

## ISLARIOS DEL PRESENTE: (RE) CONFIGURACIONES

Lic. María Florencia Donadi  
Universidad Nacional de Córdoba / CONICET

En un texto de 1903, publicado póstumamente en 1909, Euclides da Cunha escribe:

La isla de Marajó, constituida por una flora selectiva, de vegetales adaptados al medio pantanoso y a la inconstancia del fondo lodoso, es un espejismo [*miragem*] de territorio. Si la desnudaran, quedarían sólo las superficies rasas de los pantanos [*mondongos*], desapareciendo al nivelarse el agua, o, algunas puntas rocosas de arenisca endurecida esparcidas por allí, en la amplitud de una bahía. A la luz de las rigurosas deducciones de Walter Bates, comprobando a su vez las conjeturas anteriores de Martius, lo que está allí, bajo el disfraz de la vegetación [*mata*] es una ruina: restos dismantelados del continente, que otrora se estiraba, unido, desde la costa de Belém hasta la de Macapá (Cunha 1909 12. La traducción es mía)<sup>184</sup>.

*Miragem* es el espejismo, ilusión óptica producida a partir de la imagen. Bajo el disfraz, la ruina. El disfraz es la ilusión y la realidad, la ruina. De esta tensión da cuenta el espejismo, de esa distancia entre ambas. Esta asociación entre ruina e imagen es central para pensar la metáfora de la insularidad en su operatoria literaria en la serie que se esboza en este texto y, a su vez, para pensar su operatoria a la hora de reflexionar sobre las territorialidades en su complejidad del presente.

Inicialmente, esta asociación entre isla y espejismo se instituye en hilo conductor para abordar, a través de este texto, una reflexión en torno a cierto dibujo territorial, la isla, y su formación de archipiélagos literarios, críticos y teóricos. La propuesta de estas líneas, es, entonces, concentrarse en cierta deriva de una metáfora territorial en sus rearticulaciones, reapropiaciones y transformaciones.

Como se deja entrever, metáfora y desplazamiento van de la mano: la metáfora es en sí misma un desplazamiento inherente a la función significante del lenguaje, pues se entiende como figura por la cual la mente aplica el nombre de un objeto a otro, gracias a un carácter común que los aproxima. Así entendida, la metáfora insular es personaje principal de estas líneas y se vincula inextricablemente a uno de los dispositivos de su narración: el viaje. Sin embargo, nunca se sabe donde comienza y termina la metáfora. Una palabra abstracta se forma por la sublimación de una palabra concreta. No sólo la lengua, sino toda la vida intelectual reposa en un juego de transposiciones, de símbolos que se puede llamar metáfora (Diccionario crítico – Documents). La metáfora es también una especie de fenómeno óptico en el que se logra la unión de dos pensamientos distintos en simultaneidad. “Podríamos agregar que en ella se impone una mirada *estereoscópica*, abarcadora de dos imágenes distintas en un solo acto de visión” (Oliveras 2009 56)<sup>185</sup>.

---

<sup>184</sup> “A ilha de Marajó, constituída por uma flora seletiva, de vegetais afeitos ao meio maremático e ao inconsistente da vasa, é uma miragem de território. Se a despissem, ficariam só as superfícies rasadas dos “mondongos” empantanados, apagando-se no nivelamento das águas; ou, salteadamente, algumas pontas de fragedos de arenito endurecido, esparsas, a esmo, na amplidão de uma baía. Á luz das deduções rigorosas de Walter Bates, comprovando as conjeturas anteriores de Martius, o que ali está sob o disfarce das matas é uma ruína: restos dismantelados do continente, que outrora se estirava, unido, da costa de Belém à de Macapá (...)” (12).

<sup>185</sup> Añade, más adelante, Oliveras: “En consecuencia, las llamadas artes del tiempo, como la poesía, el relato o el mito, cuando metaforizan se acercan a las artes del espacio. Esto significa que ellas mueven a la imaginación a condensar en una misma porción de espacio dos objetos de reinos distintos. La captación del ‘deviene’ pasa a ser en estos casos vívida captación del ‘es’” (64).

Asimismo, el desplazamiento hacia el sentido que propone la metáfora y su productividad en la vida del pensamiento se propone aquí, en inicio de reflexión sobre los préstamos literarios y crítico-teóricos.

Entre dos conceptos espaciales antagónicos, tierra y mar, según las tradiciones occidentales –por ejemplo, contenidas en los relatos bíblicos– que representan estabilidad e inestabilidad, lo fijo y el movimiento, respectivamente, existe un punto donde esos dos espacios parecen converger: el río. Los ríos aparecen como figuras excéntricas, pues sus aguas corren sobre la tierra en un circuito delineado, lo inmóvil de las márgenes se une a la fluidez de la corriente, lo estático a lo inconstante. Su marca es la ambigüedad entre dos universos contradictorios (Freire Gomes 2001).

Plínio Freire Gomes, precisamente, señala que esa dicotomía en torno al río dará lugar a dos simbologías opuestas aunque ligadas: una, en que el río es representado como *terminus* natural, como marco de una identidad colectiva que no puede ser superado sin algún tipo de peligro, pues del otro lado se extiende un territorio habitado por pueblos salvajes; la otra asocia al río, ya no a la demarcación de un territorio, sino a la idea de que sus aguas forman un *fissum* geográfico (fisura, grieta o falla), una hendidura (*fenda*) en el paisaje, los ríos tendrían la posibilidad de permutar los espacios, de ser atajos que rompen el confin de dos dominios comunicados (47-48).

El río es la figuración a partir de la cual se posibilita, entonces, la pretensión de esta ponencia de poner el acento en una tónica que se delinea como un *igarapé* más que como un *varadouro*. Este último es el corte rígido y transversal que conecta un río con otro por tierra; el *igarapé*, por el contrario, representa los pequeños e intrincablemente navegables cursos de agua, es un pequeño río, que nace entre la vegetación y desagua en un río mayor, es vía (de comunicación), pero es también el canal estrecho entre una isla fluvial y otra o entre una isla y tierra firme, con posibilidad de pasaje apenas por una canoa.

### Islas

El número 4 de la Revista SIWA, publicada hacia fines de 2014, está dedicada al *Islario general de todas las islas del mundo*. La revista abre, a manera de editorial, con un exordio a “La insularidad como objeto y condición” del que se rescatan aquí algunas ideas centrales. Las islas, dicen los editores, “tornan inquietos los mapas, los obligan a enmendar su plana, a desdecirse. Ningún error, en la historia de la cartografía, ha provocado tanto revuelo como la mención –con lujo de detalles–, de islas que jamás existieron” (5). Vuelven a vincularse las islas y los espejismos y, asimismo, las islas y los mapas a través de una relación agónica.

La mayoría de los mitos geográficos incumben a islas; tal es así que los mitos de origen de cielo e infierno de la tradición occidental se figuraron en islas. “Al tratarse de universos cerrados en sí mismos permiten el libre ejercicio de todos los caprichos, los derechos, las aberraciones. Si el Paraíso es una isla, algunas de las más célebres cárceles también lo son” (5). Las islas tienen su propio género literario, nombrado como “islario”: “un atlas que comprende exclusivamente mapas de islas” (*Ibid.*) con indicaciones de su posición, las distancias entre unas y otras, su extensión, sus límites y su historia.

Si bien la palabra “islario” es hoy una palabra marginal, ausente, el encanto y la seducción de las islas parece perdurar en formas sorprendentes, no sólo en la literatura o en las ciencias geográficas, sino como metáforas cuya potencialidad de reflexión filosófica, teórica y crítica aún ofrece un panorama para el pensamiento de la contemporaneidad. Esa persistencia y ese deseo de escribir sobre las nuevas islas, las redefiniciones de límites y confines, de zonas y regiones, es decir, sobre los cuestionamientos y configuraciones de las territorialidades (latinoamericanas) en el siglo XXI, reinscribe la palabra “islario” en estas reflexiones en torno a aquellos bordes que se resquebrajan al ser desplegados. El objetivo consiste en pensar una operatoria literaria y crítica que se elabora en el presente, en un aquí y ahora de América Latina, que se pregunta por las redefiniciones de matrices fundamentales, tales como espacio y tiempo, territorialidad y

temporalidad a partir de las condensaciones de sentido que, espectralmente, se condensan sobre la las ínsulas y sus metáforas.

La isla remite a un imaginario en el que la literatura ha jugado un papel fundamental y sobre el que la crítica ha abrevado regularmente, y aún continúa haciéndolo, para reflexionar sobre las complejidades de lo contemporáneo.

Trazar un islario de la geografía y, junto a éste, en yuxtaposición, montaje o superposición, un islario de la imaginación sería una tarea imposible, tal es la profusión de la escritura en torno a este espacio singular. Los relatos se multiplican al infinito. Sin embargo, retomando el vínculo entre isla e imagen –y en especial la espectralidad y el espejismo- que rastreamos en nuestra cercana literatura desde *La invención de Morel*, propongo un recorrido reticular por algunas islas en sus tensiones con los mapas y desde una (dis)torsión de la mirada (de la retina) para elaborar una imagen de las preocupaciones del presente en las matrices arriba mencionadas.

Antes de dar comienzo a ese itinerario, deben hacerse dos consideraciones de índole metodológica: por un lado, establecer el vínculo específico entre isla e imagen y, por otro lado, definir las pervivencias de los (mito)imaginarios en torno a las islas a partir de la *anacronía*.

En cuanto a la primera de esas consideraciones, la relación isla-imagen, a la que aludimos a través de la cita de Euclides da Cunha, se establece en términos de *espejismo*, ilusión, que implica la distancia con lo real. A menudo, las islas aparecen ligadas a la posibilidad o la búsqueda de una experiencia –junto a su registro imagético, la fotografía-, o como simulacros a escala que esconden una “verdad oculta”. El espejismo connota la figuración de lo doble y contiene la tensión entre original y copia o entre ilusión de origen y reproducción seriada.

En segundo lugar, las imágenes (insulares) se observan en sus pervivencias y yuxtaposiciones temporales a partir de la perspectiva propuesta por Didi-Huberman de la anacronía de las imágenes: “las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto (...) la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino”.<sup>186</sup>

#### *Zona intersticial y visión estereoscópica: “La isla a mediodía”*

“La isla a mediodía” de Julio Cortázar, relato que conforma *Todos los fuegos, el fuego*, descubre, sin lugar a dudas, una zona, claramente representada por la isla como espacio y porción territorial, que se elabora como concepto literario: una zona intersticial.

La isla de Xiros se instala en el imaginario del personaje como un espacio irreal, condensación de su deseo manifiesto en la mirada obsesiva y seducida. La isla *obnubila* a Marini, a tal punto que solo la visión a mediodía –cuando la sombra se reduce al mínimo- es clara, mientras que en otras ocasiones es borrosa: la fotografía de la isla “salió borrosa”. El verbo obnubilar se liga al velo, aquello que oculta. Así, se establece una correlación entre la figuración de esta isla y el espejismo de una posible nueva vida<sup>187</sup>.

Es notable el hecho de que Marini fotografíe ese territorio insular condensación de sus deseos por una temporalidad diferente, deseo de una especie de corte con su presente, particularmente notable si se consideran las teorizaciones de Barthes, quien sostiene que una fotografía

---

<sup>186</sup> Disponible en:

[http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_rea\\_l.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_rea_l.pdf)

<sup>187</sup> Es indecible, además, la cuestión acerca de la ilusión, el ensueño o la realidad de la isla: “Nada de eso tenía sentido, volar tres veces por semana a mediodía sobre Xiros era tan irreal como soñar tres veces por semana que volaba a mediodía sobre Xiros. Todo estaba falseado en la visión inútil y recurrente; salvo, quizá, el deseo de repetirla, la consulta al reloj pulsera antes de mediodía, el breve, punzante contacto con la deslumbradora franja blanca al borde de un azul casi negro, y las casas donde los pescadores alzarían apenas los ojos para seguir el paso de esa otra irrealidad”.

...puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar. El *Operator* es el fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidôlon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (1989 35-36).

El *espectro* es el fantasma que retorna a través de esa presencia que es la fotografía. Coincidencia que se volverá terrible para el personaje hacia el final del cuento “La isla a mediodía”: la muerte parece ser el único corte posible en temporalidades entremezcladas para Marini. Esa fotografía que “salió borrosa” se vuelve la borradura de su propia existencia. Otra vez, la imagen que la fotografía devuelve, antes del final fantástico y fatal, es la de una zona intersticial pues ese “estar presente” de la fotografía es también el estar entre (*inter-esse*), estar entre el *operator* y el objeto o sujeto fotografiado (el *spectrum*), es la distancia, es el entre: entrelugar que nos permite pensar nuevamente el estatuto de ese territorio que desplaza el deseo del personaje: isla, que como metáfora es asimismo desplazamiento y movimiento hacia lo discernible, es un viaje hacia lo visible (Kristeva 1994), es un intento de alcanzar el sentido, pulsión hacia el sentido: esa es la dinámica de la metáfora<sup>188</sup>. La isla del relato de Cortázar se convierte en metáfora de las zonas intersticiales, de esos espacios intermedios, ya que

La isla es, ante todo, una geografía ambigua, pues “entre el océano que es el límite de lo conocido y lo infranqueable y el continente que se identifica con lo conocido y la civilización, existen tierras mediáticas que son las islas, que participan de uno y del otro, geográfica, psicológica y quizás metafísicamente. Están, en cualquier caso, en el límite del mundo, ni fuer, ni en él, en la franja indiscernible del interior y el exterior” (Delgado Pérez 40).

La isla es un espacio que condensa para el personaje la posibilidad de un tiempo diferente y un lenguaje diferente en el que la comprensión es posible en gestos de humanidad; encarna la posibilidad de conjugar dos modalidades de lo viviente: lo estable del espacio terrestre con lo fluyente o incesante de lo marítimo.

A través del relato, accedemos a ese espacio intersticial en el que se convierte esta isla, pues hay dos órdenes que se tocan (realidad e irrealidad) y es imposible decidir por uno de ellos; la isla se convierte en un *entre* espacial y temporal. Claro que hay un efecto ligado al fantástico cortazariano. Sin embargo, lo que se quiere destacar aquí es la configuración indecible de ese espacio como “entre”, sobre todo, a partir de la mirada: sus primeras aproximaciones son desde el borde, desde la orilla (y, además, desde lo alto) para luego convertirse en el espacio donde se superponen dos tiempos y dos órdenes diferentes.

En una entrevista del 12 de junio de 1976, Cortázar sostiene que, en el cuento “Reunión”, del mismo libro, quiso utilizar la visión estereoscópica.

(BE) —En un momento aludes a una “visión estereoscópica”, la cual resulta muy efectiva. No sólo evoca al hombre de ciencia que había en el Che sino que plantea una sensación humana.

---

<sup>188</sup> Al respecto de las relaciones entre islas y fotografías, Ezequiel de Rosso señala, en su genealogía de islas “terminales” en la literatura argentina, sostiene “En el centro de los relatos sobre islas se ubica, pues, la necesidad de registrar la experiencia. Esa experiencia, sin embargo, estará lejos de ser una experiencia de resurrección: si no se muere, en las islas se verifica, al menos, la imposibilidad de empezar de nuevo” (2014 199). Esto se observa, también, en otro cuento de Cortázar mencionado por de Rosso: “Apocalipsis en Solentiname” (1974) cuyo núcleo es el registro y sus posibilidades, pues la fotografía revela aspectos que permanecían ocultos a la realidad vista por los propios ojos.

(JC) —La metáfora parte de una experiencia personal. En determinadas situaciones críticas, quizá de peligro físico, en las que todo puede definirse en segundos, el hombre se vuelve muy claro. Tiene una visión estereoscópica, lo ve todo bajo un relieve extraordinario. Siento que en el instante de la muerte la realidad se percibe así.

Este es el espacio propuesto en “La isla a mediodía”, aquel espacio entre cada una de las imágenes que cada ojo obtiene, es decir, el espacio entre visiones diferentes, que otorga además un relieve fuera de lo normal, cierta materialidad, a la imagen<sup>189</sup>.

*Entre-lugar y visión estereoscópica: La ciudad ausente*

*La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, avanza un poco más en esa estereoscopia. Novela compleja de corte macedoniano, adelanta algunas preocupaciones en torno a los espacios, las territorialidades y temporalidades: la máquina de traducir es una máquina de transformar que sintetiza lo que vendrá. En ese sentido, la preocupación por el origen da lugar a la preocupación por la transformación<sup>190</sup>.

El personaje, Junior, configura, a partir de sus recorridos y búsqueda, un espacio que es un entre-lugar: espacio ausente-presente de la novela, entre ficción y realidad, delirio, doble, vida y muerte. Y es, justamente, la isla la que representa ese “entre” de la máquina, la isla del Tigre, doble a su vez de “La Isla”, relato producido por ella.

La máquina es un “entre” anacrónico: es una fábrica de réplicas microscópicas, dobles virtuales; pero la máquina, también, trama datos reales, se ve influida por fuerzas externas. La máquina es “pura energía”, de allí que su metáfora sea la isla:

En la isla no conocen la imagen de lo que está afuera y la categoría de extranjero no es estable. Piensan la patria según la lengua. Los individuos pertenecen a la lengua que todos hablan en el momento de nacer, pero ninguno sabe cuándo volverá a estar ahí (...) Definen el espacio en relación con el río Liffey que atraviesa la isla de norte a sur. Pero Liffey es también el nombre que designa el lenguaje y en el río Liffey están todos los ríos del mundo. El concepto de frontera es temporal y sus límites se conjugan como los tiempos de un verbo (122-123).

La máquina es el *entre* realidad e irrealidad, es el *entre* de tiempos divergentes, *entre* realidad y experiencia (“la lógica de la experiencia es siempre lo posible”), *entre* presencia y ausencia (“la ausencia es una realidad material”), *entre* sueño y realidad (Macedonio “No creía que el ensueño fuera interrupción de lo real, sino más bien una entrada”).

Como el criterio de realidad, según el Russo, se ha cristalizado, quieren desactivar la máquina. La máquina es anacrónica y, por eso mismo, peligrosa.

Ese anacronismo es creado por la máquina y, asimismo, es el dispositivo de montaje de *La ciudad ausente*. La técnica de montaje utilizada trabaja con cortes y yuxtaposiciones revelando

---

<sup>189</sup> Podemos contrastar esta propuesta cortazariana con la postulación de Godard sobre la idea de *estéreo* para las imágenes, a la que “gráfica” en la forma de dos triángulos entrecruzados (una estrella), para significar las diferentes posibilidades (ángulos) desde los que una imagen puede ser vista. Allí aparece la noción de intersticio, lo que sucede *entre* dos imágenes es lo que a Godard le interesa y lo que, en el cine, produce el montaje, así considerado, lo interesante no la síntesis, sino lo que se genera en la fricción, en el *in-between* del corte. En esa zona intersticial, ese *entre* una imagen y otra, residiría lo real, el abismo de la representación de la imagen, lo que permanece sin representación.

<sup>190</sup> Al respecto de la tensión origen-transformación, de Rosso sostiene que “En la isla innominada del relato, la inestabilidad de la lengua (cuya contracara es la obsesividad del registro) se torna origen. En la isla los cambios en el lenguaje son tan abruptos y veloces (“en la isla, ser rápido es una categoría de la verdad”) que las identidades se construyen y desarman sin solución de continuidad” (202). El enfoque aquí propuesto se concentra más bien en la importancia concedida a esas transformaciones que hacen inviables identidades coherentes y fijas y no en la idea de origen, sino como ficción, única vía posible.

complejidades temporales, estratos espaciales, pasado, presente y futuro conviviendo en simultánea contemporaneidad.

La ausencia, aquello que se anuncia desde el título de la novela, es el retorno del fantasma, no como un autómatas, sino como la posibilidad de lo infinito (el archivo) y no necesariamente como relato, pues el relato es un arte de la vigilancia: hay que influir sobre la realidad, sobre todo contra las experiencias, los experimentos y las mentiras del Estado.

Pero, se nos dice:

Mentir ya no es una alteración de la ética, sino una *falla* en una especie de máquina a vapor del tamaño de esta uña (...) la verdad es un artefacto microscópico que sirve para medir con precisión milimétrica el orden del mundo. Un aparato óptico, como los conos de porcelana que los relojeros usan cuando desarmen los engranajes invisibles de los complejísimos instrumentos que controlan los ritmos artificiales de tiempo (99. El destacado es mío).

Se traza aquí lo indecible a partir del concepto de *falla*, una hendidura, un giro en falso, pero a su vez, muy cercano a la verdad. Hay una reflexión en torno al concepto mismo de ficción como espacio intermedio, indecible: la verdad es un aparato óptico, pero si todo se funda cada vez y nada permanece ni puede ser recordado (de Rosso 202), subsiste únicamente una ficción, genealogías del espacio insular.

“Macedonio [dice el mismo personaje] tenía una conciencia muy clara del cruce, la orilla a partir de la cual empezaba otra cosa”. Pero él es un naufrago, no llega a la otra orilla, sino que vive en una isla (imaginaria).

Ese espacio insular metafORIZA un *entre* y se instituye como concepto que nos introduce de lleno en las reflexiones filosóficas macedonianas sobre ese espacio “inter” en el que mentir es una falla y la realidad un artificio. Piglia, en esta “novela”, suma al cono de porcelana, aparato óptico, otra mirada a partir de la máquina que crea visibles: nuevamente, estereoscopía.

Estas escrituras dialogan de manera directa con la noción elaborada por Silviano Santiago en su ya clásico ensayo “El entre-lugar del discurso latinoamericano” (1971).<sup>191</sup> Florencia Garramuño sostiene que, además de ofrecer una lectura de la literatura latinoamericana, el concepto de *entre-lugar* es una tentativa de encontrar un método crítico diferente que, dejando de lado la noción de influencia, permita construir una nueva teoría sobre la literatura latinoamericana. Es necesario liberarse de la imagen de una América Latina “sonriente y feliz, carnaval y fiesta, turismo cultural”, develar el espejismo, quitar aquello que obnubila. Y esa nueva forma de pensar esta teoría va de la mano de una nueva práctica de la ficción que Garramuño identifica en transformación a partir de los años ’70 a la que, asimismo, se suma un nuevo modo de intersección entre discursos literarios, críticos y teóricos.

La noción de entre-lugar propuesta por Silviano Santiago da por tierra con los conceptos de original, historia y unidad y devuelve una apuesta a las diferencias y la valorización del pensamiento “de lo impuro”, según Garramuño (2008 55). El entre-lugar (Santiago 2000) marca el afuera de las oposiciones binarias y aporta la dimensión del tránsito, en vínculo con nociones de dispersión y de serie.

Ya no es posible –ni bueno, ni provechoso, ni inteligente- una vuelta al mundo precolonial, que señale la pura originalidad de una instancia previa e inmovible que remitiría a un cierto origen. Ni la asimilación completa de la mera copia o reflejo del allá europeo, ni el acá absoluto –previo a la colonización-, ni la adopción de un allá dudosamente pleno de la Europa colonialista y colonizadora, sino un “entrelugar” que se sirva de todo (Garramuño 2000 12).

---

<sup>191</sup> “El entre-lugar del discurso latinoamericano” fue escrito originalmente en francés. La versión en portugués data de la publicación en libro de *Uma literatura nos trópicos* (1978) y la traducción al español aparece en *Absurdo Brasil*, compilación de Adriana Amante y Florencia Garramuño (2000).

Santiago “marca la identidad de la cultura latinoamericana como un proceso de repetición diferenciada, que en esa misma repetición está cuestionando y criticando el texto original y, con esa crítica, el concepto mismo de originalidad” (12).

Reivindicando una “asimilación inquieta e insubordinada, antropófaga” (Santiago, 2000: 71) el crítico brasileño toma las postulaciones del vanguardismo antropofágico modernista de 1928 para proponer que es en ese entre-lugar en el que se configura el discurso latinoamericano. Establece, retomando la paradoja de Pierre Menard a partir de la indistinción entre modelo y copia, el rechazo a la concepción tradicional de invención artística, la transgresión del modelo, en el movimiento imperceptible y sutil de conversión, de perversión, de inversión.

Entre el sacrificio y el juego, entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión, allí, en ese lugar aparentemente vacío, su templo y su lugar de clandestinidad, allí se realiza el ritual antropofágico de la literatura latinoamericana (77).

De este modo, la serie que podría trazar este itinerario sería infinita, tal es la reapropiación de esta metáfora insular de las territorialidades del presente leídas por el bias del entre-lugar. Sin embargo, incluimos un último *excursus* por algunas consideraciones que plantea “Un arte de hacer ruinas” (2002) de Antonio José Ponte.

A la manera del río que marcábamos al comienzo, este cuento dibuja otro espacio “entre” configurado por los extensos túneles de Tuguria, que a su vez se instituye como ciudad: una ciudad hundida –un *fissum*, una fisura, como se dijo más arriba. Tuguria es un *entre* el arriba y el abajo y es, un “espacio que parecía no tener fin”, un espacio que –como sostiene el profesor D.– es tiempo. “El tiempo, como deben haberte enseñado, es un espacio más” (128). Como las dos caras de la misma moneda que el estudiante extrae del cuenco, espacio y tiempo se imbrican y condensan en la gran metáfora que es el túnel. Pero la moneda, además, es falsa: su función parece estar ligada a un código secreto: “A mí me ronca arriba / A mí me ronca abajo”. Esa moneda es un juguete, “Para uno de esos juegos donde compras y vendes propiedades”. Ese código secreto permite el acceso a ese espacio que es tiempos de la memoria y también tiempo del presente en ruinas, permite el acceso a ese *entre* tensionado entre “flotación” o “estática milagrosa” y tugarización. Nuevamente la ruina, asociada a la imagen y la metáfora de una historia de tiempos simultáneamente “apilados”, “amontonados” encarnados en la isla.

El horizonte de una isla se alcanza rápidamente si ésta se bosqueja como límite, pero si ésta se excava como un *entre*, el movimiento no se anula y se entra, aún en la aporía, es decir, con/en la dificultad para pasar. El túnel de Tuguria es la caverna, el hueco y solo se llega a él excavando: haciendo huecos, perforando la ciudad para ingresar en otra densidad que es la ruina, una densidad espectral.

Los planos de la ciudad que se despliegan en el túnel figuran que “allí existía una ciudad muy parecida a la de arriba”. Sin embargo, esa ciudad no es su doble sino que entre ambas se configura el territorio como pasadizo, como el igarapé fluvial.

### Mapas

Como si Betmoora encarnara en Tuguria y ésta en La Habana, “Un arte nuevo de hacer ruinas” enseña la productividad del concepto de entre-lugar al dar cuenta que esta categoría teórico-crítica no es solo una categoría territorial, aún cuando nos permita pensar la territorialidad, sino que su potencia de pensamiento y de reflexión alcanza el cuestionamiento de las categorías sobre las que se asienta la experiencia moderna y contemporánea de la literatura. En este sentido, este relato muestra las superposiciones de diferentes temporalidades y espacialidades, todas ellas conviviendo en tensión simultáneamente: los personajes cohabitan múltiples mundos. Lo que persiste parece ser la ruina. O la ruina es su modo imagético de ser.

Se vuelve entonces a la cita de Euclides: lo que persiste es la ruina, en la imposibilidad representacional de los mapas y sus espejismos. Sólo la ruina y la imagen estereoscópica como *entre* nos permitirían abordar estas escrituras, pues es en las fallas, en las fisuras donde es posible pensar el modo en que la literatura y la crítica piensan la territorialidad del presente como una escenificación/producción de espacios no-representacionales, *liminales*, ambivalentes, fronterizos, espacios tensionados que funcionan en una relación ambigua con el tiempo. La noción de entre-lugar, a partir de la inextricable relación espacio-tiempo en este cuento, nos revela la historia como ruina, que socava la idea de una historia lineal, en tanto movimiento que avanza por un tiempo homogéneo y vacío, nos presenta más bien retrocesos y destrucciones: derrumbes y barbacoas, horizonte, pero, sobre todo, pasadizos.

Bethmoora es la ciudad abandonada y Tuguria es la ciudad ruiniforme, entre real e imaginaria.

Las islas, como espacios geográficos delimitados por cortes marítimos o fluviales, que han sido objeto de una larga tradición filosófica, histórica y literaria, asumen en la contemporaneidad un rol de dispositivo teórico-crítico, ya no en imaginarios ligados a lo utópico –que se remonta a Moro– sino como categoría para asir las tensiones, distancias y quiasmas, que se asientan en una metáfora territorial. El uso imagético de ese concepto nos informa acerca de las preocupaciones actuales por las relaciones entre literatura y territorialidad en los enclaves de fines del siglo XX y comienzos del XXI.

## Bibliografía

- AA.VV. *Revista SIWA. Biblioteca Universal de Literatura Geográfica* 4, 2014.
- Amante, Adriana y Garramuño, Florencia “Prólogo”. *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblios, 2000. 9-15.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Cortázar, Julio. “La isla a mediodía” en *Todos los fuegos, el fuego*. 1966. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2010.
- Cunha, Euclides da. “Á margem da história”. *Estudos vários*. 1909. Porto: Livraria Chardlron, 1922.
- Delgado Pérez, María Mercedes. “Las islas en el imaginario creador: unas maravillas bien reales”. *Revista SIWA. Biblioteca Universal de Literatura Geográfica* 4 (2014): 38-44.
- Didi-Huberman, Georges. “Cuando las imágenes tocan lo real”. Disponible en: [http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)
- Espejo, Beatriz. “Mi Universidad fue la soledad: Julio Cortázar”. Entrevista a Julio Cortázar. *El sol de México*. 12 de junio de 1976: 14-15.
- Freire Gomes, Plínio. “O Amazonas e o Prata na mitogeografia da América”. *Revista Topoi*, septiembre (2001): 41-61.
- Garramuño, Florencia. “Silviano Santiago e a literatura latino-americana. A literatura depois do modernismo”. *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Souza Leal, Eneida (organizadora). Belo Horizonte: Editora de UFMG, 2008. 51-69.
- Godard, Jean Luc. *Godard on Godard*. New York: Da Capo Press, 1986.



*II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.*

- Kristeva, Julia. *El trabajo de la metáfora: identificación, interpretación*. Madrid: Gedisa, 1994.
- Oliveras, Elena. *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Espasa Calpe/Seix Barral, 1992.
- Ponte, Antonio José. "Un arte de hacer ruinas". *Nuevos narradores cubanos*. Straufeld, Michi (Ed.). Madrid: Siruela. 2002. 123-139.
- Rosso, Ezequiel de. "La isla terminal: sobre algunas islas en la literatura argentina", *Revista SIWA. Biblioteca Universal de Literatura Geográfica* 4 (2014): 197-203.
- Santiago, Silvano. "O entre-lugar do discurso latino-americano". *Uma literatura nos trópicos*. 1978. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2000. 9-26.
- . "El entre-lugar del discurso latinoamericano". *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Amante, Adriana y Garramuño, Florencia (selección, traducción y notas). Buenos Aires: Biblios, 2000. 61-77.