repite fielmente sus ideologizaciones, hasta que parecen convertirse en «verdades absolutas», no sorprende, pues, que también Méndez Rodenas haya quedado prisionera de dichas conceptualizaciones. Sin embargo, las pocas veces que logra apartarse de ellas, es sólo para caer, sorprendentemente, en otro escollo: en los principios obsoletos de la estética mimética. Indudablemente, éste es uno de los residuos menos afortunados del contexto original de su disertación, que examinaba precisamente la «imagen histórica» de la Revolución en obras más bien «realistas». Si se hubiera cuestionado un poco el «realismo» de las novelas de Otero y de Desnoes, y los principios que las/los sustentan, la relación de *Gestos* con las mismas habría resultado más dialéctica, matizada y *paradójica*.

La segunda y la tercera parte del libro («Gestos: La historia en espiral», pp. 49-100, y «De donde son los cantantes: La historia en parábola», pp. 101-136) enfocan las dos primeras novelas de Sarduy desde la ideología del neobarroco y desde la búsqueda de la definición de la cubanidad en ellas. Se subraya tanto esta búsqueda, artística, verbal, como el cuestionamiento simultáneo de lo literario, de la historia y del origen cultural. El final («El barroco de la revolución: ¿Crítica ideológica o práctica retórica?», pp. 137-148) vuelve a resumir el concepto de neobarroco y lo defiende ante la crítica por parte del marxismo y del estructuralismo genético.

Severo Sarduy de Méndez Rodenas es primicia de un crítico prometedor en plena formación, en busca de un camino y de un instrumental apropiado para las altas metas que se ha fijado.

EMIL VOLEK

Arizona State University.

JULIO ORTEGA: *Poetics of Change: The New Spanish-American Narrative*. Austin: University of Texas, 1983.

En este libro el profesor Julio Ortega presenta dieciséis ensayos provocativos, que proponen construir un modelo crítico y descubrir las líneas de convergencia de la nueva narrativa latinoamericana. Basa su análisis en la práctica e influencia recíproca de los textos clave y modeladores de Borges, Rulfo, Cortázar, Lezama Lima, García Márquez, Carpentier, Fuentes, Cabrera Infante, Sarduy, Pacheco y Arguedas. Según Ortega, aunque todos estos textos representan modelos distintos de la escritura dentro del discurso literario moderno de la América Latina, al mismo tiempo crean un espacio compartido e interrelacionado en el que sus operaciones textuales forman un paradigma literario. Todos manifiestan un movimiento doble: primero inician un movimiento deconstructivo que destruye sistemáticamente el concepto tradicional de la escritura y del texto. Después de este movimiento destructivo se inicia el movimiento reconstructivo con el cual los textos abren su propio espacio textual, un espacio pleno y original, que les permite desarrollarse ya librados de las gastadas normas literarias.

En la crítica del profesor Ortega a veces se nota la influencia de Jacques Derrida, Tzvetan Todorov, Roland Barthes y los otros críticos del post-estructuralismo, cuyos métodos Ortega aplica diestramente a la literatura latinoamericana. Como el mismo Barthes, Ortega subraya el hecho de que la literatura no tiene ninguna existencia objetiva ni natural fuera de la cultura que la produce, porque la literatura debe su existencia a los códigos que inventa el hombre para entender el mundo y para

recrearlo de nuevo. La literatura le hace presente al lector la existencia de estos códigos. La revelación de los códigos en sí constituye una de las críticas más poderosas del lenguaje.

El profesor Ortega utiliza el concepto de los códigos de Barthes en su lectura perspicaz de *Pedro Páramo*, novela cuya primera línea («Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo») evoca el código de la búsqueda mitológica del padre. Pero como Ortega apunta, esta novela plantea la metáfora al revés. El padre y el mundo no existen. Comala ha desaparecido y sólo quedan las voces de los muertos. Efectivamente, no hay «mundo externo» en la novela. El lugar ha desaparecido y el lector se queda con las palabras. En este sentido, la novela tiene un carácter netamente nominal. La única realidad es la que crean los nombres, la realidad que los nombres y la lengua construyen. *Pedro Páramo* es un texto que se sostiene a sí mismo —a esto se debe en gran parte su aspecto fantasmagórico—. El referente del libro siempre es un referente puramente verbal. Por otra parte, el profesor Ortega señala otro tipo de representación, que es una construcción de la realidad derivada del código católico:

«The characters live the popular ideology of Catholicism as though it were real. Here this ideology has become a natural world: there is an after-life, sins must be atoned for, conscience is guilt and punishment, death extends the suffering of guilt, etc. Thus, a popular ideology is coherently designed as a natural world, and it is here that the text shapes its cohesive paradigm: the 'real' is produced in a code carried to an extreme. The ideology is not a mere illusion; rather it creates for the subject his only possible world.»

Hace tiempo ya que se reconoce a Julio Ortega como uno de los críticos más importantes de la América Latina, una reputación que *Poetics of Change* no puede más que encarecer. Uno de los aspectos que más impresiona del libro es la excelencia constante de su crítica frente a la variedad extraordinaria de los textos que analiza. En su lectura de *Paradiso*, por ejemplo, Ortega emplea una estrategia textual que es totalmente diferente de la que usa en su lectura del mítico *Pedro Páramo*. Ortega primero concede que cualquier interpretación del texto de Lezama Lima tiene que ser solamente una interpretación aproximada y provisional, porque la novela no se reduce fácilmente a un proceso o estructura determinante. Dentro de la novela, la expansión de la lengua reemplaza las normas de la realidad. La novela llega a ser el debate y el descubrimiento de una manera de concebir la realidad como poesía. *Paradiso* desconstruye la idea de lo referencial, de la denotación que supone un mundo natural y un lenguaje que lo nombra. El profesor Ortega apunta acertadamente el mecanismo literario de la poética de Lezama:

«This writing is 'poetic' because it expands the possibilities of charting and inscribing a broader figurative space within language itself. The triad is one of the expanding mechanisms weaving the incorporations of the text. We see it at work, for example, when José Cemí contemplates two objects close to each other and discovers that they generate an opening, which establishes a space that Lezama calls gnostic, and this is the space of new knowledge. 'Reality' is, therefore, a configuration generated by poetry; the image supplants this polysemous dimension that is the center of a restored perception.

These triadic configurations presuppose a substratum: the metaphor. In effect, in a metaphor two terms refer to an implicit third term. In the triad, however, we find that the third term is now present as a signifier of a sign whose sense rests in the very density of the configuration. Apart from this, the triad is also present in the organization of the text. Thus, the first character convokes a second, and that character in turn summons a third, producing in this way a syntax of unfolding combinations and oppositions and the development of the ritualized text. In short, the text progressively generates its own referents through the hyperbole of its configurations. Hence its baroque practice, but also the celebrating search of its free association.»

Como demuestra su lectura de *Paradiso*, la crítica del profesor Ortega es una crítica dinámica. Nunca propone una lectura o una interpretación «correcta». En lugar de una lectura unívoca, nos ofrece la posibilidad de una lectura múltiple. En efecto, el lenguaje de sus ensayos —un lenguaje denso, evocativo, poético— convoca otras interpretaciones, estimula otras ideas. Su crítica es, por lo tanto, un acto creativo que abre otro espacio textual, donde la ficción y la crítica se encuentran y participan en un juego libre; un juego que invita, que exige que el lector se convierta también en partícipe, entrando en el juego para generar sus propias lecturas —lecturas enriquecidas ya por los ensayos seminales de Julio Ortega.

SHIRLEY A. WILLIAMS

Ohio State University.