

Jobst Welge

Extracción natural, temporalidad y disolución de fronteras en dos novelas de Juan Cárdenas

El agotamiento de los recursos naturales por los humanos, las amenazas inminentes del cambio climático, la conciencia de época del llamado Antropoceno: todos estos acontecimientos han provocado un cambio fundamental en el régimen moderno de temporalidad y un cuestionamiento de la separación conceptual entre historia humana e historia natural (Chakrabarty 2009). Citando los estudios de Dipesh Chakrabarty y Bruno Latour, entre otros, François Hartog ha argumentado que nuestra época ha revitalizado y radicalizado la noción de no-simultaneidad, de un presente heterogéneo, cuestionando así supuestos y protocolos fundamentales de la modernidad (Hartog 2015: 188).

En el contexto del Antropoceno, América Latina desempeña un papel importante, porque la inserción de su historia y sus paisajes regionales en contextos globalizados, y las representaciones literarias de los mismos, ilustran las superposiciones de temporalidades diferentes y no simultáneas (Welge/Tauchnitz: 2022). La literatura latinoamericana se presta especialmente a investigar lo que Martin Puchner ha llamado recientemente la complicidad general de la literatura mundial con la extracción de materias primas (Puchner 2022: 51; Hoyos 2019). En esta línea, Carla Benedetti ha animado a los estudiosos de literatura a abordar los textos literarios en relación con la cuestión de cómo encarnan y escenifican la percepción del “desorden temporal” (Benedetti 2021: 6). Se ha preguntado cómo la noción del Antropoceno ha desafiado a las humanidades y su enfoque de las categorías temporales, instándonos a confrontar

[...] an entirely new vision of history, one that is geological, cosmic and species-related. It is within this giddingly immense, wide-open horizon created by the new emergency that a new conception of ‘nature’ and of human himself, at the antipodes of the anthropomorphism of the moderns, is taking its first steps. Human being is not an entity in opposition to nature, but an *earthling* among *earthlings*. (Benedetti 2020: 45)

Las novelas del escritor colombiano Juan Cárdenas son un buen ejemplo de cómo la literatura contemporánea responde a la urgencia de las preocupaciones ecológicas y extractivistas. En el siguiente análisis destacaré no solo las formas en las que Cárdenas aborda la crisis ecológica mundial desde una perspectiva específi-

Jobst Welge, University of Leipzig

camente latinoamericana, sino que también espero mostrar cómo el autor aborda estos temas no solo a nivel de contenido, sino también a nivel de género literario y forma, específicamente en lo que respecta a la cuestión de la representación de diferentes temporalidades y la representación de actores humanos y no humanos. De hecho, el crítico Gabriel Giorgi ya ha destacado la importancia de las escalas temporales divergentes como centrales para la poética de la novela de Cárdenas:

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. (Giorgi 2020: s.p.)

Mientras que la primera novela a considerar aquí, *El diablo de las provincias* (2017), plantea cómo el sistema de plantación de monocultivos invierte la agencia entre actores humanos y no humanos, la novela más reciente de Cárdenas, *Peregrino transparente* (2023), utiliza el género de la metaficción histórica para desestabilizar los límites entre el presente y el pasado, y entre especies diferentes. Mientras que la primera novela está protagonizada por un biólogo contemporáneo, la segunda se basa en la conjunción de un viaje científico y la exploración de un espacio nacional, como era típico en el siglo XIX latinoamericano. Así pues, las novelas de Cárdenas ilustran de diversas maneras cómo la ficción contemporánea puede responder a las cuestiones planteadas por el Antropoceno. Pueden considerarse como intentos de responder a la pregunta de cómo el género “humanista” por excelencia de la novela puede dar cabida a la noción de naturaleza y de temporalidades no humanos.

El diablo de las provincias: monocultivo y tiempos múltiples

En *El diablo de las provincias* nos encontramos con un protagonista sin nombre, varón, divorciado, biólogo, que regresa a su ciudad natal (llamada “ciudad pueblo” o “ciudad enana”) en el valle del Cauca de Colombia, bordeando la costa occidental del Pacífico, tras un fracaso profesional en Europa. Al regresar a esta región provincial tras quince años de “exilio voluntario”, se da cuenta de que la zona ha sufrido un cambio drástico, que desde el principio experimenta en términos de lo asombroso: “[...] este paisaje es mentiroso como un diablo” (Cárdenas 2017: 13). La alianza de una naturaleza poco benigna y de sujetos no humanos con el diablo también es expresada por la madre del protagonista: “[...] la vida, eso

que llaman la naturaleza, es obra del diablo, que se alía con las fieras, con las serpientes, con el alacrán” (Cárdenas 2017: 26). Esta reacción afectiva a la experiencia del cambio se debe al sistema económico del monocultivo, y recuerda la reacción del antropólogo Michael Taussig, que ha comentado cómo este sistema ha sustituido a un sistema anterior de subsistencia de cultivos arbóreos entre la población campesina, y cómo la implantación progresiva del *agrobusiness* desde los años 70 ha provocado plagas que afectan a las plantas (Taussig 2018: 8–9). En este proceso, la propia noción de paisaje se ha transformado radicalmente, como consecuencia de “la inserción disfuncional, colonial-extractiva, de la frontera silvestre en la economía capitalista” (Andermann 2018: 216). Jens Andermann se ha referido a este fenómeno como la “tierra en trance”, marcada por la ruptura temporal.

Significativamente, el biólogo errante, a la deriva en el mundo de la academia internacional y el capitalismo global, se ha convertido él mismo en “una mercancía vulgar” (Cárdenas 2017: 11). De vuelta en Colombia, ha conseguido trabajo en un colegio femenino, “como si se estuviera incorporando a una empresa colonial o a una expedición científica” (16). Si la situación del biólogo retornado se compara así explícitamente con la circulación económica global, existe otro hilo semántico-isotópico que describe este retorno a la “patria” repetidamente como un proceso de “adaptación” (13). En otras palabras, el biólogo no solo enseña la teoría darwiniana de la evolución en el colegio, sino que él mismo se describe como una persona que se adapta al entorno:

Y entonces empezó a preguntarse por su propia lengua, por su extraña mezcla de acentos, donde convivían con cierta armonía varios léxicos y tonos y temperaturas acopiadas a lo largo de los quince años de exilio voluntario, todo eso como encabalgado en el acento local. ¿Estará mi lengua *adaptada* para sobrevivir a cualquier cambio en el entorno?, pensó. ¿Qué clase de animal chueco será mi lengua? (40; mi énfasis)

La estrategia narrativa consiste, pues, en destacar una inestabilidad humana esencial, de un desarraigo que, en última instancia, no es sino “natural” —o animal. Del mismo modo, la novela socava repetidamente la distinción entre naturaleza y cultura, como cuando el biólogo observa en la “ciudad enana” las transformaciones urbanas que, en el plano del lenguaje, se asimilan a la lógica capitalista de la plantación: “[...] esos nuevos bloques de vivienda social que estaban regando por todo el país como cualquier otro monocultivo” (49).

La novela está teñida de cierta atmósfera *noir* y conspirativa, en la medida en que el protagonista se enfrenta a misteriosos signos relacionados con la muerte de su hermano menor, así como con el asentamiento en la zona de una secta religiosa, una iglesia pentecostal llamada El Caballero de la Fe, cuyos miembros promueven la negación del cambio climático. Del mismo modo, algunos de los alumnos a los que el biólogo enseña en el colegio mantienen una opinión

según la cual los cambios en el clima no están causados por seres humanos: “El monocultivo niega el tiempo, lo cancela. Para el monocultivo no hay historia, ni hombres, solo eternidad, o sea, la nada absoluta. El monocultivo es la voluntad de Dios en la tierra” (89). Frente a estos puntos de vista, el biólogo insiste en el sentido del tiempo profundo y de la errancia evolutiva, tal como la definió Charles Darwin. Así, una especie de elefantes prehistóricos vivió milenios antes, se extinguió, y su principal alimento, el aguacate, ha sobrevivido, sin que quede clara su función. El biólogo imagina esta larga supervivencia del aguacate en términos antropomórficos: “Es como si los aguacates no se hubieran dado cuenta de que los gonfoterios dejaron de existir hace tanto tiempo y creyeran que su estrategia evolutiva todavía sirve, cuando lo cierto es que todo cambió y ellos no se dan por enterados [...]” (18). El regreso del desilusionado protagonista a su tierra natal no es, pues, un regreso a la naturaleza, sino un regreso a una región que antaño le había infundido su pasión por la naturaleza, pero que ahora ha dado paso al desarrollo y la explotación agrícola a gran escala, gobernada por “el tiempo inhumano de las plantas” (89). De hecho, el biólogo acaba recibiendo una oferta de trabajo para ayudar a erradicar una plaga en una plantación monocultural de palma africana, que ha venido a sustituir al antiguo cultivo de la planta de caña de azúcar. La sensación actual de alienación y cooptación evoca la imagen de la abundante naturaleza tropical solo como una visión nostálgica del pasado, de sus propios recuerdos de infancia, cuando él y su hermano pasaban el tiempo en la granja familiar a las afueras de la ciudad regentada por su tío, que plantaba allí “papas, lulos, tomates, guayabos, guamos y varias especies de pasiflora [...] llegaban bichos voladores, aves, insectos, murciélagos, colibríes y vencejos” (52).

La respuesta emocional a la destrucción de la Naturaleza puede conceptualizarse a través del término *solastalgia*, que se ha definido como “the pain or distress caused by the ongoing loss of solace and the sense of desolation connected to the present state of one’s home and territory”, causada por el cambio medioambiental negativo, una especie de añoranza del hogar sin dejar de estar en “casa” (Albrecht 2019: 38, 45). En el presente, el biólogo registra la extinción de especies y la desposesión de las comunidades locales resultantes del monocultivo y la deforestación. El fenómeno designado por el término “plantación” alegoriza un régimen económico que estandariza las plantas y somete a estas y a los trabajadores a las exigencias de una economía de exportación. El término plantación, por lo tanto, se refiere a un enredo mutuo de naturaleza e industria, en el que, como sugiere Cárdenas, la agencia ya no es unidireccional, y donde las fuerzas de la naturaleza y la cultura se han vuelto indistinguibles.

La novela aborda así el fenómeno de la expropiación de tierras agrícolas y el desplazamiento de grupos rurales e indigenistas, impulsados por la política neoliberal, las fuerzas paramilitares y los proyectos extractivistas. La conexión de la

remota región del valle del Cauca con los flujos del capital global ha sido anticipada por una novela fundacional de la literatura colombiana, *María* (1867) de Jorge Isaacs, a la que de hecho se alude brevemente en la novela de Cárdenas (Cárdenas 2017: 62; Rudas 2019: 137). De hecho, se menciona en el contexto de la producción de una telenovela local sobre “los tiempos de la esclavitud” (Cárdenas 2017: 60), dirigida por una antigua amiga del protagonista, y que se basa en el “género de hacienda”, del que *María* es solo uno de varios ejemplos.

Sobre el telón de fondo de tales modelos histórico-culturales de la hacienda, la realidad económico-ecológica descrita en la novela marca de hecho “the return of plantation capitalism and the emergence of the Plantationocene in contemporary Colombia” (Figueroa 2020a: 140). La novela de Cárdenas puede entenderse como una revisión crítica de la tradición decimonónica del *bildungsroman* (Di Bernardo 2021), así como de las “ficciones capitales” colombianas (Beckman 2012), en las que, como han elaborado Mark Anderson y Marcela Reales, la naturaleza aparece como “an excess of meaning that has been stripped from the material environment as part of the process of extraction, an excess that must be expended as nature writing” (Anderson 2016: 374).

La conexión sugerida en la novela entre la explotación económica de la región en conjunción con, y como consecuencia de, maquinaciones políticas y religiosas, es algo que también ha sido explorado por Taussig (2018), quien de manera similar atribuye a la palma aceitera y su monocultivo un papel paradigmático para los problemas políticos y ecológicos en Colombia desde la década de 1990, cuando su cultivo se intensificó y se integró plenamente a la economía regional durante el gobierno de Álvaro Uribe (2002–2010), y que convirtió a Colombia en un importante proveedor de biocombustible (Rudas 2022: 317). Como es bien sabido, el aceite de palma se ha convertido desde entonces en un alimento básico casi universal para los consumidores de todo el mundo, desde alimentos hasta cosméticos. En la novela de Cárdenas, el protagonista experimenta una visión que atribuye a la palma aceitera una agencia que trasciende el control humano y que se sitúa más allá de la temporalidad humana:

[...] el biólogo se escabulle en las cañas sin tiempo, náufrago de otro naufragio más grande, uno que tiene que ver con el tiempo inhumano de las plantas que desean prescindir de todas las demás plantas, las gramíneas hipertrofiadas que quieren dominar el mundo, algunas especies de plantas, entiende el biólogo, son la verdadera bestia del apocalipsis. (Cárdenas 2017: 89–90)

Esta asociación de la planta monocultural con Dios es una forma de decir que su “voluntad” se opone en realidad a la naturaleza, que es de hecho una imagen del dominio tecnológico. Es precisamente esta agencia de lo no humano y de lo extra-temporal el rasgo central de esta lógica extractivista. A su vez, la agencia humana

se descentra paradójicamente, en la medida en que el ser humano se convierte en un mero instrumento de la propia plantación (Figueroa 2020b: 77). Esta paradójica “trama” de una conspiración de plantas y de la propia plantación, como observa Sebastián Figueroa, “[...] es una forma de hacer visible la manera en que el capitalismo reorganiza la naturaleza a través de un régimen de violencia y alteración de los ciclos naturales” (Figueroa 2020b: 2).

El biólogo se incorpora a un proyecto de investigación dirigido por su antigua novia, cuyo objetivo es erradicar la plaga de un escarabajo que infesta el monocultivo:

Su antigua novia estaba dirigiendo un proyecto de investigación sobre el escarabajo picudo, la plaga de palma africana o palma de aceite, un auténtico dolor de cabeza para la economía del sector agrícola. El biólogo ni siquiera había oído hablar de un bicho con ese nombre, pero le bastó con la explicación de la mujer para hacerse una idea de lo que estaba sucediendo. El monocultivo de la palma, que en la última década y media se había vuelto extensivo en toda el área del Pacífico, una plaga en sí mismo, era el ecosistema idóneo para favorecer la propagación de otra plaga: el picudo, un coleóptero proveniente de Asia que pone sus huevos en el interior de las palmas. (Cárdenas 2017: 84)

Más adelante en la novela, el biólogo reflexiona sobre la actividad extractivista inherente a todos los humanos: “Estamos destruyendo el planeta, [...]. No solo acabamos con lo que hay en la superficie, somos peores que el gorgojo, nos metemos al interior de la tierra y sacamos oro, carbón, petróleo. Somos una plaga” (96). La posición crítica del biólogo no se muestra como opuesta a la racionalidad de la ciencia moderna como tal, sino que recuerda la temprana influencia que ejerció sobre él Alexander von Humboldt, que representa un legado de la ciencia natural que considera la dimensión temporal de la naturaleza, que es al mismo tiempo romántico-orgánico e informado por intereses explotadores:

Al fin y al cabo había sido su tío quien le había hablado por primera vez de Humboldt, que en su viaje hacia Quito para escalar el Chimborazo había pasado unos días en la ciudad enana, junto a Bonpland y Caldas, el científico local y revolucionario, fusilado por las tropas realistas, al que estaba dedicada la plaza principal de la ciudad enana, en fin, cosas que a la larga serían decisivas para el nacimiento de su vocación naturalista. No se puede ser auténticamente americano si no se es naturalista, le decía su tío. (53–54)

Seguramente es significativo que la novela invoque así con la figura del científico natural colombiano Francisco José de Caldas (1768–1816), precursor del movimiento independentista, precisamente la idea de la ciencia natural regional y políticamente inflexionada, una variedad autoconscientemente americana (Glick 1991). Sin embargo, la formación humboldtiana del protagonista da paso al fracaso, ya que es subsumido por el régimen del *agrobusiness* (Álvarez Orozco 2021: 143; Ruadas 2022: 323).

Hacia el final de la novela, también hay reflexiones meta-narrativas que sugieren cómo la novela trata de eludir las técnicas convencionales de narración, cómo una comprensión más amplia de la interpenetración de los seres humanos y el entorno natural desautoriza la cohesión y el cierre narrativos: “El clima 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 2017: 176–177). Así pues, la propia novela sugiere que estos “comienzos” ya no confluyen en un tiempo homogéneo y vacío de nación, sino que existen diferentes temporalidades, incluidos tiempos no humanos con los que lidiar (40).¹

Peregrino transparente: disolver fronteras, representar el pasado

Si en la novela *El diablo de las provincias* Cárdenas ha revisado críticamente la concepción tradicional de la naturaleza (colombiana), su novela más reciente, se sitúa (aparentemente) de lleno en el siglo XIX, y continúa la exploración literaria de la naturaleza sometida a la extracción y al comercio, así como la desestabilización de las fronteras temporales. De hecho, *Peregrino transparente* (2023), que en su mayor parte está ambientada de nuevo en el valle del Cauca, afirma desde el principio que se inspira directamente en un texto de la literatura de viajes colombiana, publicado en 1853: “*Peregrinación de Alpha*, de Manuel Ancizar, un libro prácticamente olvidado y que a duras penas leen los especialistas en literatura colombiana del siglo XIX” (Cárdenas 2023: 15). La novela está concebida como una elaboración ficcional y como un diálogo con este texto “fundacional” de la historia cultural colombiana desde la perspectiva del presente.

La novela está dividida en tres partes diferentes. La primera y más larga se sitúa a mediados del siglo XIX en la entonces llamada Nueva Granada, y sigue los pasos de Henry Price (1819–1863), un paisajista inglés contratado por la Comisión Corográfica, en su tercera fase (1850–1859), dirigida por el cartógrafo italiano Agustín Codazzi (1793–1859) y patrocinada por el presidente Tomás Cipriano de Mosquera. El narrador omnisciente imagina que Price está fascinado por las obras de un pintor local de iglesias, la misteriosa figura indígena de José Rufino

¹ Podemos invocar aquí la noción de Karen Barad de indistinción post-antropocéntrica: “Landscapes are not stages, containers, or mere environments for human and non-human actors. [...] Time-beings do not merely inhabit, but rather are of the landtimescape—the spacetime mattering of the world in its sedimenting enfoldings of iterative intra-activity” (Barad 2017: 83–84).

Pandiagudo, de quien se dice que huye de la persecución jurídica. La narración de esta primera parte duplica la hibridez genérica del texto de Ancízar, al mezclar narración, cita textual y reflexión ensayística.

La empresa corográfica, una de las más ambiciosas y extendidas de todo el siglo XIX en América Latina, fue concebida para crear una relación afectiva de la población, la “comunidad imaginada” (Anderson 2006), con el suelo territorial y el tiempo homogéneo de la nación, compuesta por provincias diferentes y muy heterogéneas. En este sentido, es decir, al complementar los datos estadísticos, científicos y económicos con material visual, una apreciación estética del paisaje y las costumbres locales, el texto de Ancízar se distinguía de las misiones corográficas anteriores y llevaba la clara impronta del enfoque más abarcador y “romántico” de Alexander von Humboldt (Villegas Vélez 2011: 96). Como comenta Michael Taussig, en relación con la práctica de Codazzi de la cartografía abstracta al servicio de la nueva nación independiente de Nueva Granada: “The interior of the country was no longer an irregular mosaic of local knowledge and practices possessed only by those who cultivated the land and paddled its rivers in rhythm to the passing of the seasons” (Taussig 2018: 83).

Al adoptar el género de la ficción metahistórica, Cárdenas está interesado en sondear la proximidad, así como la diferencia entre el pasado y el presente, sugiriendo así que muchos de los problemas socioeconómicos y ecológicos por los que Colombia se ve asediada hoy en día han sido causados y prefigurados durante el siglo XIX (Cárdenas 2023: 16). Al mismo tiempo, la condición histórica del estado nación del siglo XIX también encierra un cierto potencial para posibles desarrollos que no se han producido, o en los que las cosas han ido mal, ya que solo dos décadas desde el espíritu progresista de reforma que encarnan los trabajos de la Comisión, “se vino abajo todo aquel experimento liberal y el país empezó a caer lentamente bajo el dominio del conservadurismo hispánico y ultracatólico” (Cárdenas 2023: 28–29). Al desarrollar esta idea de lo posible por encima y al margen de lo real, la novela de Cárdenas participa de una tendencia mucho más amplia dentro de la ficción contemporánea. Me refiero aquí al trabajo de Hanna Meretoja, quien en su obra *The Ethics of Storytelling* ha enfatizado esta dimensión de lo hipotético, la extensión imaginativa de lo real, en las narraciones ficcionales del pasado como un espacio de posibilidades (Meretoja 2017: 17).

El narrador reimagina deliberadamente esta narración histórica desde el punto de vista de nuestro propio tiempo, y la novela es tanto una reescritura del informe de viaje real como una reflexión metanarrativa sobre este mismo proceso de reescritura. Así, al comentar el escenario regional de la narración, el norte de Colombia, el narrador observa una fuerte continuidad entre el pasado y el presente:

[...] ahora, empezando la segunda década de este siglo, gobiernan allí las mafias que se benefician del narcotráfico, la explotación ilegal de minerales, los monocultivos, la ganadería extensiva, la compraventa de votos en tiempos electorales, la extracción de maderas. (Cárdenas 2023: 16)

La construcción del relato a partir del material histórico enmarca la narración como nada más que “un pequeño capítulo de la truculenta historia del capitalismo” (Cárdenas 2023: 17). En este contexto, la novela insiste en el modo en que las expediciones corográficas y las representaciones visuales del paisaje encargadas fueron siempre cómplices de la presentación de la región como madura para la expropiación económica.

Otro participante de la expedición, el botánico José Jerónimo Triana, introduce a Price en la obra de Humboldt, quien había advertido de las consecuencias ecológicas de la deforestación (Cárdenas 2023: 69). El propio nombre de Humboldt representa, por supuesto, la ambivalencia de un tipo de práctica de viaje científico que es cómplice de un enfoque colonizador de la naturaleza, pero cuyas aspiraciones estéticas y epistemológicas no pueden reducirse a la mera instrumentalidad. De hecho, Humboldt puede considerarse el “most influential interlocutor in the process of reimagining and redefinition that coincided with Spanish America’s independence from Spain” (Pratt 1992: 111). Desde una perspectiva moderna, su enfoque fisiognómico de la naturaleza es notable tanto por su nueva comprensión temporalizada de la historia natural y la formación del paisaje (Fonseca 2017: 29) como por su alta valoración del arte como complemento de la investigación científica de la naturaleza. En este sentido, puede decirse que *Peregrino transparente* revisita la novela de César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), donde el protagonista-pintor, Johan Moritz Rugendas (1802–1858), desarrolla su arte paisajístico bajo la influencia y en diálogo con su mentor Humboldt (Aira 2015: 7). La figura de Henry Price y el arte de la pintura de paisaje sirven a Cárdenas para poner en primer plano una ambivalencia similar. Mientras Price, como uno de los tres artistas contratados para la Comisión, tiene claramente la tarea de representar las riquezas de la nación, en la novela se describe su esfuerzo artístico como algo que va más allá de lo meramente visual; se convierte en un portavoz anacrónico de una forma de práctica artística que es sinestésica, multisensual y materialista:

Price quiere pintar eso mismo: el canto del pájaro que no sale representado in ninguna parte, el olor de la espuma de una cascada, la escurridiza luminosidad de las superficies tal como se presentan al tacto. La pintura verdadera, piensa Price, evocando su trabajo con los daguerrotipos, toca las cosas de tal manera que se unta de ellas. Es ese *unto* lo que quiere lograr. (Cárdenas 2023: 46)

Del mismo modo, Price entiende la representación del paisaje en términos de su “movimiento” (80), y se siente incómodo con la tarea oficial, corográfica, de representar los diversos tipos raciales, frenológicos, de los hombres; sospechando una “sinonimia entre racismo y realismo”, más bien percibe una indistinción fluida entre el ser humano y el medio ambiente: “Ya no ve razas. Sólo ve cuerpos y organismos biológicos intercambiando energía con el medio que los circunda, todo pintado en una yuxtaposición de transparencias ondulantes” (53). El ideal anti-rrrealista de Price se presenta como el rasgo de un romántico, y su visión del mundo se compara con la de su compatriota William Wordsworth:

El alma de Price es, para todos los efectos, la de un artista romántico, una mente racionalista a su pesar, desgajada de cualquier forma de comunidad tradicional, agnóstico, pero a la vez convencido de que las energías secretas del cosmos deben de seguir por ahí, revoloteando como hadas o ninfas que ya nadie es capaz de ver. Alguien atrapado en el cuerpo o, lo que vendría a ser lo mismo, en el tiempo equivocado. (46)

La sensibilidad romántica del pintor, su rechazo a ser “un mero copista de la realidad” (50), es retratada como no simultánea con su propio tiempo, prefigurando así la propia perturbación de las temporalidades estables de la novela. Y, por supuesto, teniendo en cuenta las diferencias entre el arte visual y la literatura, Price se convierte en un modelo poético para el narrador homodiegético, quien, solo dos páginas después, se niega explícitamente a ceder a “una nueva demanda de realismo” (62).

De hecho, la voz narradora de la novela se sitúa claramente en el presente. En una digresión metanarrativa, incluso se queja de aquellos textos literarios, “donde uno descubre que el autor pone en boca de los personajes sus propias ideas” (61) —un defecto del que, de hecho, la novela puede ser culpable. Aunque el narrador/autor insiste así en que no está avanzando ninguna “tesis” con su novela, no deja de ser evidente que la literatura de Cárdenas refleja claramente muchas de las “ideas” que se asocian al discurso académico sobre el Antropoceno, como en el caso del narrador, concebirse a sí mismo como sujeto descentrado que es habitado por otras fuerzas (62). Del mismo modo, a Price le fascinan las reflexiones del botánico Triana sobre la “mímesis” natural, que no se refiere a la representación realista sino al fenómeno biológico conocido como *mimetismo*:

Triana viene observando el extraño parecido de algunas formas que se repiten entre especies sin ninguna relación de parentesco, ya no sólo vegetales, sino algo todavía más misterioso: animales cuyos miembros y apariencia recuerdan el aspecto de plantas y viceversa. Plantas que parecieran imitar a los animales. Animales que parecieran imitar a otros animales. (70)

También en este caso, podemos ver cómo la noción de indistinción entre especies, la continuidad entre diferentes formas de vida, o la “técnica de dibujar los cuerpos como prolongaciones o variantes de los paisajes” (87), sirven como alegorías de una

comprensión antropocénica de la naturaleza, que a su vez afecta a la poética de la representación literaria.² En cualquier caso, el narrador hace explícito que la relación temporal entre pasado y presente es de reflejo más que de desarrollo: “Mentiría si dijera que mi obsesión con el siglo XIX no tiene que ver con otra obsesión, quizá más urgente, de adivinar el presente o con la oscura intuición de que todo lo que estamos atravesando hoy se cocinó en ese otro tiempo. A destiempo” (61).

Con respecto a la “obsesión” del autor con este periodo histórico podríamos aducir un ensayo de Juliane Prade-Weiss, en el que insiste en la función emocional de la literatura para transmitir las preocupaciones del Antropoceno: “Within the geochronological horizon of the Anthropocene, the 19th century appears not as a remote past but, rather, as the dawning of the currently inhabited present” (Prade-Weiss 2021: 197). Al visitar así el hipotexto del siglo XIX, la novela muestra las ambivalencias inherentes al encargo corográfico. Cabe citar el comentario desilusionado del botánico Triana: “O quizá, como muchos temen, estas tierras no están hechas para el progreso, quizá no hay remedio posible y lo único que se puede hacer es sacar un rendimiento veloz pero efímero” (Cárdenas 2023: 69). Este punto de vista debe considerarse en el contexto de la función de la Comisión, a saber, de realizar un estudio exhaustivo de todos los productos naturales y agrícolas, de todos los productos manufacturados que podrían explotarse en los mercados nacionales e internacionales (Villegas Vélez 2011: 102). De hecho, el texto de Ancízar también busca reunir el pasado histórico en una visión unificadora de la nación que, sin embargo, no puede controlar completamente la heterogeneidad y las ambivalencias de los diferentes estratos históricos (Appelbaum 2016: 53), un palimpsesto que abarca las reliquias de la resistencia indígena, la violencia de la conquista y los diversos esfuerzos por llevar la civilización a una región tropical:

[...] atravesando la más diversa y sinuosa topografía, la Comisión se enfrentó también al despliegue de múltiples estratos temporales en las provincias recorridas en sus dos primeras expediciones; estas provincias estaban sobre la cordillera oriental, la cual se caracterizaba por ser más densamente poblada desde tiempos prehispánicos. Las huellas de las diferentes experiencias del paisaje hacían de éste un palimpsesto por descifrar en el cual la espesura temporal emergía por doquier. (Villegas Vélez 2011: 98)

La negociación de diferentes temporalidades en el espacio es, por supuesto, un elemento central del género de las narrativas de viajes (Henrikson/Kullberg 2020).

2 En un ensayo anterior, he argumentado que otras novelas latinoamericanas contemporáneas (de Carlos Fonseca y Pola Oloixarac) tematizan nociones de mimetismo o camuflaje biológico, que se reflejan en la poética del texto, y apuntan a una “conceptual dissolution of the boundaries between humanity and nature, art and nature, past and present” (Welge 2022: 111).

Una vez más, la novela representa no solo el pasado, sino diferentes posibilidades dentro del pasado. Así, en el contexto histórico de la joven República y de dos facciones rivales de los liberales, el pintor fugitivo Pandiagudo encarna la posición política de los artesanos plebeyos proteccionistas frente al grupo social de los terratenientes, activos como librecambistas internacionalmente informados, que es también el bando en el que se encuentra la Comisión (Cárdenas 2023: 99–100). Es decir, estos últimos invierten en el monocultivo extractivista, una práctica, sugiere Cárdenas, que ha terminado por imponerse en Colombia. Los artesanos, por su parte, proporcionen a Price, descrito como “agente involuntario del supremacismo internacional” (160), una experiencia especial, a saber, cuando se une brevemente a una comuna igualitaria de artesanos en Popayán, conformada por mujeres llamadas *ñapangas*. Esta comuna parece representar una cierta utopía (118–119). Al mismo tiempo, el narrador confirma con pesimismo que “el tiempo de los artesanos” (presentado como una especie de alternativa utópica a la lógica del capitalismo global) nunca ocurrirá: “Vendrá la revolución fallida y adentro tendrá una guerra civil y adentro de la guerra civil habrá otra revolución” (160). La novela muestra así los problemas persistentes, pero también las posibilidades desaprovechadas de la historia “nacional”, regional y global.

Mientras que en la vida real Henry Price murió de una dosis de pigmentos de pintura de acuarela, en la novela, al final de la primera sección, se le describe —en una escena culminante, dramática y grotesca— como atacado sexualmente por una araña: “[...] se establece definitivamente el tiempo del incesto, el tiempo de la *extracción* en el que el huevo se fecunda a sí mismo. La araña succiona, saca lo que tiene de sacar” (160; *mi énfasis*). Esta escena de sexualidad abyecta y fusión entre especies subraya explícitamente la idea de una ruptura utópica/distópica con la temporalidad normativa. Además, al retratar el cuerpo humano de Price como objeto de “extracción”, Cárdenas invierte una vez más (como en la conspiración de las plantas en la novela anterior) la relación entre el sujeto humano y la naturaleza como objeto, atribuyendo así una agencia reivindicativa a la naturaleza no humana.

La segunda parte de la novela es un interludio lírico relativamente breve y fragmentado (con referencias culturales que van desde Gilgamesh, Vico y Goethe hasta Laurie Anderson), con numerosos comentarios, a menudo enigmáticos, sobre la temporalidad y el mito. Lo que destaca, quizá, es la idea viconiana de un orden de la naturaleza y de la historia que comprende su ascenso y caída durante fases de civilización y barbarie: “Así la ley del bosque y la ley humana se acompañan en una compleja coreografía” (Cárdenas 2023: 184), una alusión al esquema histórico de *corsi* y *ricorsi*, que aquí entra implícitamente en contacto con la oposición latinoamericana de civilización y barbarie.

Finalmente, la tercera parte de la novela es una especie de viaje hipnótico, como una suerte de western tropical, que recuerda la atmósfera de la novela *Zama* (1956), del escritor argentino Antonio di Benedetto. Esta parte narra otro viaje en busca del fugitivo Pandiagudo, esta vez perseguido en tierras de Panamá (entonces parte del virreinato de Nueva Granada) por un joven abogado, que ha conseguido recibir papeles oficiales que le permiten liberar a Pandiagudo de la cárcel y devolverlo a la comisión corográfica. Mientras el misterioso artista huye, la opinión pública le identifica como responsable de una serie de horripilantes asesinatos que se producen en la zona, cuyas víctimas son políticos liberales que habían traicionado a los artesanos liberales. En un viraje surrealista, el pintor se transforma, al menos en el informe del abogado, en un tigre negro. Quizá la figura del tigre sea incluso un eco lejano de la escena de la caza del tigre en la novela *María* de Isaacs, donde el protagonista Efraín lo mata (después de que el tigre había matado a un par de perros), en un contexto de victoria de la civilización sobre la naturaleza salvaje (Isaacs 2014: 117). Tenemos aquí otro ejemplo de cómo los tropos de la literatura decimonónica se reinterpretan y se leen a contrapelo en esta novela.

De hecho, se dice que el propio abogado está leyendo la *Peregrinación de Alpha*, cinco años después de su publicación inicial, un texto que claramente pretendía cartografiar “la ubicación de recursos con potencial económico en el territorio nacional” (Cárdenas 2023: 204). Sin embargo, Cárdenas tiene cuidado de exponer la fuente histórica no solo como un medio de complicidad neocolonial y racista (el “progreso a través del blanqueamiento”) y la explotación de los seres humanos a través de la esclavitud y la prostitución; también insinúa que el texto histórico alberga perspectivas que van más allá de los intereses materiales de los sujetos humanos. Por ejemplo, el narrador del texto de viaje habla sobre el lago Tota, situado en un altiplano de las montañas: “Ancízar expone ahí la fascinante hipótesis de Codazzi sobre la pretérita existencia de un gran mar interior que se habría formado en tiempos inmemoriales [...] quizá unos pocos miles de años antes” (Cárdenas 2023: 207). Tales insinuaciones de un tiempo profundo, así como los informes de creencias indígenas míticas y visiones oníricas, apuntan a la co-presencia de temporalidades diferentes y alternativas —Cárdenas se basa aquí en la idea de un palimpsesto histórico que ya está presente en la narrativa del viaje histórico. María del Pilar Blanco ha teorizado esta sensación de *haunting* en paisajes americanos como expresión de una crisis de percepción que habla de un sentido de simultaneidad temporal característico de la experiencia de la modernidad: “an imagination of others in other locations” (Pilar Blanco 2012: 26).

Los momentos “extraños” de la novela, la involución de los humanos y los no humanos, del pasado y el presente, los agentes del dominio colonial siendo extraños por animales y plantas, podrían parecer un intento de resistencia a la noción

de tiempo progresivo y al realismo convencional. Victoria Saramago, en su libro *Fictional Environments* (2021), ha insistido en la función de la relación mimética de la literatura latinoamericana con los paisajes regionales, en la importancia de dicha referencialidad incluso en obras que no son realistas en un sentido convencional, sino que contienen “fantastic elements and surrealist-inspired descriptions” (Saramago 2021: 11). Podría decirse que la literatura de Cárdenas va más allá de la mera inclusión de “elementos fantásticos”, en la medida en que sus novelas cuestionan la idea misma de un paisaje aislable como objeto de contemplación humana y se comprometen con respuestas corporales y alucinatorias a la “colonial-extractive matrix [which] nears its exhaustion” (Andermann 2023: 194). Al tiempo que muestra la complicidad de la ciencia con la implicación neocolonial de Colombia en los procesos del capitalismo global, *Peregrino transparente* también pretende dar voz, entonces, a una ontología alternativa que desafía la oposición habitual entre naturalismo y animismo, o la relación entre humanos y no humanos —recordando la antropología antijurista y “perspectivista” de Eduardo Viveiros de Castro (2014: 81). Así, la voz narradora no identificada y descentrada de la novela se concibe como capaz de atravesar estos diferentes espacios y fronteras categoriales, en su calidad de “peregrino transparente” (Cárdenas 2023: 199).

Como hemos visto, ambas novelas de Cárdenas giran en torno a la interrelación de la extracción natural, la ciencia natural y el arte, una constelación que ha informado la identidad desarrollista de los estados nacionales latinoamericanos desde los tiempos de Alexander von Humboldt. Sin embargo, al tiempo que invoca estos discursos del desarrollo (vinculados a diferentes coyunturas históricas de la historia colombiana de los siglos XIX y XX), la literatura de Cárdenas se sitúa claramente después de la modernidad, en la época del Antropoceno. Este *después* marca en sí mismo una diferencia temporal y el “agotamiento” del régimen de la propia modernidad, así como de ciertas convenciones estéticas y hábitos mentales. Mientras el autor colombiano apunta a una idea de historia natural que ya no puede contenerse enteramente en el marco de la historia social y cultural del hombre (Benedetti 2020: 39), sus novelas no se limitan a celebrar la idea de lo post-antropocéntrico como una nueva estética y una forma de “deconstruir” el sujeto (Braidotti 2013: 65), sino que también muestran cómo estas formas de vida sin fronteras ni límites son producidas por el régimen de extracción capitalista global.

Bibliografía

- Aira, César (2015): *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Barcelona: Random House.
- Albrecht, Glenn (2019): *Earth Emotions: New Words for a New World*. Ithaca: Cornell University Press.
- Álvarez Orozco, Andrea Estefanía/Acevedo Carvajal, Juan Manuel/Ruiz Cárdenas, Hugo Mario (2021): “Paisaje y trance en tres obras de la narrativa latinoamericana contemporánea”. En: *Lingüística y Literatura* 42, 80, pp. 134–149.
- Andermann, Jens (2023): *Entranced Earth. Art, Extractivism, and the End of Landscape*. Ill.: Northwestern University Press.
- (2018): *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales Pesados.
- Anderson, Benedict (2006): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- Anderson, Mark D./Reales, Marcela (2016): “Extracting Nature: Toward an Ecology of Colombian Narrative”. En: Williams, Raymond (ed.): *The Cambridge History of Colombian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 363–406.
- Appelbaum, Nancy P. (2016): *Mapping the Country of Regions. The Chorographic Commission of Nineteenth-Century Colombia*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Barad, Karen (2017): “Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-turning, Re-memembering, and Facing the Incalculable”. En: *New Formations: A Journal of Culture/Theory/Politics* 92, pp. 6–86.
- Beckman, Ericka (2012): *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Benedetti, Carla (2021): *La letteratura ci salverà dall'estinzione*. Turín: Einaudi.
- (2020): “From Postmodernism to the Anthropocene. Baptism of an age without a name”. En: Achella, Stefania/Levente Palatinus, David (eds.): *Itinerari LIX. Perspectives in the Anthropocene: Beyond Nature and Culture*. Milán: Mimesis, pp. 25–46.
- Bernardo, Francesco di (2021): “Naturaleza y extracción: *El diablo de las provincias* de Juan Cárdenas como *ecobilungsroman*”. En: *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 3, 2, pp. 165–182.
- Braidotti, Rosi (2013): *The Posthuman*. Cambridge: Polity.
- Cárdenas, Juan (2023): *Peregrino transparente*. Cáceres: Periférica.
- (2017): *El diablo de las provincias. Fábula en miniaturas*. Cáceres: Periférica.
- Chakrabarty, Dipesh (2009): “The Climate of History: Four Theses”. En: *Critical Inquiry* 35, 2, pp. 197–222.
- Figueroa, Sebastián (2020a): *Landscapes of Extraction: Capital and Nature in 21st Century Latin America*. University of Pennsylvania, diss., https://www.academia.edu/44473387/Landscapes_of_Extraction_Capital_and_Nature_in_21st_century_Latin_America_University_of_Pennsylvania_2020_Preview_ (última visita: 10/10/2023).
- (2020b): “Conspiraciones vegetales en la narrativa de Juan Cárdenas”. En: *Cuadernos materialistas* 5, pp. 71–78.
- Fonseca, Carlos (2020): *The Literature of Catastrophe: Nature, Disaster and Revolution in Latin America*. Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Giorgi, Gabriel (2020): “‘Temblor del tiempo humano’: política de la novela en Juan Cárdenas”. En: *Cuadernos de Literatura* 24, https://doi.org/10.11144/javeriana.cl24.thpn_ (última visita: 10/10/2023).
- Glick, Thomas F. (1991): “Science and Independence in Latin America (with Special Reference to New Granada)”. En: *Hispanic American Historical Review* 71, 2, pp. 307–334.

- Hartog, François (2015): *Regimes of Historicity. Presentism and the Experiences of Time*. Transl. S. Brown. Nueva York: Columbia University Press.
- Henrikson, Paula/Kullberg, Christina (eds.). (2020): *Time and Temporalities in European Travel Writing*. Nueva York: Routledge.
- Hoyos, Hector (2019): *Things with a History: Transcultural Materialism and the Literatures of Extraction in Contemporary Latin America*. Nueva York: Columbia University Press.
- Isaacs, Jorge (2014) [1867]: María. Ed. Donald McGrady. Madrid: Cátedra.
- Meretoja, Hanna (2017): *The Ethics of Storytelling. Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*. Oxford: Oxford University Press.
- Pilar Blanco, María del (2012): *Ghost-Watching American Modernity: Haunting, Landscape, and the Hemispheric Imagination*. Nueva York: Fordham University Press.
- Prade-Weiss, Juliane (2021): "For Want of a Respondent: Climate Guilt, Solastalgia, and Responsiveness". En: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 96, 2, pp. 195–213.
- Pratt, Mary Louise (1992): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge.
- Puchner, Martin (2022): *Literature for a Changing Planet*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Rudas, Gabriel (2022): "La razón del monocultivo: ciencia, estética y apocalipsis capitalista en Juan Cárdenas.". En: *Landa* 10, 02, pp. 314–336.
- (2019): *Narrativas inhumanas: Capitalismo extractivo, delirios animistas y representación textual en José Eustacio Rivera, José María Arguedas y Juan Cárdenas*. State University of New York, Stonybrook, tesis doctoral, <https://www.stonybrook.edu/commcms/hispanic/people/Rudas%20dissertation%20preview.pdf> (última visita: 10/10/2023).
- Saramago, Victoria (2021): *Fictional Environments. Mimesis, Deforestation, and Development in Latin America*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Taussig, Michael (2018): *Palma Africana*. Chicago: Chicago University Press.
- Villegas Vélez, Álvaro (2011): "Paisajes, experiencias e historias en las dos primeras expediciones de la Comisión Corográfica. Nueva Granada, 1850–1851". En: *Historia y Sociedad* 20 (Medellín, Colombia), pp. 91–112.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2014): *Cannibal Metaphysics. For a post-structural Anthropology*. Transl. Peter Skafish. Minneapolis: Univocal Publishing.
- Welge, Jobst (2022): "Post-Natural Histories. Mimicry and Deep Time in Pola Oloixarac's *Las Constelaciones Oscuras* and Carlos Fonseca's *Museo Animal*". En: Müller, Gesine/Loy, Benjamin (eds.): *Post-Global Aesthetics. 21st Century Latin American Literatures and Cultures*. Berlín: De Gruyter, pp. 95–114.
- Welge, Jobst/Tauchnitz, Juliane (eds.) [2022]: *Literary Landscapes of Time: Multiple Temporalities and Spaces in Latin American and Caribbean Literatures*. Berlín/Boston: De Gruyter.