

ARTÍCULOS

**EL MONSTRUO DEL ANACRONISMO.
PEREGRINO TRANSPARENTE DE JUAN CÁRDENAS**

**THE MONSTER OF ANACHRONISM.
PEREGRINO TRANSPARENTE BY JUAN CÁRDENAS**

Matías Di Benedetto

Universidad Nacional de La Plata, IDIHCS- CONICET

Profesor, Licenciado y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como Ayudante Diplomado en la cátedra de Literatura Latinoamericana II de la Carrera de Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Es investigador en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IDIHCS-UNLP) con un proyecto dedicado al relevamiento de las relaciones entre las alteraciones sensoriales y la experimentación formal como producto de la representación literaria de diferentes escenas de trance en la narrativa contemporánea.

Contacto: matias.n.dibenedetto@gmail.com

ORCID: [0000-0002-2413-667X](https://orcid.org/0000-0002-2413-667X)

DOI: [10.5281/zenodo.14548229](https://doi.org/10.5281/zenodo.14548229)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Anacronismo**Realismo**Representación**Juan Cárdenas*

En este trabajo analizamos la relevancia fundamental que adquiere la ficcionalización del acto de lectura en la novela de Cárdenas ya que despliega un conjunto de estrategias compositivas dedicadas a reformular la representación realista. A través de una lectura de la crónica de viaje de Manuel Ancízar Peregrinación de Alpha de 1853 basada en la potencialidad del error y entendida como condición de posibilidad para la emergencia del anacronismo, observaremos la manera en que este aspecto permite diferentes digresiones del narrador relacionadas con otros formatos genéricos. Así, la (auto) biografía, el ensayo sobre pintura, el western o la figuración del ente deforme desestabilizan la ficción, tornándola monstruosa de manera literal y metafórica.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Anachronism**Realism**Representation**Juan Cárdenas*

In this paper we analyze the fundamental relevance that the fictionalization of the act of reading acquires in Cárdenas's novel, since it displays a set of compositional strategies dedicated to reformulating realistic representation. Through a reading of Manuel Ancízar's travel chronicle Peregrinación de Alpha from 1853 based on the potentiality of error and understood as a condition of possibility for the emergence of anachronism, we will observe the way in which this aspect allows different digressions of the narrator related to other generic formats. Thus, the (auto)biography, the essay on painting, the western or the figuration of the deformed entity destabilizes the fiction, turning it monstrous, literally and metaphorically.

Fecha de envío: 18/08/23

Fecha de aceptación: 21/05/24

Introducción

La reciente novela de Juan Cárdenas *Peregrino transparente* (2023) ancla su mundo ficcional en la recuperación constante de *Peregrinación de Alpha por las provincias del norte de la Nueva Granada en 1850-1851* (1853) de Manuel Ancízar a partir de diferentes estrategias compositivas entre las cuales la más importante, en principio, es la ficcionalización del acto de lectura. Dedicada a realizar una sistematización de los aspectos socioeconómicos, botánicos y referidos a las materias primas de la República de la Nueva Granada, esta expedición liderada por Agustín Codazzi –en la que Ancízar participa en calidad de cronista– a través del territorio neogranadino pone a circular un conjunto de representaciones culturales ligadas directamente a un imaginario nacional que se construye discursivamente.

La novela se divide en tres partes tituladas “Gorgona 1850-1852”, “El jardín de los presentes” y “Tigre Negro 1855”. Una somera descripción de cada una tendría que hacer hincapié, si nos guiamos por dicho ordenamiento de la ficción, primero en el descubrimiento y fascinación que experimenta uno de los acuarelistas que acompaña a la expedición de Codazzi, Henry Price, por la obra de un artista desconocido capaz de expresar una originalidad y renovación de los tópicos más tradicionales de la representación pictórica. A partir de este seguimiento, el pintor inglés conoce de primera mano la labor de los artesanos que más tarde protagonizarán la Revolución de 1854. En la segunda parte, nos encontramos con el pasaje más experimental de *Peregrino transparente* donde el lenguaje se disloca y la fragmentación gana terreno en función de una disolución de la representación que, hasta ese momento, se construía a partir de, por un lado, las intervenciones del narrador y, por otro lado, la reconstrucción ficcional de la expedición y sus avatares. Finalmente, la última parte de la novela recupera su abordaje del siglo XIX, aunque para ello abandona el vaivén entre narración y ensayo del comienzo para colocar en el centro de la escena la estética del *wéstern*. Tres años después de los sucesos protagonizados por Price, el narrador nos ofrece la historia que fue elucubrando mientras leía el relato de Ancízar: en representación del viaje de Codazzi un ignoto abogado, contratado por la Comisión Corográfica, persigue al pintor de la primera parte para sumarlo a la expedición a partir de las recomendaciones de Price. Cabe destacar que el artista se ha transformado en fugitivo de la ley y, con dicha excusa, atraviesa el territorio neogranadino hacia la frontera con Venezuela.

En este trabajo proponemos un abordaje de las particularidades compositivas que se desprenden de dicha estructura ficcional. Como

puede observarse, hay una búsqueda expresiva en la novela de Cárdenas que carga las tintas contra el discurso histórico, literario y artístico mediante la transformación de sus moldes representacionales ligados específicamente a la estética realista. Teniendo en cuenta los artilugios narrativos puestos a funcionar para tal fin tales como el ensamblaje de temporalidades diversas que construyen, a fin de cuentas, una secuencia narrativa e histórica proclive a las inminencias y vacilaciones en función de la concreción de un caleidoscopio de formas cambiantes, *Peregrino transparente* construye para sí una constelación de heterocronismos en la que cualquier presente se vuelve intempestivo, atravesado por “tiempos diferidos, recíprocamente a destiempo y obsolescentes entre sí” (Thayer, 2010: 128). Es decir, la idea del caleidoscopio debe pensarse como una estructura que está allí para transformarse continuamente. La variabilidad de las combinaciones de formas representativas de la realidad puede verse como un paradigma de la modernidad: un montaje de imágenes constante que se desarmen y vuelven a armar, separándose de sus referentes para acomodarse a nuevos contextos de enunciación. Si la linealidad cronológica de la narrativa realista aspira a controlar los significados, de la misma manera podemos agregar que los empobrece, reprimiéndose de esa manera la irrupción de conexiones inusitadas. Esta puesta en crisis de la representación emprendida por Cárdenas se apoya así en la intervención constante de la temporalidad entendida como uno de los aspectos centrales de la ficción realista que se asienta en el vínculo irrestricto entre signo y referente tal y como lo concibe su inflexión decimonónica. Buscamos dar cuenta de ese “temblor del tiempo” al que se refiere Gabriel Giorgi a propósito de la operación narrativa de Cárdenas, indagar en esa “acumulación de líneas narrativas que se yuxtaponen” (Giorgi, 2020: 34) a través de su epicentro: el acto de lectura, eje ordenador de este proyecto escriturario. Su puesta en escena constante, confeccionada a partir del pasaje de la “lectura amorosa” a la “escritura productora de obra” (Barthes, 2005: 197) y en tanto que modo particular de la “influencia creadora” sostenido a partir de la “simulación” que prioriza el distanciamiento de la identificación imaginaria con el texto, “con el autor amado (que ha seducido), no lo que es diferente de él (callejón sin salida del esfuerzo de *originalidad*), sino lo que en mí es diferente de mí: lo ajeno que está en mí, el otro que soy para mí” (Barthes, 2005: 197), la intercalación en varios pasajes de la novela de diferentes escenas de lectura le permite al narrador simular por momentos ser Henry Price, uno de los acuarelistas que forma parte de la expedición de Codazzi para, de esa manera, lograr el pasaje del “júbilo de la lectura” al “deseo de escribir” (Barthes, 2005: 190).

Leer (y escuchar) desde el error

La primera parte de *Peregrino transparente* abre con un gesto compositivo que tiene como finalidad poner en escena el mencionado acto de lectura. Nos animamos a particularizar dicha acción ya que, llamativamente, esta actividad que lleva a cabo el narrador no sólo prepara el terreno para la elaboración imaginaria de una ficción que, hasta ese momento, solo transcurre en su cabeza –“En estos días he dejado que mi cabeza se pierda en una fantasía irresponsable, sin ningún propósito intelectual” (2023: 13)– sino que, asimismo, llama la atención por su capacidad para generar un efecto desestabilizante en la estructura ficcional. Se trata de una lectura llevada a cabo desde el entrometimiento más palpable que, sin embargo, de ninguna manera apunta a la realización de un ejercicio de alteración del objeto literario; más bien registra la idea del error como núcleo interpretativo. Así lo plantea Erin Graff Zivin en *Anarqueologías. Ética y política de la lectura errada* a quien, vale aclarar, no le interesan los errores “que pueden ser elucidados al exponerse, analizarse o aclararse” (2021: 37) sino, por el contrario, su definición como “un tropo a la vez que una declaración performativa” (2021: 39) y cuya cualidad más llamativa resulta ser un novedoso abordaje del archivo histórico-político. Para decirlo de otro modo: la interrupción constante de un narrador que acompaña, por supuesto, el desarrollo de la trama pero que, de todos modos, pone en entredicho las coordenadas temporo-espaciales estipuladas desde el comienzo es uno de los recursos más llamativo de la novela.

Desde un *locus* de la enunciación atravesado por su “urgente presente”, el narrador acorta la distancia con el relato de viaje de Manuel Ancízar al motivar su traslado “desde su condición de objeto distante” al de “sujeto de su razonamiento”. En función de estos planteos lúcidamente desarrollados por Edward Said acerca del problema de los comienzos, es dable afirmar que el “tiempo y espacio” propio de la obra de Ancízar se tornan, durante la lectura del narrador, “una secuencia autorizada por un deseo de significancia” (1985: 89, la traducción es nuestra). La producción intencional de significado motorizada por el narrador adquiere relevancia en función de una reconfiguración de esas propiedades. Es decir, nos instala en el siglo XIX pero sin caer en el costumbrismo propio de la novela histórica al poner en crisis sus rasgos más preponderantes:

Pensándolo con detenimiento veo que la fantasía tiene su origen en la holgazanería de estos días inciertos, pero también es evidente que surge de mi lectura ociosa de *Peregrinación de Alpha*, de Manuel Ancízar, un libro prácticamente olvidado y que a duras penas leen los especialistas en literatura colombiana del siglo XIX (2023: 13).

Así, el acto de relectura de una de las textualidades más representativas del siglo XIX en tanto “fábrica de imágenes del país” que determina imaginarios y representaciones actuales del ser nacional colombiano a partir de una estética presente, por ejemplo, en las acuarelas de los artistas que acompañaron a Ancízar en su viaje —como sostiene Cárdenas en una entrevista—¹ se torna condición de posibilidad de una *performance* de la errancia. La lectura que efectúa el narrador desde el comienzo pone en funcionamiento, por un lado, una interpretación opuesta a la bibliografía autorizada acerca del libro de Ancízar y, por otro lado, se erige como cualidad constitutiva de *Peregrino transparente*. La crónica de viajes utilizada como instancia precursora de su ficción, esa lectura del pasado entendida como práctica crítica basada en el malentendido, es definida por Graff Zivin como el “rechazo de la excavación de una verdad sepultada a favor de una aproximación anarqueológica, en la cual el futuro del pasado se queda sin explicación. O, dicho de otro modo, la posibilidad misma de leer” (2021: 54).

Llama poderosamente la atención, por tanto, la coincidencia entre estos planteos de Graff Zivin y las elucubraciones del narrador de la novela, quien interrumpe las peripecias de la crónica que está leyendo acerca de esta expedición científica encargada de realizar un relevamiento de las materias primas que podían encontrarse en Nueva Granada con la intención de dejar en claro cuál es su aspiración a la hora de poner en marcha su máquina narrativa:

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 [...] Por otro lado, si un historiador me acusara de cometer anacronismos (el peor de los pecados en su género literario) no me quedaría más remedio que darle la razón. Para mí no se trata de ser fiel a los hechos, en una nueva demanda de realismo. Se trata de mantener una actitud de escucha, pendientes de que, al hacer vibrar un fragmento del pasado, surja un armónico, la nota secreta detrás de cada nota (2023: 62-63)

La cita precedente puede considerarse una reflexión certera acerca del desarrollo de la novela. Se trata de un esbozo de poética en donde saltan a la vista dos aspectos importantes para el desarrollo de la propuesta narrativa de Cárdenas a la luz de un posible alejamiento de ese modo de lectura excavativo planteado más arriba. El fracaso de la lectura del pasado de la nación, anudado a la práctica anarqueológica, subraya la importancia

¹ Cárdenas comenta su novela durante el ciclo de charlas “Conversaciones” organizado por Malena Rey en el Museo MALBA de Buenos Aires.

tanto de la “actitud de escucha” supeditada a la vibración de un “fragmento del pasado” que sospecha de la presencia de un sentido difícil de aprehender² así como también de la lógica del “destiempo”. Este último es un aspecto que se visibiliza, en primer lugar, en la estructura formal de la novela y que responde a las continuas interrupciones del narrador. Desde un presente más cercano al de nosotros como lectores consigue combinar diferentes temporalidades hasta desarreglar –de manera monstruosa como veremos en breve– la linealidad del relato entendida como cualidad fundamental del realismo literario. De esta forma, la ficción se concibe por sobre todas las cosas como una “estructura de racionalidad” capaz de ofrecer “un modo de vinculación que construye formas de coexistencia, de sucesión y de encadenamiento causal entre los acontecimientos” (Ranciére, 2015: 12). Este aspecto en particular es el objetivo más destacado de los “desarreglos de orden ficcional” (Ranciére, 2015: 14) que lleva adelante *Peregrino Transparente*. En segundo lugar, a partir de la puesta en funcionamiento de un género de origen audiovisual que apunta directamente a la “conciencia genérica” expuesta por el narrador. Se trata de un concepto utilizado por Michal Glowinski para describir el estado en el que un receptor “acomoda su aparato cognoscitivo a las exigencias del género que representa un texto dado y porque él intenta, a lo largo de su lectura, adoptar una actitud conforme a lo que el texto sugiere y hasta impone” (1993: 121). Funciona, por tanto, como un coeficiente de interpretación que contempla –y reformula– las relaciones establecidas entre género literario y obra: el receptor observa en la textualidad del siglo XIX los materiales necesarios para reordenarla en función de los rasgos de dicho género o bien de la estética del fantástico literario como veremos en breve. Leer (y escuchar) en el relato de viaje de Ancízar los prolegómenos de un posible *western* o de lo monstruoso en tanto clave de lectura del género fantástico puede entenderse no sólo como un anacronismo enquistado en el cuerpo de una textualidad sino también como un despropósito –aunque por demás productivo– ya que el error, a su vez, alienta lecturas esclarecedoras. Al respecto, dice Paul de Man en “Visión y ceguera”: “Y puesto que la interpretación no es sino la posibilidad del error, al pretender que cierto

² Jean-Luc Nancy en *A la escucha* sostiene que la acción de “estar a la escucha” se asocia con una actitud de estar tendido hacia un sentido posible pero no inmediatamente accesible: “estar a la orilla del sentido o en un sentido de borde y extremidad” (2007: 20). Del lado de lo sonoro habría entonces repliegue del sentido: “Sonar no es vibrar en sí mismo o por sí mismo: para el cuerpo sonoro [que es siempre el cuerpo que resuena y mi cuerpo de oyente donde eso resuena], no es solo emitir un sonido, sino extenderse, trasladarse y resolverse efectivamente en vibraciones que, a la vez, lo relacionan consigo y lo ponen fuera de sí” (2007: 22).

grado de ceguera forma parte de la especificidad de toda literatura, reafirmamos también que la interpretación depende absolutamente del texto, y este de la interpretación” (1991: 157).

El narrador se encarga de puntualizar que todo el desarrollo ficcional del que forma parte se sustenta en una específica modalidad de la relectura, definida por Susana Zanetti en su ya clásico *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina* a partir de su capacidad para “otorgar a los discursos nuevos sentidos, capaces de diagramar la historia cultural según un espectro específico, propio, donde lo estético se construye, o se escurre o salta a primer plano” (2010: 21). Es decir, ese momento de la “lectura ociosa” (Cárdenas, 2023: 13) es la instancia previa de la ceremonia de escritura tal como la llama Maurice Blanchot en *El libro que vendrá* (1969) ya que refleja un anudamiento esencial para la novela de Cárdenas. Esta marca distintiva muestra una revisión del pasado discursivo colonial al recuperar un relato de viaje que los “protocolos de lectura” (Zanetti, 2010: 25) de la doxa, según el narrador, no han analizado en profundidad. Incluso sirve de excusa para un ejercicio de especulación; a fin de cuentas, una puesta en escena de la improvisación.

Mo(n)stración y anacronismo: otras formas de leer el tiempo

A cuentagotas y hasta que logra encaminarse al interior de una temporalidad específica como es la del siglo XIX, la ficción de Cárdenas simula no hacer pie. La voz narrativa que aborda la crónica de Ancízar enarbola su propio proyecto escriturario mientras lee. Ensayo constantemente ese “leer levantando la cabeza” (Barthes, 1994: 40) que le permite perseguir – y alcanzar finalmente– una forma:

Es una especie de aventura, un wéstern, quizá, acerca de un humilde pintor de iglesias [...] En mi fantasía irresponsable el pintor de iglesias es un fugitivo de la Justicia. Huye de su perseguidor atravesando todos esos climas a lomo de burro, en canoas, en barcos de vapor o caminando jornadas enteras para llegar... No tengo idea de adónde quiere llegar ni por qué está huyendo. No sé prácticamente nada sobre ese pintor. Solo alcanzo a imaginar su escape, los paisajes [...] También veo al perseguidor, quizá un joven inexperto. (2023: 21)

El final del relato es lo que único que se logra proyectar. La fuga, lo que está al borde de la ficción producto de las facultades imaginativas del narrador, se torna el punto de partida de la escritura en tanto instancia fundamental de *Peregrino transparente*. Estas reflexiones acerca del proceso creativo alcanzan un tono cercano al del ensayo y se hacen presentes con asiduidad en la primera parte. La contaminación entre la estética del relato

de viaje –que la obra de Ancízar reproduce mediante la disposición discursiva de tópicos como la resemantización del espacio a partir de la realización de una topografía o la recurrencia de recursos tales como la “descripción” y la “digresión” (Colombi, 2010: 290)– y este registro ensayístico organiza la dinámica del primer apartado, particularmente en pasajes que reflexionan acerca de las acuarelas que ilustran el viaje de Ancízar entendidas como parte de un costumbrismo definido como un “género pictórico y literario” (2023: 26) que, además, trae a colación el extractivismo inherente a la promoción de materias primas radicadas en territorio neogranadino que la crónica de Ancízar subraya. Esto sucede, por ejemplo, con la mención del tabaco en la estela de los planteos de Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* donde el sujeto de la enunciación reflexiona entonces acerca del rol novedoso que se le otorga a esta planta en el esquema farmacolonial que se instala a nivel global:

Y si el tabaco pudiera hablar nos diría algo así como: míranos bien, porque en el nuevo régimen de la mercancía valemos más que estas manos salvajes que nos preparan para salir a la escena del comercio mundial [...] Nosotros somos la nueva estrella del mercado: cierra los ojos, disfruta de nuestro aroma, pruébanos y siente que el humo de la combustión de nuestra materia vegetal se introduce en tus pulmones (2023: 66)

En tanto base enunciativa recurrente en la escritura de Cárdenas, es dable afirmar que esta instalación de la hibridez formal promueve, además, otros segmentos de tono ensayístico en donde las reflexiones del sujeto de la enunciación hacen hincapié en la imaginación como condición fundante del relato. Su funcionamiento es el siguiente: mientras se escenifica el acto de lectura de *Peregrinación de Alpha*, el narrador señala en uno de dichos pasajes más ensayísticos que su “fantasía irresponsable” responde a los efectos de esta facultad, descrita de la siguiente manera por Georges Didi-Huberman en su ensayo “La imaginación, nuestra Comuna”: “Allí donde el entendimiento hace norma y traza fronteras, la imaginación abre las puertas y no cesa de estar en movimiento [...] La imaginación *produce ensamblajes* y atmósferas. *Lo desmonta todo* para encontrar nuevas tonalidades” (2020: 14, el subrayado es nuestro).

La cercanía terminológica y operativa entre el concepto de anacronismo mencionado más arriba y la noción de ensamblaje pensada en relación directa con la definición de la facultad imaginativa se cifra en las particularidades compositivas de *Peregrino transparente*.³ Visibiliza, nuevamente,

³ El propio Cárdenas da cuenta de este rasgo central de la novela en una entrevista ofrecida en el marco de ciclo de charlas “Conversaciones” organizado por Malena Rey en el Museo MALBA. Allí señala que

una estrategia de lectura aunque en este caso del pasado a partir de estas dos nociones convergentes, las cuales permiten una configuración de tiempos heterogéneos. El anacronismo, tal como propone Didi-Huberman (2006), motiva la redefinición del modelo temporal al cuestionar la continuidad histórica ya que, en términos benjaminianos, esta figuración del tiempo arranca la época del curso homogéneo de la historia. Si “el anacronismo rechaza toda concepción de una dialéctica de la historia en la cual coexista una cronología de la imagen” (Taccetta, 2021: 64), vale aclarar que deviene una herramienta eficaz a la hora de elucubrar formas alternativas de pensar la historia a partir de las dislocaciones temporales. Su especificidad depende directamente de una operación como la del montaje⁴ que hace visible las supervivencias y el encuentro de temporalidades a partir de las colisiones.⁵

Al respecto, el recurso utilizado para sobrellevar esta forma de leer el pasado a partir de la injerencia que tiene el anacronismo en la novela es la interrupción constante del discurrir narrativo; pausa que permite la introducción de las escenas de lectura de la crónica de Ancízar y, de manera concomitante, la recuperación de un tono ensayístico. De esta forma, el narrador hace de *Peregrinación de Alpha* el antecedente directo de *Peregrino transparente* tal como queda demostrado en sus primeras intervenciones. Una vez afianzado este mecanismo de la digresión, el sujeto de la enunciación transforma dichas intermitencias en un intervalo para la reflexión acerca de distintos temas, como por ejemplo el de la literalidad como “ruina” (2023: 64) –aspecto sobre el que reflexionan de manera muy lúcida Simón Henao y Alba Delgado en un artículo publicado recientemente en esta revista titulado “Intervenir los tiempos: duración y literalidad en Juan Cárdenas y Carlos Castro”– que, desde lo temático, anuncia el peligro al

se trata de un libro capaz de abrir “una brecha en el presente desde un anacronismo”. En <https://www.youtube.com/watch?v=giRF18YaL3s&t=1566s>

⁴ En *Cuando las imágenes tocan lo real* Didi Huberman describe de la siguiente manera la operatividad del método del montaje, elemento central de la propuesta de “peinar la historia a contrapelo” de Benjamin: “El montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a contar “una historia”, pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino” (2013: 21).

⁵ En su artículo “Anacronismo, dialéctica y sublevación. O de cómo pensar la imagen a contrapelo”, Natalia Taccetta reflexiona acerca del valor fundamental que conlleva la aplicación del anacronismo como procedimiento: “El conocimiento de la historia deviene inseparable de la inserción de un fragmento del pasado en el presente. Esta dislocación de la cronología temporal, podría decirse, implica que la comprensión de la historia es su propia crítica. Estos montajes y operaciones ponen en crisis los modos de concebir y tramar la historia [...] el anacronismo posee un valor mesiánico que permite reinventar la historia en función de las imágenes elaboradas por el historiador y el artista” (2021: 70).

que se expone toda obra de ficción en la actualidad pero, desde lo formal, actúa como introducción del anacronismo:

Es la literalidad de la literatura lo que resulta insoportable. Es la literalidad –la desobediencia radical del lenguaje literario a cualquier programa o algoritmo– lo que la ideología de nuestro tiempo intenta desesperadamente reconducir, domesticar, amaestrar [...] El refugio que ha elegido nuestra época para protegerse contra ese vértigo insufrible podría resumirse en una frase imperativa: cuéntame tu historia [...] Expón ante el mundo tu catálogo de maravillas naturales, tu paisaje, tu testimonio corográfico de la última zona de la Vida que todavía no habíamos sometido al régimen extractivo (2023: 65)

Queda en evidencia, como se observa, el efecto que trae aparejado la dislocación del relato a partir de la inserción de comentarios como este. El tema de la literalidad aparece como distorsión de las estrategias representativas del realismo no ya desde una exterioridad significativa en función de un referente sino más bien a partir de la injerencia del anacronismo, de la interrupción osada de una textualidad decimonónica mediante la exposición del desbarajuste. Como sostienen Henao y Delgado: “La literalidad, en tanto deformación de las estrategias realistas de representación, solo es posible mediante la intervención en los tiempos [...] La prolongación, la interrupción, la bifurcación son procedimientos del orden de la duración en tanto intervienen en la elasticidad de lo temporal (2023: 260). De esta forma, la primera parte de la novela se adentra en los pormenores de la expedición científica. Sin embargo, las digresiones del narrador desacomodan la reposición histórica, vuelven elástico el devenir histórico al introducir reflexiones tendientes a la fluctuación del verosímil realista mediante dos procedimientos articulados en función de la desconfiguración de lo temporal.

Por un lado, y de modo paradójico, la digresión que organiza la cita de Cárdenas ofrece un panorama de la hegemonía que ha adquirido la literatura del yo en el campo literario desde un posicionamiento enunciativo que hace de la primera persona del singular su marca de estilo. Y, por otro lado, aunque sin asumirse explícitamente como el biógrafo de Henry Price –uno de los acuarelistas que acompañó a Ancízar en la Comisión Corográfica–, el narrador organiza sus intervenciones a partir de la fascinación por este personaje histórico, usufructuando la “vulnerabilidad de la forma biográfica” (Podlubne, Avaro y Musitano, 2018: 11). En este sentido, puede observarse cómo dicha reformulación asume formas escurridizas que extreman sus procedimientos y dan cuenta de modos singulares de contar una vida, como es el caso de la escena que cierra esta primera parte

donde se narra el motivo de los misteriosos problemas de salud que aquejan al acuarelista sobre el final de su vida, “una hemiplejía que le está paralizándolo poco a poco la mitad del cuerpo” (Cárdenas, 2023: 243). Lo que aparenta ser un encuentro sexual con Julia Hormaza de Villarroel luego de una tertulia con los miembros más notables de la alta sociedad de Popayán tiene una doble valencia: funciona como ficcionalización de un dato biográfico de Price y, la vez, muestra cómo la ficción se sale de los parámetros representativos del verosímil realista en virtud de la emergencia de lo monstruoso:

Ya no hay nada que hacer. Es demasiado tarde en la misma medida en que es demasiado temprano y el tiempo salta en todas direcciones, por eso no hay nada que Price pueda hacer para remediar lo que acaba de hacer y lo que van a hacerle [...] La viuda vuelve a sentarse junto a Price, que se queda todavía más aterrado cuando la mujer abre la boca y rompe su voto de silencio para gritar: ¡GORGONA! ¡GORGONA! [...] Parece una araña de cuatro patas, pero tiene una cabeza que bien podría ser humana. Un rostro deforme, como de polluelo recién salido del cascarón, donde alumbran unos ojos de muñeca o de ángel. Unos mechones de pelo hirsuto le cubren parcialmente la cabeza calva (2023: 165-166)

El monstruo encarna en este pasaje una mo(n)stración si recurrimos a la doble etimología de la palabra monstruo: “mostrar” y “monere”, es decir mostrar o exhibir y avisar, anunciar o presagiar respectivamente. Es decir, se trata de un cambio de percepción que exhibe al transgredir. El monstruo, presente incluso en otras obras del autor como *Ornamento* (2015) o *El diablo en las provincias* (2017), deviene un “saber positivo” (Giorgi, 2009: 323)⁶ que se torna un recurso efectivo para la escritura de Cárdenas en *Peregrino transparente* como se observa también en el final de la novela, pasaje en donde se conjuga nuevamente lo monstruoso y la ficcionalización de un acto de lectura protagonizado por el perseguidor: el joven abogado lee *Peregrinación de Alpha* y organiza las condiciones de emergencia de una “política del monstruo” (Link, 2005: 163)⁷: “Acostumbrado al bamboleo

⁶ La figuración del monstruo que propone Gabriel Giorgi se aferra a la puesta en cuestión de las ficciones de la normalidad y de lo sano. Por dicho motivo, pone en primer plano no sólo el cuerpo abyecto y marginal en tanto subjetividad contrahegemónica sino también como “saber positivo”: “el monstruo también trae otro saber, que no es solamente una figuración de la alteridad y la otredad (que pueden, apaciblemente, reafirmar los límites convencionales de lo “humano”) sino un saber positivo: el de la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase” (2009: 323).

⁷ Al respecto de este tema, Daniel Link señala: “Precisamente lo monstruoso como desorganizador del sistema y de las colecciones (es el siglo de la serie, en contra de la colección, desde Saussure, Lacan y

rítmico del barco, vuelve a recostarse en su catre y se pierde en la lectura. Acaba de empezar a leer *Peregrinación de Alpha*, el libro de Manuel Ancízar sobre el primer viaje de la Comisión Corográfica, realizado cinco años atrás” (2023: 209).

Resulta relevante la coincidencia entre el pasaje que lee este personaje dedicado a una criatura mítica que habita la laguna de Tota, “un pez negro, con la cabeza a manera de buey, mayor que una ballena” (2023: 210), y su posterior utilización como desbarajuste del *western*, tal como sucedió en la primera parte con la narración costumbrista protagonizada por Price. La figura del monstruo, en consecuencia, reescribe los protocolos miméticos puestos a funcionar por la ficción mediante esta figuración que implica aprehenderlo como mutación de las representaciones pero también como vórtice capaz de licuar las estructuras enunciativas. Como índice de lo inconcebible que se expresa en una corporeidad desbordante, el monstruo del desenlace emerge haciendo “reverberar el paisaje, que por momentos amenaza con desintegrarse como el telón de un teatro en ruinas” (2023: 240). Se trata de:

una cosa subacuática de la que solo alcanza a ver, por una fracción de segundo, la cabeza. Una cabeza que no parece de pez ni de ballena, tampoco de buey. Es una cabeza lisa pero con mucho pelo tupido en los cachetes, como el pelo de los bisontes, aunque la cara propiamente dicha se diría comparable a la de un venado. Un venado del tamaño de una gran ballena jorobada (2023: 249)

Hay que prestar atención, además, a la recuperación de otra dinámica temporal inherente a estas escenas monstruosas. La segunda parte de la novela puede visualizarse como el segmento más monstruoso de toda la narración: muestra el impacto del desacomodo y su injerencia en la linealidad cronológica ya que la preponderancia que adquiere el fragmento en este pasaje sirve para exponer la deformación de la representación realista a nivel formal puesto que, como consecuencia más evidente, produce un borramiento de la figura del narrador. En su lugar, llama la atención la manera en que se alinean la autobiografía y el anacronismo en virtud de una reformulación de las estrategias representativas. En este sentido, puede observarse la manera en que la lengua novelesca balbucea, arruina la gramática y de sus escombros salen a la luz, por ejemplo, referencias bibliográficas a Goethe, Giambattista Vico o Edmund Burke que se entremezclan y conviven con alusiones al cantautor Bob Dylan, el rapero Kanye

Deleuze) y es por eso que las grandes ficciones del siglo XX han sido reconocidas como un atentado en contra del realismo (la estética que hizo de la colección su toque de campana)” (Link, 2005: 162).

West y, llamativamente, a la propia abuela de Juan Cárdenas, Fanny.⁸ Se da pie así tanto a la aparición del “género carcelario de la autobiografía” (2023: 176) como también a las insistencias del narrador de la primera parte de la novela, ya no enunciadas por él sino más bien desperdigadas en los noventa y dos fragmentos que organizan este apartado. Se trata de reflexiones tanto acerca de la mencionada literalidad así como también otras referidas a lo visual a partir de menciones al “ojo-tiempo”, los “ojos buenos” y los “ojos malos” e incluso del “ojo chueco”, ese “que ya no sabe mirar hacia arriba mucho menos hacia abajo” (2023: 192).

Al respecto, resulta imposible dejar de lado la relevancia que adquiere la lección del fragmento en virtud del cercenamiento de la representación de la totalidad. Hay así una implosión de los límites textuales que se manifiesta en las modificaciones, hibridaciones e invenciones cuya materialización se da en el plano del léxico. Se trata de la potencialidad que acarrea el “fragmento discontinuo” tal y como se presenta en el estilo de Cárdenas, quien resuelve “ahogar lo intolerable de lo breve, de lo corto, en el relato” (Barthes, 2005: 156-157). El uso del fragmento, como vemos, resulta esencial para el proyecto escriturario de Cárdenas en esta novela: desconfigura la representación, corre los límites de todo género ya sea del costumbrismo historicista o del *wéstern* y, de manera concomitante, anuncia la tematización de la mirada que se vislumbra en la incorporación de los acuarelistas que acompañan a la expedición de Codazzi. Nos referimos no tanto a Carmelo Fernández y Manuel María Paz sino más bien a Henry Price, músico, pintor y paisajista inglés.

Leer, con un “ojo chueco”, el paisaje

En tanto perpetuación, a través de la lectura, de un “único, consistente, acto autobiográfico” (Molloy, 1996: 78), el narrador lateraliza su abordaje de *Peregrinación de Alpha* a partir de su “fascinación”⁹ por la propia biografía de Henry Price: “La lectura del libro de Ancízar me ha llevado también a examinar con mucho cuidado las acuarelas que se hicieron como parte de la Comisión Corográfica. Había olvidado contar ese detalle, que es muy

⁸ En la mencionada entrevista realizada en el Museo Malba de Buenos Aires por Malena Rey, Juan Cárdenas reconoce que la mención de ese nombre hace referencia a su propia abuela.

⁹ Carlos Surghi en su ensayo “La fascinación biográfica. (Una lectura de *Oswaldo Lamborghini, una biografía*, de Ricardo Straface)” propone como eje de su análisis la idea de “fascinación biográfica” entendida como emergencia de un efecto incalculable sobre la escritura del biógrafo. Surghi advierte que “la biografía es un relato que cuenta la intimidad de un momento de fascinación” (2018, s/p), sin embargo esa fascinación también comunica un momento particular de la recepción de una determinada lectura: “la fascinación biográfica emerge cuando la obra se eclipsa, cuando ya nadie lee Balzac, pues Balzac como obra es un absoluto afuera del tiempo” (s/p) y produce un efecto, toda vez que el biógrafo termina por “emular el mismo método que el del biografiado” (s/p).

importante para mi historieta fantasiosa” (2023: 22). Así, este mirar la letra de un relato de viaje del siglo XIX consigue su propio desdoblamiento. Se torna, a la vez, un mirar el paisaje, una aproximación al territorio cuya injerencia en la ficción no sólo proviene de su centralidad para el género cinematográfico desde el cual el narrador aborda el texto de Ancízar, sino que también le permite reconocer una veta ficcional a partir de la cual es factible el desarrollo de su relato. El paisaje, clave interpretativa del *wéstern* –“Por eso digo que es un wéstern: un tipo persigue a otro por un territorio salvaje” (2023: 21) reflexiona el narrador– se torna eje temático fundamental de *Peregrino transparente* no solo porque se erige como material necesario para la elucubración imaginaria de la asechanza entre el joven abogado y el pintor fugitivo en la tercera parte sino también porque hace las veces de excusa necesaria para la inmersión del sujeto de la enunciación en el trabajo artístico de Price. Se trata de representaciones pictóricas que fueron dejadas de lado por las investigaciones posteriores¹⁰ mediante las cuales se buscaba la concreción de “una finalidad evidentemente promocional, paralela a la ciencia” (Cárdenas, 2023: 34). Es decir, “mostrar a la república como una tierra de oportunidades, rica en minas y otras potenciales explotaciones” (2023: 27).

De esta forma, y en paralelo con este objetivo, la ficción organiza la dinámica persecutoria que se asoma en la primera parte pero se efectiviza recién en la tercera mediante el entrelazamiento del *wéstern* con la pintura: “Ahora comprendo que el fugitivo ha pasado su juventud trabajando como pintor itinerante, haciendo sobre todo cuadros de vírgenes y santos para las parroquias y clientes particulares de muchas provincias” (2023: 30). Price se incorpora a la Comisión luego de la renuncia de Carmelo Fernández quien le transmite que dichas obras del pintor fugitivo aparecen esporádicamente durante el trayecto de la expedición. Por tanto, la focalización que hace el narrador en el pintor inglés se supedita, de manera creciente, a la búsqueda de dichas pinturas y, de manera concomitante, a la tematización de la mirada. La primera pintura de Pandiguando –nombre del que luego será el artista fugitivo– que el acuarelista inglés observa es una dedicada a Santa Lucía en una parroquia de Mariquita que considera, en una primera vista, “algo añejo, anacrónico en la composición, en las técnicas, en los temas” (2023: 40). Sin embargo, la presencia del ciego Don Tiberio frente al cuadro en su segunda visita le provee de instrucciones para la visualización o, mejor, la audición. Este personaje le advierte que

¹⁰ A propósito de las láminas de la Comisión véase no sólo los trabajos recomendados por el propio narrador de Erna von der Walde sino también las reflexiones de Appelbaum (2016), Restrepo (1999), Suárez (2020) y Uribe Hanabergh (2016).

se logra escuchar algo proveniente de “la parte inferior derecha del cuadro, donde el claroscuro de vegetaciones insinúa formas nocturnas que no acaban de revelarse del todo” (2023: 48), presencia que el propio Price define como un “canto de pájaro en la espesura” (2023: 48) y cuyo impacto en su forma de abordar el paisaje neogranadino resulta evidente. A partir de este descubrimiento, el segundo encargado de las acuarelas en la Comisión “pinta con frenesí” producto de este encuentro con la estética de Pandiguando y descubre una nueva técnica: “Price se obsesiona con una idea o, mejor, con una paradoja: la verdadera pintura solo capta lo invisible. Aquello que no se ve pero se huele y se saborea en una imagen” (2023: 49). De este pasaje se desprende una confluencia entre literatura y régimen de lo visual que permite la interpretación de la novela de Cárdenas a partir del cambio que opera en el estudio tradicional del arte a partir del cual “el concepto “historia” es sustituido por el de “cultura”, y el de “arte” por lo “visual” jugando a la vez con la “virtualidad” implícita en lo visual y con la “materialidad” propia del término cultura” (Guasch, 2003: 8). Esto permite un abordaje de la visualidad no tanto desde el punto de vista de la simple percepción de un objeto sino más bien desde la idea de que las prácticas de observación se pliegan necesariamente a una localización cultural que motiva la ligazón entre visión e interpretación. Es decir, tal como lo plantea Ana Lía Gabrieloni, “la mirada es una construcción social” y, sobre todo, la imagen “no es un signo natural que debe ser percibido, sino un signo cultural que debe ser percibido” (2009: 133).

Esta conceptualización de la mirada a partir de su dimensión social se vislumbra mediante su inminente dislocación. El “ojo chueco” anunciado en la segunda parte retorna en este pasaje de la novela y su presencia subraya cómo la “capacidad artística figurativa” (Simmel, 1986: 179) del espectador anida en el paisaje mismo, es decir, la mirada del narrador reivindica una relación estética con el entorno. Su experiencia visual se ve asaltada por la artealización del ambiente entendida como resultado final de las “dos modalidades de la operación artística” capaces de intervenir en un objeto natural: el paisaje “*in situ*” y el paisaje “*in visu*” (Roger, 2007: 23). El efecto inmediato es la reconfiguración del aparato conceptual sobre el que se asienta el modo de ver de raigambre colonial, esa tecnología de la mirada destinada a clasificar –y calcular– el mundo americano que, en el caso de la obra de Cárdenas, se invierte en función de una representación del espacio entendido como un “saber ver” capaz de “deshacer el ensamblaje técnico-cognitivo que nos constituyó en sujetos ante un mundo objetivado” (Andermann, 2018: 25). La segunda pintura de Pandiguando opera en este sentido. Dedicada en este caso a San Francisco de Asís durante su predica a los pájaros, el narrador nos dice que Price, anonadado,

no puede evitar “que le tiemblen las piernas” al observar con “ojo escéptico” como “de la boca de san Francisco brotan y se dispersan, como un dorado aserrín, las palabras del sermón” (2023: 99):

Ahora Price se aleja de la pared, casi hasta el comienzo del huerto, para ver mejor todo el conjunto y lo que aparece desde esa distancia hace que le tiemblen las piernas: san Francisco y sus dos compañeros en esa aventura, Maseo y Ángel, tres hábitos marrones, quizá demasiado holgados, tres capuchones enormes que apenas dejan ver las caras blancas, pero ¿no parecen también tres gigantescas setas de cuyos sombreros salen volando miles y miles de diminutas esporas doradas? (2023: 99)

Se trata ni más ni menos que del recurso fundamental del trabajo artístico del pintor fugitivo que tanto aprecia Price: su capacidad para efectuar un corrimiento del esquema fundacional de la representación de la naturaleza cuyo principal sostén es la concepción del propio paisaje como “medio” (Mitchell, 2009: 118). Aquí, por tanto, se observa la manera en que el agotamiento de la mirada escópica del paisaje da lugar al cuestionamiento de la representación pictórica. La manera de leer el paisaje de Pandiguando le enseña a Price el desmoronamiento de la división entre “naturaleza y convención” (Mitchell, 2009: 128). No se trata, entiende el acuarelista inglés, de los efectos de una mirada chueca del paisaje sino más bien de la promoción de un desmontaje del fondo cultural que la forma paisaje acarrea a partir de ese nuevo punto de vista.

Conclusiones

Como pudo observarse en lo expuesto más arriba, la novela de Cárdenas despliega un conjunto de estrategias compositivas destinadas a desarmar el abordaje del discurso histórico, pictórico y literario a partir de la entronización del acto de lectura. La novela, de esta forma, asedia a una textualidad decimonónica más o menos olvidada mediante una operación de ensamblaje de temporalidades heterogéneas que provienen, en la ficción misma, de las digresiones que lleva adelante un sujeto de la enunciación que escribe mientras lee. La construcción de dichas secuencias narrativas, proclives a la inminencia y las vacilaciones, permiten la identificación de una serie de tiempos diferidos, recíprocamente a destiempo y obsoletos entre sí que se asientan en la presencia del anacronismo entendido como deformación de lo representado. Este monstruo del anacronismo hace de la interrupción constante de la novela a partir de las digresiones extemporáneas del narrador los recursos más visibles de una *performance* del error que activa nuevos protocolos de una lectura del archivo de la nación distanciada de la exégesis excavativa. En su lugar, el abordaje de la obra de Ancízar a partir del *wéstern*,

las reflexiones sobre la pintura o las inminencias de lo extraño mediante la emergencia de lo monstruoso organizan una estructura enunciativa que exhibe la transgresión. Una transgresión que, según lo que plantea Paul de Man en *Visión y ceguera*, tiene su propia tradición si nos detenemos en una constelación de conceptos tales como la ceguera, el error, el malentendido y la mala lectura que orbitan alrededor de un acto de leer que busca, indefectiblemente, los puntos ciegos. La ficcionalización de dicha práctica se liga con el fuera de campo, con lo que queda por fuera, ajeno a lo que la retina capta. Más allá de los límites de las propiedades genéricas de la crónica de viaje de Ancizar, el narrador de *Peregrino transparente* le da de ver al ojo, a nuestros ojos, desde las comisuras, ya que, como señala el propio Cárdenas en su ensayo titulado “Leer a oscuras. Notas sonámbulas en torno a Felisberto Hernández”:

leer no consiste en sumergirse en las profundidades del texto, ni en hacer foco en un contenido sustancial que uno debería extraer como quien perfora un pozo, sino en captar con el rabillo del ojo [...] La retina únicamente ansía captar hacia su centro, como una trampa para cazar fantasmas, lo que revolotea en sus márgenes (2021: 91)

De la crónica de viaje de Ancizar a la representación pictórica de Price, el aparato óptico fundamenta la novela. Entendido como punto de partida necesario de la ficción, este núcleo irradiador de sentidos subvierte el devenir progresivo del relato –y en otra escala, las definiciones acumulativas de la Historia– al poner de manifiesto la posibilidad de que las intrusiones, digresiones y comentarios, todo eso que “revolotea en los márgenes” de la ficción, se transforme en el predio de un desmantelamiento de lo representado, un “(contra)tiempo” capaz de definir a la novela como un vaivén entre “permanencia” y “duración” (Henaó y Delgado, 2021: 432) que tiene al acto de lectura como epicentro fundacional de este movimiento entrecortado y vacilante de la configuración narrativa. En contra de una lectura exegética o arqueológica capaz de develar un significado oculto, el intento de leer la crónica de viaje de Ancizar hace de *Peregrino transparente* una novela atravesada por la exposición del error, terrible y aterrador, –el (t)error podría decirse– de una interpretación deficiente capaz de funcionar como condición de posibilidad de la literatura.

Bibliografía

ANCIZAR, MANUEL. *Peregrinación de Alpha*. Bogotá: Ministerio de Cultura – Biblioteca Nacional de Colombia, 2016.

- ANDERMANN, JENS. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018.
- APPELBAUM, NANCY. *Mapping the Country of Regions. The Chorographic Commission of Nineteenth Century Colombia*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.
- ARIAS VANEGAS, JULIO. *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano. Orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2007.
- BARTHES, ROLAND. “Sobre la lectura”, *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994.
- . *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el College de France: 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- BLANCHOT, MAURICE. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.
- CÁRDENAS, JUAN. “Conversaciones: Juan Cárdenas con Malena Rey” por Malena Rey. Museo Malba, 9/08/2023. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=giRF18YaL3s>
- . *El diablo en las provincias*. Madrid: Periférica, 2017.
- . *Ornamento*. Madrid: Periférica, 2015.
- . *Peregrino transparente*. Buenos Aires: Editorial Sigilo, 2023.
- . *Volver a comer del árbol de la ciencia*. Bogotá: Tusquets, 2018.
- COLOMBI, BEATRIZ. “El viaje, de la práctica al género”. En Marinone, Mónica y Tineo, Gabriela (coord.). *Viaje y relato en Latinoamérica*. Buenos Aires: Katatay, 2010.
- DE MAN, PAUL. *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Traducción de H. Rodríguez y J. Lezra. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. “La imaginación, nuestra Comuna”. *THEORY NOW: Journal of literature, critique and thought*, vol. 3, núm. 2, 2020.
- . *Ante el tiempo*. Traducido por Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- . *Cuando las imágenes tocan lo real*. Traducido por Inés Bértolo. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.
- GABRIELONI, ANA LÍA. “Literatura y artes”. En Dalmaroni, Miguel (coord.). *La investigación literaria: problemas iniciales de una práctica*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2009.

- GIORGI, GABRIEL. “Política del monstruo”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXV. núm. 227, 2009.
- . “Temblor del tiempo humano: política de la novela en Juan Cárdenas”. *Cuadernos de literatura*, vol. 24, 2020.
- GLOWINSKI, MICHAL. “Los géneros literarios”, en Marc Angenot y otros. *Teoría literaria*. Traducción de Isabel Vericat Núñez. México: Siglo XXI, 1993.
- GRAFF ZIVIN, ERIN. *Anarqueologías. Ética y política de la lectura errada*. Traducción de Jimena Jiménez Real. Buenos Aires: Prometeo, 2021.
- GUASCH, ANA MARÍA. “Los estudios visuales: un estado de la cuestión”. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, vol. 1, 2003.
- HENAO JARAMILLO, S.; DELGADO, A. “Escribir por detrás. Permanencia y duración en *Elástico de sombra* de Juan Cárdenas”. *Lingüística y literatura*, vol. 42, núm. 79, 2021.
- HENAO JARAMILLO, S.; DELGADO, A. “Intervenir los tiempos: duración y literalidad en Juan Cárdenas y Carlos Castro”. *Chuy* vol. 10, núm. 15 2023.
- LINK, DANIEL. “Enfermedad y cultura: política del monstruo”. En Wolfgang Bongers y T. Olbrich (Comps.), *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- MITCHELL, W.J.T. “Paisaje imperial”. traducción de hernán Pas. en *Katatay*, año V, núm. 7, 2009.
- MOLLOY, SYLVIA. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- NANCY, JEAN LUC. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- PODLUBNE, JUDITH; AVARO, NORA Y MUSITANO, JULIA. *Un arte vulnerable. La biografía como forma*. Rosario: Nube Negra, 2018.
- RANCIÈRE, JACQUES. *El hilo perdido. ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial, 2015.
- RESTREPO, OSCAR. “Un imaginario de la nación. Lectura de láminas y descripciones de la Comisión Corográfica”. En *Anuario colombiano de historia social y la cultura*, vol. 26, 1999.
- ROGER, ALAIN. “Prefacio” y “Capítulo 1”. En *Breve tratado sobre el paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

- SAID, EDWARD. *BEGINNINGS. Intention and Method*, Columbia University Press: New York, 1985.
- SIMMEL, GEORGE. “Filosofía del paisaje”. en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986.
- SUÁREZ, CARLOS. “La Comisión sin régimen. Reflexión en torno al papel de las láminas del Álbum de la Comisión Corográfica en la construcción del imaginario nacional colombiano”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, vol. 38, 2020.
- SURGHI, CARLOS. “La fascinación biográfica. (Una lectura de *Oswaldo Lamborghini, una biografía*, de Ricardo Strafacce)”, *Orbis Tertius*, vol. XXIII, núm. 27, 2018.
- TACCETTA, NATALIA. “Anacronismo, dialéctica y sublevación. O de cómo pensar la imagen a contrapelo”, *Revista de Filosofía*, año 53, 2021.
- THAYER, WILLY. *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2010.
- URIBE HANABERGH, VERÓNICA. “La Comisión Corográfica colombiana y la *Mission Héliographique* francesa: dos empresas nacionales a la luz del positivismo del siglo XIX”, *Historia y sociedad*, vol. 30, 2016.
- VON DER WALDE, ERNA. “El cuadro de costumbres y el proyecto hispánico-católico de unificación en Colombia”, *Arbor, ciencia, pensamiento y cultura*, vol. CLXXXIII, 2007.
- ZANETTI, SUSANA. *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de la novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2010.