

# EL VIENTO ANIMAL Y LA PALABRA OTRA EN ELÁSTICO DE SOMBRA DE JUAN CÁRDENAS<sup>1</sup>

Carlos Cazares

---

<sup>1</sup> Investigación preliminar que forma parte de un estudio sobre la obra del escritor colombiano Juan Cárdenas.

# EL VIENTO ANIMAL Y LA PALABRA OTRA EN ELÁSTICO DE SOMBRA DE JUAN CÁRDENAS

## RESUMEN

La presencia del viento se convierte en naturaleza incómoda en *Elástico de sombra* de Juan Cárdenas. El entorno funciona en la novela como un personaje otro, que sirve de subversión ante la imposición del olvido. Los animales y la naturaleza en el relato son evocadores de memorias, creadores de relatos y chismes que llenan el espacio y resignifican las tradiciones afro en Colombia, ante un discurso hegemónico instaurado desde la élite.

**Palabras clave:** memoria, oralidad, chisme, naturaleza, cultura popular, afrocolombianidad.

## ABSTRACT

The presence of the wind becomes an uncomfortable nature in the *Elástico de sombra* by Juan Cárdenas. In this Colombian novel, the environment works like a character other, that is useful for fighting against the imposition of the forgotten. The animals and the nature in the story are summoners of the memories, makers of gossip and stories, that fulfil the space and give another meaning for afro heritage in Colombia, against a hegemonic discourse established by the elite.

**Key words:** memory, orality, gossip, nature, popular culture, afro-Colombian.

## AUTORES

### Carlos Cazares

*Comunicador social - periodista, Magister en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Ha extendido su trabajo hacia la investigación en comunicación y literatura y su relación con la tradición oral y la cultura popular latinoamericana.*

Recibido: 11 de Marzo de 2020

Aprobado: 09 de Julio de 2020

En *Elástico de sombra* (2019) de Juan Cárdenas encontramos un relato que busca reivindicar la historia de las tradiciones culturales de las comunidades afro en Colombia. El relato se convierte en la excusa perfecta para dar a conocer la crisis por la que pasan las comunidades subalternas en el país, ya que muchas de las prácticas culturales, rituales y ancestrales de grupos raizales y afro están siendo llevadas al olvido. Así nos enteramos, de la mano de un narrador in situ y otro omnipresente, de la manera como los personajes luchan por sacar del olvido la práctica de la esgrima con machetes, propia de la población negra del Pacífico y del suroccidente colombiano. Los personajes principales recomponen una sinfonía de voces que se mezclan con la naturaleza y otros animales, convirtiendo la figura del hombre-animal y hombre-naturaleza como un híbrido necesario para narrar el ejercicio de la reivindicación de la memoria.

En la narración encontramos dos personajes principales: Héctor Elías Sandoval, Sando, maestro en el arte de la grima (esgrima con machete) y Miguel Lourido, discípulo del primero. Ellos están realizando un viaje por el suroccidente de Colombia para recuperar todos los movimientos de la grima y no permitir que sean olvidados. La tarea se la impone Sando, al jurar en el lecho de muerte de uno de sus más queridos amigos, Luis Vidal, “cultor de varios estilos canónicos y último gran maestro de los juegos de Remonte y Granadino” (Cárdenas, 2019, p. 13)<sup>1</sup>, que no permitiría que la grima fuese borrada del planeta. La tarea más difícil de dicho propósito, es encontrar un movimiento perdido en este arte: los juegos de sombra; perdidos entre las planicies de caña y olvidados por los libros de historia. En su recorrido, Miguel y Sando son acompañados por

un joven, Cero, quien documenta día a día lo que van haciendo, escribe todo lo que ve, oye y entiende. A lo largo de la historia, los personajes son atacados por entidades misteriosas, ayudados por la naturaleza, contrariados por los seres humanos y perseguidos por el tiempo, lo que hace arduo el ejercicio de la memoria.

### LO SALVAJE Y LA NATURALEZA OTRA

En el relato se encuentran múltiples personajes y voces. El autor Juan Cárdenas nos entrega una sinfonía de voces que retumban al interior del libro y llegan, incluso, a desprenderse de su caracterización. Los personajes se desplazan entre líneas imaginarias que son interpuestas por la relación que se establece entre el entorno y la voz del narrador. El escenario navega entre ser un actor pasivo y activo, ya que encontramos cómo las plantas, la tierra y los animales se convierten en personajes otros que interpelan a las voces que narran la historia y a su vez son causantes del desarrollo de la diégesis. Se adueñan del acápite de otro al ser voces insurrectas que no tienen un rostro fijo, sino que son recreación ficcional de aquello que fue olvidado por la hegemonía: las voces del olvido y lo recóndito, que descansa en la periferia del país.

La manera en que Sando, Miguel y Cero están siempre rodeados por la naturaleza, da a entender que esta hace posible su accionar y viceversa, como si dependieran de esta relación. El entorno permite que la narración exista, ya que este articula una simbiosis poética entre lo que dice Sando, lo que murmuran los árboles y lo que narra el autor. Esta unión queda explícita cuando el maestro Sando, realiza un ritual en el río, el cual servirá para convocar una entidad misteriosa, al igual que para mostrar sus respetos por su amigo muerto y por la naturaleza. El río es un canal de comunicación con el entorno, es en él en el que se depositan las ofrendas necesarias.

1. Todas las citas directas que solo consignen el número de página aluden a la obra analizada.

Parte de esta conjunción entre lo humano y la naturaleza se ve condensada en la forma en que Sando convoca al Duende, una mítica entidad conocida por ser la más fecunda en el arte de la grima, visto en el relato incluso como el creador de tal arte. Sando se comunica a través del río con el Duende, este protocolo muestra el respeto que tiene el maestro por lo que se esconde en la tierra y en el bosque. Atisbo que retrata el cuidado ancestral que han hecho las comunidades afro por su entorno, lo cual se les presenta como un trabajo recíproco; se protege la naturaleza y ella les enseña el arte de la grima. Sando había tratado de convocar al Duende en muchas ocasiones, para desafiarlo y aprender más, sin embargo, este solo aparece cuando comprende que la tarea de Sando, esta vez, es la de perpetuar la grima y así proteger la memoria. No obstante, este encuentro sobrepasa el sentir de Sando, quien no comprende en primera medida que el Duende no es su enemigo, por lo que su sentido de alerta se dispara y con él la relación que tiene con los árboles, el río y la tierra, y esta, al edificarse como un coro que presencia y guía al héroe, prefiere alejarse y no hacer ningún movimiento. Por ello cuando va a ser confrontado por el Duende, la naturaleza se resiente y teme, igual que un personaje que lo puede ver todo. “Sin lugar a dudas, caviló el maestro, este silencio y a estas horas no es normal. Hasta el viento, tan de costumbre azaroso y atravesado, parecía que se había escondido detrás de algún árbol.” (p. 26)

Sando fue abandonado a la merced de una entidad mitológica, el Duende (o Duenda, como será reivindicado más adelante por matronas expertas en el arte de la grima). Ni siquiera su más fiel compañero, el viento, pudo ayudarlo. Sin embargo, su integridad no estaba en riesgo, ya que mostró el respeto necesario, además que le confronta con sinceridad y le confiesa que lo que quiere es recuperar los movimientos perdidos a

través de los tiempos y así proteger la memoria de los macheteros. Por su parte, el Duende le da una negativa, ya que, por un artilugio del diablo o el “Ya-sa-be-mos”, él no puede contar dicho conocimiento. Esto nos permite llegar a una analogía que se establece al final del libro entre el poder hegemónico de los terratenientes y la maldad del diablo. Cárdenas propicia la creación de un puente entre la malicia, la injusticia social y el “viruñas”, relación que permitirá entender el final de la narración. Tras revelar a Sando que no puede enseñarle nada, el Duende da por terminada la conversación y se va a través de un portal que se abre en la mitad del río. Sando lo ve alejarse y queda desconsolado. Conjunción idónea que desde Agamben se configura, cuando asegura que:

En nuestra cultura, el Hombre ha sido siempre pensado como la articulación y la conjunción de un cuerpo y de un alma, de un viviente y de un –[Sic] lógos, de un elemento natural (o animal) y de un elemento sobrenatural, social o divino. (Agamben, 2006, p. 35)

La escena anterior muestra la relación que se establece entre el discurso prohibido y la naturaleza. El primero vive oculto tras el caos que se encuentra en medio de la selva, las aguas tormentosas y los rugidos animales. La memoria de las comunidades subalternas está protegida por el ruido y el desorden, características propias de la palabra incómoda, de la tradición errática que quiere eliminarse. La voz salvaje que permanece en la opacidad, a primera vista parece destruida; sin embargo, es su condición caótica la que le permite sobrevivir al olvido. En este sentido, Sando descubre que todo a su alrededor está relacionado y lo interpela, por lo que se convierte en receptor de ruidos y murmullos, los cuales almacena en su cuerpo como garantía para darles una posterior sucesión. En este sentido, su

trabajo de compilador y tejedor de memoria genera la construcción del discurso incómodo de la cómoda palabra otra, oculta en las relaciones cotidianas entre lo humano y lo no humano y por la que el maestro está dispuesto a dar su vida para elevar su potencia.

La relación animal - hombre se hace explícita con la transformación de Cero en Cucarrón por un embrujo de Nubia, una bruja afro que es capaz de seducir a cualquier hombre y hacerlo su más vil esclavo. Cero es hallado por Miguel luego del cambio de cuerpo y logra retenerlo antes de que se pierda. Lo guardó en una cajetilla de cigarrillos y lo puso en un bolsillo de su camisa. Luego de esto, descubre que el animalito realiza piruetas cuando sale a comer, por lo que aprovecha dicha habilidad para empezar a recolectar dinero con un espectáculo ambulante. Miguel y Cero estrechan lazos, haciendo que la vida de uno dependa de la del otro. Los límites entre la naturaleza, los animales y el hombre son borrados, permitiendo que los bordes se diluyan y den paso a relaciones polisémicas que se reestructuran con el paso de la narración. Cero era un hombre que se transforma en insecto, pero que es cuidado y resguardado por otro hombre. Una reestructuración de la metamorfosis kafkiana, en la que se establece una línea divisoria con la sociedad de principios del siglo XX, sobre la que el cuerpo es puesto en detrimento del capital; Cárdenas enfatiza, por su parte, en la dependencia que existe entre lo humano y lo animal. “El animal en su alianza con el indisciplinado conjuga el espacio de resistencia del orden bio-político: otros modos de subjetivación, otros usos de los cuerpos, otras configuraciones de lo común, y otras líneas de lenguaje y de expresión” (Giorgi, 2014, p. 62).

La narrativa de Cárdenas hace justicia del postulado de Jacques Rancière sobre la literatura y los bordes, una apuesta política por instaurar en el ejercicio literario un escenario propicio para la dialéctica, en el que el malentendido y la tensión epistemológica, navegan entre los bordes de la verdad y la ficción. Así, el relato fantástico puede ejercer una tarea de catalizador de escenarios subalternos, vedados de un discurso hegemónico. En este sentido, se decanta por el discurso de la animalidad como una incomodidad en el orden, su denuncia de una cultura y una memoria disciplinada es puesta de cabeza con la aseveración del cuerpo animal, el cual subyace como una independencia de lo afro entre un territorio organizado por el discurso hegemónico. Este discurso es representado por un Estado alejado que reprime desde el centro del país y no tiene presencia en estas latitudes, más que con el garrote y el mazo, características que escinden la relación entre el poder y los cuerpos en rebelión.

El cuerpo animal que propone Cárdenas, es la invitación al desorden y a la indisciplinación, algo que Giorgi aterriza en la labor de la literatura como escenario de tensión, “...la ficción reinscribe al animal como potencia e indisciplinación que se interioriza y se difunde desde el interior de los cuerpos, de los territorios y de las sociedades” (p. 74). Esto, añadido a la vociferación por parte de Cárdenas de un lugar mágico, plagado de hechos sobrenaturales, invita a la recreación de un territorio en disputa [memoria afrocolombiana] la cual pareciera irreal, idealizada por la hegemonía discursiva del centro del país. Las élites de Colombia han configurado un imaginario sobre la cultura afro, relegándolas al estadio de primitiva y exótica. Imagen que se denuncia en el libro. Cárdenas, al recrear una bruja que se convierte en murciélago y un hombre que se transforma en cucarrón,

descoloca el discurso hegemónico, pues hace uso de ese imaginario y lo regresa como señalamiento. El escritor denuncia el abandono de la comunidad y cómo esta ha sido dejada a “merced” de la brujería, imagen que el discurso hegemónico mismo se ha creído.

### LO SALVAJE Y LA NATURALEZA OTRA

El viento es el mejor amigo de Sando. En la historia se le ve como escudero, protector e incluso como compinche (chicarachero y charlatán). El maestro le reprocha cuando no está, le agradece cuando aparece y le interpela como fiel amigo. De esta manera, se presenta en la obra como un personaje más. El viento le susurra a Sando como consejero, asemejando un coro que conoce todo lo que sucederá, pues es él quien lo está contando.

La figura del viento se establece como un actor omnipotente que presencia lo eterno. Conocedor de una historia que se relata una y otra vez, el viento es naturaleza incómoda que viaja por doquier, es palabra incómoda y memoria subalterna que pueden deconstruir el discurso y animalizar/naturalizar todo a su alrededor. Un eco del estilo proustiano de la memoria involuntaria que se activa con el caminar y trasegar de Sando y Miguel.

El maestro Sando se muestra a lo largo del libro como un experto, pero incompleto, quería conocer los juegos de sombra y a su vez hacer que perduraran, sin embargo, se establece que su plenitud llegaría cuando lograra aprender el Elástico de sombra, movimiento entre los juegos que haría a cualquier machetero el más letal de todos. Su interior se veía controvertido a razón de la brutalidad que acarrea aprender dicho movimiento, por lo que se debate entre dejarlo en el olvido o recuperarlo. No obstante, y como punto de inflexión de este texto, es necesario revisar la manera como Sando

adquiere todo el conocimiento de la grima.

Él no sabe cómo ayudar a salvar la memoria de la grima, cree que necesita conocerla y escribirla, luego enseñarla; sin embargo, no se da cuenta de que la oralidad ha logrado que este arte perviva y se conozca como un relato que puede ser cierto o falso. En su labor como maestro, ha logrado adquirir todo el conocimiento del arte de la grima, a través de la tradición oral, de los rumores, los chismes, incluso de historias mágicas. Lo que en realidad busca Sando, y que lo comprende al final, es la palabra, sumarla a su cuerpo para ser el poseedor de la voz para luego diseminarla en el viento, por ello siempre está acompañado de él, sabe que con este hará indestructible el arte de la grima, logrará desperdigarla por el mundo, como un relato que atraviesa el aire y se instala en la memoria y los oídos de los demás. El arte de la grima requiere de la fuerza del viento para viajar como lo hace un chisme, para convertirse en palabra despotricada, que es recreada, e incluso fortalecida con otros relatos que a Sando le pudieron haber faltado. La palabra que flota entre raudales y cañaduzales es la que permitirá que la memoria se haga una con el cuerpo que habita esa tierra. Una memoria que se activa con los movimientos propios del habitar el Cauca, del suroccidente del país.

Por este accionar del rumor y lo resistente de la naturaleza en la narración se descubre que la logia de macheteras que está buscando Sando en el Patía, está siendo protegida por la población y guardada en secreto, ya que todos en el pueblo se han reservado su afición por el habla, la que permite esconder y proteger las costumbres: “Lo esperable habría sido que al menos dos, o tres o cuatro personas nos hubieran contado algo, por la pura gana de contar, por la pura gana de chismosear, dando rienda suelta a la naturaleza humana, que consiste en poner a rodar la bolita” (Cárdenas, 2019, p. 55).

El viento todo lo puede, destruir territorios, afianzar memorias, dañar cuerpos. Es palabra activa, narrada y vivida, que fustiga a los invasores de la memoria y protege a quienes quieren preservarla. Por ello Sando se consagra al cuidado del viento, pues conoce su poderío, lo ha utilizado y lo ha vivido: “Este don Viento sí es cosa seria, pensó don Sando. A veces de puro travieso baja muy rápido, sobre todo por las noches, y si lo agarra a uno mal parado, se le mete en el puro ñervo tendinoso y provoca agarrotamientos que duran hasta una semana” (p. 26).

El viento adquiere también características animales, las cuales son propias de su categoría de híbrido. Su relación con el hombre y su entorno, le permite convertirse en ese ruido que tanto incomoda y ataca. De esta manera se revela una fase animal en el uso de la palabra que desplaza el discurso exotista. Así, siguiendo los postulados de Gabriel Giorgi sobre animalidad, entendemos que “...el rumor es un umbral entre el lenguaje semiarticulado y el puro sonido, y pasa por una medida de lo audible, de lo que en la materialidad del sonido indica la potencialidad o la virtualidad del sentido” (Giorgi, 2011, p. 12). El ruido que genera el viento y la palabra que moviliza es incómoda, no solo por generar memoria y protegerla, sino por establecerse como un lenguaje propio, un juego con sus propias reglas de codificación y decodificación, lo cual establece que el ejercicio de memoria sea indestructible por una fuerza externa que no sabe qué es lo que está atacando.

### EL BAÚL DE LA GRIMA

A lo largo de la novela, el maestro Sando es retratado como un hombre vigoroso, quien, a pesar de sus 85 años de edad, parece ser tan fuerte como un roble y tan feroz como un puma. Su dieta se basa en una

mezcla extraña (habitual para la geografía de la novela) entre licor y comida. Este último como desfogue de energía y también como catalizador de memoria, ya que le hace pensar en los acontecimientos alrededor y sus intenciones con la grima. Lo que el escritor Juan Cárdenas nos muestra con esta forma de alimentar el cuerpo, es la cotidianidad en la que se sumergen las comunidades afro en el país y cómo estas, al igual que otros grupos subalternos en Colombia, sustentan sus tradiciones en el comer, el habitar y el hablar.

Sando podría ser pensado como un simple borracho que come de todo lo que se atraviesa; no obstante, su cuerpo se mantiene fuerte y sagaz, capaz de albergar los conocimientos de la grima y también ponerlos en práctica. Esto muestra que su entereza se debe al ejercicio de memoria. Su cuerpo es un baúl que guarda todos los movimientos de este arte, tan solo le falta uno; aun así, su entereza física es considerada una bóveda inviolable que podría acabar con quien se le atravesase: “El falso diagonal es la figura desde la cual se recompone la memoria perdida del cuerpo” (Cárdenas, 2019, p. 46). Diría Sando cuando piensa y ejecuta sus movimientos de grima contra el Duende, él reconoce que su cuerpo actúa casi por instinto, automático, gracias al arte que está grabado en su ser.

Miguel, por su parte, también es muestra de esta labor del cuerpo como baúl de la memoria. Él también es experto en el arte de la grima, se deja llevar por la fiesta y el carnaval que se vivía en una movilización social que inició la tribu indígena naza, como rechazo a las políticas de gobierno. La protesta consistió en el cierre de la vía Panamericana, una de las más importantes en el suroccidente del país. Las comunidades afro e indígenas dieron rienda suelta a la fiesta, antes de que el Esmad (Escuadrón Móvil Antidisturbios), fuerza policial del Estado, apabullara la manifestación. Mientras la fiesta aún estaba andando, Miguel se dejó

llevar por su cuerpo y se sumergió en el vaivén de la danza y los latidos del tambor, “Miguel ni siquiera se dio cuenta de en qué momento se puso a bailar diablada con cuatro mocosos, que le estaban enseñando los pasos y le indicaban que debía usar los índices como cuernitos. El cansancio había desaparecido como por milagro” (p. 71). En este caso, no fue la memoria de la grima la que primó, sino la de las tradiciones culturales que permanecen en el cuerpo.

La propuesta de Cárdenas nos expone patrones semejantes en el cuerpo y la palabra, ya que los edifica como protectores de la memoria. Esta se vuelve incómoda cuando se da rienda suelta a la hibridación entre la naturaleza, el animal y el hombre, la que posibilita que el ejercicio de memoria se convierta en un destructor del lenguaje hegemónico y el discurso histórico impuesto. No obstante, es necesario entender que el escenario que establece el escritor colombiano, es el de una literatura como resistencia política, que hace eco entre la verdad ficcional y la falsedad verosímil, es decir, invita a aprovechar el juego de la narrativa y la mimesis aristotélica para afianzar una idea, la de la memoria del cuerpo y del entorno.

Esta tarea se lleva a cabalidad, ya que procura que su relato funja esa labor catalizadora, la cual, vista desde Rancière, ayuda a entender que “El escritor es el nuevo descifrador de los signos escondidos tras el desfile social” (Rancière, 2011, p. 231). Cárdenas revela el juego simbólico del que está bañado su narración. La puesta en tensión de dos discursos, en el que uno procura el ocultamiento (hegemónico) y otro el de la resistencia (raizal, afro, indígena).

### LA MEMORIA CONTRA LA VIOLENCIA

Sando y Miguel se entrelazan en un ejercicio de memoria que quiere ser destruido por la banalización

de la industria. Es una lucha entre discurso hegemónico y subalterno, en el que el segundo logra dar la pelea a partir de susurros, del uso del cuerpo y la palabra viva. Estridencias como el chisme, el cuerpo rebelde y la tradición popular, sirven como antesala para edificar la narrativa de Cárdenas, que nos regala una naturaleza disidente, capaz de embrujar y revelarse, que se conjuga con el ser humano para hacerle un ser sobrenatural, mitad voz y mitad caos, carne que vive y lucha.

Al aparecer el diablo en el relato del Duende, este se convierte en una advertencia para todos los que se revelen contra él. Esta advertencia se comporta como relato oral, incluso de chisme, el cual busca que los que la escuchen logren protegerse de tal amenaza. Esta transmisión adquiere la forma de un chisme, pierde corporalidad y quietud, para pasar a ser voz que va de boca en boca, con la que se espera llegar a la mayor cantidad de personas posibles, las cuales añadirán sus propias advertencias y crearán una historia mayor, llena de fabulaciones, verdades y realidades. El chisme del diablo, como se podría denominar ese acto, se convierte en una carta de doble filo, con la que se puede aumentar el miedo que existe alrededor de este ser o como lo plantea Cárdenas, servir para encadenar maneras de resistencia al mismo diablo. Como se muestra en la narración, el Ya-sa-be-mos, maldice al Duende y no le permite enseñar los movimientos secretos de la grima a ningún hombre. Este relato genera mayor temor y esparce la prohibición, sin embargo, el escritor colombiano logra encubrir este chisme con un detalle más profundo, y es que la prohibición del diablo no cubre a las mujeres, por lo que el arte sí se le puede enseñar a ellas y así lograr preservar la memoria de la grima. La palabra otra que está detrás del relato del diablo es el verdadero sentido de la novela. El escritor colombiano muestra cómo la resistencia femenina y cultural se da en el mismo discurso de la hegemonía,



a manera de virus que infecta y corroe desde adentro, como un rizoma (palabra acuñada por Deleuze y Guattari).

Este concepto del rizoma nos permite adentrar la noción del ruido que genera la voz no humana en tensión con la humana, que en la novela de Cárdenas es símil del discurso histórico oficial centralista. El rizoma se convierte en escamoteo por parte de la comunidad afro del Pacífico. Sus relatos se construyen y crecen como mitología en el interior del discurso oficial. Son esas voces que históricamente han sido calladas, pero que encuentran en su cuerpo, en su forma de habitar el territorio, la manera de interrumpir el flujo unidireccional del discurso hegemónico y revertirlo.

En igual medida, la novela edifica otro tipo de disposición demoníaca: la que es ejemplificada por el hombre. El terrateniente que ataca con violencia la memoria del subalterno y busca destruirle, no solo físicamente, sino también en su discurso. En el Elástico de Sombra, vemos que, al llegar al desenlace, el peligro se hace inminente ante la aparición de unos hombres que quieren hacer enfrentar a Miguel contra Sando y así destruir el intento de resistencia. La imagen del hombre-demonio que dejan los villanos del final, permite entrever la denuncia directa que hace Cárdenas sobre la estratificación social y racial en la que aún se ve sumergida Colombia, por lo que invita a la sublevación de la memoria y del cuerpo. El *modus operandi* es la palabra hablada, por ello propone al viento como un *deus ex machina*, que al último minuto salva la vida de los protagonistas. Esa palabra otra que se infiltra entre el discurso hegemónico y lo descompone, lo destruye desde dentro (rizoma):

Y fue allí cuando las ventanas cedieron a la persistencia del viento azotado, que irrumpió en el recinto con una entrada triunfal y estridente de

vidrios rotos. Viento de tormenta, viento emputado, viento que baja a comer gente, a enterrar sus uñas frías en los espinazos de los infelices y a saludar a los viejos amigos. (Cárdenas, 2019, p. 102)

El hombre - demonio es destruido por la palabra animal y la furia del viento. Hibridaciones dadas por la existencia del cuerpo sublevado y la memoria incómoda, esa que a fuerza de movimiento sigue existiendo. Esta violencia discursiva, también toma un carácter demonizado por parte de Cárdenas, él apunta el índice contra la destrucción que efectúa la injusticia social. Así, logramos observar cómo la violencia política sigue siendo un escenario en el que los personajes se desenvuelven, esto lo propone como un punto de partida, para la labor de Sando, Miguel y Cero, este último que a fuerza de lápiz quiere dejar por escrito los vejámenes del olvido.

Descubrimos que la ignominia del asesinato, la represión y la imposición ideológica, son las violaciones a las que se les hace resistencia con el ejercicio de memoria que es el deambular por el bosque y la selva, para salvar la memoria del arte afro. De esta manera, cuando vemos que los protagonistas se encuentran con unos cadáveres, entendemos que fueron puestos allí, para que la tarea continúe y se convalide la necesidad de resistencia: "...pero lo que encontraron, allí donde las aves de rapiña se juntaban en elegante asamblea, fueron dos cadáveres que llevarían botados sus buenos tres días. Un hombre y una mujer jóvenes" (pp. 42-43). Con esta representación crítica, como en otros relatos sobre la violencia, el exceso de escritura y nominación se convierte en una forma de banalizar un hecho, que pasa a ser paisaje, mientras que en Elástico de sombra, es un motivo más para alzar la voz.

## EL SABOR Y LA PALABRA QUE PERDURA

El aporte de mayor valía que se encuentra en el texto, es el que confiere al accionar de la voz y el ejercicio de memoria, ya que estos, sin un fin claro o un impacto amplio, no lograrían convertirse en una forma de recuperar la memoria. Por ello, Cárdenas establece que es necesaria la creación de narraciones que aboguen por la poética del vivir y de la resistencia. La memoria necesita de unos aliados, es decir, de oídos que estén prestos a escucharle y de ojos que estén dispuestos a leerle. Los cuales hacen eco de la desobediencia estructural que se requiere para dar vida a un nuevo tipo de memoria, una plagada de diacronía y movimiento, que reivindique símbolos olvidados, tales como la relación hombre-naturaleza y hombre-animal. Este último como triunfo del desorden y la desnaturalización de sistemas inamovibles que reforzaban la dualidad hegemonía/subalternidad. De esta manera, se hace necesaria la construcción de una memoria dual, que incorpore territorios periféricos. Lugares en los que la literatura puede procurar por un "...retorno al territorio de lo imaginario, ese espacio intermedio donde se desorganiza la dualidad y ya no hay hiato, sino continuo" (Yelin, 2011, p. 12).

Cárdenas, en un acto de índole rancierana, vuelca su narrativa hacia un accionar literario, descubriendo que es en esta instancia donde se debe lidiar la batalla por la memoria, ya que aquí se tienen las herramientas propicias para trasvasar la palabra y el cuerpo y así crear un discurso incómodo que interpele a victimarios y víctimas, poniéndoles en lid, en una tensión constante con la que la palabra escrita puede officiar como árbitro y regente. De esta manera posibilita que el cuerpo, como baúl de la memoria, deposite sus movimientos en el viento para que este sea ruido que viaja entre la selva, pero que también puede llegar al desierto,

al mar y a la ciudad. No obstante, Cárdenas no puede desligarse de la materialidad con la que está unguada la novela (el papel, tinta), por lo que el cierre de su narración lleva a la pregunta por el rol de lo escrito en el paso de la memoria y Occidente, así da rienda suelta a la idea de Sando sobre el uso del papel, el cual permite que el arte de la grima pueda ser llevado a más generaciones. Lo que encontramos a lo largo de *Elástico de sombra*, son pequeños apuntes para hacer un ejercicio de memoria eficaz, en el que el hombre - animal y el hombre - naturaleza consignent sus palabras incómodas. La brujería, la contienda política y las luchas raciales, son aparatos de un discurso que se creyó vencedor. Aquí, el escritor colombiano los utiliza como recordación, palabras que fueron instauradas como absolutas, pero que aquí sirven para mostrar una naturaleza desordenada, errática en la perspectiva del discurso hegemónico. Un ruido que parece inverosímil pero que subyace en esa memoria animalizada.

Los giros narrativos y la manera como los personajes terminan entrelazados por el accionar de los hechos, enfatizan la metáfora del sentir afro y raizal con la comida. En específico, el sabor que llega a través de las papilas gustativas (cuerpo) e interpela el cerebro (memoria) con significados propios del probar comida. Asegura que es difícil poner esto en palabras, pero que es labor continua del humano el intentarlo:

Uno no puede transmitirle a otro ser humano a qué saben las cosas a qué sabe un chontaduro, digamos, a qué sabe un mamoncillo, eso no se puede transmitir. Eso es un misterio que no se puede romper, el sabor es el último baúl del misterio, adonde ninguna computadora podrá llegar nunca, ningún robot sabrá realmente a qué sabe lo que sabe...y la poesía no rompe el misterio, sino que le da forma, permite apreciar el misterio del sabor desde el umbral del pensamiento.

El cierre de la novela es un cuestionamiento por las maneras de hacer memoria que perduran en las tradiciones populares y orales de las comunidades afro, ya que el escritor colombiano establece una tensión entre lo escrito y lo oral, este último como una hibridación de ruido y caos, que protege cualquier atisbo de aniquilamiento. Mientras que el libro, como material ilustrado, establece unos modelos de reconocimiento propios del mundo occidental y de los cuales siguen valiéndose muchos de los intentos de reivindicación cultural.

La propuesta está abierta, mientras se enfatiza que las palabras no alcanzarán a significar en totalidad un ejercicio de memoria ni de resistencia, pero sí puede trazar el camino por el que debe trasegar la resistencia cultural que se hace desde la narrativa literaria, que en un sentir lacaniano quiere resignificar y apropiarse de lo real, eso que está más allá del otro, eso que las palabras no pueden asir, pero que componen el total de lo que es ser humano. Lo real de ser afro, lo real del juego de sombras.

Uno no puede transmitirle a otro ser humano a qué saben las cosas a qué sabe un chontaduro, digamos, a qué sabe un mamoncillo, eso no se puede transmitir. Eso es un misterio que no se puede romper, el sabor es el último baúl del misterio, adonde ninguna computadora podrá llegar nunca, ningún robot sabrá realmente a qué sabe lo que sabe...y la poesía no rompe el misterio, sino que le da forma, permite apreciar el misterio del sabor desde el umbral del pensamiento. (p. 35)

## REFERENCIAS

Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Anderson, B. (1993). *Comunidad imaginada*. México

D.F.

Beckett, S. (2008). *Proust y otros ensayos*. Santiago: Universidad Diego Portales.

Cárdenas, J. (2019). *Elástico de sombras*. Bogotá: Narrativas Sexto Piso.

Certeau, M. de. (2000). *La invención de lo cotidiano: I Artes de hacer* (Trad. Alejandro Pescador). México D.F: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia - Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1977). *Rizoma (Introducción)* (Trad. C. Casillas y V. Navarro). México, D.F: Premia.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas Capitalismo y esquizofrenia* (Trad. José Vázquez Pérez). Valencia: Pre-textos,

Esposito, R. (2012). «Incomodidad, comunidad y biopolítica». *Las torres de lucca*, 0, 101-114.

Giorgi, G. (2011). *La vida impropia. Historias de mataderos*. Boletín No. 16.

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia,

Lévi-Strauss, C. (1987). *Mito y significado* (Trad. Héctor Arruabarrena). Madrid: Alianza Editorial,

Le Breton, D. (2008). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (Trad. Angélica Sherp). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Zorzal.

Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación*. México

D.F.: Siglo XXI Editores.

Saíd, E. (2013). El mundo, el texto y el crítico. Barcelona: Debate.

Yelin, J. (2011). El giro animal. Huellas kafkianas en la escritura de César Aira y Wilson Bueno. Boletín No. 16.