárdenas, *Volver* 43).

Imaginemos por un segundo esta formidable inversión: la gran empresa del capital colonial y extractivo, cuya explotación humana y su fundación racista es paralela a la reducción de la naturaleza a un recurso, esa historia paradigmáticamente latinoamericana, vista desde el otro lado. El capitalista, la gran máquina del capital, sirviendo a los designios de esos dos holgazanes, esos vagos, los bananos y los negros, esa alianza ociosa, pero capaz de dominar al capital mismo. Momento de locura proyectiva del agente del capital que se alucina preso de sus propias víctimas: inversión de la esclavitud y la extracción. La escena cierra *Volver a comer del árbol de la ciencia*, un cuento largo que conjuga secuencias de la historia del banano —la masacre de las bananeras en Colombia, el archivo de Linneo sobre la *Musa paradisíaca* con la que nombró el banano, los sueños del gerente de la United con bananos vueltos “una cosa que pende como una marioneta sin vida” (42). Y, valga notarlo, las voces de los bananos, mezcladas con los susurros de los soldados de la novela de Álvaro Cepeda Samudio, *La casa grande*: la novela donde los susurros narran la masacre, y que aquí abren espacio para los susurros de los racimos de bananos, que sueñan y hablan.

Como lo señala Gabriel Rudas Burgos,¹² la misma inversión reaparece en *El diablo de las provincias*, la novela del 2017, esta vez con la palma de aceite, que es el monocultivo en torno al que giran las economías extractivas del Cauca desde los años noventa, y que se intensificó en las primeras décadas del siglo XXI. Mirando una plantación, el protagonista de la novela tiene la visión de “las plantas que desean prescindir de todas las demás plantas, las gramíneas hipertrofiadas que quieren dominar el mundo” que usan a los agentes del capital “al servicio del plan maestro de las plantas del fin de todos los tiempos” (*El diablo* 89-90). Visiones de la naturaleza vuelta monocultivo: animadas por una fuerza del capital que se vuelve contra sí mismo y se somete —como *esclavo*— a los designios secretos de unas plantas en las que reside un poder letal, un cierto poder del fin.¹³

Esta inversión se puede leer de muchas maneras. Es casi inevitable pensar en la mesa de Marx, analizada por Derrida, animada por la fuerza espectral del capital, allí donde el espíritu del valor de cambio la posee, y la vuelve una criatura vibrátil, móvil.¹⁴ Aquí las plantaciones, aparentemente inanimadas, se vuelven agentes activos insuflados por el impulso vital del capital y sus ciclos. Pero no solo se animan; también, claramente, son escenas de proyección de la propia violencia de la plantación: el esclavo y la plantación, terminales de la violencia del capital extractivo, se resuelven en una figura especular vuelta contra el mismo capitalista.

Resulta clave que en las dos escenas aparezcan, de distintos modos, figuras de personajes negros: el esclavo de la plantación, el régimen modelador de la extracción, retorna y se reinscribe como un amo astuto y vengador. Y, donde la raza es la *cesura biopolítica* que trabaja los límites entre humano y no-humano, el negro es como el umbral que conecta el dominio humano, blanco, masculino y señorial, con su respuesta desde lo no-humano, el mundo vegetal que aquí incluye y hace alianza con el esclavo.

Animación y locura proyectiva: las escenas de inversión parecen conjugarse sobre el poder de la mercancía para producir su propio espectro, para estampar sobre sus víctimas su poder y devolverlas, en la “imaginación”, como su propio espejo, reflejo de la voluntad de dominación que atraviesa estos sueños del capital.

Sin embargo, me gustaría subrayar la intrusión de lo no-humano que está operando aquí, que va más allá de la dimensión proyectiva, que resuena con muchos otros momentos de la escritura de Cárdenas y que complica toda lectura centrada exclusivamente en la mercancía. Se trata del despliegue de una naturaleza que, siempre atravesada por la huella del capital, se vuelve agente, actante dotado de una perspectiva y, en este caso, dotado de una capacidad narrativa —es quien, finalmente, *arma* el relato que esas visiones descubren por un instante—. El banano que mira, y narra; la palma que quiere organizar el final de la historia: los textos de Cárdenas abren el intersticio en el que esa perspectiva no-humana se filtra y retorna sobre los personajes de la historia. Locura del personaje, y/o locura del capital, sin duda; pero también visión instantánea (“por un segundo”) donde una perspectiva no-humana se anuncia y se hace presente. En estas inversiones, la naturaleza no es solo una pantalla donde se proyectan las violencias alucinatorias del capital; es eso, pero también es *algo más*.

La escritura de Cárdenas gira, quiero sugerir, en torno a ese *algo más*. A su composición, su rareza y su juego. Ese *algo más* no es ya la fuerza ciega de la naturaleza, tropo con el que se leyó la novela de la tierra; no es el agente sobrehumano que interrumpe el paso brutal del progreso. La naturaleza aquí es la instancia de un cálculo, de una perspectiva y de una astucia.

Esto nos ofrece una premisa: la naturaleza aquí es, fundamentalmente, *ominosa .espectral*: es una latencia de presencias, una multiplicidad de agentes virtuales siempre a punto de emerger, de saltar a la superficie, agentes indescifrables, opacos, cuya manifestación, sin embargo, es la tarea de la escritura. La naturaleza es, en este sentido, *irreconciliable*. Leyendo el perspectivismo amerindio en tensión con la tradición filosófica occidental, Marco Antonio Valentim trabaja la noción de sobrenaturaleza en términos de un encuentro con el “punto de vista del enemigo”: allí donde la naturaleza no es *objeto* mudo, sino multiplicidad poblada de perspectivas; donde esas perspectivas son predatorias, el encuentro *sobrenatural* es el de un sujeto que se descubre “capturado por un otro punto de vista cosmológico dominante”, donde el sujeto, el “yo”, se verifica como el “tú” de una perspectiva no-humana, sea un muerto, un espíritu o un animal (Valentim 177). Ese encuentro es fundamentalmente *peligroso*: arrastra al sujeto hacia el otro lado de la vida o de la especie. Tal

choque con un “punto de vista cosmológico dominante”, que es definitorio de la diplomacia chamánica del mundo amerindio estudiado por Viveiros de Castro y Marco Valentim, es lo que reaparece en la naturaleza ominosa de los textos de Cárdenas: una naturaleza que, aparentemente domesticada o aplanada por las fuerzas del capital, retorna bajo el signo de una mirada, un poder y una perspectiva aterradora.

Segunda premisa, también articulada en las citas previas: la naturaleza es aquí, más quizá que en otros textos de la cultura latinoamericana, *archivo*. Y la naturaleza es archivo por dos razones: por un lado, porque todo paisaje, todo agente, toda relación con lo natural descarta toda relación con lo primigenio, lo intocado, lo no histórico, etc. Toda la naturaleza ya tiene huellas, restos, ruinas, marcas de la historia nacional (pero, sin duda, como parte de fuerzas globales: Humboldt, por caso) que es también la historia del capital. Y, por otro lado, la naturaleza es archivo porque ya absorbió, en la escritura de Cárdenas, el archivo cultural latinoamericano en sus imágenes, relatos, codificaciones de la naturaleza. Esto es: la selva ya asimiló *La vorágine*, la montaña ya lleva la huella de Humboldt, el banano ya “leyó” las imágenes de la plantación. Es una naturaleza *que ya absorbió la huella doble del capital y de la cultura*.

Pero, a la vez, la naturaleza es aquí, fundamentalmente, *lo que no se deja codificar por el capital y la cultura*. *Exceso* no es la palabra: es resto, detritus y venganza. Lo que queda suelto en el mundo de la extracción, lo que queda —lo que resta— del regionalismo y la novela de la tierra —eso que queda, lo que cae, lo que se escapa, *eso es lo natural*—, una naturaleza-espectro. Es ominoso porque tiene agencia y no tiene forma definitiva: un registro de lo siniestro que no queda capturado en la vida psíquica, sino que activa potencias no subjetivas y no-humanas. El registro formal y el pensamiento de esa agencia recorre la escritura de Cárdenas.

¿Qué pasa con una tradición cultural como la latinoamericana cuando esa naturaleza que le dio un lugar en el orden global —terrible, tramposo, pero un lugar— se desfonda sin retorno? Porque no se trata solamente de pensar la extracción, sino también, inevitablemente, el archivo cultural sobre y desde el que esa extracción operó y se hizo posible. Esa doble operación, la de la naturaleza atravesada por el capital y hecha desde la cultura, es la que, quiero sugerir, traza el horizonte desde el que escribe Cárdenas.

Y es clave que se haga desde la novela, desde lo novelesco: no hay pregunta por la naturaleza sin la novela de la tierra, sin el regionalismo, sin las crónicas, sin esos géneros de saber narrativos que demarcaron tan definitivamente la inteligibilidad de eso que llamamos “natural” —el paisaje sobre cuyo desmontaje insiste con precisión Jens Andermann—. ¹⁵ La literatura de Cárdenas es profundamente consciente de eso, y por eso hace que la pregunta por la naturaleza sea inseparable de la pregunta por la novela, por lo novelesco. En síntesis: es una conciencia muy aguda de la historicidad de la naturaleza, de los procesos de capitalización y extracción, y de las formaciones culturales que la constituyen. *Es lo que quedade* esos procesos, lo que retorna, lo que vuelve para recordarnos la inhabitabilidad del mundo, es decir que la naturaleza sigue siendo *otra* más allá de los designios del capital y la cultura, y que esa alteridad es una promesa y un futuro en su misma opacidad e incluso enemistad —ahí, creo, se juega la apuesta de la escritura de Cárdenas—. ¹⁶

Todos los tiempos

Entre la extracción y el archivo —donde “entre” quiere decir: irreductible a ambos términos—, desde sedimentos (“estratos”) que parecen aplastados entre esas dos operaciones que construyeron la naturaleza en la modernidad, en una especie de trabajo arqueológico y geológico donde se albergan las potencias no narradas, las potencias informes, la virtualidad en el reino de lo visible (y recordemos que para Deleuze lo virtual era “síntesis de memoria”: puro tiempo), en ese sedimento virtual, ese sedimento de tiempo, ahí, situar la pregunta por la naturaleza. La novela más reciente de Cárdenas, *Elástico de sombra*, es indicativa de esto.

Se trata de una novela de la memoria afrocolombiana, del Cauca, donde hay un saber que está a punto de perderse: el de la esgrima de machete, combate coreográfico, o “juego” de la población negra del Cauca, “unos decían que de origen africano y otros que dizque traído de Haití durante las campañas libertadoras de

Bolívar” (40) —origen ambiguo que condensa los itinerarios de la esclavitud y su presencia invisible en las independencias latinoamericanas—. *Elástico de sombra* nombra precisamente uno de los *juegos de sombra* en los que se trabaja la esgrima del machete, y que se enseñaban en las comunidades y las familias. 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. Esa memoria se está perdiendo: se van muriendo los practicantes de la esgrima, la transmisión se interrumpe, los juegos y sus saberes y su memoria se van diluyendo. Esa inminencia dispara la novela, dado que es el hecho que insta a su protagonista, don Sando, a internarse en las montañas del Cauca para buscar a los últimos detentores del saber para reactivar la transmisión y la memoria. Entonces, lo que no entró en el archivo (que es el archivo de la literatura y la cultura nacional, y por lo tanto sus tiempos), antes de que se pierda. La pregunta por esa memoria es una política de la cultura, y por los modos de narrar, de transmitir, de trabajar la memoria, pero es también una indagación sobre esa misma memoria, que no es solo la de los saberes y experiencias humanas, sino que arrastra y convoca, más como un remolino que como una secuencia lineal, otros actantes y otras fuerzas.

En *Los estratos*, novela previa del año 2013, nos encontramos con una premisa similar: la búsqueda de lo tachado por el archivo, que es a la vez la memoria familiar-racial y el archivo nacional, opera también en el núcleo de la narración. El protagonista, ya adulto, busca obstinadamente a la nana de su infancia, una mujer negra que desapareció sin mayores señales, después de una acusación de robo. Esa búsqueda abre un recorrido o una excavación de memorias y tiempos —he ahí los “estratos” del título— en donde la memoria de la infancia abre la memoria de los “príncipes haitianos” luchando por la independencia colombiana y que se vuelven zombis, los muertos-vivos que se hunden “en la espesura negra”, pero que retornan como voz, esto es, como la posibilidad de otra literatura.¹⁷

Ahora bien: esta indagación sobre la memoria negra, de los tiempos tachados de la historia colombiana, es inseparable de una irrupción de agentes no-humanos, de un extrañamiento del paisaje y de la relación con lo natural. Buscar el saber *a punto de perderse* es también encontrar una naturaleza enrarecida, habitada por fuerzas inmanejables. Reencontramos aquí esa alianza entre la raza (como mecanismo de captura de los cuerpos para la explotación) y los actantes no-humanos de una naturaleza irreconocible. *Una naturaleza*, podemos decir, *animada al punto de la guerra*: la pregunta por el saber perdido de la esgrima de machete lleva a don Sando a las montañas y allí a un encuentro con el Duende, que viene y se va con el viento y con un remolino del río, y con insectos y pájaros que lo anuncian oblicuamente. Cuando don Sando va a orinar al río, donde “hasta el viento [...] parecía que se había escondido detrás de algún árbol” (26), se oye “la voz trasnochada del morrocoy, advertencias desesperadas e inútiles porque los hombres no saben escuchar al morrocoy, pájaro sabio que todo lo conoce de antemano” (27): señales que no se leen, pliegues del paisaje que se ahueca para dar lugar a la presencia de un agente sobrenatural en torno al que habrá de conjugarse el relato y su disputa por los saberes. Aparece el Duende, que cuenta su pelea con el diablo (que no se puede nombrar), pelea desde la que surge la prohibición sobre la enseñanza de la esgrima: es el innombrable el que le prohíbe transmitir el saber, y por eso la tradición se está perdiendo. Luego nos enteraremos de que la prohibición se aplica solo a los varones, por eso las nuevas esgrimistas serán las mujeres (que reaparecerán luego en la novela como las activistas de una protesta por derechos territoriales). Pero, entonces, la naturaleza ya es aquí el *teatro de una guerra política* entre agencias poderosas, multiformes, que pasan por la raza y el género, pero que se atraviesan hacia actantes no-humanos que operan en una naturaleza que se satura de rumores y fuerzas desconocidas. Ese es el vector aquí: no hay una disputa por los saberes, las tradiciones y las formas de vida —es decir: la “cultura”— que no se relacione con el teatro sobrenatural y político de las agencias no-humanas. Es precisamente sobre ese vector que opera la novela.

Dado que la búsqueda del saber perdido lleva a una *minga*, a un corte de ruta liderado por indígenas y mujeres en los que justamente esta disputa por la naturaleza y por los saberes se anuda: todas las trayectorias, aparentemente marginales, aparentemente insignificantes (un saber perdido de una población invisible) se anudan aquí, en la minga, en esta marcha de resistencia. Ahí aparece Francia Márquez, la líder de la lucha

contra la extracción: la novela pasa de los duendes a la activista del mundo real, superponiendo todos los planos. Y en ese marco la activista dice que “no somos propietarios, somos los cuidadores, los guardianes de estas tierras. Los que sabemos cuidar la vida. Y por eso nos atacan, por eso nos persiguen, por eso nos desplazan y por eso nos matan” (65). La protesta es por los asesinatos de dirigentes ambientales —Colombia, sabemos, es un laboratorio letal de la violencia impune contra activistas, junto con Centroamérica y Brasil— y por la defensa de los territorios (“¡Nosotros no queremos tierra, queremos territorio!” (65), dice Francia).

Quiero subrayar esta operación formal que lleva adelante la novela. Reencontramos aquí el “régimen narrativo que exigía contar solo el comienzo de todas las historias”, ese procedimiento que 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. Una forma del tiempo que se lee en contraste nítido con otras formulaciones narrativas que aspiran a conjugar una multiplicidad en una totalidad cohesiva, capaz de compaginar una imagen integradora del tiempo, incluso si es el de la imagen apocalíptica del “fin” (pienso, por caso, en *2666*, de Bolaño, esa última versión de la novela total); o, pensando en el modelo de la serie televisiva, donde la simultaneidad permite producir imágenes coherentes de lo colectivo —esas formas narrativas, vistas desde el procedimiento de Cárdenas, ofrecen imágenes de un tiempo *en falso*—. Un *calco* de tiempo, dirían Deleuze y Guattari. Y despliegan un tiempo en falso no porque sean mentirosas, pobremente fundamentadas, carentes de fuerza y prueba testimonial, sino fundamentalmente porque no terminan de investigar los poderes efectivos de la ficción, que son los poderes de activar tiempos latentes, tiempos virtuales, sueños mudos, cuyo rumor intrusivo viene para interrumpir el presente. Esos tiempos latentes, esas fuerzas virtuales, en la era de la extracción intensificada, vienen de las materias, de los cuerpos, de los pliegues incesantes de lo no-humano. Es ahí, quiero sugerir, donde Cárdenas traza el vector de la ficción. Aquí aparece otro régimen, que se hace posible allí donde la novela se deja arrastrar —como los movimientos de la materia que la esgrima de machete cultiva y estiliza— por las fuerzas materiales, no-humanas, que vienen de los cuerpos y de los territorios, a escala planetaria (“No nos equivoquemos —dice Francia— esto ya no es solo una lucha por la propiedad de la tierra, es una lucha por la defensa del planeta en su totalidad” [65]).

La secuencia de la minga aquí es clave justamente porque desfonda y rasga todo cierre en la ficción para conjugar ese plano, el de la resistencia política, del activismo como resistencia y reinención anticapitalista y antidesarrollista, en contigüidad con otras temporalidades. Es en ese gesto donde la novela salta entre planos de realidad: Francia Márquez, la minga reciente, el mundo que compartimos en las noticias y las luchas, condensa, conjuga una multiplicidad de escalas, donde otros pliegues de lo real emergen e incluyen agentes no humanos, brujas, memoria histórica, historias de la raza y de los géneros (dado que los saberes femeninos resultan claves aquí, y vienen con el futuro). Entonces, esta son escalas que se yuxtaponen y se enlazan con la lucha política del presente, pero que no se sintetizan en ninguna teleología porque, entre otras cosas, incluyen manifestaciones del diablo o historias de brujas que secuestran a sus hombres y los vuelven bichos. 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.

Este es el revés nítido de ciertas tradiciones literarias en torno a la relación entre lo popular y lo sobrenatural, como el realismo mágico (sintomático de que este revés nos llegue, justamente, desde Colombia). Porque, si el realismo mágico quiso hacer de la novela el género en el que las potencias sobrenaturales —es decir esa sobrenaturaleza que no se somete al recurso y a la extracción— se combinan y se alían al relato de la historia nacional y su saga humana volviéndose así una promesa de reconciliación entre potencias naturales y la empresa histórica de la nación, aquí, al contrario, la novela se deshace, *se pone en desobra*, justamente para abrirse a las fuerzas espectrales que vienen de las materias y los agentes no-humanos *con los que no hay reconciliación en términos de desarrollo del capital e historia nacional*. La novela *no controla* las potencias sobrenaturales: no hay magia ni conjuro. Y no las controla porque no ofrece un procedimiento formal capaz de compaginar la multiplicidad en un tiempo y en una escala integradora. Hay, al contrario, tensión

formal y disputa por los modos de relación con potencias indómitas, que retornan junto a formas culturales descartadas (la esgrima de machete, nítidamente), pero que no se dejan capturar en los repertorios del costumbrismo, de lo popular-nacional, de la “identidad cultural”, es decir, las gramáticas de inclusión en el archivo nacional. Justamente porque la novela repudia todo cierre formal (“un régimen narrativo...”) es que, en lugar de prometer una forma totalizadora del tiempo colectivo —el tiempo en el que, finalmente, el “nosotros” encuentra un ritmo unificado con la memoria y con el territorio—, desarma todo cierre para constituirse en una especie de sensor de tiempos estratificados, inestables, disruptivos, que no coinciden con el rostro de lo humano, y desde los que se disparan temporalidades radicalmente alternativas al bloqueo temporal que llamamos “presente.”

Esta es, creo, la gran tarea política de la novela como género: darle forma a —esto es: activar— temporalidades que no encajan en los tiempos del capital ni en los de la cultura nacional. Ahí es donde creo que el procedimiento de Cárdenas es clave: este abre líneas narrativas, que son líneas de tiempo, que se encabalgan y se anudan, pero que no se aúnan, no se sintetizan, no se “articulan”, sino que permanecen independientes, en escalas y secuencias autónomas. En ese procedimiento permite registrar, como un sismógrafo, los “temblores del tiempo humano” en la era de la extracción intensificada, su desfondamiento de mundos dados y de las luchas que se gestan ahí. Ese procedimiento es una operación sobre temporalidades y escalas; su punto clave es reformular los agentes e individuos que entran al espacio de la novela. En ello se juega algo decisivo: una pregunta política por *las formas de los tiempos colectivos* sobre el límite mismo entre lo humano y lo no-humano. Contra la falsa sincronía que nos prometió el orden global —orden que solo nos ha traído miseria y terror— o los retornos en falso de la mitología restauradora, los calcos y caricaturas del *gran pasado* que los nuevos fascismos proyectan sobre las sociedades como oferta de subjetivación, el “temblor del tiempo humano”, la apertura de un tiempo activo, la potencia del tiempo en formas colectivas por venir, y que emergen en la alianza con lo no-humano en su irrupción, su amenaza y su indocilidad.

La novela como política de tiempos múltiples para el temblor del presente: la escritura de Cárdenas es un sensor, un sismógrafo para esa mutación en curso.

Referencias

- Andermann, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Metales Pesados, 2018.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Verso, 1983.
- Burgos, Gabriel. *Narrativas inhumanas: capitalismo extractivo, delirios animistas y representación textual en José Eustasio Rivera, José María Arguedas y Juan Cárdenas*. 2019. State University of New York, Stonybrook, tesis doctoral.
- Cárdenas, Juan. *El diablo de las provincias*. Periférica, 2017.
- Cárdenas, Juan. *Elástico de sombra*. Sexto Piso, 2019.
- Cárdenas, Juan. *Los estratos*. Periférica, 2013.
- Cárdenas, Juan. “Pinturas viajeras y obscenidad del paisaje”, s. l., s. e., s. f.
- Cardenas, Juan. *Volver a comer del árbol de la ciencia*. Tusquets, 2018.
- Danowski, Débora y Eduardo Viveiros de Castro. *Ha mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Cultura e Barbárie, 2015.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta, 1995.
- Gago, Verónica. *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Tinta Limón, 2018.
- Ghosh, Amitav. *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. University of Chicago Press, 2016.
- Morton, Timothy. *Hiperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press, 2013.
- Nancy, Jean Luc. *La communauté désœuvrée*. Bourgois, 1990.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press, 2011.

- Povinelli, Elizabeth. *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Duke University Press, 2016.
- Pratt, Mary Louise. "Coda: Concept and Chronotope". *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghost and Monsters of the Anthropocene*, editado por Anna Tsing, Elaine Gan, Nils Bubandt y Heather Anne Swanson. E-book. University of Minnesota Press, 2017.
- Valentim, Marco Antonio. *Extramundandade e sobrenatureza. Ensaios de ontologia infundamental*. Cultura e Barbárie, 2018.

Notas

- * Artículo de investigación
- 1 Hay una reedición más reciente, del 2017, de la editorial Periférica.
- 2 A diferencia de la violencia espectacular o catastrófica, que se condensa en un instante o un episodio de clímax, la violencia de la extracción, dice Nixon, se caracteriza por ser "lenta", por desplegarse a través de "una variedad de escalas temporales", siendo más bien incremental y estratificada antes que explosiva y momentánea. Aunque, claramente, la violencia extractiva suele tener episodios catastróficos, *su especificidad es la lentitud tanto de sus procesos como de sus consecuencias*, y, frecuentemente, la desconexión temporal —en lapsos no inmediatos— entre agentes, acciones y efectos: "By slow violence I mean a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all" (Nixon 2). Para Nixon, uno de los desafíos centrales del ambientalismo es "representacional": "A major challenge is representational: how to devise arresting stories, images, and symbols adequate to the pervasive but elusive violence of delayed effects" (3). Este pasa fundamentalmente por las escalas temporales en las que se hagan visibles e inteligibles los circuitos de esa violencia lenta en la que causas y efectos, agentes y consecuencias, aparecen frecuentemente separados por lapsos temporales que oscurecen las conexiones y, por lo tanto, las responsabilidades. Se trata de un desafío jurídico y político, sin duda (¿cómo compaginar, por caso, las evidencias de la responsabilidad de Monsanto con los "pueblos fumigados" colindantes con las plantaciones de soja?).
- 3 "La conjunción de las palabras cuerpo-territorio habla por sí misma: dice que es imposible recortar y aislar el cuerpo individual del cuerpo colectivo, el cuerpo humano del territorio y del paisaje" (Gago 97).
- 4 Pratt, Mary Louise. "Coda: Concept and Chronotope". *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghost and Monsters of the Anthropocene*, editado por Anna Tsing, Elaine Gan, Nils Bubandt y Heather Anne Swanson. E-book. University of Minnesota Press, 2017.
- 5 El eje central de la hipótesis del hiperobjeto es, significativamente, el tiempo.
- 6 Valentim, Marco Antonio. *Extramundandade e sobrenatureza. Ensaios de ontologia infundamental*. Cultura e Barbárie, 2018.
- 7 Novelas como *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin trabajan, en el interior del género novela (y de sus tradiciones más reconocibles, entre lo fantástico y las disputas por la narración y el punto de vista), precisamente la tensión y el desafío formal que trae la violencia lenta, marcando los límites del género ante ese nuevo escenario.
- 8 Povinelli, Elizabeth. *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Duke University Press, 2016.
- 9 Ghosh da indicaciones en este sentido: "Entonces, la primera pregunta que emerge es esta: ¿cuál es el lugar de lo no-humano en la novela moderna?" (65; traducción propia).
- 10 Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Verso, 1983.
- 11 Nancy, Jean Luc. *La communauté désœuvrée*. Bourgois, 1990.
- 12 Burgos, Gabriel. *Narrativas inhumanas: capitalismo extractivo, delirios animistas y representación textual en José Eustasio Rivera, José María Arguedas y Juan Cárdenas*. 2019. State University of New York, Stonybrook, tesis doctoral.
- 13 Rudas Burgos lee en estas escenas una reflexión sobre la relación entre monocultivo y tiempo: "La economía extractiva del monocultivo es hija de una concepción truncada del tiempo" ante la cual los textos de Cárdenas responden con "una especie de ironía (la visión del tiempo inmediato ha creado un monstruo eterno" y, a la vez, "un intento de imaginar el monocultivo desde una concepción de tiempo opuesta a la de quienes lo han creado" (240).
- 14 "Cuando se torna como viva, la mesa semeja un perro profético que se yergue sobre sus cuatro patas, dispuesto a encararse con sus semejantes: un ídolo que querría dictar la ley" (Derrida 173).
- 15 Andermann, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2018.
- 16 En un catálogo sobre pintura de viaje en América Latina, Cárdenas habla de la práctica de "darle la espalda para escuchar el espacio", y, así, "recuperar el lugar". Piensa la pintura de viaje "como documento y como fantasía", que obliga a una lectura del revés, de lo que queda afuera pero inscrito, de la capacidad de absorción opaca del género. "Todo paisaje funciona —dice— como la escena de un crimen que permanece oculto a nuestra mirada por efecto de la propia escena": en ese

punto de revés y de absorción es donde Cárdenas sitúa, quiero sugerir, el trabajo de la escritura y de la narración (véase “Pinturas”; en prensa).

- 17 “Lo que el frío y despiadado vampiro General Esto y lo Otro de Más Acá no sabía es que nuestros héroes no estaban muertos porque ya estaban muertos antes de que los mataran, y eran muertos vivos que mantenían viva la llama de la muerte en vida desde antes de haber nacido” (*Los estratos* 117).

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar: Giorgi, Gabriel. ““Temblor del tiempo humano’: política de la novela en Juan Cárdenas”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 24, 2020. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl24.thpn>