

Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, por su edición trilingüe de la *Metafísica* de Aristóteles.

En su Introducción, García Yebra reconoce lo que debe a varios autores extranjeros, lingüistas o teóricos de la traducción, y señala particularmente la influencia de Mounin, Taber, Nida, Wandrszka, Vinay, Darbelnet, Malblanc. Los lingüistas a los que cita son esencialmente Robins, Ullmann, y Porzig. Agradecemos al Dr. García Yebra la claridad ejemplar de sus análisis y el haber aportado, junto con una crítica lúcida y positiva de las tesis que presenta, los ejemplos —y sus comentarios— en español que tanta falta hacían.

Terminaremos esta reseña recordando “la generalizada ignorancia de nuestra lengua” a la que alude el autor (p. 21) y a la que todos los traductores han de combatir: García Yebra, con su libro, nos proporciona las armas necesarias. Y citaremos lo que en 1980 escribía en el Prólogo a su edición de la *Metafísica*: “La regla de oro para toda traducción es . . . decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con la naturalidad y corrección que permita la lengua a la que se traduce”. La dificultad, agrega él, reside en aplicar las tres al mismo tiempo.

MONIQUE LEGROS

El Colegio de México.

CARLOS REIS, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid, Editorial Gredos, 1981; 415 pp.

Esta obra está formada por tres grandes partes, más una cuarta —como *Apéndice*— mucho más breve, que comentaré después, por tratarse de algo que se sale de los lineamientos generales del libro; todas ellas están completadas por bibliografías particulares sobre los temas tratados en cada una, lo cual muestra ciertos propósitos didácticos, que no siempre se cumplen.

El autor ofrece una visión amplia (cauta a veces, fundamentada casi siempre en afirmaciones de nombres famosos) de los distintos sistemas de análisis literario y de los problemas que con ello se relacionan. Aunque en el prólogo afirma que se centra en tres tipos de análisis (estilístico, estructural y semió-

tico), sin discriminar a los demás y pretendiendo no mostrar predilección por ninguno, el interés y el espacio que dedica a los dos últimos hacen evidente que son ellos los que merecen su más seria consideración.

No conozco el original portugués de este libro, pero la traducción española me parece bastante confusa (para temas que, además, lo son por su naturaleza misma en muchas ocasiones) y redactada de una forma algo precaria en ciertos momentos. Algunos párrafos resultan tan oscuros, que sería necesario un análisis (uno más), a fondo, para llegar a "desvelarlos". Véase, por ejemplo: "En el primer caso predomina una idea según la cual estamos ante una entidad sintagmática significativa de variable extensión, resultado formulado a partir de un proceso de producción específica y susceptible de una operación de descodificación lineal, determinante de su grado de legibilidad" (p. 104). El uso de palabras como *concretización*, *efectivación*, *perspectivado*, *versolibrismo*, *intersectorialidad*, *lexicales*, *detección*, *inviabiliza*, *elucidativas*, *concretiza*, *problematización*, *valorización*, *dimensionado*, *inventariación*, *primacialmente*, *dinamización*, *ecuacionar*, *rimático*, *traveling*, etc., no contribuye a hacer simple la lectura de la obra.

La Primera parte, "De la lectura a la crítica", es una puesta a punto de una serie de cuestiones ya debatidas anteriormente, como lo subjetivo —o relativamente subjetivo— de la crítica, las diversas metodologías aplicables, los matices que diferencian *análisis* de *interpretación*, etc. Kayser, Wellek, Warren, Barthes y otros clásicos de estos temas son tenidos en cuenta como puntos de apoyo para muchas afirmaciones.

En la Segunda parte se propone un acercamiento al texto literario a partir de tres niveles: pretextual, subtextual y textual. Para el autor, el primero está relacionado con circunstancias externas que no explican su creación; el segundo se refiere a la gestación de la obra, y el tercero es el objeto fundamental del estudio.

Al esbozar una crítica de la *historia literaria*, Reis afirma que no debe contemplarse globalmente, sino a través de sus tres grandes vectores: el *biografismo*, la *erudición positivista* y la *génesis* del texto.

Como *biografismo* entiende el autor fechas de nacimiento de un escritor, estudios realizados, descripción de sus actividades, etc., lo cual no le parece muy importante para llegar a la obra

literaria. De acuerdo. Pero biografía no es eso sólo. El conocimiento profundo de un hombre, su imagen interna, pueden ser elementos fundamentales para conocer su obra, teniendo en cuenta que ésta es una manifestación del ser que la crea. Así, las palabras de Doubrovsky que Reis cita como síntesis de la "actitud más correcta" ("Il y a toujours priorité de l'oeuvre sur l'auteur", p. 58) son absurdas; no se trata de prioridades: siempre el hombre es primero y su producto después, pero, una vez logrado, ambos son inseparables. "Sí —dice Unamuno— toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo es autobiográfico"¹. Sería demasiado largo, y tal vez innecesario, demostrar cómo cada autor con su ideología se proyecta sin cesar en sus obras, en sus personajes. Insistir en verdades tan indiscutibles como que el estilo es el hombre, sería dedicar un espacio precioso a cuestiones obvias.

Reis ve el 'positivismo' a partir de Taine, en su concepción de la obra literaria, "como fenómeno determinado por condicionamientos exteriores al escritor, tales como la raza, el medio y el momento histórico" (p. 59), lo cual lo juzga como determinista, mecanicista y rígido. Según estas objeciones, parecería que la raza, el momento histórico y el medio ambiente son elementos que sólo rozan la piel del hombre y no afectan a su propio ser. Tenerlos como único soporte de la crítica sería muy parcial, pero rechazarlos resulta inconveniente, porque de ninguna manera podría negarse el efecto de tales factores en la conformación del hombre y, por lo tanto, de su obra.

La misma concepción parcial y arbitraria emite C. Reis al hablar de la génesis de una obra. Por supuesto que sería "perfectamente irrisoria" una crítica que sólo se ocupara de denunciar plagios o de exhibir erudición pedantesca; pero la valoración de las etapas por las que una obra atraviesa hasta llegar a su culminación es un elemento que ningún buen crítico debería desechar. He ahí la cuestión: buenos críticos y malos críticos, los cuales pueden usar —bien o mal— los instrumentos con que cuentan para su tarea, sea cual sea el tipo de análisis.

En el capítulo siguiente se ocupa Reis del "Nivel subtextual", dentro del cual sitúa la crítica psicoanalítica y la sociología de la literatura. Aunque pasa bastante rápidamente sobre la primera, es necesario señalar las objeciones que a ella hace. Acusa a los primeros trabajos de Freud en este terreno (con los cuales

¹ M. DE UNAMUNO, *Cómo se hace una novela*. Madrid, Salvat, 1970, p. 141.

nace la disciplina) de ofrecer “constantemente una perspectiva clínica y no estética” (p. 73). Tan inexacta afirmación llevaría a pensar que el señor Reis no ha leído los trabajos de Freud. En el primero que señala, el análisis de *Gradiva* de Jensen, Freud logra un conocimiento profundo de esa obra a través de la interpretación de los sueños y las fantasías del protagonista. El segundo, sobre Goethe, entraría dentro del “biografismo” (el bien entendido, claro) y es una aproximación al temperamento del poeta alemán, que ayudaría mucho a entender su obra. No hay, en ninguno de estos dos trabajos, ninguna perspectiva específicamente clínica, sino el interés en observar cómo el psiquismo del poeta, de manera inconsciente, se transforma en expresión estética.

Muy interesante es, en cambio, el acercamiento que Reis hace a la *subliteratura* (donde incluye la novela rosa y la policiaca), explicando, a través de la sociología, el éxito de dichos géneros en un tipo particular de lectores, así como la relación autor-lector, en la cual, no sólo el primero impone un género, sino que puede ser el segundo el que, a través de sus exigencias, presione al primero para que le proporcione el material que desea.

En el último inciso de esta Segunda parte, el autor se propone delimitar el “texto literario”, al cual debe atenerse estrictamente la crítica, y para ello se establecen reglas severas: “El análisis textual se va a ejercer, en principio, sobre un espacio demarcado con cierta nitidez material, aquel que se encuentra comprendido entre los términos inicial y final de la sintagmática textual” (p. 101). Pero más tarde se empiezan a abrir estos estrechos límites: se acepta, más o menos, el *ante-texto* de Bellemin-Noël (“une certaine reconstruction de ce qui a précédé un texte”); se habla de *geno-texto* (proceso subyacente de gestación textual” p. 107); se llega “al concepto de palimpsesto, o sea, de la posibilidad de descubrir, bajo el texto presente, inscripciones anteriores” (p. 108). Y con todo ello se concluye que no es aceptable ni válida “una lectura crítica que se atenga al nivel textual” (p. 109). Es decir, el autor reconoce —aunque a través de un largo proceso, de citas difícilísimas, de nomenclaturas complicadas— que los elementos rechazados en el capítulo anterior son imprescindibles.

La Tercera parte, “Análisis textual”, abarca tres grandes capítulos: Análisis estilístico, análisis estructural y análisis semiótico.

En las primeras páginas del "Análisis estilístico", después de innumerables citas de Spitzer, Vossler, Bally, etc., que no se sabe si el autor usa para apoyar su punto de vista o para combatirlas, por lo farragoso del texto, se llega a resultados tan obvios como el de que "el código lingüístico no puede estar radicalmente disociado de los restantes códigos específicos del lenguaje literario, en conjugación con los cuales el texto es producido" (p. 128).

Antes de entrar al análisis estilístico, se busca precisar qué es el estilo. Pero se confunden aquí datos, niveles y citas, y no queda claro si se trata del estilo del texto o del estilo del autor. ¿O es lo mismo? Las palabras de Reis —"el estilo es entendido como la expresión de una subjetividad (...) este proceso de expresión se objetiva a través de una elaboración detectable al nivel textual" (p. 130)— parecen indicar que es el autor el que se refleja en la obra para expresar su estilo.

Como ejemplo de trabajo estilístico se citan las seis redacciones que llevó a cabo Flaubert para lograr una descripción satisfactoria de Rouen, dato que corresponde a la génesis de *Madame Bovary* y que revela mucho sobre la personalidad de su autor.

Los instrumentos que se señalan para el análisis estilístico (metáforas, significante y significado, aliteración, ritmo, metro, morfosintaxis) son instrumentos usados tradicionalmente, pero Reis piensa que se han empleado de manera "viciada", realizando sólo la "clasificación por la clasificación". Hoy —afirma— gracias a la lingüística, se ha recuperado la retórica, muestra de lo cual es la *Rhétorique générale* publicada por el Centro de Estudios Poéticos de la Universidad de Lieja, que ha establecido las operaciones retóricas necesarias para definir el nivel de la expresión y el del contenido. (Según todo lo cual, los análisis realizados antes de la aparición de la *Rhétorique* eran "viciados" y sólo "clasificaban"). Así, parece que se descubren modernamente las estrechas relaciones entre estilística y lingüística, con afirmaciones tan obvias como la de que "el análisis de las características morfosintácticas del estilo obligará necesariamente a considerar aspectos específicos del código lingüístico" (p. 165).

En los "principios operatorios" con que concluye el capítulo, se indican sólo dos: la "cuantificación estilística" (¡cuidado con la clasificación por la clasificación!) y la "radicación subjetiva", que no es (como el propio autor reconoce) sino la interpretación, basada en la intuición del crítico (p. 190).

Este análisis estilístico se refiere casi exclusivamente a la poesía, porque los procesos de cuantificación son difíciles de aplicar en textos largos, y las figuras poéticas arriba señaladas no suelen aparecer en la prosa. Pero "estas palabras no eliminan, como es evidente, la hipótesis de aplicación, más ardua, pero no imposible, del análisis estilístico a la narrativa, sobre todo cuando, por necesidades didácticas, se tiene en cuenta un fragmento de una novela" (p. 191)².

Análisis estructural. No se trata aquí de discutir los procedimientos o la eficacia del análisis estructural, sino de hacer algunas observaciones al capítulo que Reis dedica en su obra a este método. Se comienza con algunas objeciones al análisis estructural, el cual "debe definir con toda claridad su estatuto de existencia con relación al *análisis semiótico*, ya que éste, aunque sustenta con aquél íntimas conexiones, opera con instrumentos específicos y corresponde a objetos bien individualizados" (p. 204).

Evitando dar una definición de estructura literaria (basta con la de U. Eco en nota al pie), se describe ésta como una *organización* cuyos elementos guardan *cohesión e interdependencia*, y con una dinámica interna. Cabría hacer dos observaciones: 1) la generalización en que se incurre al describir algo tan inasible como "estructura literaria" (si la entendemos como equivalente a obra literaria; en caso contrario, no interesa el análisis); 2) la concepción de la obra a través exclusivamente de sus acciones narrativas externas.

Esta segunda objeción se puede apoyar en la comparación que Reis hace de dos obras literarias; *Madame Bovary* y la *Farsa de Inés Pereira* (p. 211), cuyas dos protagonistas tienen ambiciones, frustraciones y un matrimonio insatisfactorio. La estructura cerrada de ambas es idéntica. Sin embargo, con otro tipo de análisis (y aun sin análisis) se podría afirmar que en su esencia son dos obras radicalmente diferentes.

Se aborda después el análisis estructural de textos líricos, para lo cual se sigue el modelo teórico y operativo de Roman Ingarden; aplicando su complicada teoría de los estratos, se puede

² El análisis de un soneto de Quevedo que se hace al final del capítulo no resulta convincente. La conclusión general a que Reis llega —la inferioridad del poeta con respecto al amor— no me parece la verdadera; el único verso oscuro del poema, "el que en todo es contrario de sí mismo", queda sin explicar, como una frase absurda del poeta.

observar que el estudioso descubre como principales recursos expresivos el *metro* y el *ritmo*. En el estrato siguiente (llamado "unidades de significación"), la *metáfora*, la *metonimia*, la *sinécdoque*, y hasta los *símbolos* e *imágenes*. El siguiente estrato abarca las "objetividades de carácter intencional", que son las cualidades temáticas (lo sublime, lo trágico, lo grotesco, etc.). Y finalmente, el estrato de los "aspectos esquematizados" (que son la imagen gráfica, el versolibrismo, etc.). Después se integran los estratos, sin dar prioridad a ninguno. (Aparte de la nomenclatura, no encuentro gran diferencia con el más tradicional de los análisis poéticos).

A continuación explica C. Reis el análisis estructural aplicado a la narrativa. Una primera afirmación llama poderosamente la atención: El gran hallazgo de este tipo de análisis radica en que *no es elitista* (p. 230), es decir que no es válido sólo para la literatura, sino también para la novela policiaca, el relato periodístico, el filme narrativo (*sic*). Según las citas incluidas al pie de página, se puede advertir el énfasis que se da en todo esto al argumento de las obras. Efectivamente, el autor señala después que el análisis estructural se adapta a novelas de intriga o de acción (pp. 234-235), como serían las novelas policiacas (en lo que estamos de acuerdo) y las novelas realistas o naturalistas (en lo que no, porque, en general —claro—, no es en ellas el argumento lo sustancial, y quedarse en él significa aprehender muy a medias las obras). Para "novelas de espacio (social o psicológico) difícilmente se detectarán unidades narrativas que justifiquen este tipo de análisis" (p. 235). (Pero, ¿no es la novela realista y naturalista "novela de espacio"?).

Como dije arriba, no es mi intención hacer una crítica del análisis estructural, sino atenerme a la obra que aquí reseño. Sin embargo, esto es prácticamente imposible, porque el autor habla poco por sí mismo y, aunque en algunas ocasiones hace ciertas objeciones a Barthes y sus instrumentos de análisis, en otras acepta sus proposiciones y basa sus afirmaciones en sus teorías, así como en las de Todorov, Propp, Brémond, etc. Me limito, por lo tanto, a hacer algunos comentarios sobre el análisis estructural que de un cuento de Ana María Matute ofrece Carlos Reis al final del capítulo.

Creo que uno de los principales fines del análisis estructural debe ser, a través de instrumentos precisos, llegar a una objetividad total en la crítica. Pues bien, esto ya no se cumple aquí.

En las "conclusiones integratorias", Reis incluye frases como "es casi patética la expresión de la visión y de las sensaciones de Lope", "ha conseguido un vigor transformado en brutal" (p. 261), en las que parece que la subjetividad del crítico empieza a funcionar.

El análisis abarca sólo las acciones. Claro que es un cuento de acción, pero ¿qué nos aclara sobre él el complicado análisis y la nueva nomenclatura? Por ejemplo, después de agrupar las *funciones cardinales*, se observa que en todas interviene Lope: luego la centralidad de Lope es una conclusión. Dado que sin análisis alguno se puede advertir que Lope es el protagonista, su centralidad podría demostrarse simplemente contando las veces que su nombre aparece en el texto.

Análisis semiótico. Antes de presentar mis observaciones referentes a este capítulo III, haré algunas generales sobre la semiótica. Su nacimiento, como el de otras disciplinas recientes, responde a la inquietud de grupos de individuos que consideraban determinadas materias humanísticas como poco científicas, en virtud de que no se pueden cuantificar ni calificar a través de cifras exactas que demuestren matemáticamente resultados concretos.

Incluyen entre ellas a la creación literaria, por lo que era necesario establecer un medio adecuado para valorarla "científicamente". El instrumento dedicado a ello, la crítica, era tan impreciso y poco "científico" como la propia literatura; resultaba, en consecuencia, necesario cambiarla radicalmente y convertirla en un instrumento "útil", mecánico, exacto, que midiese con todo rigor y sin error posible la obra literaria. Para ello habría que prescindir del término "obra", vago y difícil de medir, y sustituirlo por "texto" (como se ha venido haciendo en este libro), definido como algo más concreto y limitado. En seguida había que encontrar el *instrumento* (el que servirá para medir), y ello es fácil echando mano de la lingüística, ciencia mucho más concreta que la literatura, y parte, sin duda, fundamental del "texto". Y, como espíritu general de todas estas lucubraciones, otra disciplina reciente —relativamente reciente— (ésta en el campo de la psicología), el conductismo, que simplifica sustancialmente el gran enigma de los procesos humanos y los reduce a comportamientos de "estímulo-respuesta" (ampliamente comprobados a través de las ratas). Así, Greimas, uno de los creadores y defensores de la se-

miótica, lanza en su libro *Sémiotique et sciences sociales* la siguiente afirmación: "l'accent mis sur les moyens matériels, *tout en signalant l'approche behavioriste qui a largement inspiré ce genre d'études*, dénote bien l'intention générale de cette démarche". (El subrayado es mío).

Sólo dos observaciones a lo antes señalado: 1) El conductismo (o behaviorismo, en una horrible traducción), que se desarrolló a partir de un fisiólogo, Pavlov, y de sus perritos, puede resultar interesante para conocer la psicología de los animales, pero no para penetrar en la mente humana; cuanto más avanza en su estudio, más demuestra su incapacidad para lograrlo; 2) La intención de comunicar inherente a todo signo —otro punto de partida de la semiótica: Buyssens, Prieto, etc.— es sin duda propia de la literatura, pero sólo como una de las infinitas posibilidades que ella ofrece, y nunca como su único y exclusivo fin, a partir del cual se realicen la mayor parte de sus experiencias.

Además, todo este montaje, inspirado en elementos concretos y materiales, llama la atención, si se recuerda cómo, en la Segunda parte (p. 62), Reis refuta la llamada *crítica textual* (parte de la tradicional y pétrea *historia literaria*) con las siguientes palabras: "Tenemos la noción de que se apoya en complejas operaciones estrictamente materiales que, aunque innegablemente necesarias para su operatividad, no penetran sin embargo en el dominio de la literariedad".

Parecidos conceptos expresa en su crítica al positivismo: "Semejante metodología crítica se ciñe rígidamente a una concepción excesivamente mecanicista y determinista del texto literario, pecando, pensamos nosotros, por la ciega confianza que deposita en las premisas detectadas" (p. 59).

Pasando a revisar el capítulo en sí de la obra que reseño, comienzo por encontrar algunas contradicciones. Para el profesor Reis, una de las diferencias —y valores— de los análisis semiótico y estructural es la *productividad textual*, privativa del último, y que es una especie de ir y venir del *feno-texto* al *geno-texto*, (según terminología creada por J. Kristeva). Pero, ¿qué es el *geno-texto*? Pues la "zona de génesis de prácticas textuales" (p. 270). ¿Para qué se dedican entonces más de cuatro páginas en capítulos anteriores (pp. 60-64) a demostrar que el estudio de la génesis de una obra es una parte de la *historia literaria* superada y obsoleta?

Al hablar del mensaje, se le atribuyen ciertos "valores", como

la *imprevisibilidad*: la creación literaria innovadora no debe dejar prever el mensaje y, si permite intuirlo, "significa su enflaquecimiento cualitativo" (p. 279). Así, en la novela naturalista, "la acción se desarrolla en forma mecánica y sin lugar a grandes sorpresas", lo cual ocasionó, según Reis "el rápido deterioro de la estética naturalista" (pp. 281-282)³.

El principal instrumento para el análisis semiótico será el sistema lingüístico, a través del cual se descodificará "cierta dosis de información estética que surge de los códigos que a continuación vamos a describir" (p. 284). Llama la atención que, cuando el autor se refería al psicoanálisis aplicado a la literatura, señalaba "la supervaloración de los factores psicopatológicos en detrimento de las características estéticas de la obra literaria" (pp. 73-74). Y el análisis semiótico, según Reis, hace lo mismo, sustituyendo los factores psicopatológicos por la lingüística. A continuación, efectivamente, se describen los códigos, cuyas características específicas son la base del análisis semiótico.

Los códigos técnico-literarios abarcan, como se sabe, los *estilísticos*, los *actanciales* y los *técnico-narrativos*. Los primeros llevarían de nuevo al problema de definir el estilo. Pero, para que operen en un terreno práctico (el análisis en sí), se necesitará de *subcódigos*, que no son sino "el retórico, el rimático, el melódico y el métrico" (p. 289), y se podrán añadir códigos ideológicos y temáticos si es necesario. (Bajo una nomenclatura bastante complicada, me parece que es lo mismo que se llevaría a cabo en cualquier análisis bien hecho de un texto literario). Si se toma sólo el código lingüístico, olvidando los demás, el análisis será malo. O dicho con otras palabras: si se hace un análisis exclusivamente gramatical de un poema, no será un análisis válido (p. 292). Me parece un camino muy largo para llegar a una verdad tan simple, que —creo— nadie discutiría.

Señala Reis, con respecto a los códigos actanciales, que es allí donde el análisis estructural y el semiótico se diferencian más claramente. Para él, la primera elaboración teórica realizada por Propp tenía un peso "demasiado mecanicista" (p. 302), a pesar de lo cual abrió la puerta a la concepción de nuevos *códigos actanciales* por parte de otros autores (Souriau, Greimas) que se convirtieron en instrumentos para el análisis semiótico.

Como éste es un largo y prolijo capítulo, y sería casi impo-

³ ¿Cómo es posible reducir y simplificar de esta manera todo un género literario que tuvo tan diferentes manifestaciones?

sible comentarlo detenidamente, porque ello constituiría otra obra más extensa que la reseñada, me limitaré a señalar sólo algunos aspectos sobresalientes.

Una de las tendencias más peligrosas que se pueden observar aquí, muy relacionada, precisamente, con el conductismo, es la inclinación a hacer generalizaciones absolutas acerca de la obra literaria. Por ejemplo, cuando en la página 315 se afirma: "De este modo, el análisis semiótico comprobará que una novela como la naturalista coloca esa evocación del pasado al servicio de una valorización de determinadas facetas educacionales, temperamentales o ambientales que caracterizan la vida del personaje". Es decir, según esta afirmación, *todas* las novelas naturalistas actuarán de una manera idéntica, no importa que sean buenas o malas, españolas o checoslovacas, maduras o de iniciación, etc.

Otra generalización de este tipo se hace en la página 347: "El modelo de análisis que ahora nos ocupa parte necesariamente de la noción de que el texto literario se afirma como palimpsesto". Lo cual tampoco se puede aplicar, ni mucho menos, a absolutamente todas las narraciones; o también, en la página 320, cuando se afirma que la *focalización omnisciente* es "muy corriente en la novela realista y naturalista" (de nuevo reuniendo algo tan extenso como este género en un solo cajón).

Los *códigos técnico-narrativos* hacen que el análisis semiótico se ejerza sobre el *discurso* (o sea, la elaboración del narrador). En él se pueden distinguir tres signos fundamentales: la *focalización interna* (el narrador desde un personaje), la *focalización omnisciente* (el narrador trasciende la historia) y la *focalización externa* (el narrador se ocupa únicamente del aspecto externo (p. 316). Y sólo a partir de esas tres posibilidades se ejecuta el análisis. Lo cual responde de nuevo a concepciones conductistas (en las que el sujeto —la rata— está limitado únicamente a dos o tres posibilidades de acción). Pienso que el narrador (el autor) puede tener muchísimas más posibilidades, y que esta riqueza será, precisamente, una pauta para llegar a conocer sus intenciones y sus intereses a través de su obra, la creación.

En la página 323 se afirma que no hay que confundir al *narrador* con el autor, entre otras cosas porque sus características "psicológicas, afectivas e ideológicas están sujetas al paso del tiempo". Por supuesto que no hay que confundirlos, pero tampoco se puede, de ninguna manera, separarlos, como hace Reis

al distinguir entre el narrador que se identifica con un personaje de la historia, y el que la cuenta "en la condición de entidad que no la ha vivido", como si fuera posible que un hombre no viviese su creación, ya aparezca en ella visiblemente o no⁴.

Cuando se habla de *códigos temáticos* (pp. 328-336), es decir, del tema, se menciona la *tematología* (?) histórico-literaria, cuya falla era fijarse exclusivamente en un solo tema de la obra, mientras que el gran hallazgo del análisis semiótico es "la expansión a todo un repertorio temático" (p. 332). No sabía yo de esa "tematología" tan cercenadora, pero sí sé que el estudiar los muchos temas que existen en una obra no es conquista de la semiótica. Afirmaciones como "ni todas las palabras-tema coinciden con temas literarios, ni todos los signos temáticos se expresan con palabras-tema" (p. 333) parecen más bien postulados de Pero Grullo que un intento de análisis serio. Del mismo género es la apreciación de la página 334, donde se previene contra los artificios estilísticos que podrían llevar a error: El verdadero tema de una novela como *O Primo Basilio* de Eça de Queiroz, por ejemplo, no es el aparente del adulterio, sino los propósitos didácticos de la obra.

Se descubre también en el mismo capítulo que los temas literarios responden a modas originadas por las corrientes literarias (p. 335), cosa que también hay que tener en cuenta, etc.

Al hablar de *códigos ideológicos*, se afirma que el análisis semiótico procurará descubrir las distintas ideologías de un texto (¿no lo haría cualquier modesto análisis, medianamente serio?). Esas ideologías se detectarán sobre todo "a través de una emisión del discurso abstracto" (p. 338). Por supuesto, se afirma (p. 340) habrá que tener en cuenta la ideología del narrador. (¿No se recomendaba páginas antes rechazar el "biografismo"?). Aunque asimismo se afirma que también se puede percibir la ideología del narrador a través de algunos personajes. Incurriendo una vez más en una peligrosa generalización, se sostiene que los signos temáticos unidos al código ideológico sirven para detectar una corriente literaria: "los temas de la opresión, de la lucha de clases, de la posesión de la tierra, etc.,

⁴ Recordemos, al respecto, las palabras de Unamuno: "Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo. Y si éste pone en su poema un hombre de carne y hueso a quien ha conocido, es después de haberlo hecho suyo, parte de sí mismo" (*Cómo se hace una novela*, p. 141).

presentes en novelas neorrealistas, conducen a un código ideológico dominado por una visión materialista e históricamente transformadora de las relaciones sociales" (p. 341)⁵.

Al final de este capítulo se aplican los principios enunciados a una tarea de tipo práctico: el análisis semiótico de *La familia de Pascual Duarte*, de Cela. Lo primero que se afirma es que, con las modernas aportaciones del estructuralismo y sobre todo de la semiótica, se alcanza a descubrir el mensaje narrativo particular que es dicha novela: "es el resultado de la productividad de un conjunto de códigos técnico-narrativos, los cuales, combinándose estrechamente entre sí y con otros de mayor alcance, tales como los códigos temáticos y los ideológicos, desarrolla un proceso de naturaleza comunicativa" (p. 350). Lo cual podría constituirse en forma petrificada que se aplicaría en forma exacta a todas las novelas realistas (y a muchas otras) y daría los mismos resultados. Nada que singularice a *La familia*. Se dedican después varias páginas a demostrar la autodiégesis (en lenguaje tradicional: narración en primera persona), la cual, una vez identificada, debe ser interpretada. Los signos de la autodiégesis son tres: 1) las expresiones que evoquen al destinatario de la narración; 2) la distancia entre la narración y el suceso; 3) el discurso abstracto. Para demostrar el primero, se señalan las formas de tratamiento, como "usted" (p. 353), o el uso de fórmulas de respeto, como "con perdón" (lo cual es un dato erróneo, pues Cela, imitando cierto tipo de expresión popular, usa con frecuencia esa frase en diversas obras). Para el segundo signo habrá que observar los tiempos de los verbos. Para el tercero, el habla del narrador, salpicada de refranes.

Pero esto no es suficiente: hay que ver la particular ejecución de la autodiégesis en *Pascual Duarte*. Las conclusiones que aquí se obtienen son tan simples, que apenas puede creerse que un tan complicado proceso de análisis conduzca únicamente a ellas: Hay dos imágenes, la del narrador y la del personaje; el narrador tiene amplios poderes sobre la obra; en la *focalización interna* (que también llamaríamos monólogo interior), la figura del narrador es menos evidente, etc. Pero, según C. Reis, los recursos no se valoran debidamente sino cuando predomina la imagen del narrador (afirmación enteramente discutible y no apoyada en ningún razonamiento).

⁵ Podría ser así, pero también podrían conducir a muchas novelas realistas, como tantas de Zola, por ejemplo.

Ya que el análisis semiótico trata de ser totalmente objetivo y "científico", las afirmaciones que se hacen en la página 360, llenas de entusiasmo personal del crítico, quedan algo fuera de lugar. Por ejemplo, la de que la utilización de los códigos técnico-narrativos y los signos que los integran dan "firmeza y esqueleto estructural a los sentidos insinuados por la obra y le atribuyen indiscutible coherencia artística". O la de que la filosofía de *Pascual Duarte* está "indiscutiblemente plétórica de calor humano". (Yo podría opinar todo lo contrario y no encontraría elementos que demostrasen mi error).

El análisis es extremadamente pobre. Elementos fundamentales de la obra se pierden; la ironía, la crítica social, el tremendismo, fáciles de detectar, no aparecen en él. Ni siquiera características que entrarían dentro de lo estructural, como el determinismo, la rigidez (tanto del narrador como de la narración), la debilidad de *Pascual Duarte* aplastado por el omnisciente narrador, la obra como producto de una época, arquetipo de determinadas circunstancias, etc.

Lo mismo podría decirse del último inciso del capítulo, "Intertextualidad y lectura semiótica: Virgilio Ferreira y Stendhal", donde se comparan dos textos de estos escritores, en los cuales lo único que se observa es que son dos narraciones hechas en primera persona y desde una evidente subjetividad, peculiaridades tan obvias que no se necesita de ningún análisis para advertirlas.

La Parte IV es un breve apéndice dedicado al "Análisis del discurso publicitario", en el cual se analiza, no sólo el texto del anuncio, sino también su imagen gráfica.

El problema que con ello se plantea es que el teórico de la literatura no es sociólogo y, al abordar cuestiones que se relacionan más con la sociología, puede cometer errores de base que le lleven a lograr resultados equivocados. Esto se puede observar cuando se describen tres grupos socioeconómicos como receptores de una cierta propaganda. Según Reis, los anuncios de joyas y relojes van dirigidos a las clases altas, los de vinos, tabaco y libros, a las medias, y los de alimentos y refrigeradores, a las bajas. Además de ser esto muy discutible, tendría una enorme variabilidad según los diversos territorios y países. Al analizar uno de los dos carteles, que anuncia diamantes, se describe un mundo de "irreverencia y modernidad", relacionado con el matrimonio próximo de la joven que aparece en la imagen, apre-

ciación muy subjetiva también, pues pocas personas considerarían hoy el matrimonio, de cualquier forma en que se efectuase, como moderno e irreverente.

Todo esto demostraría que el mensaje del anuncio publicitario es siempre relativo y particular, puesto que está dirigido expresamente a cautivar un público siempre cambiante. Y aquí radicaría su diferencia esencial con la literatura: cuando ésta posee verdaderos valores, es universal e intemporal. Porque este capítulo parece querer equiparar lenguaje publicitario con lenguaje literario. (A ello se debe, sin duda, el pormenorizado análisis de dos carteles). Tal vez fuera posible relacionar dicho lenguaje con el "mensaje" semiótico (p. 278), pero no con la obra literaria, concebida como "arte bello que emplea como instrumento la palabra".

PACIENCIA ONTAÑÓN DE LOPE

Facultad de Filosofía y Letras.

SUZANNE H. PETERSEN (ed.) *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*. Madrid, Editorial Gredos, 1982; 2 tomos, lxxxxii + 316 y 365 pp.

En estos dos tomos se publica una serie de textos romancísticos que forman parte del Archivo Internacional Electrónico de Romances, de reciente fundación, localizado en la Universidad Complutense de Madrid. El cual está constituido, básicamente, por romances del Archivo Menéndez Pidal, recolectados, a partir de 1900, de la tradición oral, y enriquecido con toda clase de textos en español, portugués, gallego, catalán y judeoespañol. El Archivo Internacional Electrónico trata de centralizar todo el acervo romancístico reunido hasta ahora, con objeto de facilitar a los estudiosos el acceso a tanta diversidad de materiales que, de otra manera, sería casi imposible de localizar, lo cual haría difícil su estudio.

Los romances que en estos dos tomos se publican son los recogidos desde 1977 por la "Cátedra Seminario Menéndez Pidal" en distintas zonas del norte de la Península Ibérica. En un amplio prólogo (en inglés y en español) se describen los métodos empleados, tanto para la recolección como para la archivación