

**Cortázar, Carpentier y el canon latinoamericano:**  
*La isla a mediodía y Los pasos perdidos*

**Lilian Elphick**

## Índice

I.- Introducción	3
II.- Aspectos generales del canon	8
2.1.- Antecedentes del Canon Latinoamericano	8
2.2.- Épocas más canonizadas en América Latina	9
2.3.- Algunas particularidades	9
2.4.- El mapa de América	10
III.- “La isla a mediodía” y los cuatro elementos	22
3.1.- La Isla	22
3.2.- Juego de la realidad y de la irrealidad	24
3.3.- El estado de enajenación	25
3.4.- Hombre viejo y hombre nuevo	26
3.5.- La asunción del hombre viejo	27
3.6.- El narrador. El autor	28
3.7.- Síntesis para “La isla a mediodía”	31
IV.- <i>Los pasos perdidos</i> y la selva como <i>locus extra tempus</i>	34
V.- <i>Los pasos perdidos</i> , “La isla a mediodía” y las puertas cerradas	38
VI.- Conclusiones	40
VII.- Notas	43
VIII.- Bibliografía	46

## I.- Introducción

El objetivo de esta investigación es establecer acercamientos hacia una comprensión del canon latinoamericano tomando como apoyo *La letra con sangre entra: el canon literario*, primer trabajo hecho en el seminario de postgrado “La formación del canon hispanoamericano”, impartido por el profesor Manuel Jofré, apuntes de clases y nuevas bibliografías, como *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*<sup>1</sup>, de Roberto González Echevarría. También –en función del canon latinoamericano- se estudiarán comparativamente dos textos seleccionados del corpus presentado en el mencionado seminario, a saber: El cuento *La isla a mediodía*<sup>2</sup> (1966) de Julio Cortázar y la novela *Los pasos perdidos*<sup>3</sup> (1953) de Alejo Carpentier. Para el análisis de estos dos textos se privilegiará la propuesta de Manuel Jofré<sup>4</sup> (C. Santander y P. Lastra) acerca de la Superrealidad como una unidad estética de las obras literarias contemporáneas latinoamericanas. Manuel Jofré señala que:

“...La noción de superrealidad, al oponerse en el texto, a la realidad que la rodea (que se puede denominar realidad cotidiana), establece las normas del esquema de preferencias del periodo surrealista (1935-1980) de la literatura hispanoamericana. [...]

La superrealidad aparece dentro de la estructura de la obra literaria hispanoamericana contemporánea como unidad lingüística que por sí misma se aísla – por oposición y diferencia, generalmente – del contexto intratextual que la rodea. Su participación es siempre estructural, es decir, está ubicada o en el nivel de la expresión, narración o discurso, o en el nivel de lo expresado, el mundo o la historia, o ya sea de ambos.

[La superrealidad] es caracterizable en general como el deber ser de la realidad o como su verdad última. Se evidencia de una diversidad de maneras, tales como sueño, locura, utopía, delirio, etc), permitiendo la definición de la superrealidad como un lugar de síntesis, anulación o contradicción, o como espacio de felicidad, de lo irracional o del saber. [...]

La presencia de la superrealidad permite la realización de dos fenómenos característicos de la literatura contemporánea. El primero de ellos consiste en una ampliación de los niveles de realidad., más allá de una imagen causalista, mecánica y cientificista de la realidad, y esta ampliación se manifiesta mediante yuxtaposiciones temporales, quiebres de la identidad, aperturas de espacios mágicos, etc. Segundo, la superrealidad permite la constitución de conciencias, lenguajes, modos narrativos muy variados que configuran perspectivas míticas, poéticas, oníricas, existenciales, patológicas, sociales, etc.

---

<sup>1</sup> González Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. 2000. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

<sup>2</sup> Cortázar, Julio. “La isla a mediodía”. *En: Cuentos Completos*. 1996. Buenos Aires, Alfaguara.

<sup>3</sup> Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos. Viaje a la semilla*. 1997. Santiago de Chile, Andrés Bello.

<sup>4</sup> Jofré, Manuel. “Teoría y práctica de la superrealidad en la literatura latinoamericana contemporánea: Borges, Cortázar y Neruda”. 1990. *Revista Logos* N° 2, Universidad de La Serena.

[...] Siendo la superrealidad un estrato del texto, tiende a contener en su interior todos los estratos del mundo (espacio, acontecimiento, personaje).” (Jofré.1990:52-53).

La superrealidad tiene tres vertientes: Una realidad aspirada o anhelada, postulada, auténtica, plena, natural; una realidad rechazada, degradada, inauténtica, deficitaria, inhumana, social. El tercer momento corresponde a la ironización, que es la victoria de la realidad rechazada por sobre la superrealidad. Para Cedomil Goic (1), en la Generación Superrealista se destruye el lenguaje y el mundo (180). En la segunda generación - Neorrealismo-, la superrealidad es destruida, se destruye el ser humano (Ironización).

En suma, la superrealidad tiene diferentes formas y contenidos:

- 1) La superrealidad tiene dos momentos: Percepción (fragmento, vislumbre, momento) y Experiencia (intención, visión, acción e integración). Este itinerario comprende, entre otros (as), los cuentos vistos en el Seminario *Cuento Latinoamericano del Siglo XX*: Quiroga (Antecedente- “A la deriva”)→ Generación Superrealista (Borges (Momento- “El Aleph”), Carpentier [Acción- “El camino de Santiago”], Hernández [Entre Momento e Intención- “Nadie encendía las lámparas”]); Segunda Generación Neorrealista (Cortázar [Entre Acción e Integración- “Reunión”], Rulfo [Integración “Macario” y “Talpa”]), Irrealismo (García Márquez [Integración- “Los funerales de la Mama Grande”]) e Hiperrealismo (Vargas Llosa [ Integración- “Día Domingo]).
- 2) Es un lugar de síntesis.
- 3) Se anulan los contrarios.
- 4) Unión de tiempo y espacio.
- 5) Se manifiesta la hibridez cultural.
- 6) Es un conjunto supervalorado.
- 7) Es un ámbito de felicidad, de comunicación que lleva a una dignidad ontológica.
- 8) Se amplían los niveles de realidad.
- 9) La superrealidad contribuye a la literatura fantástica, realismo mágico y lo real maravilloso.
- 10) Incluye experiencias oníricas, delirios, estados alterados.

11) Contiene los tres estratos característicos de la obra literaria: Tiempo-espacio, acción y personajes.<sup>5</sup>

Para el análisis de *La isla a mediodía* también se revisará el ensayo de Mary Mac Millan<sup>6</sup> en torno al intersticio como una poética cortazariana. Para lograr un acercamiento al concepto de intersticio la autora hace un detallado estudio de las poéticas de Cortázar, partiendo de la *Teoría del Túnel* (1947), y siguiendo con *Algunos aspectos del cuento, Del cuento breve y sus alrededores*, y algunas narraciones de *La Vuelta al día en ochenta mundos*, como “Del sentimiento de no estar del todo”. (2)

En la definición del concepto de intersticio, Mary Mac Millan postula un estado de suspensión o interrupción de una determinada realidad:

“Por intersticio entenderemos el espacio o zona virtual que se genera producto de una interrupción o suspensión. La suspensión implica la alteración de un determinado orden de manifestación. Dicha alteración no conlleva “per se” la sustitución de un orden por otro nuevo, sino que se constituye básicamente en una puesta entre paréntesis de los criterios habituales de la realidad.”(Mac Millan.2005:14)

También define el intersticio desde el concepto *chora* o ‘vacío’, según las denominaciones de Julia Kristeva (1974) y Derrida (1990), “como una posibilidad de ser o de asumir varias formas. [...] [Éste] se niega o resiste a toda clasificación. Esta resistencia, que es a su vez su riqueza posibilitadora, debe entenderse como esencial, es decir, le es propio al intersticio en cuanto tal.” (Op.Cit.:15).

Finalmente, la autora resume algunos elementos de la experiencia intersticial:

---

<sup>5</sup> Apuntes de clases. Seminario *El cuento latinoamericano del siglo XX*, Prof. Manuel Jofré. Primer Semestre de 2005, Programa de Magíster en Literatura, Universidad de Chile.

<sup>6</sup> Mac Millan, Mary. *El intersticio como fundamento poético en la obra de Julio Cortázar*. 2005. Alemania, Peter Lang Ediciones.

“Se trata de a) una ‘abertura’, b) en relación a la duración es breve, c) se da en un ‘cierto cambio’ en el modo de percibir la realidad. Cambio que se caracteriza como un ‘dejar de ser’ o ‘suspensión’, d) se reconoce una dificultad expresiva.” (Op.Cit. : 42 ).

Con respecto a la visión de otros autores, Deleuze <sup>7</sup> compara el tiempo Aión –forma vacía del tiempo- con el concepto de ‘vacuidad’ o ‘vacío’ en el budismo zen, su principio fundamental. Esta cualidad no es negativa, sino positiva y está ligada estrechamente al concepto de no-acción (*wu wei*), que significa –en su sentido más amplio- no forzar la esencia de las cosas. No es *laissez faire*, es ser la corriente, ‘fluir en el momento’. El Tao es ‘fluir -ahora’. Para el maestro D.T. Suzuki, el vacío es la fuente de infinitas posibilidades (Wilson Ross.1990) <sup>8</sup>:

“Estas palabras podrían aplicarse también al término Zen “no pienses”, que implica la liberación de la tiranía del pensamiento conceptual y la confianza en otras energías y habilidades físicas...”

“El zen sostiene que la razón es incapaz de resolver el más profundo problema del hombre: su propio significado para él mismo y para la vida. Según el punto de vista Zen, no existen respuestas finales a las dudas existenciales ni se pueden encontrar por discusión dialéctica ni por el pensamiento”. (Wilson Ross.1990 : 157).

*Wu wei* también puede ser entendido como un estado nebuloso de la (in) conciencia, donde se vive un tiempo onírico. Alan Watts en su libro *El camino del Tao* <sup>9</sup> ( Watts.2000:131) ilustra este concepto con el pequeño relato de Chuang-Tzu, *Sueño de una mariposa: Una vez yo, Chuang-chou, soñé que era una mariposa, una mariposa que volaba, gozando de sí misma. No sabía que Chuang-chou era ésta. Repentinamente, desperté y volví a ser realmente Chuang-chou. Pero no sé si era yo soñando que era una mariposa, o si era una mariposa soñando que era Chuang-chou.*

El concepto de intersticio o posición “entre”, como se verá más adelante, es susceptible de ligarse a la teoría de la superrealidad y a una poética cortazariana.

---

<sup>7</sup> Deleuze, Gilles. 1994. *Lógica del sentido*. España, Paidós.

<sup>8</sup> Wilson Ross, Nancy. *Para vivir el camino del Buda*. 1990. México, Árbol Editorial.

<sup>9</sup> Watts, Alan. *El camino del Tao*. 2000. Barcelona, Kairós Editorial.

En la novela *Los pasos perdidos*, que también abre sus propios intersticios, ya sea en la experiencia del viaje, la búsqueda de las raíces, el ingreso a varios tipos de tiempos, la superrealidad es lo vital; ésta se experimenta, se vive y se goza. Aquí radica la diferencia entre Carpentier y Cortázar, como carpinteros y cortadores del azar, y J.L.Borges, por ejemplo, donde la superrealidad es una visión, una letra. Para Borges, la entidad hegemónica es el tiempo (circular, laberíntico) o muchos tiempos que fagocitan el espacio. Es decir, lo intangible absorbe lo material y lo físico.

*Los pasos perdidos*, como expone González Echevarría, es una novela fundadora y, en este sentido, generadora de un canon latinoamericano:

“ *Los pasos perdidos* de Carpentier marca un viraje decisivo en la historia de la narrativa latinoamericana; es la ficción del Archivo fundadora. Es un texto en el que se incluyen y analizan todas las modalidades narrativas importantes en América Latina hasta el momento en el que se publicó, como una especie de memoria activa; se trata de un depósito de posibilidades narrativas, algunas obsoletas y otras que conducen a García Márquez. *Los pasos perdidos* es un Archivo de relatos y un almacén de los relatos maestros producidos para narrar acerca de América Latina.” (González Echevarría.2000:26).

El estudioso cubano establece un entrecruce de la escritura y la ley , con más precisión, de la imprenta y el castigo, basándose principalmente en los estudios de Foucault, *La arqueología del saber* y *Vigilar y castigar*. El origen del Archivo es el *arche*, el primer principio, y lo arcano, lo misterioso o secreto:

“El Archivo guarda, recoge, retiene, acumula y clasifica, como su contrapartida institucional. Monta tanto como la ley, como la ley de la ficción. Las ficciones se encuentran contenidas en un recinto o receptáculo [(arca)], en una prisión de relatos que es, al mismo tiempo el origen de la novela”. (Op.Cit: 45).

Más adelante caracterizará el Archivo en varias instancias:

“ 1) La presencia no sólo de la historia, sino de los elementos mediadores previos a través de los cuales se narró, ya sean documentos jurídicos de la época colonia o científicos del siglo XIX; 2) la existencia de un historiador interno que lee los textos, los interpreta y los escribe; y, por último, 3) la presencia de un manuscrito inconcluso que el historiador interno trata de completar.” (Op. Cit:50).

El análisis de *Los pasos perdidos*, por lo tanto, se abocará principalmente a este aspecto.

## II.- Aspectos generales del canon <sup>10</sup>

El canon, como agrupación de textos, pertenece a la historia de la literatura; articula y relaciona los textos individuales (interdiscursividad, intertextualidad). Entendido como un sistema o conjunto que se desarrolla en el tiempo, el canon genera una relación dinámica entre centro y periferia. Se trataría, entonces, de un proceso constante, histórico, heterogéneo y mutable de articulación y rearticulación, de presencia y ausencia, de memoria y olvido, de lo culto y lo popular. Para Bajtín, el canon es una lucha entre fuerzas centrífugas y fuerzas centrípetas. Lo centrípeto unifica y centraliza el mundo verbal e ideológico. Lo centrífugo quiebra el orden canónico, contribuye a su desunión. Sin embargo, estas dos tendencias conviven en el ámbito de la literatura y de la vida.

Entendido como noción semiótica, el canon es un subconjunto de signos que proceden a crear un corpus de múltiples significaciones. A partir del predominio de una tendencia determinada, Bajtín propone dos grandes cánones: El clásico y el grotesco. El canon clásico presenta el mundo como un todo organizado, determinado, con un destino irrevocable. La existencia discursiva es algo serio y concluido. Se privilegia lo bello, lo sublime y lo armónico. Se trataría de un canon monológico, con un lenguaje idealizado que no diferencia según el emisor. En el canon dialógico, al contrario, existe una multiplicidad de voces que confluyen en un mismo discurso, generando una verdad bivocal. Lo dialógico interrumpe la monología que no acepta el lenguaje del otro.

### 2.1.- Antecedentes del Canon Latinoamericano

- 1.- El canon latinoamericano está signado desde la metrópoli, posee resabios europeístas e hispanistas.
2. Los sistemas literarios escogidos confirman el canon español o europeo. Los sistemas que no confirman el canon han sido marginados o borrados.
3. En el proceso de canonización influye la lengua dominadora y predominante. El libro traducido refuerza el canon hegemónico.

---

<sup>10</sup> Apuntes de clases. Seminario *La formación del canon hispanoamericano*, Prof. Manuel Jofré. Segundo Semestre de 2005, Programa de Magíster en Literatura, Universidad de Chile.



4. El canon opera más en algunos géneros que en otros. El canon hispanoamericano ha privilegiado la ficción sobre lo mimético o documental. Actualmente, la novela es el discurso hegemónico imperante.
5. El canon también puede ser entendido como el vaivén entre lo culto y lo popular. Por ejemplo, Nicanor Parra incorpora lo popular y la oralidad a sus textos. En este sentido se configura como propiciante de un texto dialógico.
6. El canon se define por lo que excluye. La relación presencia-ausencia va unida a la noción de centro y periferia. (Literaturas precolombinas, indígenas, negras, de mujeres, de homosexuales, en la periferia.) (3).
7. El canon revela una base ideológica y una construcción de poder. (Canon hispanoamericano patriarcal y falocéntrico).

## 2.2.- Épocas más canonizadas en América Latina

- Crónicas de descubrimiento y conquista.
- Período Colonial.
- Período de Independencia.
- Siglo XX:
  - 1) Vanguardia: ruptura con el modernismo, sobre todo la lírica. (Rubén Darío).
  - 2) *Boom*: Novela latinoamericana. Según la tesis de Idelbar Avelar, el *boom* termina con el bombardeo al palacio de La Moneda, en Santiago de Chile el año 1973.<sup>11</sup>
  - 3) Postmodernidad: Década del '90.

Estos tres grandes momentos contribuyen a la configuración del canon latinoamericano.

---

<sup>11</sup> “Pensando en el esquema de Habermas de las tres esferas y las varias funciones, en Latinoamérica la literatura cumple cualquiera de esas funciones. Ahí, esa intercambiabilidad, esa operación metafórica que es propia del boom, la tesis del libro es que el bombardeo a La Moneda le pone punto final, en el sentido de que el bombardeo a La Moneda pone el punto final al último proyecto de modernización alternativa que había en Latinoamérica. Y que ahí ya no estaba dada la posibilidad de armar desde la literatura un proyecto de redención por las letras.” Idelber Avelar. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. 2000. Santiago, Cuarto Propio. Extracto encontrado en [www. elmostrador.cl](http://www.elmostrador.cl)

### 2.3.- Algunas particularidades

1.- Problemas para la construcción del canon:

- Marginación de la ejecución del canon.

- Nominaciones que el canon puede tener: “hispanoamericano” o “latinoamericano”.

- La productividad sobre el canon se da en Estados Unidos, no en Latino América. Los materiales (libros y otros tipos de documentación) están en ese país, que es la metrópoli.

2.- El canon hispanoamericano está centrado sólo en países con un peso colonial importante, como México y Perú. Éstos contribuyen más que otros países.

3.- El canon hispanoamericano está más focalizado en el presente que en el pasado. El interés del canon está en el siglo XX; se tiene una menor distancia histórica. Habría que fundar este presente en el pasado.

4.- Las estéticas latinoamericanas son de origen europeo. Por ejemplo, Fernando de Rosas no leyó a Aristóteles, por eso escribió *La Celestina*.

5.- En América Latina el canon es el predominio de una entonación sobre otra (Bajtín). La idea no es reemplazar un signo por otro en el canon, sino que éste implica una diferente modalidad de entonación o acentuación.

## 2.4.- El mapa de América

La línea monológica comienza en España.<sup>12</sup> Colón (1492) niega totalmente al otro en su Diario y diversas cartas a los Reyes Católicos; Hernán Cortés (1520) entra en lo que hoy se conoce como México, destruye la ciudad de Cholula y a sus habitantes en una sangrienta matanza, monta iglesias arriba de pirámides aztecas, y destrona al último rey azteca Cuáhtemoc o Guatimozín. Sus cartas a Carlos V son informes escritos con un lenguaje aristocrático y también de obnubilación. Utiliza mucho el tópico de “no poder dar cuenta de las maravillas”, entonces recurre a la comparación del imaginario árabe: “...muy buenas y grandes casas, así de aposentamientos como de mezquitas ...” (Segunda Carta-Relación de Cortés a Carlos V). (Mi subrayado).

El padre Bartolomé de Las Casas (1553) argumenta la importancia del otro frente al sí mismo. Con él nace el indigenismo latinoamericano y la línea dialógica. Sor Juana Inés de la Cruz (1691) ingresa a un convento para poder estudiar y escribir. En su escritura utilizó lo que Josefina Ludmer denomina ‘las tretas del débil’. Tanto Sor Juana como la Mistral tocan el tema de estar fuera de lugar, descentradas, desde el terreno propio de las mujeres: “la cocina y la huerta doméstica”. (Valdés.1990: 13).

Fernández de Lizardi (1816) escribe la primera novela latinoamericana, el *Periquillo Sarniento*, donde se dialoga con los géneros picarescos y con Cervantes. Don Andrés Bello (1823) es de formación clásica. Su poema “América” es de orden monológico. Lo mismo sucede con Sarmiento (1845) y su *Facundo* que es una sociología

---

<sup>12</sup> El canon español está compuesto de dos subcánones: el superior, monológico y el inferior, dialógico: A la línea monológica pertenecen los *Cantares de Gesta* (Siglo XII), *Mester de Clerecía*, (S.XIII), Novelas de caballerías y Don Juan Manuel, (S. XIV), Jorge Manrique que toca el tema de la muerte de modo sublime (S.XV), Amadís de Gaula, Garcilaso, San Juan, Fray Luis (S.XVI), Lope de Vega, Tirso de Molina, Góngora, Calderón de la Barca, período barroco (S.XVII). En la línea dialógica se incluyen las *Jarchas*, poemas que mezclan el árabe y el español (Siglo XI), *Libro del Buen Amor* (S.XIV), texto multidiscursivo, heteroformal,; Romances (se mantiene la oralidad) y *La Celestina* de Fernando de Rosas, texto transgénico (S.XV), *El Lazarillo de Tormes* (1554) acepta completamente la palabra del otro, hay parodia, sátira, un doble lenguaje La palabra es bivocal, Alonso de Ercilla y Zúñiga con *La Araucana* que muestra episodios cortados, héroe colectivo, la biografía del mismo Ercilla en el texto (S. XVI), Cervantes y Quevedo en el Siglo XVII. Cervantes deconstruye el canon monológico (las novelas de caballerías) con *El Quijote*. Hay una interacción en los discursos diferenciados: El discurso trágico sublime sería inútil; el discurso marginal, campesino rural prevalece. De la interacción de estos discursos emerge la verdad bivocal. El Quijote no tiene distancia con respecto a la historia y reúne discursos altos y bajos (sátira menipea). Se ironizan las obras aristocráticas previas. Lo mismo sucede con Quevedo en sus poemas y en *El Buscón*, que ironiza y burla totalmente las novelas picarescas anteriores. Con Quevedo se cierra el ciclo picaresco español. Apuntes de clases : La formación del Canon...

de la pampa desde la dupla racista civilización-barbarie. En cambio, *Martín Fierro* (1872) de José Hernández, incorpora totalmente lo popular.

La novela romántica en Chile, ejemplificada con *Martín Rivas* (1861) de Blest Gana es monológica en cuanto muestra personajes arribistas. En *María* (1867) de J. Isaacs no hay gestos de rebeldía; el lenguaje es altisonante y el yo es romántico y autocentrado. *Azul* (1880) de Rubén Darío se aparta de las fórmulas europeas y busca un lenguaje propiamente latinoamericano, sustentado en su hibridez. Lo mismo para los *Versos Sencillos* (1891) del cubano José Martí. *Desolación* (1922) de Gabriela Mistral y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) de Pablo Neruda no alcanzan el dialogismo que tendrán sus obras posteriores.

*Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela es una novela dialógica en cuanto presenta personajes campesinos y modos de vida rurales. Su carácter testimonial da inmediatez a los eventos y da inicio a una tradición novelesca específica que tiene que ver con la situación mexicana, pero también con la latinoamericana, nacida con el colonialismo y el latifundismo. La novela deconstruye la Revolución Mexicana, es decir, muestra la pérdida de los ideales de la revolución. Los personajes se desorientan por no lograr darle sentido al mundo, así se genera una degradación total. Las diferentes concepciones de la Revolución por parte del curro Cervantes, Solís, Macías y de parte del mismo autor, representado en la pluralidad, asignan a esta novela un carácter dialógico; asimismo su circularidad y la concepción sin barreras de la vida y de la muerte, muy propia de la cultura mexicana. Los sujetos se fusionan con la muerte, aspecto que Rulfo rescatará para darle características de leitmotiv dentro de un marco de ambigüedad. La revolución es una fuerza indomable que altera al ser humano, es energía entrópica, caotizadora. Se la representa ya sea como un huracán, fuerza telúrica o como energía cósmica. En este sentido, la Revolución Mexicana sería un espacio superreal.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> “En *Los de abajo* Azuela representa el mundo de lo ‘no escrito’ - la revolución popular - y lo somete a la lógica cultural de otro discurso, cuya función es desautorizarlo. En las acciones de los personajes revolucionarios, sin embargo, en su peregrinar, o bien en su lenguaje directo y coloquial, o a través de las acotaciones del narrador, se perciben las huellas de una política alternativa que gira en torno a la experiencia histórica villista. En el vitalismo revolucionario de este mundo ‘otro’ residen los elementos de la novela que garantizan su credibilidad, su perdurabilidad, aun cuando en el acto de representar subjetividad política popular el autor proceda simultáneamente a suprimirla.” Parra, Max. VILLA Y LA SUBJETIVIDAD

*Galope Muerto* (1925) de Pablo Neruda problematiza el asunto del tiempo y su lucha constante con la materia. Neruda es el poeta del tiempo, un observador activo. En *Galope Muerto* el tiempo cósmico (realidad rechazada) lleva a la materia a la destrucción, el mundo se degrada. Sin embargo, la materia se resiste, es rebelde, como el océano, una superrealidad. La materia se regenera y se transforma. La lluvia, como imagen, da origen a un proceso de caída que culmina en el fondo de la tierra. Las cosas se pudren pero vuelven a nacer, activando el ciclo de muerte y nacimiento. La imagen del zapallo, como emergencia de lo vegetal, plantea la gran victoria sobre el tiempo destructivo; redondo y femenino, cuajado de semillas, el zapallo es una entidad todopoderosa y superreal. La raíz es una conexión entre el universo de la destrucción y el universo del fundamento, que establece una dialéctica constante. En suma, el dinamismo (el molino, la polea loca), los espacios de transición (los limbos), la integración del sujeto con la naturaleza, el mismo título del poema (lo vital, lo inmóvil) hacen de este texto un ejemplo de dialectismo y dialogismo, que ya abriga la larva del postmodernismo.

*Sensaciones* (1935. *Revista Nueva N° 1*) de Nicanor Parra forma parte del origen de la antipoesía, junto con el cuento *Gato en el camino* y el fragmento teatral *El Ángel* (1935, *Revista Nueva N° 2*). *Sensaciones* está constituido por tres poemas: *Ensueño*, *Nostalgia* y *Silencio*, y rompe con el canon tradicional instaurado por Neruda. Manuel Jofré<sup>14</sup> señala que “[...] Parra descentró la poesía de Neruda. Reconvirtió a Neruda a una inexorable historia e instaló lo festivo, lo carnavalesco, lo absurdo, como elemento desmantelador, en el centro de la escritura. [...] Su obra combina la poesía y la física.” (Jofré. 2002: 131).

La antipoesía emerge de un proceso de hibridación, de una confluencia de matrices antagónicas: Lo popular y lo culto, lo científico y las humanidades, lo trágico y lo cómico, la escritura y la oralidad, lo ciudadano y lo campesino. En el poema “*Ensueño*” se reduce la voz hablante (en la capacidad cognitiva, en la visión, en su movimiento o gestión física); el

---

POLÍTICA POPULAR: UN ACERCAMIENTO SUBALTERNISTA A *LOS DE ABAJO* DE MARIANO AZUELA. University of California, San Diego. Documento PDF. En: [www.ingentaconnect.com/content/rodopi/foro/2002/00000022/00000001/art00002](http://www.ingentaconnect.com/content/rodopi/foro/2002/00000022/00000001/art00002)

<sup>14</sup> Jofré, Manuel. “El cristal empañado. Modernidad y postmodernidad en la obra de Nicanor Parra”. En: *Ciclo homenaje en torno a la figura y obra de Nicanor Parra. Coloquio internacional de escritores y académicos*. 2002. Santiago de Chile, AntiParra Productions y Ministerio de Educación, División de Cultura.

sujeto no entiende su presente y pierde toda capacidad de conocimiento sobre sí mismo. En “Nostalgia” prevalece el espacio rural, el nivel de realidad es pobre, desprotegido, un lugar limítrofe; la infancia es un espacio protector, en comparación con un presente vacío donde la familia no existe [mundo burgués-realidad rechazada]. El poema “Silencio” la imagen de la aldea desaparece y se define la postmodernidad [Ironización] en el “empañado cristal” “que caracteriza tanto a las tasas desiertas como a la noche serena” (Jofré.2002:136). Junto con la aldea, la infancia, como *locus amoenus* [superrealidad], se destruyen para dar paso a “un espacio de soledad y silencio, del ahora.” (Íbid:136).

*Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1949) de P. Henríquez Ureña es una historia literaria que incluye a todos los países de habla hispana y portuguesa. También integra la literatura antillana. Además determina la historia, antologías, folklore, datos arqueológicos, arte y arquitectura propias de cada país. Sin embargo, no incluye la literatura precolombina, lo mismo que Anderson Imbert en su *Historia de la literatura Hispanoamericana* (1954). A diferencia de Henríquez Ureña que establece un canon autorial donde prima el registro histórico (lineal, unidireccional, no mosaico), Anderson Imbert sitúa su *Historia...* desde un punto de vista estético, estructuralista, es decir, se centra en obras no en los autores.

El libro de Henríquez Ureña está basado en nueve conferencias pronunciadas en los Estados Unidos entre 1940 y 1941; su publicación es póstuma; el original en inglés [*Literary currents in Hispanic America*, 1945. Harvard University Press], luego la versión española, ya mencionada.

Hay que dilucidar varios puntos acerca de esta Historia: 1) Su origen son las conferencias dictadas a un público norteamericano, ajeno a la cultura hispanoamericana, 2) Los títulos de los ocho capítulos que la componen aluden a períodos históricos, no a situaciones literarias, 3) Henríquez Ureña esquivó la expresión “América Latina” y prefirió “América Hispánica”, por lo tanto está más cerca de España, lugar y eje de la dominancia. En este sentido, los capítulos dedicados al descubrimiento y conquista de América tienen un sesgo anti-lascasiano, 4) Henríquez Ureña declara la igualdad de la literatura hispanoamericana frente a la norteamericana y europea, 5) La metáfora esencial en esta Historia es la de la fluidez (las corrientes). La literatura es una corriente que fluye. El

criterio del autor es la idea de la búsqueda de la originalidad en la expresión propia y esto hay que verlo en las corrientes literarias. Su obra o plan de escritura es cómo América forjó una cultura y una identidad gracias a las corrientes. En este sentido, instituye un canon por primera vez dentro del marco de las historias literarias 6) Hay un examen de una diversidad de géneros literarios, sin priorizar un género por sobre otro. Los diferentes géneros renuevan la búsqueda de la expresión, como referente principal o centro, 7) El autor utiliza diferentes discursos, el literario, el histórico literario, el político, etc. El mimetismo aristotélico decae con la intervención de la narratividad, 8) Henríquez Ureña no le da importancia a la Revolución Mexicana, ni al marxismo o Revolución Rusa, tampoco rescata la literatura de mujeres. Sí le da mucha importancia al período colonial, como etapa central en la búsqueda de la expresión. El escritor juega un gran rol como agente histórico y propulsor de cambios. Éste es un sujeto público, partícipe activo de la gesta de la expresión americana.

El poema *Los heraldos negros* (1918) de César Vallejo instaura una poética del canon dialógica desde la visión del fracaso y fractura del discurso colonizador. El discurso del otro, lo prehispánico, se vislumbra en la muerte, en lo no asumido y en aquello que también se espera. El poema posee dos entonaciones: un tono bajo (la justicia) y un tono alto (la noche órfica) insertos en un lenguaje arruinado que ha perdido el nexo con el contenido espiritual; el lenguaje sagrado cae para dar paso al dolor como entidad superreal (experiencia comunitaria) que anula la expresión religiosa (los Cristos del alma, las caídas). El yo poético, traducido en la expresión “yo no sé”, inaugura un sector oscuro, un anuncio de la muerte en la vida. El tema de la culpa (ser mortal) se opone al espacio donde se sitúa el contacto con el otro; la solidaridad se expresa vivamente en la expresión “¡Pobre... pobre!” El hablante lírico se duele por ese otro que es igual a él. El dolor funda lo superreal por ser unidad con el otro y con el cuerpo, se trata de una experiencia de fundamento. “Los ojos locos” propone una desorbitación, un descentramiento de la mirada culposa, pero también un posible intersticio desde donde habla el poeta.

En suma, en este poema desaparece el lenguaje religioso y modernista. El lenguaje de la belleza está cuestionado y transgredido. Desaparece el alto lenguaje y prevalece lo

bajo, el lenguaje popular. El dolor es fundante de la humanidad y apunta a una superrealidad incásica perdida y a la ausencia de lo infantil y lárlico.

*El Gesticulador* (1938) de Rodolfo Usigli propone una imagen del proceso histórico mexicano basado en la figura arquetípica de César Rubio, que representa la desvalorización y falsedad histórica que se vive. El discurso dramático se propone deconstruir la historia. Esto es fundamental para entender por qué *El gesticulador* abre paso a una concepción nueva del teatro latinoamericano. Al deconstruir un paradigma previo enfrenta la literatura y el presente político en una estructura artística compleja. Se trata, entonces, de un teatro crítico y antihistórico que presenta otra historia subyacente. En la obra, el sujeto histórico mexicano (todos los personajes) es un gesticulador, un simulador, cuyos gestos son vacíos e inauténticos. Desde el punto de vista de la teoría de la superrealidad se pueden distinguir tres momentos: 1) Realidad rechazada: apariencia; insatisfacción (los personajes no tienen proyecto); carencia física y espiritual; la Historia en su violencia, en la usurpación, en la falsificación; inautenticidad; apropiación falsa de identidad; la gesticulación; la mentira. 2) Realidad Aspirada → Superrealidad: César Rubio es el sujeto superreal, en él se unen dos tiempos y dos identidades. Hay tres César Rubio, el histórico, César Rubio en México, César Rubio en San Miguel de Allende. Con esto aparece el tema del doble (triple en Usigli), recurrente en Borges y Cortázar. 3) Ironización: Acumulación de las propias mentiras; la muerte de César Rubio; la traición. Para Usigli la Superrealidad es también falsificable, generando una poética del espejismo. La destrucción de la superrealidad es aprovechada por el asesino Navarro que erige a César Rubio como mártir, héroe y víctima.

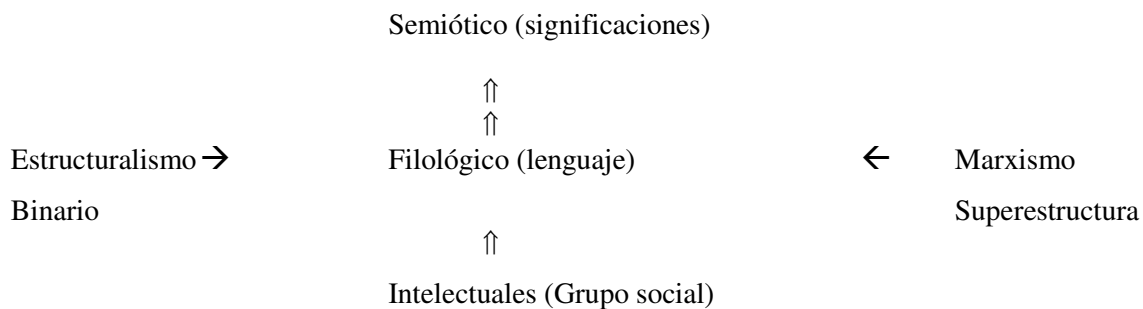
#### *La ciudad letrada* (1980) de Ángel Rama

El modelo de este libro es la ciudad y la letra con sus variaciones desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Las tres primeras ciudades (ordenada, letrada y escrituraria) corresponden a los siglos XVI, XVII y XVIII, respectivamente. La ciudad modernizada equivale al periodo de la Independencia; la Polis al siglo XIX y la ciudad revolucionada, al XX. Se trata de un libro de antropología o sociología literaria, también es un libro de historia de la cultura y una reescritura modélica de otras historias de la literatura (Henríquez Ureña, Anderson Imbert, Goic, etc.). En suma, *La ciudad letrada* es un texto metahistórico



<sup>15</sup> e inaugura una serie de estudios que tienen que ver con la ciudad como enclave de absorción o lugar de procesamiento de lo cosmopolita al exterior y también de lo criollo hacia lo interior. La doble función se manifiesta en la escritura (exterior) y la oralidad (interior), pero la escritura captura y reconvierte a la oralidad

Este libro está centrado en la escritura, no en torno a los escritores y las generaciones, fechas o períodos artísticos. La escritura está vista en su posicionamiento cronotópico: en el espacio y tiempo de la ciudad. En su estructura interna, Rama toma elementos del estructuralismo y marxismo, sin embargo tiende mayormente a la preocupación por la lengua (lo filológico) y por las significaciones (lo semiótico).



En términos de la superrealidad, ésta se encuentra inmersa en la escritura, como utopía diferenciada de la ciudad real que no puede generar una ciudad ideal. La superrealidad también es el mundo utópico que genera la palabra en América Latina. Cuando surgen los mecanismos de censura y represión, el pensamiento conservador, en la escritura, la superrealidad se destruye. La ciudad letrada basada en una escritura ‘ordenada’, rígida y permanente venida de Europa, en oposición a la oralidad, precaria e

---

<sup>15</sup> Hayden White en el Prefacio a *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, sostiene que ...” la obra histórica ...es una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa. Las historias (y también las filosofías de la historia) combinan cierta cantidad de “datos”, conceptos teóricos para “explicar” esos datos, y una estructura narrativa para presentarlos como la representación de conjuntos de acontecimientos que supuestamente ocurrieron en tiempos pasados. ...Además tienen un contenido estructural profundo que es general de naturaleza poética, y lingüística de manera específica, y que sirve como paradigma precriticamente aceptado de lo que debe ser una interpretación de especie “histórica”. Este paradigma funciona como elemento “metahistórico” en todas las obras históricas de alcance mayor que la monografía o el informe de archivo.” White, Hayden. 1992. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México D.F., F.C.E. Pg.9.

insegura de los pueblos indígenas, supone un aplastamiento y una imposición. El orden es la suma del orden y el desorden o el caos.

En conexión con la idea del orden/desorden, Rama muestra que en América Latina los escritores han estado y siguen estando al servicio del poder (en Chile, sin ir más lejos, hay varios ejemplos). La escritura no es sólo crítica al poder, es también la subordinación al poder, un *show* de los libros. Actualmente, la escritura, atragantada por el neoliberalismo, también es un negocio, se planetiza o alfagariza. Mayor desencanto aún.

*La soledad de América Latina. Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982.*  
Gabriel García Márquez.

Este texto contiene un proyecto utópico para la América Latina de realidades descomunales. “La interpretación de nuestra realidad –dice Márquez- con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios”. La utopía es construir una unidad lingüística donde los aspectos paradójales de la realidad americana queden capturados.

No somos las Indias ni Cipango, somos América la innominada, pareciera decir el escritor, y el lenguaje es insuficiente para describirla. Sin embargo, América se escribe y se poetiza como “energía secreta de la vida cotidiana”. Así lo cree Márquez, a pesar de tanta injusticia, queda la poesía, el arte, la escritura, no como consuelo sino como cimiento de esa realidad desbordante que es Latinoamérica. La escritura hace creíble esta superrealidad. Como señaló Francisco Piñón <sup>16</sup>, Secretario General de la OEI, es necesario para Latinoamérica “poner en práctica un mundo de identidades comunicables”. (Piñón.2004).

*Por un país al alcance de los niños.* (Discurso en la ceremonia de entrega del informe de la Misión de Ciencia, Educación y Desarrollo, Bogotá, Julio de 1994).

---

<sup>16</sup> Piñón, Francisco. 1 al 4 de junio de 2004. *Diversidad Cultural: Los desafíos del desarrollo en América Latina*. Terceros Encuentros Internacionales de las Organizaciones Profesionales de la Cultura. Seúl, República de Corea. En: [www.oei.es](http://www.oei.es)

Como en el discurso de aceptación al Nobel, García Márquez busca en los hechos del Descubrimiento y la Conquista el origen de la identidad latinoamericana. “Cinco siglos después, los descendientes de ambos no acabamos de saber quiénes somos”, señala. Sin embargo, “era un mundo más descubierta de lo que se creyó entonces”. Incas, aztecas y mayas, así como los antiguos habitantes del país de Colombia, eran pueblos con una identidad propia. La superrealidad, lo fantástico y excepcional estaba en la vida cotidiana, en la naturaleza, antes que la escritura. Lo acontecido en América es superior a los productos de la imaginación.

La historia de América Latina está surcada por la violencia, la discriminación y la injusticia, pero también por una gran capacidad creativa. Se trata de una realidad desmesurada que aúna todos los órdenes de la vida.

La proposición de García Márquez es desarrollar una educación “inconforme y reflexiva, que nos inspire a un nuevo modo de pensar y nos incite a descubrir quiénes somos en una sociedad que se quiera más a sí misma”. La integración de las ciencias y las artes debe incluir a la comunidad total y no sólo a una elite privilegiada con la educación privada. El desarrollo de la creatividad encauzada en la construcción de una nación (de todas las naciones de América Latina) que logre comprender y aprehender el complejo tema de la identidad, y así romper el sentimiento atávico de la soledad.

*La fiesta del chivo*, de Mario Vargas Llosa, es una novela que mezcla la ficción e historia, y ha sido catalogada por la crítica académica como “novela histórica”. El narrador cuenta las últimas semanas del dictador Rafael Trujillo que oprimió durante treinta años a la República Dominicana. (Véase *La fiesta del Rey Acab*, de E. Lafourcade, 1959). Hay tres sectores bien diferenciados en la novela:

1) La llegada al país de Urania Cabral (1996), hija de Cerebrito Cabral, uno de los esbirros de Trujillo, 2) La preparación del asesinato de Trujillo por los siete conjurados, 3) Vida, falsa pasión y poder del mismo Trujillo y sus perros guardianes, como Johnny Abbes, jefe del SIM y otros sicarios.

De estos tres sectores, la historia ficticia de Urania- como musa de la memoria- cae invariablemente en el estereotipo degradado y victimizado de la mujer, tópico recurrente en todas las novelas de Vargas Llosa. En este caso se trata de la estigmatización judeo

cristiana de la virginidad que viene desde María, sin pecado concebida. La violación de Urania por parte del Padre de la Patria se convierte así en tema y fiesta central de la novela, indicando, una vez más, la caída del personaje que no podrá reponerse de la mácula –hecha por su padre y por Trujillo- sino hasta sus 49 años, cuando retorna a desarchivar, al mismo padre –invalido y ausente- y a sus parientes mujeres, la violación y pérdida irreversible de su adolescencia. La rememoración o confesión como un hecho liberador no la exime, sin embargo, de seguir siendo una mujer descorporalizada, que ha anulado la conexión entre cuerpo y placer/deseo, exacerbando su condición intelectual (abogada recibida en Harvard, no es cualquier cosa). Es decir, Urania, como el mismo Trujillo, guardando las distancias entre víctima y victimario, son sujetos impotentes y disociados. Urania también odia todo lo que sea ‘fluido corporal’, como el dictador, no suda, llora ni tiene orgasmos. El tirano no puede controlar su próstata enferma y se orina, acto que refleja su propia impotencia sexual. Urania inventa un amante ante las preguntas de su prima, pero rechaza de inmediato cualquier acercamiento varonil conectado, además, con el hecho de beber alcohol en la escena del ascensor.

La ausencia o presencia de la tela sagrada o himen en el mundo occidental masculino lleva a la mujer al binomio irreductible puta-virgen, la maculada y la inmaculada. Dentro de los mitos de la ley del padre, están la sangre menstrual como fluido impuro (conversación Trujillo y chofer del auto) y la sangre proveniente de la ‘desfloración’, aunque sea la comprobación de que la tela se ha roto o perforado. Aún se practica la ‘composición de himen’ a las mujeres que deben demostrar su virginidad ante el matrimonio. Este ‘costureo’ (también los párpados al General Román en el Trono) se relaciona con la normalización de la pureza donde ya no la hay, estableciéndose así un mundo esquizofrénico.

El narrador presenta personajes maniqueos, sin progresión, condenados a la cárcel de la caricatura. Urania- Huraña es una caricatura de mujer mártir ‘descoñada’ y arrojada a los tiburones de un mundo falocéntrico. La reiteración del verbo ‘tirar’ tiene que ver con posesión y poder, pero también con arrojar, verter o botar. Y Urania, con 49 años, la misma que vive en Madison Ave. y la 70, en un Upper East Side elitista y burgués, no logró superar el trauma. Esto, en vez de enaltecerla, la degrada: no hay acceso a la superrealidad en la confesión a manera de exorcismo luego de 35 años de mudez castigadora. Lo que

puede desprenderse es que los roles de la mujer (la solterona, la casada, la Prestante Dama menopáusica, la Excelsa Matrona, haitiana escondida, etc.) acondicionados una y otra vez por la cultura patriarcal, colapsan en el estereotipo.

El mundo entero en esta novela postmoderna es sólo realidad degradada (o superrealidad falsificada), carnavalización de la máscara y los clichés sexuales y de poder. La casa del viejo Cabral - la cabra también violada por el chivo- es símbolo de un país que se cayó y se cae a pedazos, inválido y mudo, descolorido y agotado.

Mario Rodríguez <sup>17</sup>, siguiendo las coordenadas de Foucault en *Vigilar y Castigar*, señala que:

“El registro, el archivo y la anotación emparentan a la novela realista con la ciudad apestada descrita por Foucault en *Vigilar y castigar*. En forma similar a la ciudad apestada la novela es un espacio ficticio cerrado, recortado, vigilado en todos sus puntos, en el que todos los movimientos se hallan controlados y todos los acontecimientos registrados y en el que *un trabajo continuo de escritura* une el centro con la periferia.

En *La fiesta del chivo* el dictador Trujillo ha impuesto en Santo Domingo un modelo compacto de dispositivo disciplinario propio de la ciudad apestada.

La vigilancia se apoya en un registro permanente en el que los informes de la policía, de los soplones, de los ministros y los chismes de los vecinos son primordiales. Se toma nota de todo para informar al dictador: visitas, muertes, viajes, enfermedades, reclamaciones, irregularidades y se vigila, se aprisiona, se encierra, se sitia (el caso de los obispos) a los desobedientes, a los que complotan, a los insumisos, en síntesis, a los "apestados" que infectan la ciudad ”.

Según Rodríguez, el narrador omnisciente se sitúa como vigilante principal del panóptico o cárcel narrativa, también encierra o sitia a sus personajes. Es el guardián que clasifica y ordena la materia novelesca, desacralizando la historia oficial y mostrando personajes “apestados” que detentan ideales de pureza y sanidad.

Sintetizando, el mapa literario de América Latina –mirado desde la concepción del panóptico- se articula como una lucha entre saberes y poderes, leyes y penalidades, encerrado en un mundo de características patriarcales. La formación del canon latinoamericano está íntimamente ligada a la idea de la penetración forzada, a partir del Descubrimiento y Conquista. Los textos revisados, de una u otra manera, muestran esta idea, revelando también la pérdida de las utopías y de las identidades. Y este canon

---

<sup>17</sup> Rodríguez Fernández, Mario. “Novela y poder: El panóptico. La ciudad apestada. El lugar de la confesión”. *Atenea* (Concep.). [online]. 2004, no.490 [citado 28 Noviembre 2005], p.11-32. Disponible en la World Wide Web: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S071804622004049000002&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071804622004049000002&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 0718-0462.

continuará formándose, o re-formándose, según el favor del viento. Es de esperar que prevalezca el cáliz y no la espada.

### III.- “La isla a mediodía” y los cuatro elementos

Este cuento aparece por primera vez en *Todos los fuegos el fuego*, 1966, volumen publicado por Sudamericana, Bs. As. También en *Relatos*, 1970, Sudamericana., Bs.As., donde se incluyen cuentos de *Bestiario*, *Final del Juego*, *Las armas secretas* y *Todos los fuegos el fuego*; *La isla a mediodía y otros relatos*, 1971, Editorial Salvat, España; *La isla mediodía: un cuento completo*, 1971, Centro Editor de América Latina, Bs. As.; en el libro titulado *Reunión* no se incluye este cuento, pero sí hay de *Bestiario*, *Final del juego*, *Las armas secretas* e *Historias de cronopios y de famas*, 1973, Editorial Quimantú, Santiago de Chile; en *Los relatos*, 1974, Círculo de Lectores, Barcelona, aparecen cuentos de *Bestiario*, *Las armas secretas*, *Final del Juego*, *Todos los fuegos el fuego*, *Octaedro*, narraciones de *La vuelta al día en ochenta mundos* y de *Último round*; *Cuentos completos* de Julio Cortázar, Volumen I (1945-1966) y II (1969-1982), 1996, Alfaguara, Bs. As. *Todos los fuegos el fuego* fue traducido al inglés en 1973 con el título *All fires the fire*.

El personaje protagonista de *La isla a mediodía* es Marini. Este apellido se asocia con lo marino, el mar, pero también con la muerte. En este sentido, el cuento es circular y ofrece una doble perspectiva -vida-muerte- resumida en el tema de la mirada<sup>18</sup>, como espacio intersticial: El mar es el origen de la vida y también la disolución de la vida. “La primera vez que Marini vio la isla...” (564) y “cadáver de ojos abiertos.” (569) (Mis subrayados).

Marini es auxiliar de vuelo (*steward* en el texto), su trabajo adentro del avión -el aire- es mecanizado y aburrido. La actividad sin sentido y recurrente es representada por la actividad de mirar varias veces su reloj pulsera. Las escalas en diversos países, su relación con las mujeres (cuya imagen es muy negativa: vida social intensa, sexo casual, alcohol, aborto, nomadismo ) recrean la imagen de un mundo falso, inauténtico. Marini –que también comparte las características ya citadas de las mujeres- es básicamente un ser descentrado, ha perdido el norte. Como en otros cuentos de Cortázar el acceso a la zona intersticial es gradual, comienza por la elección y fijación de un lugar, en este caso, una isla

---

<sup>18</sup> El tema de la mirada como signo del intersticio es analizado en el ensayo final de Fernanda Moraga para el Seminario Cuento latinoamericano del Siglo XX; Profesor Manuel Jofré, I Semestre de 2005, U. De Chile.

griega, que el personaje descubrirá a través de la ventanilla del avión, “exactamente a mediodía” (p.564).

“Una isla rocosa y desierta –tierra-, aunque la mancha plumiza cerca de la playa del norte podía ser una casa, quizá un grupo de casas primitivas” (p.564). La isla es el fuego del sol –fuego-, las piedras, la arena caliente. “La costa sur de Xiros era inhabitable pero hacia el oeste quedaban huellas de una colonia lidia o quizá cretomicénica” (p.565).

Como se aprecia, los cuatro elementos, agua, aire, tierra y fuego, separados aún, se prefiguran en las primeras dos páginas.

### 3.1.- La Isla

- 1) La isla como símbolo encierra distintos significados, para Cirlot<sup>19</sup>: “Según Jung, la isla es el refugio contra el amenazador asalto del mar del inconsciente, es decir, la síntesis de conciencia y voluntad. También es símbolo de aislamiento, soledad y de muerte.” (Cirlot.2003:263).
- 2) Isla como una tortuga: “Para los chinos el cielo es hemisférico y la tierra cuadrangular, por ello descubren en las tortugas una imagen o modelo del universo. Las tortugas participan, por lo demás, de la longevidad de lo cósmico...”<sup>20</sup> (Borges.1968).
- 3) La tortuga asociada a la Afrodita marina: La isla cobra una dimensión mítica. Para Martha Paley de Francescato<sup>21</sup> el “paraíso y Afrodita se conjugan para atraer al mortal a esa zona sagrada.” (Paley de Francescato.1975: 133). La isla como espacio sensual y erótico absorbe y fagocita al personaje.
- 4) La isla como un espacio intersticial o lugar ‘entre’ permite un desplazamiento en el espacio-tiempo y un acceso a la superrealidad.

---

<sup>19</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. 2003. España, Ediciones Siruela.

<sup>20</sup> Borges, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*. 1968. Bs. As, Emecé.

<sup>21</sup> Paley de Francescato, Martha. 1975. “ El viaje: función, estructura y mito en los cuentos de Julio Cortázar ”. En : *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, David Lagmanovich compilador. Barcelona, España, Ediciones Hispam.



### 3.2.- Juego de la realidad y de la irrealidad

Desde el avión Marini entrará en un juego de realidad e irrealidad. La isla-tortuga dorada es vista como algo irreal: “Vuela tres veces por semana sobre Xiros a mediodía o sueña tres veces por semana que vuela sobre Xiros.” (p.565). “Una vez sacó una foto de Xiros pero le salió borrosa”. (p.565).

La realidad cotidiana de Marini también se presenta como algo irreal: “Y las casas donde los pescadores alzarían apenas los ojos para seguir el paso de esa otra irrealidad.” (565). “No llevaba muy bien la cuenta de los días.” (566). “Todo un poco borroso” (566). “Y en el vuelo todo era también borroso y fácil y estúpido...” (566).

La isla como espacio surreal se genera a través de la mirada: “...hasta sentir el frío cristal como un límite del acuario donde lentamente se movía la tortuga dorada en el espeso azul.” (567). (Mis subrayados).

En síntesis, la problemática de la mirada es central en este cuento. El espacio de la isla, como realidad anhelada y finalmente clara (en oposición a lo borroso de la realidad cotidiana), se genera por medio del mirar del personaje. Marini mira a través de la ventanilla del avión justo a mediodía, que es el punto más alto del sol en su tránsito, y donde la sombra de objetos y seres es la más corta. Como el sol en su transitoriedad, la mirada se desplaza -transita- como signo del intersticio.

Con respecto a la noción de límite (ventanilla del avión y franja de la isla), Manuel Jofré señala:

“Las primeras percepciones visuales aluden sobre todo al borde, a la orillas, a las playas y la franja con que la isla aparece. Se está [...] señalando el espacio de espera y recepción, de entrada y límite de la isla. Ambos elementos, vidrio y franja[...] tienen importancia fundamental para construir el carácter ambiguo del mundo. [...] La franja será el espacio donde muera el hombre nuevo destruido por el hombre viejo, los dos modos de actuar fundamentales de Marini.” (Jofré.1993:215).

Tanto ventanilla como la isla son óvalos.

El paso de un estado a otro, de una zona cotidiana y plana hacia otra intersticial y surreal, se da en varios cuentos de Cortázar. En “Axolotl” (*Final del juego*) el personaje también está pegado al cristal del acuario hasta que transita de un afuera hacia un adentro, y los puntos de vista cambian: “Yo soy un axolotl”. En “Las babas del diablo” (*Las armas secretas*), Roberto Michel saca una fotografía y ésta cobra vida. Michel transita hacia otro

estado que será su zona de escritura. Él -como uno de los narradores- escribe la historia fragmentada desde el intersticio (las nubes, las palomas). Johnny en “El Perseguidor” (*Las armas secretas*) ingresa en un tiempo que él llamará “elástico”, ya sea adentro del metro o tocando el saxofón. Lo mismo para “La noche boca arriba”, “Todos los fuegos el fuego”, “El otro cielo”, etc.

### **3.3.- El estado de enajenación**

A medida que se interesa por la isla, Marini se enajena, sale fuera de sí. La progresión es gradual y, al principio, inconsciente. Busca datos, compra libros, los colegas le dan referencias. Marini quiere ir de vacaciones a la isla, esto significa que el viaje incluye un regreso. No le molesta que lo llamen “*el loco de la isla*”; Carla decide abortar y él le manda dinero. No hay preocupación por la mujer ni el hecho de perder un hijo. Cuando le proponen la línea de Nueva York, decide que “*era la oportunidad de terminar con esa manía inocente y fastidiosa*” (565). Acto seguido, rechaza la oferta. Marini intenta establecer una comunicación con la isla y sus habitantes o consigo mismo: “*Ese día las redes se dibujaban precisas en la arena, y Marini hubiera jurado que el punto negro a la izquierda, al borde del mar, era un pescador que debía estar mirando el avión. “Kalimera”, pensó absurdamente.*” (567). Sin embargo, Marini acelera el viaje a la isla (vive la experiencia), no en el momento de partir a la isla, sino adentro del avión:

“*Con los labios pegados al vidrio, sonrió pensando que treparía hasta la mancha verde, que entraría desnudo en el mar de las caletas del norte, que pescaría pulpos con los hombres, entendiéndose por señas y por risas.*” (567).

La experiencia genera un estado de felicidad en Marini que, a través de la mirada, se posesiona poco a poco del espacio surreal: El tomillo y la salvia son aún una mancha verde. La visión utópica incluye además la reunión con los pescadores y la comunicación articulada por señas, es decir, la comunión con un mundo original, primigenio. Se puede asociar este gran salto de Marini al arcano 0 El Loco, figura arquetípica del Tarot que muestra a un hombre vestido de arlequín caminando al lado de un abismo. El Loco representa la actividad inconsciente e irracional, el acercamiento a la infancia y al mundo lúdico, previo a la enseñanza y a la cultura.

### 3.4.- Hombre viejo y hombre nuevo<sup>22</sup>

El cuento se estructura en dos momentos implícitos: 1) Marini en el avión, diferentes escalas, relación vacía con las mujeres e interés gradual por la isla. 2) Marini realizando el viaje nocturno hasta el amanecer en Xiros (desembarco); recibimiento del patriarca Klaios y sus hijos; Marini se deshace de todo lo inauténtico: ropa, recuerdos. El reloj lo guarda en el bolsillo, después de mirar la hora. Lo inauténtico representa al hombre viejo y da paso al hombre nuevo. Sin embargo, como dice el narrador: “No sería fácil matar al hombre viejo.” (568).

El tema del doble –el doppelgänger- es muy recurrente en Cortázar. En el cuento “Reunión”, incluido en *Todos los fuegos...* el personaje inicia un viaje de transformación del continente a la isla. En Argentina quedará el hombre viejo, el burgués acomodado; en Cuba aflora el hombre nuevo que luchará por un mundo mejor. En este cuento hay superrealidad en la experiencia boca arriba, reunión con Luis y en la utopía colectiva, por nombrar algunas.

El segundo momento del cuento además incluye dos experiencias boca arriba, una en el mar y la otra en la tierra:

1) “ *Volvió mar afuera, se abandonó de espaldas. Lo aceptó todo en un solo acto de conciliación que era también un nombre para el futuro.*” (568).

2) “*Cuando llegó a la mancha verde entró en un mundo donde el olor del tomillo y de la salvia era una misma materia con el fuego del sol y la brisa del mar*” (568).

Esta experiencia en la isla misma significa la conjunción de los cuatro elementos que al principio del cuento están disgregados, también es el momento climáctico de la superrealidad. El arcano que representa esta experiencia es El Mundo, el último de la serie de los arcanos mayores y cuyo número es el 21. En El Mundo se concilian y reúnen el agua, el aire, el fuego y la tierra, metaforizados en las emociones (copas), la mente o intelecto (espadas), energía (bastos) y lo terreno (oros), respectivamente. La figura central es

---

<sup>22</sup> La noción de hombre viejo y hombre nuevo se ha tomado del libro de Graciela de Sola, *Cortázar y el hombre nuevo*. 1968. Bs. As, Editorial Sudamericana. De Sola es citada por Martha Paley de Francescato en su artículo “El viaje: función, estructura y mito en los cuentos de Julio Cortázar”. *En* : *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, David Lagmanovich compilador. 1975. Barcelona, España, Ediciones Hispam. También en Manuel Jofré, *Narrativa argentina contemporánea: representación de lo real en Marechal, Borges y Cortázar*. 1993. Universidad de la Serena. Pp. 211-235.

Ouroboros, la serpiente que come su cola y que inicia el proceso del tiempo cíclico o sagrado. Es decir, el personaje transita toda la serie de los arcanos mayores, del 0 al 21.

Manuel Jofré señala que la isla es un espacio vital para Marini, pero no de fácil acceso:

“La isla es un espacio, y ese espacio está referido a un tiempo. Para Marini, la “superrealidad” es el espacio terrestre, estable, rodeado por lo fluyente e incesante, es decir, por el mar. “La isla a mediodía” es un espacio marginal, y aislado; un modo de vida lo caracteriza. Este espacio no es un ámbito fácil, y su acceso significa destruir una serie de relaciones en la propia vida y en el pasado. Las notas de primitividad, naturaleza y elementalidad la caracterizan; un viaje lleva hacia ella; un lenguaje extraño la protege.” (Jofré.1993:213).

La superrealidad como acción y metonimia (4) se genera por medio de varios puntos: La isla desde la ventanilla, información sobre la isla, ingreso a la isla, encuentro con Klaios y su familia, experiencias boca arriba en el mar y en la tierra, juegos con Ionas. Marini entra a la zona de máximo extrañamiento. Al contrario de “Reunión”, este ingreso es individual.

### **3.5.- La ascunción del hombre viejo**

La aparición de la realidad degradada es inmediata al momento superreal: “ *Se dejó caer de espaldas entre las piedras calientes[...] y miró verticalmente el cielo; lejanamente le llegó el zumbido de un motor.*” (568). El proceso de ironización (victoria de la realidad degradada) está conectado a la mirada y a la no-mirada:

- a.- “Miró verticalmente el cielo”.
- b.- “Cerrando los ojos se dijo que no miraría el avión” “Lo peor de sí mismo”. Batalla del hombre viejo y el hombre nuevo.
- c.- “En la penumbra de los párpados imaginó a Felisa...”
- d.- “Abrió los ojos y se enderezó”.
- e.- Reunión de los dos Marini: Herida en la garganta “como una boca repugnante”→ imposibilidad de comunicación. El Marini de la isla ‘desaparece’ o se funde con el Marini del avión, el hombre viejo.

f.- “Ciérrale los ojos”. Petición de las mujeres que antes lo han mirado de reojo y han reído → timidez – Marini como extranjero, foráneo, o como algo irreal o fantasmal. Compárese estas mujeres, verdaderas pachamamas, con las mujeres ciudadinas que no se interesan en el proyecto de Marini.

g.- “Cadáver de ojos abiertos”, como “lo único nuevo entre ellos y el mar”, que refuerza la idea de que Marini nunca fue a la isla y que toda la experiencia ha sido imaginación o sueño, o ha sido retenida en la mirada y transitado a la zona intersticial.

### 3.6.- El narrador. El autor

El cuento está narrado por un narrador omnisciente que ingresa en la conciencia del personaje. A partir del segundo momento, la narración se agiliza incorporando un monólogo interior indirecto o en tercera persona. Éste también puede ser entendido como el ingreso del narrador a una zona intersticial. El tiempo cronológico de la primer momento se sustituye por uno subjetivo donde se unen las dos experiencias: la muerte del Marini nuevo y el cadáver de Marini que va en el avión estrellado en el mar. Según Mac Millan, “el espacio intersticial se manifiesta en una escritura fotográfica y en una escritura rítmica. Ambas apuntan a un proceso escritural fragmentado.” (MacMillan.2005:53).

Cortázar ve el proceso escritural como una experiencia de riesgo y travesía y también como improvisación que se asocia a la experiencia de ejecutar jazz. Con respecto a esto, Cortázar señala: “Yo no quisiera escribir siempre más que *takes*”<sup>23</sup>. Los *takes* “son las sucesivas grabaciones de un mismo tema en el curso de una sesión fonográfica. El disco definitivo incluye el mejor *take* de cada uno de los trozos y los otros se archivan y a veces se destruyen”. El *take* implica un riesgo, algo no programado, pero también la incertidumbre y la fragmentación. La literatura sin literatura es lo que el autor proclama. Es importante destacar que a partir de “El Perseguidor” (1959) y “Reunión” (1966) se conforma una nueva narrativa en Cortázar. Tanto Johnny como el narrador de “Reunión” son “catalizadores, símbolos de grandes fuerzas, de maravillosos momentos del hombre”<sup>24</sup>. “La isla a mediodía” –como cuento ‘fantástico’-, a falta de un mejor nombre, diría

---

<sup>23</sup> Cortázar Julio. “Melancolía de las maletas”. En: *La vuelta al día en ochenta mundos*. 1968. México, Siglo XXI. Pg. 201.

<sup>24</sup> Carta de Julio Cortázar a Roberto Fernández Retamar. En: [www.sololiteratura.com](http://www.sololiteratura.com)

Cortázar, incluye una preocupación humanista ya desarrollada completamente en la novela *Rayuela* (1964). En *Situación del intelectual latinoamericano* (Carta de Cortázar a Fernández Retamar), el autor expresa lo siguiente:

“... mi problema sigue siendo, como debiste sentirlo al leer *Rayuela*, un problema metafísico, un desgarramiento continuo entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos en este siglo, y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual. Desde el momento en que tomé conciencia del hecho humano esencial, esa búsqueda representa mi compromiso y mi deber. Pero ya no creo, como pude cómodamente creerlo en otro tiempo, que la literatura de mera creación imaginativa baste para sentir que me he cumplido como escritor, puesto que mi noción de esa literatura ha cambiado y contiene en sí el conflicto entre la realización individual como la entendía el humanismo, y la realización colectiva como la entiende el socialismo, conflicto que alcanza su expresión quizá más desgarradora en el *Marat-Sade* de Peter Weiss. Jamás escribiré expresamente para nadie, minorías o mayorías, y la repercusión que tengan mis libros será siempre un fenómeno accesorio y ajeno a mi tarea; y sin embargo hoy sé que escribo para, que hay una intencionalidad que apunta a esa esperanza de un lector en el que reside ya la semilla del hombre futuro. No puedo ser indiferente al hecho de que mis libros hayan encontrado en los jóvenes latinoamericanos un eco vital, una confirmación de latencias, de vislumbres, de aperturas hacia el misterio y la extrañeza y la gran hermosura de la vida.”<sup>25</sup>

“La isla a mediodía” confirma esas ‘latencias’ y ‘vislumbres’ y cumple con las propias poéticas cortazarianas, incluyendo la del intersticio como una poética canónica. El tópico de la isla como un reducto utópico aparece tempranamente en *Las aventuras de Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719); también está en *La invención de Morel* de A. Bioy Casares (1949), que anticipa la idea del holograma. Sin embargo, donde hay una clara influencia es en *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar<sup>26</sup>, que el mismo Cortázar tradujo al español en 1955. Tanto Adriano como Marini son hombres de acción, poseen una *animula vagula blandula* y se enfrentan a la muerte con los ojos abiertos. (5).

“La isla a mediodía”, junto con los otros textos de *Todos los fuegos...* (6), conforma un nuevo canon para el cuento latinoamericano en general y para el fantástico en particular. Se puede extrapolar la isla de Xiros a cualquier isla o espacio latinoamericano mítico. El hombre busca un territorio utópico (*Axis Mundi* [Jofré.1993]), descontaminado, natural y vital. Pero lo latinoamericano ya viene con la rúbrica de la colonización violenta. El continente tiene la mácula de la contradicción y de la muerte. La imagen de Latinoamérica

---

<sup>25</sup> Carta de Julio Cortázar a Roberto Fernández Retamar. En: [www.sololiteratura.com](http://www.sololiteratura.com)

<sup>26</sup> Yourcenar, Marguerite. *Memorias de Adriano*. 1989. Bs. As, Sudamericana.

como muerte de una cultura primordial es la imagen final de este cuento. Se yergue la realidad degradada por sobre la aspirada. América es un espacio inconcluso.

### **3.7.- Síntesis para “La isla a mediodía”**

**Tema central: Búsqueda del centro del mundo o mandala** (del sánscrito: disco, óvalo. Representación esquemática y simbólica del macrocosmos y del microcosmos en el espacio sagrado o centro sagrado). En la búsqueda están implícitas varias figuras o motivos:

#### **Figura del Viaje:**

- 1.- Viaje rutinario, mecanizado, en el avión. La realidad en este espacio no puede dar cuenta de la otra realidad que es la isla (foto borrosa).
- 2.- Viaje de lo interno a lo externo :avión-isla.
- 3.- Período de transición: viaje en un tren nocturno, primer barco, otro barco viejo y sucio, escala en Rynos, negociación con el capitán de la falúa, la noche en el puente, pegado a las estrellas, el sabor del anís y del carnero. (Paley de Francescato).
- 4.- Viaje de lo externo a lo interno: viaje por mar nocturno-llegada a la isla al amanecer.
- 5.- Viaje de arriba hacia abajo y viceversa: ascensión al punto más alto de la isla-descenso al mar-experiencia boca arriba; ascenso –experiencia boca arriba-descenso, entrada al mar, fusión de los dos Marini y muerte.
- 6.- Viaje desde una realidad cotidiana degradada (borrosa, irreal) hacia una superrealidad (la Naturaleza). Búsqueda de autenticidad, de un tiempo mítico, del origen. Vuelta al paraíso.

#### **Figura del Doble:**

Los dos Marini y su lucha dentro del espacio fantástico. El personaje se mueve entre la inconsciencia y la racionalidad; reunión del doble en la muerte. El hombre nuevo no está listo para enfrentar lo auténtico; la cultura impuesta gana la batalla. Batalla entre cronos y aión, tiempo profano y tiempo sagrado.

#### **Figura del Intersticio:**

En este cuento el lugar ‘entre’ es claramente la isla. La mirada ( a través de la ventanilla, como extrañamiento y sorpresa; la fusión de los dos Marinis en el espacio de la muerte, como paradoja; ojos abiertos del cadáver como lo vacío, son signos del intersticio. La



búsqueda de Marini homologa lo poético con lo vital: “para reencontrar en medio del océano la plenitud de la entrega poética y vital.” (De Sola citada por Mc Millan. P.23).

#### **Apuntes de clases en torno a “La isla a mediodía” (24-11-05) .**

Marini no logra ser héroe, no se fusiona con el mundo; carece de libertad y de autoconciencia, está fragmentado y aislado. Marini inicia el viaje de la cultura a la naturaleza sin preparación previa, no tiene un proyecto vital. La isla ingresa a él, no al revés.

La búsqueda en sí no constituye una heroicidad, que es la transformación del mundo. Cortázar da indicios de cómo se pierde la superrealidad. Indica y descubre las propuestas aparentemente victoriosas, pero sin embargo, infructuosas. Esto tiene que ver con el hecho de una literatura fantástica y una realista como sectores divorciados. En “La isla...” el lector es llevado a una encrucijada: ¿Estuvo o no Marini en la isla? Según una lectura realista, todo lo que corresponde al viaje no aconteció, salvo en la imaginación de Marini. Una lectura fantástica propone la disociación de Marini y la ruptura de las coordenadas tiempo-espacio. La historia realista y la fantástica se unifican con la existencia de Marini en ambas historias a la vez. (Marini *steward* saludando desde el avión a Marini pescador, por ejemplo).

El problema central en el cuento es la superación de esta dialéctica y exige al lector una lógica que ni siquiera está en el texto. Así, el relato es transtornador del canon porque ese problema central está irresoluto, se destruye la lógica occidental y se plantea, entonces, un nivel de historia superficial, otro donde se sitúa la historia profunda, y un tercer nivel donde se fusionan las dos historias.

El límite del Superrealismo como tendencia literaria está en este cuento.

Dos espacios (Realidad Degradada y Realidad Anhelada) presentados por el narrador en forma de oposiciones:

**RD**

Avión  
Velocidad  
Realidad social  
Hombre viejo  
  
Superficialidad  
Reloj  
Volar  
Aire  
Ciudad  
Monotonía  
Inautenticidad  
Desamparo

**RA**

Isla -Tortuga  
Lentitud  
Naturaleza  
Hombre nuevo (término usado  
primeramente por el Che Guevara)  
Contacto humano  
Tiempo natural  
Estadía  
Mar  
Isla  
Diversidad  
Autenticidad  
Reunión con otros

#### IV.- *Los pasos perdidos* y la selva como locus extra tempus

“...el centro del mundo está donde el sol, a mediodía,  
la alumbra desde arriba...”

Los pasos perdidos

*Los pasos perdidos* (1949) plantea, como “La isla a mediodía”, una búsqueda y un viaje en términos ontológicos. El narrador-personaje innominado sale del teatro de la ciudad (hay que recordar que Ruth, su esposa –otro rol-, es actriz y vive bajo la capa de los maquillajes, disfraces y representaciones) para ingresar a la selva, universo primigenio, auténtico y donde el tiempo se ha detenido. Es el paso de Cronos a Aión. Sin embargo, cuando el personaje sale en busca de más papel y tinta para escribir su Treno ya no podrá volver a Santa Mónica de los Venados; la puerta se ha cerrado. La fuerza poderosa de la selva se ha encargado de hacerla desaparecer. Véase al respecto lo que el mismo Alejo Carpentier dice:

“ Mi personaje de *Los pasos perdidos* viaja por él (el río Orinoco) hasta las raíces de la vida, pero cuando quiere reencontrarla ya no puede, pues ha perdido la puerta de su existencia auténtica. Esta es la tesis de la novela que me costó no poco esfuerzo escribir. Tres veces la reescribí completamente”.<sup>27</sup>

La aventura prodigiosa conecta al protagonista con el mundo que creía haber perdido, después de años de vivir en New York y asimilar su cultura heterogénea. New York representa, entre otras cosas, el ‘allá’ que archiva en bibliotecas, museos y universidades la cultura y saberes latinoamericanos. El encargo que el anciano Curador del Museo Organográfico le hace al narrador-protagonista es “*conseguir unas piezas que faltaban a la galería de instrumentos de aborígenes de América –aún incompleta, a pesar de ser única ya en el mundo, por su abundancia de documentos-*”, ya descritas por el Padre Servando de Castillejos en *De barbarorum Novi Mundi moribus* de 1561. (28). Queda claro el carácter despojador que tiene esta cultura dominante, representada en el personaje del Curador quien pertenece a “*una generación atosigada por “lo sublime”* (33). Asimismo,

---

<sup>27</sup> Carpentier, Alejo. “Autobiografía de urgencia”. 1965. Madrid, *Insula* N° 218.

queda manifiesta la legalidad de lo escrito <sup>28</sup>, en contraposición al carácter oral ejemplificado en la negación de Rosario de firmar un papel donde se legalice el matrimonio o el verdadero Treno del hechicero indio. En el capítulo I (con fecha de escritura 4 de junio) nos da todos los antecedentes para comprender por qué el narrador decide aceptar la petición del Curador: saudade del terruño, del español, de obras literarias en ese idioma que son más fuertes que la composición incompleta de la cantata *Prometheus Unbound*. Él siente un vacío insuperable viviendo en la Babilonia moderna.

El capítulo II y los siguientes adquieren características de diario de viaje al ser antecedidos por día y mes. Se aprecia cómo va cambiando el tono narrativo a medida que el narrador viaja río arriba hasta llegar a Santa Mónica de los Venados, ciudad fundada por el Adelantado. Según González Echevarría *Los pasos perdidos*, como archivo fundador de las ficciones latinoamericanas, está basado en el acto de escritura y desescritura de diferentes discursos hegemónicos. Al principio, el narrador utiliza un discurso abigarrado de citas y fórmulas retóricas sin uso, vacías. Luego, se apropia del discurso de los viajeros-científicos del siglo XIX, para terminar en el discurso antropológico propio del siglo XX.

“En varios momentos de la novela, el narrador-protagonista desempeña los papeles de conquistador, naturalista y también antropólogo experto en mitos, al cotejar los relatos que oye en la selva con los clásicos, al buscar, en suma, la estructura fundamental del relato en términos más generales. Desempeña esos papeles porque ya ninguno es vigente, ninguno le proporciona el apoyo ideológico para llegar a la verdad, a un comienzo, a un origen. Su propia historia es la única que puede autenticar, esto es, la historia de su propia búsqueda. [...] El narrador-protagonista no puede permanecer en lo que él llama El valle del Tiempo Detenido, el origen del tiempo y la historia, pues [...] necesita conseguir papel para escribir la música que ha empezado a componer.” (González Echevarría.2000:44).

La novela, a partir de lo que dice González Echevarría, también es un acto de confesión y, en sus párrafos finales, una aceptación de que el mundo de Santa Mónica de los Venados con toda su carga poética y mágica ha sido vedado para él, un hombre escritor e intelectual. Esta revelación o anagnórisis está prácticamente al final de la historia novelada:

---

<sup>28</sup> Con respecto a la “ciudad ordenada”, Rama señala que: “[La] palabra escrita viviría en América como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario.” Para Rama la palabra escrita pertenece al discurso ordenado. Ángel Rama. *La ciudad letrada*. 2004. Santiago de Chile, Tajar. Pg.43.

“Aún están abiertas las mansiones umbrosas del Romanticismo, con sus amores difíciles. Pero nada de esto ha sido destinado para mí, porque la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy”. (Carpentier.1997:285).

Con respecto a este acto confesional o auto-examen (tomado de la noción de Foucault del hombre como animal de confesión, en *Vigilar y castigar*), Mario Rodríguez <sup>29</sup> señala una relación íntima entre poder, placer y escritura:

“ El protagonista-narrador ha llegado a saber que mienten los que "dicen que el hombre no puede escaparse de su época. La Edad de Piedra, tanto como la Edad Media se nos ofrecen todavía en el día que transcurre. Aún están abiertas las mansiones umbrosas del romanticismo"... para la materialidad del cuerpo. Pero también ha aprendido que "nada de esto se ha destinado a mí, porque la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte"... (la que privilegia la mente –"el no cuerpo").

Aunque el saber culmina en el desengaño, se ha adquirido un evidente poder proveniente de un conocimiento capaz de desnudar la mentira ("mienten los que dicen") y de hacer brillar la verdad ("porque la única raza humana") y, fundamentalmente, se ha ganado el poder de la escritura: escribir una novela sobre ese saber.

Todo ello se ha conseguido a través de la materialidad del cuerpo, lo que significa algo notable: la *sensualización del poder*. [...]

Leer las novelas de aprendizaje como un dispositivo de poder que utiliza las técnicas del panóptico y de la confesión, descubrir en la figura del narrador al Gran Intérprete es, también, acceder a un saber (poder) que nos proporciona el placer de decir algo nuevo. A eso llamamos la *sensualización del poder*.” (Rodríguez.2004).

La novela, como el *Prometo Desencadenado* y el *Treno* basado en la *Odisea* de Homero - todo en español- son archivos inconclusos. Sin embargo, el diario de viaje –la ficción- abre una puerta a las otras ficciones latinoamericanas: *Los recuerdos del porvenir* (Jornada XIII, nombre del aguardiente avellanado), *Cien años de soledad* (Jornada XIV donde llueven mariposas rojas), *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* (A partir de la Jornada XXIX). Y a las propias del autor: *El reino de este mundo*, *El camino de Santiago*, *Viaje a la semilla*, *El siglo de las luces*, todas citadas en la novela.

Las citas al Génesis y Apocalipsis, la reescritura del Diluvio Universal por los antiguos habitantes de Santa Mónica de los Venados, el Popol Vuh (archivo precolombino que profetiza la rebelión de los objetos contra su creador) referido por Fray Pedro, el poema

---

<sup>29</sup> Rodríguez Fernández, Mario. “Novela y poder: El panóptico. La ciudad apastada. El lugar de la confesión”. *Atenea* (Concep.). [online]. 2004, no.490 [citado 28 Noviembre 2005], p.11-32. Disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S071804622004049000002&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071804622004049000002&lng=es&nrm=iso)

épico oral indio que Fray Pedro reconstruye, el poema de Rodrigo Caro, la Odisea de Homero (archivo mediterráneo de aventuras), la selva como *locus extra tempus* que no puede ser recreada por la palabra, vienen a confirmar la idea del tiempo mítico que construye y destruye y vuelve a moldear las instalaciones culturales del hombre: la música, las ciudades, los libros.

Santa Mónica de los Venados es fundada como lo hicieron los primeros conquistadores, está siendo fundada en un presente que parece ilimitado en las mismas limitaciones de la historia novelada. Es una ciudad en vías de orden (en términos de A. Rama) en cuanto ya tiene leyes escritas, actas de bautizo, defunción y matrimonios en aquellos cuadernos escolares. El fusilamiento de Nicasio, el leproso que viola a la niña, es el ejemplo de una ley punitiva; también es el asesinato de Fray Pedro por parte de los indios, el otro lado de la medalla. En relación a otras ciudades, esta ciudad y sus habitantes no codician el oro, no es Manoa ni El Dorado. “Un mundo que posee la ‘tensión del arco armado’ y que permite el reencuentro con realidades primeras fundacionales”, al decir de Carlos Santander <sup>30</sup>. (Santander.1970:158).

El deseo del protagonista de papel y tinta, es decir, del registro destinado sólo a la creación artística, entra en choque con estas leyes y actas básicas. En el *locus extra tempus* la naturaleza de por sí es artística y mágica, lo comprueba el propio protagonista al presenciar la Danza de los Árboles (218) o al sentir los beneficios del sol como fuente vital y regreso a la matriz (204). De este modo, el dogma de que todo lo escrito es verdadero se derrumba como las ruinas de un New York apocalíptico y *Ground Zero* (262-263).

---

<sup>30</sup> Santander, Carlos. “Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier”. En: *Homenaje a Alejo Carpentier*. Variaciones interpretativas en torno a su obra. 1970. New York, Las Americas Publishing Co. Helmy Giacomani Ed.

## V.- Los pasos perdidos, La isla a mediodía y las puertas cerradas <sup>31</sup>

Desde el punto de vista de la teoría de la superrealidad, *Los pasos perdidos* muestra dos espacios: el mundo moderno, la metrópoli inauténtica y mecanizada, la realidad degradada; y el mundo premoderno, el centro de América, auténtico, donde se reúnen muchos tiempos, fundacional, primigenio, la superrealidad.

La novela plantea la pérdida de esta última instancia en cuanto el sujeto fracasa y no se puede constituir en héroe. Esta negación de la heroicidad implica la destrucción de la superrealidad. La aparición del avión y posteriores hechos implica el advenimiento de la Ironización: el héroe no resiste la tentación de volver a su tiempo, al espacio moderno. El personaje está degradado, contaminado no sólo por la metrópoli, sino por las abundantes citas a obras musicales y literarias que rondan su cabeza, obnubilándolo. También por su origen burgués, su machismo y tendencia homofóbica ( Mouche y la canadiense; Mouche y Rosario). Él no logra la unión con Rosario, la mujer pachamama ni con la superrealidad americana. Él sólo llega al umbral del mundo superreal y su estadía es fugaz y carece de sentido. Por lo tanto, según el esquema de Campbell, el mito de la formación del héroe no se realiza, él no logra poseer los dos mundos. El viaje no se genera como posibilidad de cambio, desde un inicio ha sido mal concebido. Es por esto que la puerta de la selva, el acceso a lo originario, se cierra para él.

Para el personaje, la superrealidad es temporal, está después de transitar reversamente todos los tiempos. El espacio americano supone un mito, y en la novela la Historia vence a lo superreal. La derrota del héroe significa que la historia incluye al mito, al contrario, por ejemplo, de la narrativa de García Márquez donde el mito es más grande que la Historia: todo el espacio americano ha sido invadido por la superrealidad.

En “La isla a mediodía” el acceso a lo superreal también es fugaz, de corta permanencia. Como el personaje de *Los pasos perdidos*, Marini originalmente plantea su viaje por motivos que no suponen un deseo de cambio. Uno, va en busca de unos instrumentos musicales indígenas acompañado de su amante; el otro, desea ir de vacaciones. Luego, el proyecto inicial cambia, pero los dos personajes no pueden liberarse

---

<sup>31</sup> Apuntes de clases Seminario “La formación del Canon Hispanoamericano”, Prof. Manuel Jofré, II Semestre de 2005, Programa Magíster en Literatura, Universidad de Chile.

del lastre de la cultura. Como Circe, la metrópoli los seduce para que vuelvan. En ambas narraciones el avión significa la aparición de la realidad degradada. Las puertas se cierran, el mundo superreal se clausura para los ciudadanos. Sin embargo, el cuento de Cortázar muestra una lucha, metaforizada en el choque del hombre nuevo con el hombre viejo. La fusión de los dos Marini en la muerte produce una ambigüedad, un sentimiento de extrañeza. El sujeto ingresa a otra realidad. En este cuento, como también en “El Perseguidor”, la muerte es la ‘otra orilla’, no significa la nada occidental, al contrario, es una zona intersticial, el vacío zen.

En el proceso de contar la historia, *Los pasos perdidos* ofrece una variedad de sujetos narradores que a medida que la novela avanza van autoanulándose. El tema del doble se manifiesta en el sólo hecho de la existencia de un narrador-protagonista. En el caso de “La isla...” , la tercera persona poco a poco va cediendo la palabra al protagonista, así la narración adquiere características de monólogo. La narración, luego fragmenta los tiempos y duplica al narrador y al protagonista, tendencia muy recurrente en la cuentística cortazariana.

Ambos personajes se constituyen como *a horse with no name* (canción del grupo America, que también dice que *in the desert you can't remember your name...*). Al menos está Rocín (antes) en el desierto florido de las letras hispanas.



## VI.- Conclusiones

*And did they get you trade your heroes for ghosts?  
Hot ashes for trees? Hot air for a cool breeze?  
Cold comfort for change? And did you exchange  
a walk on part in the war for a lead- role in a cage?*

Wish you were here. Pink Floyd

No hay conclusión para América en los textos revisados, el continente permanece abierto a la palabra escrita, pero no como la única válida, en contraposición a lo oral, la palabra escrita, precaria e insegura, según lo expuesto por Rama (Rama.2004:43). La América inconclusa, en permanente rebelión, va gesticulando sus máscaras culturales, entremezclándose, anudándose y desnudándose en multiplicidades literarias. El eje principal de los dos textos es la pérdida irreversible de la superrealidad. El sujeto es incapaz de penetrar y fusionarse con el continente. Si Carpentier piensa en una literatura barroca para América, Cortázar configura un universo fantástico que se manifiesta como una rajadura en la cotidianidad. A partir de “El Perseguidor” (1959) su literatura asimila conceptos aparentemente contradictorios como socialismo y poesía (política y estética). *Rayuela*, anterior en sólo unos años al cuento visto, quiebra la forma canónica de la novela como género, transgrediendo e inventando el lenguaje y la forma de leer. No se trata de la incorporación de la ‘h fatídica’, como dice Goic<sup>32</sup>. La ‘h’ o su ausencia no tiene nada de fatídica, menos el glíglíco erótico; se trata de hacer literatura sin literatura, extirpar todo lo retórico, las antiguas formas, devolver a los seres humanos su esencia primera. Cortázar aventaja a Carpentier en la creación de conciencias lúdicas, flexibles, pero ambos coinciden en la mostración de personajes desgarrados, divididos ante lo que significa la pérdida del espacio utópico.

Antes de morir, Borges confesó en su poema “Instantes” que le gustaría haber comido más helados y menos habas, viajar más liviano y andar en calesita. Borges nació viejo y sabio y, como Melquíades, estuvo a cargo del archivo, la biblioteca. La letra laberíntica fue lo más importante, no el juego. Y esta puede ser otra imagen de América que

---

<sup>32</sup> Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. 1980. Chile, Universitarias de Valparaíso. Pg.224.

Borges canoniza: la historia de América Latina atrapada en su propio laberinto de contradicciones y traiciones hechas lenguaje.

*Cien años de soledad* de G.García Márquez se yergue como novela arquetípica donde América es puro mito. Carpentier<sup>33</sup> revierte la oposición civilización- barbarie iniciada por Sarmiento en *Facundo*; él deconstruye el binomio: la metrópoli es la barbarie y el centro de América la civilización. Cortázar en “La isla a mediodía” hace lo mismo, situándola en un espacio mediterráneo, susceptible de ser extrapolada a un entorno americano, destruyendo la canonizada lógica occidental. Civilización y barbarie implican, además, un viaje del exterior al interior, de abajo hacia arriba, de un continente a otro, o del continente a una isla. Estos movimientos también prefiguran un tema canónico, inmersos en el gran paradigma central el cual es la articulación entre mito e historia.

La realidad desafortunada de América, como señala García Márquez en el discurso de aceptación del Premio Nobel, no se configura sólo desde lo mágico del mito sino también desde la violencia, el dolor y la soledad de la historia hecha habitante:

“Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra.”<sup>34</sup>

Para Silvia Spitta<sup>35</sup>, la división campo-ciudad se constituye como figura central del pensamiento latinoamericano:

“ A diferencia de Europa y Estados Unidos donde [...]se ha constituido la identidad occidental al privilegiar al tiempo y la historia (entendidos como lo vivo, lo fluido, lo ontológico) por sobre el espacio (lo muerto, lo inerte), América Latina ha seguido un proceso diametralmente opuesto. La ciudad, lo urbano, la división campo/ciudad, ha dominado el pensamiento latinoamericano desde la Conquista hasta nuestros días.” (Spitta. Pg.1).

---

<sup>33</sup> González Echevarría señala que la novela de Carpentier tiene que ver con la fundación de ciudades y el castigo. “El origen de la novela moderna ha de encontrarse[...]en esta relación. [...] “*Los pasos perdidos* desmantela la ilusión central capacitadora de la escritura latinoamericana: la idea de que en el Nuevo Mundo pueda darse un nuevo comienzo, liberado de la historia. El nuevo comienzo es siempre ya una historia, escritura en la ciudad.” Op.Cit, P.p. 25-27.

<sup>34</sup> García Márquez, Gabriel. *Discurso de aceptación del Premio Nobel*. En: [www.ciudadseva.com](http://www.ciudadseva.com)

<sup>35</sup> Spitta, Silvia. *Prefacio: Más allá de la ciudad letrada*. Dartmouth College. En: <http://www.pitt.edu/~hispan/iili/CiudadesIntro.pdf>

Las narraciones, obras teatrales y poesías latinoamericanas, incluyendo algunas postmodernas, vistas en este trabajo, adoptan el tópico campo-ciudad o civilización-barbarie con recurrencia, mitificando o deconstruyendo uno u otro espacio. Es decir, es un tópico canonizado. Esto también significa la lucha entre lo escrito y lo oral, el centro y la periferia, la exclusión y la inclusión, lo público y lo privado. Escribir América nunca ha sido ni será una tarea fácil.

Cualquier canon, sostiene Mignolo, depende de la comunidad. En el caso de la gran comunidad latinoamericana de escritores (as), pensadores (as), intelectuales y académicos (as), a ellos (as) les corresponde revalorar y resemantizar la formación, desarrollo y futuro del canon literario plasmado en este continente estriado, antes de que la puerta se abra a cien años de olvido.

## VII.- Notas

1.- Según Cedomil Goic, “el Superrealismo o modo de representación de la realidad en la Época Contemporánea sustituye como sistema al Realismo. La visión del mundo en él está reñida con el sistema racional y causal y con todo determinismo material de los aspectos del mundo. No lleva el mito, la poesía, lo extraño o fantástico, como término obstructivo en un a tensión característica. Al contrario, ilumina en la contradicción convencional el signo de una verdadera sobrerealidad, descubre en la ambigüedad el resorte de una reveladora experiencia, de un conocimiento poético. En la desconexión, en la gratuidad de la motivación, en la irrisión de toda causalidad mecánica, racionalista, consolida la irrealidad del mundo por encima de toda fidelidad a la experiencia ordinaria de lo real. Presenta lo insólito e inhabitual, lo sorprendente y momentáneo. La esfera dominante de representación es la conciencia muy diversamente cualificada. Rapsódica o musicalmente estructurada, circular y dinámicamente dispuesta”. Pp.14-15.

Los escritores de la generación surrealista de 1927 (Borges, Carpentier, Mallea, Marechal, Asturias, etc.) “recrean una antropología poética restituyendo al hombre su humanidad y representándolo en su humanidad y en anhelo de conocimiento sin ignorar su miseria o la miseria de sus limitaciones ni desconocer la gloria de sus obras o sus sueños.” P.181.

Las características del Neorrealismo [ Generación de 1942: Cortázar, Bombal, Rulfo, Arguedas, Onetti, etc.] para Goic son “nuevamente la proyección de mundos creados o revelados en construcciones notables, en las cuales se acentúa la indeterminación de lo real y la incoherencia del tipo de narrar. Ha de subrayarse que el Neorrealismo de esta generación debe verse en una doble dimensión contradictoria: nuevo realismo frente a una nueva realidad”. Pp. 181-182.

Cedomil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana*. 1972. Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso.

2.- **La Teoría del Túnel** (1947) propone a un escritor-explorador que subvierta el orden establecido, que eche abajo el andamio de la cultura para crear una contracultura, que de cuenta de la realidad total del ser humano y no de una realidad parcelada o sectorizada, que utilice un lenguaje que escape a las trampas mismas del lenguaje, un nuevo Caballo de Troya que galope para derribar la reforzada pared del condicionamiento cultural hecho arte, exprimiendo la esencia última - una especie de ambrosía- de la existencia humana.

**“Del sentimiento de no estar del todo”** (*La vuelta al día en ochenta mundos*, 1968).

Con respecto al proceso escritural o sitio existencial desde donde escribe Cortázar, la excentricidad (estar fuera del centro) se corresponde con lo que él denomina el ‘paralaje verdadero’. La escritura desde un intersticio o desde el lugar ‘entre’ anula las coordenadas temporales, generando así una realidad más amplia. La escritura es un proceso de revelación. El intersticio corresponde a una cesura, fractura, quiebre o suspensión de una realidad culturalmente signada.

“Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la excentricidad, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia... Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas” (Cortázar.1968: 21)

[...] “Y me gusta, y soy terriblemente feliz en mi infierno, y escribo. Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por ese *paralaje verdadero*, por estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos” (Cortázar.1968: 22).

### **Del cuento breve y sus alrededores (1969)**

Cortázar concibe que el cuento como el poema y jazz que nacen de “un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen “normal” de la conciencia” , cuya esfericidad deberá estallar y generar una superrealidad.

Extracto del trabajo de Lilian Elphick, *La liebre que corre tras de un tigre que duerme. Revisión de las poéticas de Julio Cortázar*. 2005. Seminario “Cuento Latinoamericano del Siglo XX ”, Profesor Manuel Jofré. Programa de Magíster en Literatura, Universidad de Chile.

3.- En el primer trabajo para el seminario “La formación del canon hispanoamericano” se concluye que lo más fundamental de los artículos de Robinson, Gates y Mignolo –expositores de las literaturas afroamericana, de mujeres y latinoamericana respectivamente- es la re-definición de canon, en términos de una apertura o creación de uno nuevo, en antologías, selecciones, programas de estudio, etc., donde podrán incluirse las obras de los ‘invisibles’.

Basados en los estudios de Iuri Lotman y la Escuela de Tartu, Pozuelo y Mignolo establecen que la literatura es un sistema autoorganizado que “ regula las prácticas discursivas mediante las que las comunidades humanas estabilizan el pasado y proyectan el futuro.” (Sullà.1998:270). Cualquier canon -sostiene Mignolo- depende de la comunidad. Según la dialéctica de previsibilidad vs imprevisibilidad en los sistemas culturales (Lotman), Pozuelo señala que un canon “no es otra cosa que la lectura del presente hacia el pasado y la creación de un isomorfismo entre texto y código, creando, en el caso de los textos creativos [imprevisibles, casuales], nuevos códigos en los que inscribirlos”. (Sullà.1998:234).

Los ensayos de Carrasco, Pratt y Quiroz definen el canon como una entidad histórica, inestable y cambiante, un sub-discurso hegemónico que contrasta con otros sub-discursos desplazados o marginados. La revisión del canon como estructura de exclusión y de valor –según Pratt- por parte de la academia, está ligada a una determinada jerarquía social dominante (androcéntrica), con valores y creencias que incluyen/ excluyen obras por razones extratextuales. Abandonando la idea de tradición como un conjunto de obras canonizadas por el simbólico masculino, Castillo propone establecer una genealogía (según el concepto de Foucault) o mapa rastreador que recupere y revise los textos producidos por mujeres escritoras latinoamericanas.

Canon, contra-canon, nuevo canon, re-canonización, la superación del canon, son conceptos que deben ser revisados en los estudios latino e hispanoamericanos, con el antecedente de que la tierra y el lenguaje han sido colonizados por la hegemonía europea. Sin embargo, la inclusión en programas de estudio del relato testimonial de Rigoberta Menchú y el *Popol Vuh* le sirven de ejemplo a Mignolo para demostrar que la memoria de los pueblos no es tan fácil de borrar.

#### 4.- Acción y metonimia

“ [En la obra de Cortázar] toda la acción está centrada en el personaje. También el rol , el papel de la acción está asumido por la acción. La acción se encuentra personalizada, humanizada. La acción, al ser portadora por los actantes, es el estrato más significativo de cada unidad porque allí el hombre revela su poder y su ansia, allí ejerce su derecho de decisión, y allí se plasma su libertad.”

“ La acción, como lo más objetivo del hombre, proporciona el verdadero sentido de los relatos, y la metonimia, siendo un recurso que amplía el lenguaje siempre más allá, establece el espacio de prolongación para la acción.” Manuel Jofre. *Narrativa argentina contemporánea: representación de lo real en Marechal, Borges y Cortázar*. 1993. Universidad de la Serena. Pp. 306-310.

5.- Véase el texto de Yourcenar y las similitudes con el cuento de Cortázar:

“Como el viajero que navega entre las islas del Archipiélago ve alzarse al anochecer la bruma luminosa y descubre poco a poco la línea de la costa, así empiezo a percibir el perfil de mi muerte.” ( 10).

“Tratemos de entrar en la muerte con los ojos abiertos.” ( 236).

El médico de Adriano se llama Iollas; el hijo de Klaios, Ionas.

6.- Según Manuel Jofré la superrealidad varía en las diferentes etapas de Cortázar como cuentista: “*Todos los fuegos el fuego* permite completamente la duplicidad de ámbitos, tanto a nivel de personaje como de espacio o acontecimiento. Los diferentes modos de ser ya no se repelen sino que entran en conjunción entre sí. Realidad y superrealidad tienen la misma dimensión, y los personajes fluctúan de un ámbito a otro con gran facilidad. Lo cotidiano se vuelve el asiento principal de lo superreal”. (Jofré.1993: 307).

## VIII.- Bibliografía

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. 2000. Santiago, Cuarto Propio. Extracto encontrado en [www.elmostrador.cl](http://www.elmostrador.cl)
- Borges, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*. 1968. Bs. As, Emecé.
- Cortázar, Julio. -“ La isla a mediodía”. En: *Cuentos Completos*. 1996. Buenos Aires, Alfaguara.
- La vuelta al día en ochenta mundos*. 1968. México, Siglo XXI. Pg. 201.
- Carta de Julio Cortázar a R. Fernández Retamar. En: [www.sololiteratura.com](http://www.sololiteratura.com)
- Carpentier, Alejo. -*Los pasos perdidos. Viaje a la semilla*. 1997. Santiago de Chile, Andrés Bello.
- “Autobiografía de urgencia”. 1965. Madrid, *Insula* N° 218.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. 2003. España, Ediciones Siruela.
- de Sola, Graciela. *Cortázar y el hombre nuevo*. 1968. Bs. As, Editorial Sudamericana.
- Deleuze, Gilles. 1994. *Lógica del sentido*. España, Paidós.
- García Márquez, Gabriel. *Discurso de aceptación del Premio Nobel*. En: [www.ciudadseva.com](http://www.ciudadseva.com)
- Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. 1980. Chile, Universitarias de Valparaíso.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. 2000. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Jofré, Manuel - “Teoría y práctica de la superrealidad en la literatura latinoamericana contemporánea: Borges, Cortázar y Neruda”. 1990. *Revista Logos* N° 2, Universidad de La Serena.
- *Narrativa argentina contemporánea: representación de lo real en Marechal, Borges y Cortázar*. 1993. Universidad de la Serena.

- “ El cristal empañado. Modernidad y postmodernidad en la obra de Nicanor Parra”. En: *Ciclo homenaje en torno a la figura y obra de Nicanor Parra. Coloquio internacional de escritores y académicos*. 2002. Santiago de Chile, AntiParra Productions y Ministerio de Educación, División de Cultura.

Mac Millan, Mary. 2005. *El intersticio como fundamento poético en la obra de Julio Cortázar*. Alemania, Peter Lang Ediciones.

Paley de Francescato, Martha. 1975. “ El viaje: función, estructura y mito en los cuentos de Julio Cortázar ”. En : *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, David Lagmanovich compilador. Barcelona, España, Ediciones Hispam.

Piñón, Francisco. 1 al 4 de junio de 2004. *Diversidad Cultural: Los desafíos del desarrollo en América Latina*. Terceros Encuentros Internacionales de las Organizaciones Profesionales de la Cultura. Seúl, República de Corea. En: [www.oei.es](http://www.oei.es)

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. 2004. Santiago de Chile, Tajamar.

Rodríguez Fernández, Mario. “Novela y poder: El panóptico. La ciudad apestada. El lugar de la confesión”. *Atenea* (Concep.). [online]. 2004, no.490 [citado 28 Noviembre 2005], p.11-32. Disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S071804622004049000002&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071804622004049000002&lng=es&nrm=iso) ISSN 0718-0462.

Santander, Carlos. “Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier”. En: *Homenaje a Alejo Carpentier . Variaciones interpretativas en torno a su obra*. 1970. New York, Las Americas Publishing Co. Helmy Giacomani Ed.

Spitta, Silvia. *Prefacio: Más allá de la ciudad letrada*. Dartmouth College. En: <http://www.pitt.edu/~hispan/iili/CiudadesIntro.pdf>

Watts, Alan. *El camino del Tao*. 2000. Barcelona, Kairós Editorial.

White, Hayden. 1992. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México D.F., F.C.E.

Wilson Ross, Nancy. *Para vivir el camino del Buda*. 1990. México, Árbol Editorial.

Yourcenar, Marguerite. *Memorias de Adriano*. 1989. Bs. As, Sudamericana.





