



Conversaciones

Juan Cárdenas

 p24

 p13

LOS ESPERO EN LA PISTA

Por Jorge García López

Donde el ensayo deviene narración, la narración, canto, y donde los cantos sirven como vehículo para experimentar con la forma y generar nuevos sentidos. La escritura de Juan Cárdenas (Popayán, Colombia, 1978) articula una compleja trama de discursos, relatos y tonos que van en busca de aquello que reside en lo popular, aquello que es ajeno a la geopolítica de las mercancías, consciente, al mismo tiempo, de que la única vía de acceso a esta realidad es preguntarse por los artificios y constructos que la sustentan. Solo que, a diferencia de Nietzsche, más que desmontarlos a martillazos, lo que le interesa a Cárdenas, en sus novelas, es sacarlos a bailar.





Antes que nada, me gustaría que pudieras explicar de manera breve tu trayectoria, que está tan vinculada a la literatura como al mundo del arte. ¿De qué manera estas dos disciplinas han coexistido y se han alimentado la una a la otra?

Tengo una biografía más bien accidentada. He tenido que vivir en varios países, a saltos, perdiendo bibliotecas, ganándome la vida de mil formas, pero digamos que mi oficio más estable siempre fue el de traductor. Y ese oficio fue el que me hizo tropezar con el mundo del arte porque en una época me gané la vida traduciendo para publicaciones relacionadas con ese medio, sobre todo en revistas y catálogos. Así me fui familiarizando con los debates y las tendencias del arte contemporáneo y a mis veintipocos empecé a escribir mis primeras reseñas de exposiciones, a hacer entrevistas con artistas. Ese paso de la traducción a la crítica no fue algo calculado. Simplemente fue sucediendo de manera natural y, por supuesto, el contacto con el trabajo de los artistas alteró por completo mi manera de entender la literatura.

Price, personaje de *Peregrino transparente*, dice que la verdadera pintura se unta con aquello que retrata. ¿Cuáles son los trasvases que planteas en tu trabajo entre el arte y la realidad?

El crítico de arte es responsable de una política de la descripción del objeto artístico. Y la descripción es una de las principales facultades de la literatura porque tiene la virtud simultánea de distorsionar y hacer reconocible una cosa que no está delante del lector. En ese sentido, más que tomar al arte o a la realidad como instancias separadas con una existencia independiente, lo que hoy en día me parece crucial para cualquier arte pero sobre todo para las artes más narrativas, es preguntarse cómo los procedimientos de la ficción producen realidad y, por tanto, qué política de la descripción, o sea, qué régimen mimético ofrece el arte. Hace ya mucho que vivimos en un mundo donde el tejido mismo que percibimos como la realidad cotidiana depende de una red muy compleja de artificios ficcionales. Ese fenómeno histórico de ficcionalización de la vida cotidiana, de los hechos, de las noticias, no solo se ha acelerado en los últimos tiempos, sino que todos los días traza nuevas fronteras entre ficción y realidad, entre arte y vida. Parte de la tarea del artista hoy consiste en tratar de comprender y de intervenir en esas fronteras para plantear nuevos pactos. Eso, creo yo, es lo que se está dirimiendo hoy: los nuevos pactos, que siguen sin estar muy claros en esta situación tan volátil.

Esto me hace pensar en esa idea del misterio sobre la que escribes en *Elástico de sombra*. La verdadera poesía, el verdadero arte, “no rompe el misterio, sino que le da forma”. ¿Podrías explicarnos un poco esta idea?

Entiendo que muchos de esos personajes tienen una tendencia a la especulación teórica, pero esas ideas se les ocurren a ellos y no a mí, o mejor, sus especulaciones son la consecuencia de un movimiento interno de la fabulación, de la música y los ritmos internos del relato. Contrario a lo que pueda pensarse, mis novelas no ofrecen tesis sino pequeños ecosistemas de ideas, donde las ideas chocan unas con otras, se repelen, se alimentan, se parasitan unas a otras. Lo que me interesa a mí es esa interacción biológica entre los discursos, las ideas, las teorías, que son parte de la historia de la sensibilidad humana. Mis tesis, mis opiniones, en todo caso, son irrelevantes o tienen tanto valor como las de cualquier lector.

Siguiendo con ello, me interesa mucho la cuestión que planteas acerca de la literalidad del signifiante. “La imposibilidad de lidiar con la literalidad del poema”, citas a Montalbetti. ¿Por qué y de qué maneras te interesa trabajar en tus textos ese vacío que alberga en su centro toda palabra?

Me gusta mucho la poesía de Montalbetti pero tengo una relación tensa con su teoría sobre el poema, que encuentro sospechosamente cerrada y perfecta. Es una teoría que depende de cierto fetichismo del signifiante entendido como una especie de trascendental de la literalidad pura. A mí me interesa la literalidad y el vacío de las palabras en su relación con el canto. Es el canto lo que de verdad me importa, las condiciones de *cantabilidad* del texto, el ritmo que se expresa como melodía y, al final, como sentido.

Tal y como lo planteas, ¿es la ligereza, el placer de narrar al margen del uso utilitarista del lenguaje —lenguaje como vehículo para aludir a una supuesta realidad exterior o para “contar algo”— un modo de confrontar las lógicas extractivistas del capitalismo?

Yo creo, como Klossovski, que eso que llamamos capitalismo sucede en el teatro más profundo de nuestras pulsiones psíquicas. Por eso da tanta grima ver a los liberales escandalizados con Trump, como si Trump fuera una anomalía del sistema, una aberración. No, Trump es el aparato pulsional desnudo y roto del capital. Por eso es tan fascinante y obsceno, porque algo en todos nosotros se reconoce en él; porque es ahí, en ese reino oscuro de estímulos y respuestas pre-conscientes, donde se producen las

«ES EL CANTO LO QUE DE
VERDAD ME IMPORTA. LAS
CONDICIONES DE CANTABILIDAD
DEL TEXTO. EL RITMO QUE SE
EXPRESA COMO MELODÍA Y, AL
FINAL, COMO SENTIDO»

condiciones elementales de la explotación, de la plusvalía, de la extracción, de la alienación, de las fantasmagorías del deseo encadenado. Ese es el verdadero corazón de las tinieblas, la vorágine. Las selvas de Conrad o Rivera son solo metáforas o alegorías. El verdadero teatro son los resortes del alma y el deseo. Y es ahí donde el arte debería operar, allí donde es posible modificar el régimen cada día más pavloviano del discurso y la sensibilidad.

El personaje de Price, en su recorrido con la sociedad expedicionaria, llega a una conclusión en sus razonamientos: realismo es igual a racismo. ¿Cómo entiendes tú esta relación?

Se trata de un pensamiento formulado por uno de mis personajes y no me puedo hacer cargo. Lo que sí puedo decir es que una de las sospechas alrededor de las cuales se construyó *Peregrino transparente* es que el racismo es persuasivo, no tanto por la inercia de la costumbre, sino porque tiene dentro una estética muy bien armada para obligarnos a percibir y juzgar de un modo predeterminado. Ahora ya sabemos que no hay ninguna base científica que avale el racismo, pero la raza sigue siendo clave en las relaciones globales de poder. Y eso se debe a la tremenda efectividad de esa estética. Alguien que entendió muy bien esto fue Josef Albers y por eso dedicó toda su vida a crear una pedagogía del color. Casi todos los ejercicios de Albers van dirigidos a mostrar que nuestra percepción del color es posicional, engañosa, desafiante. Los colores no son esencias sino posiciones relativas; no hay blanco y negro. Me llama la atención que se hable poco o nada sobre el potencial político antirracista de la teoría del color de Albers, precisamente

porque incide en la zona más profunda y elemental de la percepción. Hay toda una “cromatopolítica” en Albers que puede servir para contrarrestar la enconada estética del racismo. Mi escritura trata de moverse en esa misma zona.

En este sentido, tus textos tienen algo de arqueológico: existe una búsqueda física, pero sobre todo interior hacia aquello que escapa del constructo creado por el poder y que reside en una red de relatos y de usos populares. ¿Cómo entiendes esta dialéctica entre el arriba y el abajo?

Me gusta que hables de dialéctica, una palabra que muchos quieren dar por muerta. Se ha hecho una caricatura de la dialéctica para despacharla como un método de análisis binario, una especie de coreografía militar entre contrarios. Parte de mi fascinación con un escritor como José María Arguedas tiene que ver con su forma de observar el abigarramiento del mundo andino como una especie de gran tejido dialéctico, como una compleja superposición de tonos, cromatismos, texturas, supervivencias arcaicas, instituciones modernas. Puede decirse que allí donde Vargas Llosa es hipócrita y maniqueo, allí donde Vargas finge ser crítico para darle la razón al poder puro y duro, Arguedas logra mostrar la simultaneidad de contrarios, el abigarramiento trágico y también el potencial de futuro. Arguedas está, en efecto, muy cerca de Josef Albers en su concepción de la percepción del color y las formas del mundo como posiciones en permanente transformación. Mi escritura simplemente sigue esa línea de trabajo, la de Arguedas y Albers.



¿Es importante aislar o distinguir aquellos imaginarios que provienen de arriba de aquellos que provienen de abajo?

Creo que ese ejercicio de separar el grano de la paja es inútil. Lo importante no es de dónde sale qué cosa, dónde se originó tal o cual elemento para saber si viene de una fuente saludable o no; lo importante es preguntarse qué hace la gente, qué hace el pueblo, la gente de abajo, con aquello que entra en su sistema digestivo, venga de donde venga. Y lo importante es preguntarse cómo reacciona el poder a eso que hace la gente.

Me interesa el concepto que das de “territorio” como una creación colectiva, algo opuesto a los mapas. ¿Cómo piensas este concepto de territorio y cómo lo trabajas en tu literatura?

Hace unos años, como parte del trabajo de la Maestría de Escritura Creativa del Instituto Caro y Cuervo, hicimos una serie de talleres en distintas zonas de Colombia donde la gente vive en ecosistemas seriamente afectados por las dinámicas del conflicto armado interno, el narcotráfico o el extractivismo. Una de las conclusiones que sacamos de esa experiencia es que, en las zonas donde había una mayor conciencia de la necesidad de cuidar los ecosistemas, existía a la vez una tradición oral más fuerte. Es decir, la salud del ecosistema venía acompañada de una salud del folklore y los relatos populares. Esto, además de despertar muchas preguntas sobre las relaciones entre la tradición oral y el vínculo social con la naturaleza, nos muestra que eso que llamamos el “territorio” es en realidad un complejo sistema de narraciones hechas con distintos discursos, provenientes de ámbitos y saberes muy diferentes. Lo que hace que un barrio de una ciudad funcione como un territorio son los cuentos que la gente empieza a tejer. La espacialidad viva, la experiencia material del barrio depende de esos cuentos, chismes, cotilleos, anécdotas y eso obviamente abre frentes de acción política.

Tengo la impresión de que, frente a esa red de historias tejidas desde lo local, el sistema utiliza su maquinaria para armar y difundir otra red, la de aquello que viene a llamarse “tendencias”, es decir, aquello de lo que se debe hablar.

Así es. Por ejemplo, hasta hace poco hubo un *boom* de ferias del libro y eventos literarios organizados alrededor del concepto de “naturaleza” y en los últimos años todas las bienales de arte eran “decoloniales” y “*queer*”. Entiendo la sana urgencia de los programadores de este tipo de encuentros por atender a preocupaciones

sociales vigentes, por sintonizar con el espíritu de época, eso en principio no me parece mal. Al contrario. Lo que me asombra es que no se perciba y no se problematice el hecho de que todas esas “tendencias” van generando un nuevo hegemon y unas nuevas formas de oficialidad cultural.

El concepto de artificio es uno de los ejes de tu trabajo. En un momento en el que muchas escrituras aspiran a contactar con cierto tipo de realidad desde la inmediatez (realidad biográfica, sociológica, etcétera), sin que medie aparentemente un artificio, ¿cuál es para ti la vigencia de este concepto?

Sería imposible resumir aquí la línea de malentendidos y confusiones que culmina en esa pretensión de inmediatez. Algo que, en tiempos más recientes, es inseparable de una noción mercantilizada de la identidad. Ese ha sido otro golazo que nos hicieron: convencer a la gente de que la identidad es una fuente de autenticidad sin mediación y que, por tanto, las identidades “otras”, “marginales” o “no-normalizadas” gozan de una condición especial de acceso a la verdad y la justicia. En el mercado literario y artístico actual esas identidades ocupan el mismo rubro de las mercancías exóticas, supuestas portadoras de claves emancipadoras, objeto de una mixtificación y un fetichismo que el lector “normalizado”, es decir, “blanco”, consume bajo el signo de la mala conciencia. En el fondo de todo hay una transacción económica basada en *commodities* como la culpa o el victimismo. La culpa blanca funciona hoy como una criptomonedra con la que el consumidor “normalizado” paga para formar parte de un falso ritual de compensación al subalterno. Es un escenario curioso donde cada jugador cree estar engañando a los demás cuando en esencia solo se engaña a sí mismo. Por eso me parece tan importante volver a poner al artificio en el centro de la cuestión. La pregunta por la forma, los procedimientos, el método y las condiciones materiales del artificio sitúa el problema más allá de la lógica mercantil de las identidades.

Esta problemática también dialoga con otra cuestión que abordan en *Peregrino transparente*: la metáfora. ¿De qué manera te interesa trabajar la metáfora a la hora de generar nuevos imaginarios?

Más que las metáforas en particular, me interesa la retórica. Y eso implica averiguar cómo se entrelazan metáforas con metonimias, por ejemplo, o metonimias con anáforas o sinestesias en un determinado acto narrativo más allá del medio específico, poema,

instalación, novela. En definitiva, me interesa cómo se va tejiendo la imagen del mundo a partir de tropos. La pregunta de qué hacer con esa imagen abre un campo de acción estético y político tremendo.

Los relatos o cosmovisiones populares se hibridan en tus textos con lo filosófico, con técnicas narrativas innovadoras, del mismo modo que el ensayo deviene narración y viceversa. ¿Qué es lo que te interesa de estas traslaciones y mutaciones?

Hay una larga tradición en la literatura latinoamericana que tiene que ver con esos usos de lo popular o lo arcaico en relación con una pregunta por la forma. Ahí radica una de las fuentes de nuestra modernidad más intensa, con los experimentos literarios que se empiezan a hacer al menos desde el siglo XIX. A la espacialidad horizontal este-oeste y norte-sur de la colonización se opuso siempre una espacialidad abajo-arriba de los futuros cancelados, de los yacimientos de memoria de los que hablaba antes. Mis procesos de escritura tratan de encontrar formas que me permitan desatar fuerzas provenientes de ambas espacialidades: la de la lógica de la expansión colonial del capital y la de nuestro vínculo con lo infernal, lo inferior, los inframundos, lo obturado.

Hay una cadencia reconocible en tus textos que se imbrica con un tono que remite a la oralidad de ciertas zonas de Colombia. Esto es muy visible en *Elástico de sombra*, pero está presente en todas tus novelas. ¿Cómo es el proceso de construcción de esta hibridación tonal?

Implica sobre todo un ejercicio de escucha permanente, una apertura, un deseo de que la voz de los demás nos ocupe por completo y nos haga resonar todo el cuerpo. Pero también implica una conciencia de que no puede haber escucha sin artificio, sin mediación. Lo que escuchamos no es la voz desnuda de la subalternidad o el pueblo redimido. Lo que escuchamos es el acto de la escucha, que siempre viene mediado y requiere una traducción permanente. El que escucha siempre está traduciendo.

Existen muchos autores latinoamericanos cuya poética surge de tensionar una lengua mayor a partir de un conjunto de hablas regionales (de Guimaraes Rosa a Pedro Lemebel, pasando por Diamela Eltit entre tantos otros). ¿Nos puedes decir quiénes han sido para ti referentes a la hora de construir esta voz tan particular?

Todos esos que has mencionado fueron importantes en algún momento. Agregaría también a Clarice Lispector, Felisberto Hernández, Sergio Pitlor o Juan Carlos Onetti, aunque esta lista se queda cortísima y me cuesta pensar así, como en *rankings* o el *top 10* de mis maestros. Tengo y tuve varios maestros de los que robo sin cesar y no dejo de aprender, pero la cuestión de las influencias también pasa por el modo en que las poéticas de tus maestros terminan señalando sus propias limitaciones, sus zonas de incertidumbre y silencio, que son tanto o más interesantes que las enseñanzas positivas. El maestro sobre todo es aquel que señala, que da indicios.

En lo que respecta a esto, un pequeño desvío: escribes que, desde tu labor como traductor, percibes que en los últimos años ha cambiado el modo en que las editoriales españolas se relacionan con esas escrituras latinoamericanas que no se articulan a partir de un uso normativo ni peninsular del castellano. ¿Puedes explicarlo un poco?

España es la verdadera provincia de ultramar de la lengua española. Durante mucho tiempo estuvo relativamente aislada del contagio más fluido que se da entre los distintos españoles que se usan en América. Pero a lo largo del siglo XX, siempre que la lengua literaria de la península brillaba, de Lorca a Javier Marías, era porque se acordaba de su nexo con nosotros, con una trama antigua y llena de claroscuros muy productivos que se expresa directamente sobre lo más material que tiene la literatura, que es el fraseo, los ritmos, el pensamiento. La literatura española brilla más cuando se descubre americana y curiosamente ese índice de americanidad no tiene que ir a buscarlo a ninguna parte porque lo tiene metido en lo más profundo de su corazón: está en los dialectos regionales y en las otras lenguas que se hablan en la península, está en la España que tercamente sigue negándose a sí misma, por vergüenza y costumbre, creo yo. Obviamente, hay enemigos de ese brillo americano. Les perturba, les molesta, les da urticaria. Son los hispanistas de antaño y hogaño, los florentinos perez de la lengua, los novios de la muerte que ejercieron durante décadas un control editorial sobre la lengua literaria que pasaba por la península. Por suerte, las fuerzas vivas de la cultura de nuestro idioma, como suele ocurrir, acabaron imponiéndose y hoy podemos decir que la lengua literaria de España volvió a abrirse a las sonoridades arcaicas y futuras de los españoles que hablamos acá y allá. Quizá nadie en España expresa mejor esa condición de la “americanidad” que Rosalía, pero no



«ESPAÑA ES LA VERDADERA PROVINCIA DE ULTRAMAR DE LA LENGUA ESPAÑOLA»

quiero entrar allí porque daría para una respuesta demasiado larga...

Es muy interesante ese pasaje de *Peregrino* en el que el joven abogado blanco tiene esa conversación tan hegeliana con Andrónico, el rastreador negro, acerca de las figuras del amo y el esclavo. “Si un hombre no encuentra su amo, es posible que su alma se la acabe llevando el diablo”, dice Andrónico. ¿De qué manera encuadras esta idea en la problemática del pensamiento poscolonial?

Se trata de una reflexión hecha por un personaje, que además es un esclavo liberto, o sea, que ocupa una posición muy peculiar dentro del entramado de ideas de la novela. No soy yo, Juan Cárdenas, quien piensa esas cosas. Mejor dicho, lo que yo piense no importa. Lo que importa, como decía antes, es el bosque dialéctico donde se formulan esos pensamientos. Lo de la poscolonialidad es un debate académico del que no me interesa participar. Las opiniones que tenemos los artistas o los escritores sobre estos temas —la poscolonialidad, la crisis climática, los debates sobre el género o la clase— suelen ser versiones empobrecidas y torpes de lo que dicen los intelectuales de otras disciplinas, declaraciones simplonas y verdades de perogrullo. Esa jerga, una jerga académica, como de activista *woke* de universidad gringa, está muerta y los artistas haríamos bien en resistirnos a hablar así. Aunque sea por orgullo.

¿Cómo dialoga tu escritura con el concepto de apropiación cultural?

Normalmente cuando se abordan estas cuestiones se opta por un enfoque ético, es decir, el artista se ve obligado a responder por qué su práctica sí se ajusta a las buenas normas de la “propiedad”. Pero quienes hablan alegremente de apropiación cultural no se dan cuenta de que están atrapados en la metáfora del mercado: no hay cultura, es decir, bienes comunes, sino “propiedades” y “productos”, hay competencia de vendedores segregados unos de otros por sus intereses individuales. A mí ese enfoque ético y mercantil, típicamente liberal, no me interesa porque provoca de inmediato una avalancha de santurronería progre y a menudo sucede que el artista acaba de rodillas pidiendo disculpas por sus pecados ante un jurado que es esencialmente blanco, independientemente del color de quienes componen ese jurado. La idea misma de la apropiación cultural es blanca. No, eso no me interesa. Me interesa el enfoque formal, que es el más sencillo y el más difícil a la vez. Para hacer el *Elástico*, por ejemplo, estuve seis años escuchando las historias de los macheteros. Atento, con la oreja parada a las inflexiones del sonido, a los ritmos, a las duraciones. Fui fiel, no a las esencias, o a algún tipo de contrato social entre razas, fui fiel al sonido. Al ritmo. Al movimiento. Y creo que la satisfacción de los propios macheteros con el resultado final tiene que ver con esa fidelidad formal a las elasticidades secretas de su tradición oral y su pensamiento. En definitiva, solo estoy dispuesto a debatir sobre la famosa apropiación cultural con alguien que sepa bailar mejor que yo. Los sacerdotes que vociferan contra la apropiación cultural tienen la cadera oxidada. A esos los espero en la pista de baile, a ver de qué son capaces.