

## RESEÑAS

general, que se convierte inevitablemente en un monumento al pasado, en un lamento por la gloria perdida: «desde que se acabó el heroísmo nacional se coleccionan los recuerdos».

La voz de Emilia Pardo Bazán se alzaría para denunciar los abusos especulativos cometidos por expertos y coleccionistas, especialmente en nuestro país, ante la pasividad de un gobierno cuya desastrosa política cultural permitía el saqueo de los tesoros artísticos nacionales: «El Estado español no compra nada, deja que nos lo llevemos todo». Larra, ya en 1835, había advertido que el Estado liberal que luchaba por imponerse en España debía seguir el modelo de sus vecinos y atender a las necesidades del patrimonio artístico de la nación, en una doble revolución, política y cultural. No dejaba de sentir el genial escritor que nuestro país estaba en un momento crítico de transición, «La España va a dar el gran paso, un pie todavía en el pasado, otro en el porvenir». En un ejemplo más de analogía interartística, Emilia Pardo Bazán sintetiza, a través de una metáfora —la armadura, símbolo de un pasado glorioso— la complejidad del tiempo histórico que le tocó vivir y las contradicciones entre las que se desgarran nuestro país: «España está como tú..., metida en los moldes del pasado, y muriéndose, porque ni cabe en ellos ni los puede soltar».

Raquel LLEDÓS ANGUSTO  
Universidad de Zaragoza

### “ULISES EN LA BIBLIOTECA” O LA CONDICIÓN PARÓDICA

PUEO, Juan Carlos. *Los reflejos en juego. (Una teoría de la parodia)*. València: Tirant lo Blanch, 2002, 174 pp.

Con la parodia ha sucedido algo ciertamente extraño, que Juan Carlos Pueo, en las páginas iniciales de *Los reflejos en juego*, no puede sino comentar: el hecho de que muchos teóricos intenten justificar la parodia, a pesar, o más allá, de su intención de provocar risa en el receptor. Durante demasiado tiempo, la percepción crítica de la reflexión sobre la parodia había quedado en el espacio de lo no serio. La parodia, a diferencia de la ironía, no había tenido su Romanticismo que la reinventase, que le otorgase la responsabilidad que podía asumir, y que la resituase respecto a sí misma y respecto al lenguaje. A nadie se le habría ocurrido después de los Schlegel (y, menos todavía, de Paul de Man) realizar un estudio irónico sobre la ironía, o leer los trabajos sobre la ironía de manera irónica. En cambio, con la parodia, parecía como si no importase tanto su posible autodestrucción. Por otro lado, los diversos estudios que le dedicaban atención, total o parcialmente, guardaban siempre ciertas distancias o bien, cuando se atrevían a anularlas, no se interrogaban más que por los procedimientos, y no por los procesos. Es poco probable que algún día podamos ver *Palimpsestes* de Gérard Genette como una parodia estructuralista del estudio de fuentes e influencias. Mientras tanto, hay que saludar este libro, *Los reflejos en juego*, no sólo como una severa crítica a los planteamientos de Genette, —y de Booth, respecto a la ironía—, pero sin menospreciar la eficacia de su distinción entre hipertexto e hipotexto a condición de ponerla en movimiento de otra manera, sino como un movimiento que pasa por una decidida restitución del pensamiento bajtiniano sobre fundamentos más amplios que los de la mera actitud lúdica y de evocación burlesca, que aproveche plenamente su potencial subversivo.

En este sentido, Pueo realiza una aportación insustituible en el esfuerzo que recientemente se está haciendo por sustraer la parodia de su posición subsidiaria o residual y desplazarla a su con-

dición de textura que transforma el lenguaje y el mundo; con Bajtín como fundador de esta serie-dad subversiva, y Linda Hutcheon (*A Theory of Parody*) como su inflexión definitiva hacia su nueva consideración, Pueo se sitúa brillantemente junto a los estudios realizados en nuestro país por Domínguez Caparrós («Sobre las funciones literarias de la parodia»), Ballart (en algunos momentos de *Eironeia*), Pozuelo Yvancos («Parodiar, rev(b)elar.») y, muy especialmente, Blesa («Parodia: literatura» y «Textimoniar»). Si se sitúa junto a unos por la profunda reflexión sobre las diversas aproximaciones históricas a la parodia, hay que ubicarlo junto a Pozuelo, Blesa y Hutcheon precisamente en el sentido menos descriptivo y más especulativo, y si se nos permite decirlo, más audaz. Si para Pozuelo la parodia es la conciencia de la alteridad fundamental que acompaña al signo, y es por tanto conciencia, mirada que abre una brecha por la que penetra en el lenguaje el fantasma de la sospecha; si para Blesa, siendo lo literario excedido, la parodia está en todos los géneros, atraviesa el sistema genérico y exige otro lugar, el de un tópico compositivo transgenérico, Pueo hace estallar definitivamente la relación entre hipotexto e hipertexto para dar el protagonismo a la visibilidad de sus entrecruzamientos y a la manera como esos entrecruzamientos se extienden en todos los campos estéticos, subrayando su carácter irónico, metaficticio, y pragmático-receptivo, que deriva en una conciencia de que no existe un sentido definitivo que cierre el proceso abierto (no por sino) en la parodia.

En este punto es en el que *Los reflejos en juego*, sin perder nunca la compostura pero de manera combativa, reivindica la parodia en sus relaciones más extensas con la ironía, con la metaficción, y con textimonialidad. Existe una doble amenaza para la Parodia: de un lado, su presunta inscripción en el relativismo naïf de la postmodernidad, certificada en términos neoconservadores, nihilistas o narcisistas o esquizofrénicos, en nombre de la orfandad (o viudez) de las perspectivas unificadoras. De otro lado, su fagocitación inconsecuente por parte del poder, que la pone a su servicio como mecanismo desengrasante de restitución del discurso dominante. Pueo consigue imponerse a las inercias que ambas lecturas de la postmodernidad podrían suponer para la parodia, reclamando la huella de Bajtín para mostrar su carácter más subversivo: recordarnos a nosotros mismos como centro del proceso por el cual no es posible el cierre del significado en la clausura de la representación: «Ulises en la biblioteca»; esta bella y eficaz autopercepción está en el centro mismo de la condición paródica del individuo actual. Por ello, es tan brillante su aseveración en el sentido que «la ironía es el último recurso de quien ya no puede estar seguro de nada, y la parodia es el último recurso de quienes no son capaces de encontrar textos alternativos a la crisis de la representación. La modernidad ha avanzado hasta llegar a la conclusión de que la representación se ha agotado a sí misma, hasta el punto de que el único tema representado es la imposibilidad de la representación. La parodia actúa en el mismo sentido, pero su ironía parece que da cuenta de una posición desde la que observar esa imposibilidad de la representación.» Pueo sabe desvelar cómo la gran ambigüedad y promesa de la parodia es actuar como si se hubiese quedado fuera del círculo de representaciones, cuando, en realidad, se ha quedado dentro, radicalmente dentro, insubstituíblemente dentro para convertirse, en su insobornable textimonialidad, en una posibilidad de contemplar el pasado, comprender el presente y construir el futuro desde una perspectiva crítica, más compleja y, por lo tanto, más fértil, abonando esta fertilidad con la putrefacción de las dudas, convertidas en sospechas. Si «la parodia no se dirige tanto hacia un hipotexto concreto como hacia la propia textualidad: la parodia se disfraza de texto para subvertir sus propias condiciones como tal», debemos reconocer como ciertos sus riesgos, pero no menos cierta la promesa de su conciencia crítica capaz de hacerles frente desde dentro; especialmente en tiempos como éstos, en que la realidad parece su propia parodia iletrada. Unos tiempos en los que reconocernos como parodia de lo que el individuo quería ser es un buen principio ético para aprovechar las posibilidades subversivas de la literatura.

Han sido los acontecimientos los que han impulsado la necesaria reconsideración de la parodia; continuando la línea sólida, lúcida de su anterior trabajo, *Ridens et ridiculus* (Zaragoza, Trópica, 2001), la inteligencia de Pueo ha sido leer la llamada «Edad de la Parodia» como alguna cosa más que una impostura, sino como una nueva condición de la individualidad, una nueva

## RESEÑAS

condición, consciente de que el discurso se transforma en otro discurso y deja que la huella del discurso anterior permanezca a la vista al tiempo que la mantiene cubierta por su propio pisotón, y, sin dudar un instante, aplique esa misma conciencia a la lucha por no ser pisoteado en nombre de un pretendido buen sentido.

Antoni MARTÍ  
Universitat de Barcelona

### ESCRIBIMOS PALABRAS, PENSAMOS EN IMÁGENES

SALDAÑA, Alfredo, *El texto del mundo. Crítica de la imaginación literaria*, Zaragoza, Anexos de Tropelías, col. Trópica 11, 2003.

En las páginas iniciales, el autor, Alfredo Saldaña, plantea las vías por donde va a discurrir su investigación. No es fácil sintetizar lo que en sí ya es una síntesis. El mundo, nos dice, es silencio; al convertirlo en discurso, al darle voz al silencio, sustituimos la presencia del mundo por su ausencia: no es ya mundo, sino discurso. El discurso —“el texto del mundo”— es ya interpretación, actividad hermenéutica que tiende a descifrar el sentido oculto bajo lo aparente. Este afán humano de conocimiento, que se realiza a través de la percepción y a través, asimismo, del discurso interpretativo, obra por medio de ideas y de imágenes. “Pensamos (en) imágenes”, que no son meras representaciones de las cosas, sino “huellas de las sensaciones que la memoria graba en el espíritu”. La justificación de esta investigación llevada a cabo por el profesor Alfredo Saldaña reside en el hecho de que “los procesos de imaginación, simbolización y significación son relevantes en los análisis de los fenómenos literarios”. Bajo todos estos procesos anida la tragedia del hombre: da palabra a un silencio inicial que concluye en un silencio definitivo, el sinsentido de la muerte, “ese sinsentido cuyo vacío nos empeñamos en llenar de contenido y de algún tipo de valor”. Es tal vez la labor del poeta, como el propio Saldaña ha mostrado en ese río de la desaparición que es su último poemario, *Palabras que hablan de la muerte del pensamiento* (2003), palabras que hablan del “silencio que da nombre con su presencia a lo que ya ha desaparecido”.

El cuerpo de *El texto del mundo* se sustenta sobre dos grandes capítulos titulados, respectivamente, “Fenomenología de lo imaginario” y “Poética de lo imaginario”.

En el primero, el autor trata de dilucidar qué sea la fenomenología, sabiendo de sus desarrollos históricos y de sus implicaciones filosóficas desde Husserl, el verdadero padre de la fenomenología. Indaga en el pensamiento husserliano, en las etapas que atraviesa su pensamiento, en los distintos tipos de fenomenología y en la oposición que ésta supuso con otras corrientes de pensamiento, como el positivismo, por ejemplo, que trata los objetos al margen del sujeto. La fenomenología se presenta como una “filosofía de la experiencia”, pues intenta comprender “cómo el significado pasa a formar parte del dominio del ser humano, cómo las sensaciones y las percepciones se transforman posteriormente en representaciones”. La fenomenología opera en un momento en que ya se han separado las ciencias del espíritu de las ciencias de la naturaleza (Dilthey), lo que supone la distinción entre un conocimiento (y una actitud) natural y un conocimiento (y una actitud) filosófico. El primero es insuficiente para explicar los fenómenos espirituales, dentro de los cuales se encuentran los artísticos, susceptibles (como los demás productos culturales) de ser interpretados y valorados. Concepto importante es la llamada “reducción feno-