

humor, el motivo de la mascarada y los cambios de identidad, aspectos que se observan, respectivamente, en el carácter tragicómico que asume el destino de *La Estrella*, en la inseguridad de personajes como Cué, Silvestre, Códac y, en menor medida, Eribó (*Tres Tristes Tigres*) con respecto a su lugar en la sociedad, y en una tendencia de éstos a confundirse a unos con los otros. La inseguridad con respecto a la propia identidad personal es también evidente en *La Habana para un infante difunto*.

Nuestro crítico ha realizado una labor meticulosa, señalando puntos de contacto entre los temas y técnicas de numerosas películas y los de las obras de Cabrera Infante. Esta asimilación extensiva de elementos recogidos de la pantalla y de las teorías cinematográficas configura una forma de expresión nada común entre los escritores hispanoamericanos. Como era previsible, Hall establece coincidencias y distinciones entre su autor y Manuel Puig, también influido poderosamente por el cine y la cultura popular. La diferencia entre ambos reside, según afirma, en la distancia estética, en la ironía con respecto al material cinematográfico incorporado, por parte de Cabrera Infante. Como prueba de ello compara la identificación de Molina (y en buena medida de Puig mismo) con las películas y con algunas actrices en *El beso de la mujer araña*, y el juego de sátira y parodia que utiliza los mitos del cine para desenmascarar su propia tradición, en *La Habana para un infante difunto*. Las películas, y otras formas de cultura popular, dice Hall, no son aceptadas sin crítica ni despectivamente rechazadas en la obra de Cabrera Infante. Esto lo confirma, más recientemente, la mayor complejidad de los recursos paródicos que entran en juego en su libro *Holy Smoke*.

Esta nueva contribución a la bibliografía de Cabrera Infante es valiosa porque destaca aspectos poco estudiados de la obra del autor y lo hace con excelente organización y con una documentación exhaustiva.

*Brooklyn College and  
Graduate Center, CUNY*

MALVA E. FILER

SERGIO PITOL: *Domar a la divina garza*, México: Ediciones Era, 1989.

Esta reciente novela del escritor mexicano Sergio Pitol examina ciertas situaciones lindantes con lo absurdo que se han transformado en obsesión de numerosos narradores contemporáneos. Como es de conocimiento del lector actual, el salto al vacío, la búsqueda de los límites de la escritura, el Narciso de la autorreflexividad y la metaficción figuran entre los caminos más explorados por la ficción del siglo veinte, pues estas vías de la escritura permiten, entre otras posibilidades, el acceso a diferentes formas de la transgresión, que es también un ingrediente fundamental del arte de este siglo. En este encuadre

se puede leer este relato de Sergio Pitlor, que sin propiciar un procedimiento narrativo nuevo, propone, sin embargo, una lectura humorística y hasta paródica de las ordalías autoriales en persecución de sus personajes.

La novela está estructurada en siete capítulos de título paródico, recurso de la picaresca o de Cervantes, ya revitalizado por varios novelistas actuales (Manuel Scorza o Umberto Eco, por ejemplo): "Donde un viejo novelista, a quien la edad perturba seriamente, muestra su laboratorio y reflexiona sobre los materiales con los que se propone construir una nueva novela". Estos títulos en tercera persona forman parte del proceso de problematización de la escritura de creación que se despliega en el texto. El "laboratorio" de un escritor decrepito, uno de los personajes de la novela, queda embarazosamente expuesto al lector: por ejemplo, sus personajes son demasiado parecidos a sus compañeros de la facultad y no llegan a adquirir la profundidad de un personaje dramático. La atmósfera en la que se mueven es sumamente artificiosa y enrarecida. Asimismo, el autor se siente viejo y debe aceptar que sus procedimientos narrativos han dejado de ser convincentes. Para sobreponerse a esta situación crítica, se aboca a la tarea de escribir una nueva novela, *Domar a la divina garza*, cuyos detalles tiene a la mano de manera muy esquemática y hasta confusa. Al final del primer capítulo, el autor logra poner algunos datos en claro: la novela se situará en Estambul, uno de sus personajes importantes será una mujer turca erudita, otro elemento será la sordidez de un avaro, todo esto emplazado en un ambiente de fiesta tropical.

Este es el relato que "por obra y gracia de la voluntad de un novelista" se desarrolla a partir del capítulo dos, en: "Donde se narran aventuras variadas de Dante C. de la Estrella, licenciado en derecho, lindantes, a juicio del autor, con la picaresca, que culminaron con un viaje a Estambul".

La narración de la historia está puesta en boca del protagonista, un pobre tipo con un nombre altisonante: Dante C. de la Estrella, mediocre, vividor que acaba siendo vivido, convencido de su grandeza, que decora y elabora con barroca vocación. Pero esta narración tiene sus propios oyentes. El cuenta su historia a un grupo de personajes —la familia Millares—, en una tarde de lluvia en Tepoztlán. Para enfatizar la relación autorreceptor, este espacio del relato se abre con el recurso de una estrategia teatral que imita las instrucciones de una puesta en escena, para marcar que lo que va a contarse es una historia protagonizada por su relator, Dante C. de la Estrella. Es la entrada al segundo nivel del relato. Esto va a permitir que se integre al enunciado la historia de la familia Millares, que funciona como receptora parcialmente interesada en la narración de Dante C. de la Estrella y su viaje a Estambul con una pareja de mexicanos, y como un grupo de personajes preocupados con sus propios asuntos.

*Domar a la divina garza* (frase referida a la protagonista femenina de la historia contada en la novela del autor) es entonces una ficción en que el narrador de la novela cuenta cómo un novejista de sesenta y cuatro años se

dispone a escribir su *opus magnum*, cuya narración está a cargo del protagonista de dicha historia —el viaje a Estambul de tres mexicanos en busca de Marietta Karapetiz, investigadora que había visitado México con su ilustre marido. La historia es contada a un círculo de conocidos del protagonista que viven en el pueblo de Tepoztlán. La línea narrativa de la familia Millares queda entrelazada con la historia que cuenta el protagonista mediante la intervención de estos personajes que hacen comentarios diversos según transcurre el relato, que es interrumpido bruscamente, en el capítulo final, cuando suena el timbre y un hombre uniformado, que dice ser el chofer del licenciado De la Estrella, va a buscarlo. El chofer le da orden de dejar de hacer payasadas y lo amenaza con no conducirlo a su casa nunca más en ese estado. Estrella le pide que por favor lo deje terminar la historia. Finalmente, el narrador concluye su relato, se queda sin aire, arquea el cuerpo y queda en estado de “rigidez poco natural”. De inmediato “un hedor repelente” exhala de su cuerpo y los Millares se alejan “en silencio de aquel objeto putrefacto”. La narración acaba por matar a su propio narrador ante la indiferencia de sus interlocutores y se transforma en un *self-consuming artifact*.

Pitol crea así una narración paródica preocupada por sí misma, que se burla de sus propias facultades creativas, que pone en duda todo lo que va creando. Una parte central de este cuestionamiento está concentrado en los avatares autoriales al enfrentarse con la creación de sus personajes, dando vuelta la propuesta pirandelliana: los personajes no van en busca de su autor, sino que el autor, en el proceso de crear sus personajes debe confrontarse con las manipulaciones de los mismos personajes que cuestiona y, en última instancia, la ficción, en un gesto saturnal comandado por el autor, acaba por devorar a sus propias criaturas.

*University of Missouri-Columbia*

MAGDALENA GARCIA PINTO

MARIA LUISA BASTOS: *Relecturas. Estudios de textos hispanoamericanos*. Buenos Aires: Hachette, 1989.

Los ensayos de *Relecturas* se organizan cronológicamente según tres etapas de la historia de la literatura hispanoamericana: “La nueva palabra española” sobre *El Lazarillo de ciegos caminantes*; “Ingreso a la modernidad” sobre Cambaceres, Rodó y Gómez Carrillo; y “Escritores de la ambigüedad” sobre Bombal, Rulfo, Borges, Bioy Casares y Bianco. Si los estudios de Bastos se fijan en las “repercusiones incalculables de lo verbal” en cada texto, la organización cronológica constituye el esquema de una historia posible, no la historia de la literatura hispanoamericana, ni de sus textos canónicos o marginales, ni de las diversas ideologías que los atraviesan, sino la historia de la puesta en escena de