

modo que la vista se transforma en canal y proceso a la vez, “amor y conocimiento” (151), indica ella. Siguiendo entonces con el mito de la Gorgona, su fuerza petrificadora radica en sus ojos, mientras el efecto destructor de su mirada estriba en una “acción apotropaica” (152): lo que suscita horror produce el mismo efecto en el observador de quien uno debe defenderse. Provocar pavor y, por otro lado, producir miedo o cobardía en quien lo amenaza a uno, le sirve a Cannavacciuolo para acercarse a “El principio de placer” y “Las batallas en el desierto”. Ella parte no solo de la ambigüedad narrativa de ambos relatos, sino también del estatuto de los personajes femeninos Ana Luisa y Mariana, respectivamente, elusivos y contruidos a partir de la mirada de la posición masculina. Arrastrado por ese amor obsesivo de Ana Luisa, Jorge es conducido de la idealización a la problematización del objeto amado, a la falsedad de la visión que poseía de ella, “de sus verdaderas intenciones y actuaciones” (163). Lo mismo ocurre en “Las batallas en el desierto”, en donde un niño, Carlos, se enamora de Mariana, de 28 años, madre de uno de sus compañeritos de escuela. Cannavacciuolo analiza todas las relaciones que unen a Mariana con la Gorgona, para que surja la misma ambigüedad del mito en la dicotomía ser/parecer. Todo el campo semántico del ver/ser visto, fundamental en la novela anterior, Cannavacciuolo ahora lo relaciona con la doble moral de la burguesía mexicana de los 50, conduciendo a la “deriva de la convicción de no ser vistos aunque mostrándose” (168), tal y como se comportan Jorge y Carlos en las dos novelas, ante la insistente negación de lo que ellos ven para que Carlos, al final, subraye el hecho de no “[querer]ser visto” (169).

Para terminar, el libro de Margherita Cannavacciuolo es de una gran coherencia hermenéutica y de un análisis llevado en profundidad y con coherencia a lo largo de todo el libro. Selecciona un concepto fundamental en nuestra cultura occidental y le ofrece un marco teórico que hace resurgir la maestría narrativa de José Emilio Pacheco.

Jorge Chen Sham
Universidad de Costa Rica
Academia Nicaragüense de la Lengua
Academia Norteamericana de la Lengua Española

Claudia Hammerschmidt. “Mi genio es un enano llamado Walter Ego”: Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2015, 412 páginas

La “Advertencia preliminar” de este libro tiene la forma retórica de una *captatio benevolentiae*; señala que, aunque se basa en una tesis defendida en 1999, no se ha actualizado la bibliografía sobre Guillermo Cabrera Infante, ni tampoco se han incorporado los nuevos desarrollos de la crítica sobre este autor, lo cual me parece una excusa que del todo no es satisfactoria, cuando la misma Claudia Hammerschmidt aduce “que las nuevas publicaciones no sólo no contradicen la tesis principal de mi estudio, sino que más bien la subrayan: precisamente lo inacabado, lo abierto para remodelaciones” (13). Pregunto: ¿cómo podemos aceptar tal afirmación si no podemos confrontarla con el aparato crítico posterior sobre Cabrera Infante? Esto lo decía ella para la versión en alemán de este libro, que apareció en 2001 y que ella también reproduce en la versión del mismo en lengua española del año 2015. Ahora bien, me parece de poca modestia intelectual el hecho de que recalque, ahora, que solamente ha incorporado sus propios estudios sobre el escritor cubano, al tiempo que las obras

póstumas de Cabrera Infante vendrían a reconfirmar la validez de su tesis principal “sobre lo inacabado, móvil y abierto de su producción” (14). A todas luces, se justifica y al hacerlo el lector es llamado a tomar distancia de un libro que guarda mucho de tesis doctoral, con ese aparato pesado de citas teóricas y de una lectura por momentos difícil, aunque de unas líneas interpretativas muy sugerentes. Por último, no encontré una explicación de la cita inicial que se reproduce en el título del libro, pues el lector no iniciado necesitaría unas notas aclaratorias, ¿por qué hablar del “genio” y de Walter Ego?

El libro contiene un “Prólogo” (17-27) y unas “Palabras preliminares” (29-41), para que el aparato paratextual sea voluminoso y confunda al lector, porque el “Prólogo” es una verdadera presentación del horizonte teórico, cuando se hace un recorrido por las teorías estructuralistas y postestructuralistas del lenguaje literario, las cuales cuestionan las bases de una teoría mimética y los límites de la representación. La transitividad de la literatura y “la voluntad expresiva del autor” (20) se ponen en duda en Cabrera Infante, “que juega con su propia ‘figura’” (21) y se esconde en la multiplicidad de otros heterónimos. Hammerschmidt ve aquí un “agotamiento radical del lenguaje” (22) y tiene toda la razón, cuando lo que el escritor cubano hace es difuminar y sabotear la figura autorial en “una deslumbrante pirotecnia lingüística” (22) que, para ella, se inicia en el magistral *Tres tristes tigres* (1967). En esta obertura narrativa, Cabrera Infante no solo quiere reapropiarse de los sonidos y los modos del mundo cubano, sino también inscribir el nombre del autor (25), en la profusión y la continuidad de su ulterior proyecto de escritura. Creación y destrucción se convocan mutuamente, para que Hammerschmidt encuentre ese vaivén oscilante entre inscripción/destrucción del nombre del autor. Por eso, en “La escenificación del inicio o ‘Palabras preliminares’” remite a la biografía y a la cronología del escritor; su interés es plantear la permeabilidad, o si se quiere las fluctuaciones o la deriva de lo literario en esas *opera magna*, como lo son *Vista del amanecer en el trópico* (1974) o *La Habana para un infante difunto* (1979), siempre oscilantes y en péndulo constante entre la ficción y la no-ficción.

La “Primera Parte: *Tres tristes tigres*, o El vaciamiento de la lengua” (43-216) comienza con las dificultades de enunciar un relato con un orden y una finalidad, muy propio lo anterior de una concepción mimética de la literatura, al tiempo que la experiencia del lenguaje que dibuja *Tres tristes tigres* escenifica lo contrario, el procedimiento de la elipsis o la proliferación desbordante, de algo que siempre comienza y da círculos o rodeos; tal es el inicio de la novela en el cabaret nocturno o el *showtime* que se abre a los espectadores/lectores; no son las bailarinas de Tropicana lo que se enuncia, “sino la escenificación del lenguaje, de sus estrategias de ocultación y seducción” (55), para que al “Prólogo” sigan esos fragmentos inconexos que presentan a diferentes personajes y a los cuatro protagonistas de esas noches habaneras (Silvestre, Arsenio, Eribó y Códac), sus aventuras amorosas y sus discusiones filosóficas y artísticas. En esta Bohemia, Hammerschmidt insiste en la dificultad de deslindar con exactitud el presente de la narración de lo narrado (59), ya que “sólo puede reconstruirse aproximativamente al analizar la relación que une los diferentes capítulos y fragmentos de la novela” (59). El modo elusivo o aproximativo nos conduce a la mentira, porque al no haber ni cronología ni temporalidad todo resulta engañoso y aparente (63) en la noche habanera, con personajes que deambulan y se entrecruzan en una ciudad que no tiene contornos definidos (67) y, más bien, invita a la proliferación de diálogos, historias, sesiones de psicoanalistas en materia narrativa y, desde el punto de vista de la identidad, de intercambios entre personajes y de dobles funcionales (68). Para que nada sea diferente ni idéntico a la vez y sobresalga la apariencia, que

Hammerschmidt relaciona no solo con el simulacro y el estatuto falaz de la mimesis platónica, sino con el fingimiento artificioso que la verdad nietzscheana del arte reivindica, se proclama la transfiguración del arte dionisiaco, efímero, disonante, caótico (76). En clave metaficcional, entonces, se plantea ese debate del estatuto del lenguaje, engañoso, de ilusiones, de apariencias, de distorsiones, de modo que en tal exceso y proliferación, se manifieste la *différance* (82). Su trasunto narrativo Hammerschmidt lo encontrará en “Los debutantes”, en su confusión y complejidad de voces, que relatan “un suceso pasado a partir de sus recuerdos” (85), con lo cual se pretende abolir la relación causa/efecto de la Historia. Hammerschmidt analiza los diferentes relatos de este apartado con el fin de mostrar la reversibilidad y las semejanzas de un ejercicio de traducción de la realidad, imposible y siempre falaz.

Esta problematización de la traducción en tanto posibilidad de transvase de una realidad a otra conduce a “la cuestión de la representabilidad” (105), que en Hammerschmidt desemboca en la necesidad de analizar el capítulo “Los visitantes”: toda una mostración y un ejercicio de estilo en *Tres tristes tigres*, cuando recurre a una intertextualidad esquizofrénica *ad absurdum* de versiones libres que problematizan, paradójicamente, la “dificultad de la traducción” (111), libre o literal (112), cuando lo que se requiere es que funcione y sea gramatical en la otra lengua según sus propios códigos. Esa confusión, de una traducción intersemiótica a una interlingüística, está en la base de las correcciones que Silvestre realiza a la traducción de Rine Leal (114), como para que los turistas norteamericanos puedan interpretar el código cultural cubano. Su núcleo se encuentra en ese terreno de espera y de encuentro que es el “Tropicana”, en donde M.C. no hace una traducción de una lengua a otra, sino que del inglés al español, duplica pero reduce; su traducción al español es deficitaria (118), para que en “Los visitantes” se comprenda que el *showtime* del teatro es una falsa puesta en escena (119) y sea Mr. Campbell y su bastón un remedo y un doble del Campbell del “Prólogo”. Se trata de una *mise en abyme* del procedimiento de la copia o del simulacro (127) en un juego de reduplicaciones, que Hammerschmidt encuentra en esa distancia entre el modelo y su versión (129). A eso habría que agregar la falsedad que encierra el paratexto de la novela, pues en esa “Advertencia” de que traduce y se escribe en “cubano” (133), se postula la fiabilidad de la mimesis (137), porque ahora se trataría de transcribir los sociolectos del habla cubana, mientras que el célebre apartado “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos” lo preforma al estilo individual y personal de escritores concretos. “La pretensión de transcribir la oralidad” (139), como la de los estilos particulares, encuentra en los caligramas y en los juegos de palabras otra extensión del mismo procedimiento de la *différance* (140), de modo que Hammerschmidt lo lleva ahora al terreno temporal de unos recuerdos que tampoco traducen ni pueden aprehender la retrospectiva (146), cuando estas experiencias de su pasado, de ahí la remisión a Marcel Proust y a la memoria, puedan servir para desencadenar su maquinaria. Para Hammerschmidt, la escritura de *Tres tristes tigres* desata el proceso temporal del recuerdo, pero lo sitúa “entre los tiempos” (154), porque la cronología y la espacialización de la novela lo impide (159), aunque ella ve tanto en Silvestre como en Cué dos aristas de este procedimiento elusivo y nada anclado temporalmente, la duración frente a la simultaneidad, respectivamente (161). El análisis de Hammerschmidt en relación con esta diferente manera de aprehender el tiempo es muy sugestiva y, desde mi punto de vista, está bien logrado. Un último desarrollo a partir de esta idea de la *différance* lo constituye la onomástica y ella pasa revista a la cantante de boleros, La Estrella (184), al maestro ausente Bustrófedom (190) y al fotógrafo Códac (200).

Termina con unas conclusiones preliminares a manera de “Intermezzo: Retrospectiva prospectiva”, que sirve de amarre y de enlace con la “Segunda Parte” del libro.

Ahora bien, en la “Segunda Parte: La reapropiación retrospectiva o ‘La escenificación de la remotivación’” (217-374), Hammerschmidt comienza aceptando esa necesidad del escritor cubano por reapropiarse de sus textos retrospectivamente; se trata de un acto de firma, de dejar constancia, ante la “paradójica simultaneidad de supervivencia y muerte” en una suerte de “bustrofedonización” de la escritura (223). Se trata de reafirmarse en tanto autoridad del lenguaje, mostrando no solo su agotamiento (229), sino también la incapacidad de concluir un proyecto de escritura, que cuanto más se fragmenta, se repite como *collage* (230). El desdoblamiento y la multiplicidad de nombres, desde GCI, G. C. Infante, Guillermo C. Infante, Guillermito, pasando por pseudónimos como Jonás Castro y G. Caín, esta deriva es síntoma de esta identificación y a la vez distancia (233), ante un enredo seudonímico que si bien al principio pretendía escapar de la censura, lo conduce luego a realizar juegos narcisistas y a exponer su propio cuerpo (233), o sabotearse para autodestruirse con el longevo Caín con el que firmará posteriormente (237), el que firma las críticas de cine, al tiempo que legitima ensayos y otros textos no ficcionales. El propio Cabrera Infante habla de Caín dentro de una relación de egolatría (239) y de tensiones que se resuelven en *Un oficio del siglo XX* (1963), en cuyo epitafio se asiste a su muerte, para que la crítica de cine le sirva al escritor en su reapropiación retrospectiva de películas y directores en *Arcadia todas las noches* (1977). Hammerschmidt ve en esta autocitación o intratextualidad una suerte de antropofagia (243), que pone en juego versiones o di-versiones en los que entra el nombre del autor; véase lo que apunta el propio escritor a este respecto y que ella cita (249-250). De lo anterior se vale Hammerschmidt, para abordar *La Habana para un infante difunto*, como una escritura del muerto o del fantasma. En tanto novela autobiográfica, cuya centralidad es la recapitulación de la vida y una teleologización de la existencia, la producción de sentido subraya la educación sentimental y artística del adolescente y del joven por una ciudad que se vuelve una “casa de las transfiguraciones” (cita de la novela, 263-264); mientras que el punto nodal del recuerdo será un proceso de encantamiento o mágico (265), que deslumbra y se muestra en tanto deseo por sepultar su herencia paterna (277). Hammerschmidt ve aquí una ilusión que cancela toda tentativa de proyecto autobiográfico fundado en esta repulsión del padre, porque se apropia y a la vez rechaza el nombre en un proceso no resuelto más que terminado (280), lo cual obliga al escritor cubano a una “incapacidad de conclusión textual” (282) frente a un corpus “provisional y precario”: se reordena, se extrae, se re-publica; de ahí el término de “republicación” que ella utiliza para explicar esta obsesión y proliferación. El ejemplo lo ofrece el relato “En el ecobó”, de *Así en la paz como en la guerra* (1960), que se funde en *Delito por bailar el chachachá* (1995). Pero lo mismo pasa con *Arcadia todas las noches* (1977), que recoge conferencias sobre cine del año 1962, o el caso de *La Habana para un infante difunto* (1979), que surge de dos cuentos originalmente publicados en la revista *Flashmen* durante 1975. Otros dos casos son del interés de Hammerschmidt: *Así en la paz como en la guerra* (1960) cobra nueva vida en la versión en inglés con el título de *Writes of Passage* (1993), ahora descontextualizado de su fuerte compromiso social, y las entrevistas del propio escritor, en donde este se niega, se cuestiona, se ironiza a sí mismo para concluir planteando una suerte de parodia, que el mitómano recorta y pervierte (319). Todo ello conduce a Hammerschmidt a concluir con “El cuento de nunca acabar” (355) como suerte de explicación del proyecto autorial: para que haya ausencia de un final y Guillermo Cabrera Infante siga recortando y pegando los fragmentos

del estilo (*Le style c'est moi*) en un discurso siempre viejo, siempre nuevo, cuando la misma Hammerschmidt está obsesionada (y con justa razón) y seducida por encontrar tanto los pasos de estos procedimientos de retrospectión y de memoria, como las huellas del seminal *Tres tristes tigres*, ahora diseminadas y refundidas sin cesar.

Jorge Chen Sham
Universidad de Costa Rica
Academia Nicaragüense de la Lengua
Academia Norteamericana de la Lengua Española

Jorge Chen Sham y Mayela Vallejos Ramírez (Eds.). *Onomástica e intertextualidad en el relato corto latinoamericano*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2016, 200 páginas

El libro titulado *Onomástica e intertextualidad en el relato corto latinoamericano* editado por Jorge Chen Sham y Mayela Vallejos Ramírez es una propuesta atrevida ya que como señalan los editores en su introducción, “El estudio de la onomástica literaria en general se hace bastante complejo por la falta de una teoría propiamente en este campo” (1); es decir, los estudios tocantes a la onomástica son relativamente pocos y además un compendio significativo de estas aproximaciones se concentra en la lingüística. Por lo tanto, en los ensayos que han sido seleccionados en este volumen se destacan las teorías de mayor relevancia.

Un relato se configura de personajes, un protagonista y a estos se les asignan nombres por su creador. Por lo tanto, el nombre es de suma importancia, no se puede pasar por alto, ya que esa asignación no es solo una denominación semántica, sino que también, y de mayor relevancia invita a un análisis intertextual y de identidad. Los ensayos que componen este libro parten de esa noción; los investigadores presentan, en su conjunto, las teorías y aproximaciones relacionadas a este tema para escudriñar en la narrativa breve de autores específicos latinoamericanos.

El libro está compuesto de once ensayos y principia con el titulado “De Pablos a Don Pablos o la metamorfosis americana del *Buscón*”. Cécile Bertin-Elisabeth parte de un análisis de la tradición picaresca en tres relatos del venezolano Enrique Bernardo Núñez con la finalidad de investigar los modelos picarescos y la adopción de máscaras en la identidad americana. Por su parte Dorde Cuvardic García en “La onomástica en “Circe”, de Julio Cortázar: la reescritura de la hechicera en la *femme fatale*: Delia Mañara” divide su trabajo en cuatro apartados cuyos títulos advierten al lector de la estructura y el contenido de su propuesta: 1. Introducción: La onomástica en la teoría y la crítica literaria de Occidente; 2. La onomástica del título, guía del proceso interpretativo de la instancia lectora; 3. La actualización del mito de Circe en Cortázar; 4. Conclusiones. El ensayo de Josefa Lago Graña titulado “Baltazar el mago y Esteban el mártir: ecos bíblicos en los cuentos “La prodigiosa tarde de Baltazar” y “El ahogado más hermoso del mundo” de Gabriel García Márquez” analiza la intertextualidad bíblica en ambos cuentos partiendo de los nombres de ambos protagonistas para así profundizar en la relación y significado de estos personajes. ““Sábado el verano de la mariposa” de Juan Vicente Melo: el personaje femenino y las posibilidades de nombrar”, realizado por Elsa Leticia García Arguelles, es un estudio que se enfoca en la construcción del personaje central Titina. Esta aproximación facilita la interpretación del relato y destaca temas fundamentales dentro de