

INTERVENCIONES ELÁSTICAS Y TIEMPO RESISTIDO: IMAGINAR EL REVERSO EN COLOMBIA

Alba L. Delgado
Universidad de Buenos Aires

Simón Henao
Universidad Nacional de La Plata

1. Intervenir

Hacia mediados de la década de los ochenta del siglo pasado, cuando el video empezó a circular por todas las pantallas del mundo, en la mítica publicación de *Libération* donde le preguntaron a un sin fin de directores y directoras por qué filma, Robert Kramer respondió con algo que, en este trabajo, quisiéramos poder poner en juego y expandir hacia otros lenguajes. Dice Kramer –quien para ese entonces ya había filmado películas como *The people's war* (1970), *Milestones* (1975) y *Scense from the class struggle in Portugal* (1977), pero aún no su magistral *Route one USA* (1989)– que les cineastas de no ficción son la parte incómoda e insurgente del cine (Kramer 153).

Esta idea acerca de la incomodidad y la insurgencia del cine de no ficción coincide en gran parte con la intervención de Albertina Carri en el libro compilado por el Festival de Mar del Plata del año 2020 donde les preguntan a realizadoras, programadoras, críticas, etc., sobre cómo se imaginan que será el cine del futuro. Allí Carri responde asociando la presencia del cuerpo con la transformación del arte cinematográfico. La realizadora argentina dice que “los soldados de la Primera Guerra y Segunda Guerra Mundial se enfrentaban desde las trincheras, exponiendo sus cuerpos en el territorio de batalla. Así mismo nuestras películas se filmaban con cámaras que pesaban tantas toneladas como aquellas ametralladoras, y asistíamos a las salas de cine como las enfermeras asistían a los heridos en aquellas guerras: de cuerpo presente” (Carri 38). Carri termina

aludiendo y retomando una convocatoria a hacer lo que ella llama un “cine ladilla”, un cine de la desobediencia.

En este trabajo nos proponemos indagar sobre algunos de los procedimientos con los cuales la literatura, el arte y el cine en Colombia en el siglo XXI se vinculan con los procesos de resistencia a violencias estatales y paraestatales y que pueden ser asociados al *ethos* de la desobediencia al que convoca Carri. Se trata de un *ethos* que se puede percibir, entre otras cosas, en el hecho de que en la narrativa, el cine y el videoarte colombiano reciente, el archivo, entre otras materialidades, es exhibido y, por lo tanto, activado e intervenido. Su uso constante es una búsqueda de retornar a aquello tachado, un volver a lo que ha sobrevivido a las “violentas borraduras de memoria” (Cárdenas 45) y cuya borradura ha dejado inscripciones que las imágenes hacen emerger.

Esa emergencia supone un desvío mediado por el uso del archivo. Implica también una comprensión de la temporalidad como reconstrucción distintiva del pasado que se realiza desde el presente, esto es, una idea de un tiempo resistido entendido como aquello que se acumula, puesto en materia a través del desvío del archivo, de las marcas de sus borraduras como procedimientos de intervención que implican un entrecruzamiento entre el pasado que se pone en discusión y el presente que lo interpela.

Hay allí, por lo tanto, una exploración sobre el archivo y las formas de imaginarlo ya no en tanto institución fija y monumentalizada, no como discursividad constituida o como institución que impone un orden (Derrida) ni tampoco como ley de lo que puede ser dicho (Foucault), sino como una materialidad que, si bien es un sistema que organiza enunciados (Borja y Restrepo 158) y habla del pasado “y de sus muertos” (De Certeau), no deja de ser una materialidad activa, inestable, elástica, en muchos casos inasible y siempre incompleta que está siendo puesta en cuestión y en disputa.

De esta manera, más que tratarse de imágenes del archivo o de ficciones del archivo (González Echavarría) la literatura, el cine y las artes del video en Colombia se constituyen como formas de imaginar el archivo, formas de imaginar el reverso. Escrituras e imágenes que, mediante procedimientos de elasticidad sobre la imagen, convocan un desvío del horizonte arrasador, violento, apropiador, despojador, que es la unidad del tiempo del capital con que ha sido construido el relato de nación y con el que han sido configurados los imaginarios sociales en América Latina. Se trata no solamente de un volver a lo borrado como respuesta a la urgencia de revisar las experiencias y los relatos del pasado, sino también, y más que nada, de reflexiones sobre las prácticas artísticas, literarias y audiovisuales del presente.

Una de las características más significativas que tienen en común el campo literario, cinematográfico y del videoarte durante la última década en Colombia es que, en términos generales, muchas de las obras que los configuran, aun en sus naturalezas claramente diferentes, intervienen dentro de formas específicas como la narrativa de la violencia, el relato testimonial o la novela histórica; el documental familiar, etnográfico o político; el *film* de montaje, el *found footage* o el ensayo *collage*, entre otras. La particularidad de esta vinculación genérica radica en que, inmersas en esas formas, géneros y subgéneros literarios y audiovisuales, así como en sus cruces y derivados, muchas de las obras puestas en circulación durante la década del 2010, asentadas en lo que Hal Foster llama un “impulso archivístico” y partícipes de lo que Anna María Guasch denominó “giro del archivo” (“Los lugares de la memoria”; *Arte y archivo*), hacen uso del dispositivo archivístico como materia de “reflexión, de diálogo y de debate, abierto a múltiples interpretaciones y lecturas” (Carnavale 103). Se trata de obras que, provenientes de diversos campos y al ser puestas en relación, generan lo que podríamos llamar con Allan Sekula un archivo performativo en el que los materiales con los que trabajan no son meros cúmulos de documentos, sino documentación del pasado puesta en acción en el presente, con lo cual se convierten en formas imaginarias de poner en discusión la narrativa institucional y la historia oficial con que ha sido construido el relato de lo nacional (Durán y Salamanca 11). Es posible identificar en la producción cultural colombiana reciente –al menos en la de accesible circulación en librerías, galerías y festivales– una serie de obras que configuran una gramática de relaciones con las que se descompone la ilusoria continuidad del discurso dominante, una “nueva sintagmática que hace ver lo que permanecía oculto en los datos, los textos y las imágenes” (Durán y Salamanca 11) y una “distorsión de la administración del poder arcóntico” (Tello 139).

Tanto en los lenguajes audiovisuales (el cine y las artes del video) como en buena parte de la literatura en Colombia de la última década, hay una constante insistencia en irrumpir los discursos dominantes y exponer su contralado a través de la acción de desarreglar el archivo (Sturken, Giunta) y de “escribir por detrás” (Mazzoldi). En muchos casos, las obras de la última década que constituyen esta gramática de relaciones acuden a zonas inexploradas del archivo que, además de constituir las como contradiscursos (Giunta 26), les brindan la posibilidad material de interpelar los discursos sobre el pasado, sobre lo marginal, sobre lo borrado, mediante un “gesto de conocimiento alternativo de contra-memoria” (Foster 167).

Se trata de relatos, novelas, películas y videoinstalaciones que, en términos generales y a pesar de sus marcadas diferencias formales y variaciones temáticas, en tanto aparatos de construcción, circulación y proyección de imaginarios, manifiestan una disposición social al hacer inteligible la materialidad del archivo, bien sea la del archivo colonial, de la independencia, de la modernidad o de la larga violencia del siglo XX impidiendo, a través de estrategias técnicas de montaje y puestas en relación, que éstos se conviertan en lo que David Wood llama “archivos moribundos” (Wood, 2016), cuyo uso pierde toda eficacia estética, política y social y que las convierte en obras contrafácticas del archivo más que en “subsidiarias del archivo” (Tello).

La obra de artistas como José Alejandro Restrepo, realizadores audiovisuales como Pablo Álvarez, Laura Huertas Millán y Andrés Jurado y escritores como Juan Cárdenas comparten una búsqueda de intervención en las formas de lo audiovisual, lo plástico y lo literario configuradas por un tiempo resistido en el cual se produce una imaginación del reverso. Al buscar identificar las formas de exponer la imaginación del reverso en el arte, el cine y la literatura colombianos recientes puede comprobarse que en muchas de las obras de la última década en Colombia hay una preocupación por un uso de la imagen que da cuenta de la materialidad con que se expresa una serie de procedimientos de intervención. Estos procedimientos, a su vez, expresan diferenciadas tomas de posición frente a los entramados de dominación y a las versiones oficiales, que tradicionalmente son estáticas y monumentales. La particularidad de la intervención y de la toma de posición en las imágenes contemporáneas en Colombia radica en el carácter elástico con que imaginan el reverso en un tiempo resistido. Mediante el disgusto con lo normado, lo establecido o lo pautado, hay un interés estético en la producción de imágenes (audiovisuales, plásticas y literarias) en Colombia que apela a lo sensible para desviarse del discurso dominante y desde ahí imaginar el reverso.

2. Dislocar

En 2017 *El caballero de la fe* fue una de las doce obras que conformaron la muestra *Religión catódica* que tuvo lugar en la Fundación OSDE de Buenos Aires. Se trata de una videoinstalación de José Alejandro Restrepo de 2011 en la que el artista recorta, ralentiza y modifica cromáticamente la imagen televisiva del Holocausto del Palacio de Justicia a partir, como indica la ficha misma de la pieza, de “Material de archivo de la toma por el M-19 y retoma por el ejército del

Palacio de Justicia, Bogotá, Colombia. 6 y 7 de noviembre de 1985. 95 muertos, 11 desaparecidos”¹

La proyección de seis minutos y medio que allí se expuso inicia con una “Conversación entre un capitán y un coronel sobre ‘falsos positivos’” el 10 de junio de 2008.² Lo que escuchamos aparece transcrito y proyectado en la pantalla con letras blancas sobre un fondo negro:

Coronel: Cuénteme, ¿cuántos muertos van?

Capitán: Casi me pelan, más bien.

Coronel: ¿Casi lo matan?

Capitán: Casi me quiebran.

Coronel: Entonces, ¿no lo mató?

Capitán: ¿Ah?

Coronel: ¿No mató a nadie?

Capitán: No pierda la fe, mi coronel.

Coronel: No, hermano...

Capitán: No, no, no pierda la fe.

Capitán: No pierda la fe.

Unos segundos después de este diálogo aparece la imagen en blanco y negro de un hombre con traje en la plaza de Bolívar, con una botella y una bolsa colgando de sus manos, de espaldas a la cámara. En su trayecto hacia el grupo de palomas, y durante el poco más de los seis minutos de *El caballero de la fe*, aparecen sobre la pantalla fragmentos dispersos de *Temor y temblor* de Søren Kierkegaard, esa obra de 1843 donde el filósofo danés retoma el relato bíblico de Abraham y el sacrificio de su hijo Isaac.

Más allá de la deriva filosófica-teológica que la obra de Restrepo experimenta desde hace décadas, Cuauhtémoc Medina anota que en Restrepo la investigación es “un intento por establecer un terreno de operación, es decir, una táctica político-visual, que, lejos de celebrar la continuidad cultural del catolicismo latinoamericano, busca subvertirlo” (Medina, “De la encarnación como dominio”). El recorte, la ralentización y la intervención cromática como procedimientos con los cuales Restrepo interviene el registro original televisivo extraído del material de archivo

1 Carrigan, al reconstruir el “evento conocido ahora en Bogotá como ‘El holocausto del Palacio de Justicia’” (32) del 6 y 7 de noviembre de 1985, describe: “Una mañana de noviembre de ese año [1985], 35 guerrilleros fuertemente armados del movimiento revolucionario M-19 invadieron el Palacio de Justicia en el corazón de la histórica Plaza de Bolívar. El Ejército colombiano respondió de inmediato con un asalto militar con tanques, vehículos blindados, explosivos, bombas y más de mil soldados. . . . Estaba allí la casi totalidad de la jerarquía jurídica del país y su personal. El combate entre el Ejército y la guerrilla duró 27 horas sin interrupción y terminó a las 2:30 de la tarde del día siguiente” (Carrigan 18).

2 La investigación que adelanta la Sala de Reconocimiento de Verdad, de Responsabilidad y de Determinación de los Hechos y Conductas de la Jurisdicción Especial para la Paz considera que “durante el período comprendido entre los años 2002 y 2008 aproximadamente 6.402 personas fueron muertas ilegítimamente para ser presentadas como bajas de combate en todo el territorio nacional” (Sala de Reconocimiento 6).

supone un uso de los recursos técnicos disponibles puestos sobre la materialidad de lo visual que transforma, reescribe y subvierte el sentido de las imágenes.

En *El Caballero de la Fe*, el entrecruzamiento entre el tiempo de registro propio del material de archivo televisivo y el de la proyección que materializa en el presente los procesos de intervención y montaje supone un dar a ver y una exhibición de lo que ya ha sido, una actualización de la mirada. Ese hacer presente de la imagen como acontecimiento hace que el presente de la proyección, lo que equivale al presente que enmarca la pantalla cuando es vista, funcione como una instancia del *he-aquí*. Este *he-aquí* como componente del tiempo proyectado y como marca de lo contemporáneo, a decir de Boris Groys, está sujeto a un complejo juego “de dislocaciones y recolocaciones, de deterritorializaciones y reterritorializaciones, de de-auratizaciones y re-auratizaciones” (63). De ahí que el *he-aquí* sea una expresión de un tiempo resistido, esto es, un entrecruzamiento entre el tiempo de registro y el proyectado que hace parte de la imagen, de su coeficiente histórico (Sztompka). El *he-aquí* como una de las expresiones del tiempo resistido disloca el sentido de las imágenes mediante los procedimientos de intervención y posicionamiento que ellos implican, de manera que pueda afirmarse que la intervención en los tiempos es una toma de posición que se constituye como resistencia.

3. Elasticidad

Bicentenario (2020) es un ensayo filmico donde, con otros procedimientos de intervención, se muestran expresiones del tiempo resistido. La película de Pablo Álvarez pone en relación imágenes extraídas del archivo visual y sonoro, radial y televisivo de los hechos de noviembre de 1985 en el Palacio de Justicia con imágenes captadas durante las conmemoraciones del bicentenario en 2019 en espacios, algunos emblemáticos, del trayecto seguido por el ejército libertador en 1819. A través de estas imágenes “la cámara emprende un viaje hacia los interiores de Colombia que sigue la ruta del libertador, filmando paisajes, habitantes y los trazos de Bolívar en todos los poblados” (Pinto, “Sinopsis”).

Los trazos de Bolívar y de la gesta independentista en *Bicentenario* son elementos heterogéneos que comparten un mismo eje de referencia e incluyen, además de la escultura de Bolívar ubicada en una céntrica plaza de Bogotá frente al Palacio de Justicia, el imponente monumento a los Lanceros del Pantano de Vargas esculpido en 1969 por Rodrigo Arenas Betancur en homenaje al “evento bélico más importante de la Guerra de Independencia” (Rodríguez y Borrero 68),

que, con sus 33 metros de alto y sus 100 de largo, lo hacen ser el monumento más grande de Colombia; los bustos del Libertador emplazados en diferentes pueblos colombianos, entre ellos los del altiplano cundiboyacense que recorre la película; los actos escolares en donde la nación es representada (y disfrazada) como el producto de un accionar heroico, patriótico y bélico; los relatos orales y las versiones ilustradas de procedencia popular, como el Bolívar pintado en la tapia de una tienda sobre la cual se promociona la venta de dulce merengón.

El efecto particular que producen estos elementos en el medimetraje de Pablo Álvarez opera a través de una serie de procedimientos vinculados a su registro sonoro y visual, y a la intervención del color, particularmente del rojo. Hay en *Bicentenario* un procedimiento desplegado que se intensifica por las relaciones entre la materialidad granítica de la imagen captada mediante una cámara Bólex de 16 milímetros y el diseño sonoro que acompaña estas imágenes. Ésta es una intervención técnica que, como forma de operar sobre la imagen, refuerza el carácter spiritista que atraviesa el film.

La relación entre los elementos heterogéneos que comparten el eje de referencia de la gesta de Independencia y los trazos de Bolívar están inscriptos en la intervención cuyo posicionamiento se despliega en resistencia a la concepción monumental del pasado configurado en un presente conmemorativo, protocolar y patriótico; un presente instituido sobre un relato de la nación como hecho heroico y bélico; un presente, en definitiva, instituido sobre la monumentalidad del pasado. Se trata de una materialidad del pasado que en su proyección hacia el presente acumula la forma traumática de la guerra. El entrecruzamiento entre la monumentalidad del pasado y el acento traumático de la memoria hace de *Bicentenario* una pieza audiovisual que disloca la imagen en un tiempo resistido.

Bicentenario se posiciona como un medio de representación ya no de la indagación colectiva por la identidad nacional, como aparece en gran parte de la cinematografía colombiana del siglo XX (Puerta Rodríguez 13, 65; Zuluaga), sino más bien de las posibilidades estéticas y del gesto político con los cuales son desmontadas y subvertidas esas construcciones con que las identidades han sido constituidas. La revisión del archivo, el uso de sus materiales, la reorganización de fragmentos que se mantienen anacrónicos, su desmontaje y su remontaje conforman una serie de elementos intervenidos mediante procedimientos de elasticidad sobre la imagen que apelan a una mediación crítica que pone en movimiento el pasado e incomoda así la solemne monumentalidad con la que éste ha sido construido. No se trata ya de encontrar la índole singular de cada imagen, ese lugar en el tiempo donde, a decir de Manny Farber, “reside la expresión particular de cada artista” (11), sino de ver cómo esa índole pasa de mano en

mano, cómo se va volviendo una masa sobre la que perforan otras manos, cómo se va haciendo elástica.

El renacer del Carare, la película de Andrés Jurado estrenada en 2020, comparte con *Bicentenario* no sólo la mirada crítica hacia la monumentalidad del pasado y su particular relación con la historia, sino también el carácter elástico de su intervención. La película de Jurado se propone, a partir “del encuentro con un guión para sonoviso (diaporama) de 19 páginas realizado en los años 80’s por la Asociación de Trabajadores Campesinos del Carare (ATCC)” (Proimágenes), como un llevar a cabo aquello que no ha podido ser realizado en el pasado.

Además de lo enunciado, del tema o de lo que la película trama, son los procedimientos de intervención, como la apropiación y adaptación del sonoviso y la realización del proyecto campesino traído del pasado al presente, los que muestran el tiempo resistido. Al final de la película se revelan las tomas del sonoviso. Aparece el artificio de la intervención. Se hace evidente el procedimiento mediante el cual se disloca el sentido de las imágenes. Al revelar el artificio, la película de Jurado no sólo desarregla el archivo, incluyendo en él un documento excluido de las instituciones oficiales, sino que además revela el entrecruzamiento entre el tiempo del registro y el *he-aquí* de la proyección. Es en el tiempo de la proyección donde actualiza la mirada ese documento oculto, un documento que, por lo demás, ha sido excluido del archivo. *El renacer del Carare* insiste, mediante estos procedimientos de elasticidad sobre la imagen, en que para la imaginación no hay eliminación del tiempo sino que lo que hay es una insistencia sobre él, unas huellas, unas marcas, unas inscripciones y unos registros que hacen posible imaginar el reverso.

Por su parte, en *Jíibie*, película de Laura Huertas Millán de 2019, hay una serie de procedimientos de intervención que podríamos también llamar elásticos. La película se posiciona frente a la mirada colonial; toma posición ante los ojos imperiales que, mediante dicha mirada, configuran una forma de crear estereotipos, de fijar y estabilizar lo americano, y dentro de lo americano particularmente la selva como un territorio exótico. *Jíibie* –así como otras películas de Huertas Millán, por ejemplo *Viaje en tierra otrora contada* (2011)–, disloca la imagen colonial y sus imaginarios –presentes ya desde la propia mirada de Colón sobre el paisaje americano– acerca de que el trópico y el territorio de este continente es un territorio vinculado a la explotación y la producción de materia prima.

En la película de Huertas Millán, esta toma de posición frente al discurso colonial se especifica a través del tópico de la coca. Hay una mirada que disloca la imagen occidental de esta planta asociada únicamente a la cocaína. No es eso lo que a Huertas Millán le interesa en *Jíibie*, sino la vinculación de la hoja de coca

con un ritual, con una ceremonia, con un uso y con una práctica ancestral que ha sido silenciada y criminalizada por el discurso dominante, donde la planta es vinculada solamente con la cocaína.

Hay además algo en el aspecto formal de la película de Huertas Millán que resulta muy significativo al respecto: el uso del montaje paralelo. En *Jiíbie* cada parte del proceso de fabricación del mambe está acompañado por el relato de Bunaima, la mujer de la que, según la leyenda, nace la planta de coca. Es un relato que acompaña las imágenes, pero que no se superponen. No es una voz en *off* en realidad, sino que hay allí, en esa conjugación elástica entre imagen y relato, una dimensión de la distancia significativa del uso del archivo oral indígena.

Los planos de *Jiíbie*, en su mayoría, son planos cerrados que dejan fuera de campo la amplitud del espacio y se concentran en la acción. Ahí está el foco. El sonido refuerza ese énfasis en la acción, en el hacer. Los cuerpos, los fragmentos de éstos, que se pierden con el espacio, que no terminan del todo de individualizarse, son cuerpos que, en esa elasticidad formal que cobra la película, se mueven en sincronía con la mirada de la cámara. El ir y venir de la hoja, el remover de las cenizas, el movimiento de las manos, van a la par con el movimiento de la mirada. Y ésta se mueve al compás de los cuerpos y del espacio que conforman el cuadro. En la sincronía entre el registro y lo que se registra y su puesta en acción en el presente del tiempo de la proyección, se presenta una toma de posición, una mirada crítica que disloca el discurso colonial, que irrumpe en la forma en que, desde Europa (desde el mundo blanco), se ha exotizado la alteridad.

4. Resistir

Esta toma de posición crítica frente al exotismo con que Europa ha mirado a América Latina es uno de los tópicos presentes en la obra paradigmática del artista José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*, realizada originalmente en 1996 y que fue expuesta en 2016 en Bogotá. El curador José Roca describe de esta manera la instalación:

Musa paradisiaca consiste en un recinto en penumbra de cuyo techo penden, como cuerpos, inmensos racimos de plátano hartón; algunos de ellos llevan en la punta de su flor-glande un monitor de video que muestra imágenes violentas tomadas de noticieros nacionales sobre las masacres cometidas en las zonas bananeras del país. El espectador, inmerso en el espacio, deambula midiendo con su cuerpo los racimos, oliendo los plátanos en descomposición y mirando, sobrecogido, las imágenes reflejadas en espejos circulares situados en el piso. Con el tiempo los plátanos van cayendo, dejando solo las estructuras mustias de los racimos que recuerdan columnas vertebrales. (147)

En la gramática de relaciones entre diferentes registros y materialidades del archivo que Restrepo pone en situación en un mismo espacio, la dimensión mítica del banano imaginado como fruto paradisiaco ocupa un lugar central. Los objetos intervenidos puestos en relación en la gramática de la videoinstalación, además de los racimos de plátanos que cuelgan con las pantallas en sus glandes, incluyen el grabado “Musa paradisiaca”, una ilustración que hace parte del *Viaje a Nueva Granada* de Charles Saffray donde aparece una forma de representación del banano como fruto exótico, mítico y paradisiaco propio de la mirada colonial del viajero europeo sobre el territorio americano.³

Pero el grabado de Saffray no es el único documento de archivo que sirve como sustrato a la videoinstalación de Restrepo. El acervo compuesto por una serie de recortes de periódicos, fotografías, fragmentos de noticieros de televisión, documentos oficiales e imágenes publicitarias vinculadas a la producción, circulación y comercialización del banano, así como el foco sobre las violencias estatales y paraestatales vinculadas con la producción y explotación del fruto, hacen parte de la gramática de relaciones con las que Restrepo desmitifica el banano y disloca la ilusoria continuidad del discurso dominante.

Se trata de procedimientos de intervención sobre la materialidad de lo visual que, a través del uso de recursos técnicos, hacen posible imaginar el reverso. La intervención sobre el archivo, en este caso, no presupone el tiempo de la representación sino que lo resiste. A medida que se ponen en relación los objetos que componen *Musa paradisiaca*, se despliega, disloca y desplaza el sentido de las imágenes, ya no en una temporalidad predeterminedada por una secuencialidad lineal que el relato colonial impuso, sino en una dimensión elástica de lo temporal como tiempo acumulado, como tiempo resistido.

Elástico de sombra es una novela de 2019 en la que Juan Cárdenas aborda las resistencias de las poblaciones negras del norte del Cauca en el suroccidente colombiano. En ella se personifica al viento como un ser animado; hay pactos con entidades maléficas como las brujas; hay chivas con latonerías ornamentadas “en las que se miraba un jurgo de bestias salvajes, peludas y no tanto, caribajitos y carisecas, vivos y cocinados, canastos con frutas, pajaritos, paisajes de las montañas, paisajes del valle, paisajes del mar, cielos de todos los tonos y hasta ciudades

3 Acerca de la representación de la naturaleza y la geografía americana en los textos y grabados de Saffray, señala Muñoz que se trata de “objetos imperiales”, imágenes que no transmitían ningún mensaje neutral “sino que, junto con la parte escrita, adelantaba una percepción y una interpretación del entorno que buscaba integrarlo al sistema económico europeo. En este sentido, lejos de ser o bien un ‘reflejo de la realidad’, o simplemente una representación, las imágenes planteaban una *manera de ver* el entorno acorde con los intereses de las dinámicas de expansión europea del siglo XIX” (171; cursivas en el original). Esa mirada del viajero, codificada de acuerdo a sus intereses, convierte a la naturaleza en un mero producto, “una mercancía lista para ser integrada a los circuitos mercantiles trasatlánticos” (186).

futurísticas con platillos voladores” (15); hay aventuras en cruces de caminos y transformaciones en bestias con alas que sobrevuelan todo el valle; hay diálogos con el señor Duende para pedirle los conocimientos perdidos de los macheteros y al término de la cual se interna en su guarida subacuática; hay logias de mujeres macheteras; hay peleas entre duendes y diablos y hay diablos encarnados en videoartistas de vanguardia, además de otras cosas diversas.

Elástico de sombra no es un relato fijado, sino, más bien, un artefacto narrativo de la contra información como forma de la resistencia y un tejido textual complejo cuyos procedimientos, como los cuerpos sudorosos que practican la esgrima de machete o bailan el candombe –y también como las montañas que sus personajes recorren y en cuyos pliegues “las cosas aparecían y desaparecían de manera caprichosa” (Cárdenas 55)–, se mueven constante y sorpresivamente hacia múltiples direcciones, siempre en contra de aquello que es dominante, dejando en cada uno de sus momentos las marcas de tales desplazamientos. El dinamismo narrativo característico de la obra de Cárdenas responde al movimiento propagado por la constante alteración del relato, lo que no impide que se le superponga un enfático posicionamiento de la escritura frente a una situación histórica y política específica como la de la resistencia negra en el norte del Cauca.

Aún así, la escritura de Cárdenas no se limita a relatar formas de la resistencia en lo anecdótico de la trama, sino que estas formas en resistencia y, aún más, las temporalidades con que esas formas en resistencia se producen, son incorporadas también en el uso y el ordenamiento del lenguaje. El ordenamiento que *Elástico de sombra* le da al lenguaje y con el cual se estructura la novela es el resultado de la tensión generada por la representación de un *pathos* –el de la resistencia negra– y la conservación y proliferación de un relato –el de las múltiples temporalidades entrecruzadas que conviven en su textualidad configurando un tiempo resistido.

La novela de Juan Cárdenas,⁴ en sus derivas oscilantes entre el realismo y lo fantástico –si entráramos en un divertimento taxonómico–, podría catalogarse como de realismo elástico ya que construye un dispositivo narrativo en permanente movimiento.

Al igual que los cuerpos candomberos del óleo de Fígari que se mueven al ritmo de los tambores; al igual que los cuerpos practicantes del legendario arte de la esgrima de machete “también conocida como ‘grima’, un arte marcial negro de origen incierto actualmente en una fase vestigial o de ruina” (Cárdenas 7); al igual que los machetes de ese arte marcial que se practica en las montañas del

4 En la edición de Sexto Piso, lleva el *Candombe de carnaval* de Pedro Fígari reproducido en su tapa, un óleo nativista de 1932 que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires.

Cauca y que fue usado por los ejércitos de negros durante la Guerra de los Mil Días y la Guerra con el Perú, y que le sirve de escenario y motivo al relato y cuya historia vinculada al territorio caucano y a los negros patianos que Cárdenas sintetiza en el epílogo; al igual que cuerpos y machetes, *Elástico de sombra* traza un movimiento permanente que ondula evocando una especie de ritualización y de performancia con la que cobra cuerpo una particular forma de la temporalidad, la del tiempo resistido.

El tiempo resistido en *Elástico de sombra* se manifiesta en la puesta en relación de una serie de procedimientos de intervención elásticos como la alteración, el desvío y el desalineo. Se trata de formas de imaginar el reverso, de desarreglar el archivo, de escribir por detrás, como los trazos que marca al final de la novela uno de los maestros macheteros cuando le dice a otro que “nuestras líneas rectas no son rectas. Pero no porque no sepamos o no podamos imaginarnos una línea recta. Nuestras líneas no son rectas porque en la vida real todo gesto, todo trazo, por fino y exacto y perfecto que sea, siempre deja a los costados una rebaba” (110).

Obras citadas

- Borja, Jaime Humberto y José Alejandro Restrepo. “Los archivos de imágenes, las gramáticas del videoarte”. *Errata#*, núm. 1, 2010, pp. 158-169.
- Cárdenas, Juan. *Elástico de sombra*. Sexto Piso, 2019.
- Carnavale, Graciela. “El archivo como práctica artística y activismo”. *Archivos del común II. El archivo anónimo*. RedCSur, 2017, pp. 102-108.
- Carri, Albertina. “¡Finlandia, Albertina!”. *¿Qué será del cine? Postales para el futuro*. Compilado por Cecilia Barrionuevo y Marcelo Alderete. Festival de cine de Mar del Plata, 2020, pp. 37-40.
- Carrigan, Anna. *El Palacio de Justicia. Una tragedia colombiana*. Ícono, 2009.
- De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. Universidad Iberoamericana, 1993.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta, 1997.
- Durán Castro, Mauricio y Claudia Salamanca. “Usos del archivo para la memoria y el presente”. *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano*. Editado por Mauricio Durán Castro y Claudia Salamanca. Pontificia Universidad Javeriana, 2016, pp. 11-20.
- Farber, Manny. “El arte cinematográfico”. *Escritos fundamentales*. Monte Hermoso, 2021, pp. 11-13.
- Foster, Hal. “Un impulso (an)archivístico”. *En el borde del mundo. Vanguardias de Archivo en América Latina*. Compilado por Mónica Bernabé. Universidad Nacional de Rosario, 2017, pp. 165-197.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo XXI, 2002.

- Giunta, Andrea. "Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina". *Errata#*, núm. 1, 2010, pp. 20-37.
- González Echavarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Groys, Boris. "Política de la instalación". *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja negra, 2016, pp. 49-67.
- Guasch, Anna María. "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar". *Revista internacional d'Art*, núm. 5, 2005, pp. 157-183.
- . *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal, 2011.
- Kramer, Robert. "¿Por qué filma usted?". *Revista de cine*, núm. 7, 2020, p. 153.
- Medina, Cuauhtémoc. "De la encarnación como dominio". *Patrimonio cultural. Universidad Nacional de Colombia*, 2011. <http://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/internas-museo/2011/variaciones-sobre-el-purgatorio/de-la-encarnacion-como-dominio.html>
- Muñoz, Santiago. "Las imágenes de viajeros en el siglo XIX. El caso de los grabados de Charles Saffray sobre Colombia". *Historia y grafía*, núm. 34, 2010, pp. 169-204.
- Pinto, Iván. "Bicentenario. Sinopsis". *Festival Márgenes*, 2020. <https://www.margenes.org/es/pelicula/5f9abdd04fdd054cd890a803>
- Puerta Rodríguez, Simón. *Cine y nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Universidad de Antioquia, 2015.
- Proimágenes. "El renacer del Carare. Sinopsis". *Proimágenes*. 2020. https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=2578
- Roca, José. Postfacio. *Musa paradisiaca*, por José Alejandro Restrepo. Ediciones Flora, 2016, pp. 145-153.
- Rodríguez Cuenca, José Vicente y Luis Daniel Borrero. "La batalla del Pantano de Vargas. 25 de julio de 1819, Paipa, Boyacá, Nueva Granada. Las otras historias del pasado". *Maguaré*, núm. 28, vol. 2, 2014, pp. 65-102.
- Sala de Reconocimiento de Verdad, de Responsabilidad y de Determinación de los Hechos y Conductas. "Auto No. 033. Caso 03. Asunto: Hacer de público conocimiento la priorización interna del Caso 03 denominado 'muertes ilegítimamente presentadas como bajas en combate por agentes del Estado'. Jurisdicción Especial para la Paz, 2021.
- Sekula, Allen. "El cuerpo y el archivo". *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Editado por Gloria Picazo y Jorge Ribalta. Gustavo Gili, 2003, pp. 133-200.
- "Sobrevida(s): Homenaje a Jacques Derrida en su 90 aniversario". Por Bruno Mazzoldi. Subido por *Instantes y azares*, abril de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=WN1AJ9t78sI>
- Sztompka, Piotr. *Sociología del cambio social*. Alianza, 1994.
- Sturken, María. "Reimagining the Archive: Art, Technology, and Cultural Memory". *Seeing Time*. Museum of Modern Art, 1999, pp. 31-49.
- Tello, Andrés Maximiliano. "El arte y la subversión del archivo". *Aiethesis*, núm. 58, 2015, pp. 125-143. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812015000200007>

- Wood, David M. J. "Archivo, discursos y memoria de la imagen en movimiento: límites y estrategias". *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano*. Editado por Mauricio Durán Castro y Claudia Salamanca. Pontificia Universidad Javeriana, 2016, pp. 59-74.
- Zuluaga, Pedro Adrián. "Ritos de paisaje: territorio y archivo en tres películas colombianas recientes". *Canaguaro*, núm. 1, 2021, pp. 112-117.