

MARCELLO PAGNINI, *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1975.

Eclecticismo pragmático y sensibilidad didáctica han presidido la ordenación de estas notas destinadas por el autor, principalmente, a procurarse un instrumento para su misma cátedra de literatura, ya que el haber ensayado, durante el ejercicio de la docencia, la aplicación de distintos métodos de crítica a diferentes textos, lo ha convencido de la legitimidad de disponer de un criterio metodológico muy amplio, que él mismo califica de "poligonal e interdisciplinario".

Para procurar a sus discípulos este criterio, Pagnini hace un repaso de las principales ideas respecto a lo que es la estructura literaria y, después, de los más importantes aspectos del método crítico, para terminar presentando un ejemplo de aplicación y una enorme bibliografía que en el transcurso de su trabajo en gran parte ha ido citando.

En las notas preliminares ofrece la explicación de los factores de la comunicación verbal según Bühler; agrega, apoyándose en Jakobson, la de las funciones de la lengua, y revisa por último aquellos principios de la lingüística moderna (a partir de Saussure) de los que ya no pueden prescindir la teoría y la crítica de la literatura.

En el capítulo inicial de los seis que constituyen la primera parte ("Funciones sintagmáticas del significante"), basándose sobre todo en Sklovski, O. Brik, Jakubinski, Hopkins y Barthes, Pagnini enumera importantes consideraciones relativas a la función de producir un goce estético por sí mismos, que los sonidos cumplen en el lenguaje poético, además de la de soportar el significado. El estudio de la estructura del significante —dicese basa en el principio de iteración de figuras sonoras, ya que la obra aparece construida y dotada de sentido merced al retorno regular de las unidades y las asociaciones de unidades, debido a que hay simultaneidad en la repetición de las de distinto nivel. Y ofrece luego algunas sugerencias metodológicas para proceder al estudio del significante, como por ejemplo, considerar no sólo la superestructura métrica, sino también los constituyentes lingüísticos y los sintácticos, cuando se trate del problema de la métrica; o como cuando recomienda aumentar la capacidad de penetración del análisis no limitándose a distin-

guir cada uno de los elementos que son diferentes, sino discriminando, además, entre aquellos cuyos linderos son confusos precisamente porque también ofrecen analogías.

El segundo capítulo ("Funciones sugestivas del significante") plantea, en forma no siempre muy clara, la cuestión de la sugestividad acústica "como función en un determinado contexto", como cuando afirma que, además de los significados que convencionalmente soportan, ciertos significantes sugieren ciertos significados fundados en asociaciones inconscientes, y habla de una carga semántica "fija" (sic) que "les viene de su aparición en (ciertas) palabras". Además, paradójicamente, denomina a esta clase de sugestividad "condicionada", lo que, sumado a los ejemplos que pone, hace pensar más bien que se trata de la semantización de ciertos fonemas en ciertas articulaciones.

Muchas de sus observaciones, caracterizaciones y ejemplos resultan, sin embargo, valiosos: su recomendación de recordar la trascendencia, señaladas por Jakobson y Wimssat, de la rima que rebasa al plano fonológico y toca al semántico; la vinculación que realiza, en ejemplos de Melville y Hemingway, de los elementos propios de la prosa con sus efectos de significado; sus señalamientos respecto del papel de la repetición rítmica en los efectos de anticipación, y de su poder concentrador de la facultad de percepción; su explicación del verso libre como variación rítmica que no es, sin embargo, anárquica. Éstas y otras reflexiones que cita, de distintos analistas, resultan aplicables a la descripción de poemas modernos en que la desviación se presenta como una ruptura de la rutina de los estímulos sensoriales, y arrojan luz, en general, sobre rasgos característicos de la poesía del siglo XX que constituyen violaciones de la gramaticalidad y de los anteriores esquemas literarios convencionales.

Desemboca esta parte en una conclusión: en la lengua práctica la función del significante es meramente referencial (sic); pero en la lengua poética conforma patrones abstractos, cumple una función estética pura y, al vincularse con el significado, se motiva pues la relación entre ambos deja de ser arbitraria.

En el tercer capítulo desarrolla el tema de las "Funciones sugestivas del significado" afirmando que no solamente el sonido es un elemento sugestivo, sino que también lo es el significado —ya sea connotativo o denotativo—, puesto que sugiere, indirecta e implícitamente, tanto ideas como sentimientos y sensaciones. Ahora bien, guiado por un afán docente de procurar pers-

pectivas históricas, a veces Pagnini cita autores o conceptos que ilustran un marco histórico demasiado amplio, y como lo hace en muy breve espacio, da la impresión de estarlos haciendo indebidamente coetáneos. Así sucede aquí cuando, a propósito de la sugestividad semántica, de una página a otra pasa, de basarse en Hume y en Coleridge, a apoyarse en Cohen. Otro detalle, más peregrino aún, consiste en que afirma que uno de los procedimientos hasta lograr la sugestión semántica es procurar la "ausencia de situación extralingüística o lingüística" (pp. 60-61), cuando precisamente un texto verbaliza situaciones extralingüísticas. A juzgar por el ejemplo que luego pone (uno de Ungaretti que dice: "In nessuna / parte / di terra / mi posso accasare"), parece estar oponiendo el hablante y la circunstancia de la lengua práctica situacional o coloquial, al "yo" de la ficción poética, y a todo lo circunstancial que sólo tiene existencia como expresión, dentro del poema mismo. En el poema lírico también existe el referente, sólo que no predomina y, además, se ha vuelto ambiguo.

El autor enumera luego, como es su costumbre, una serie de recursos para lograr sugestividad, la cual presenta como resultado de un "proceso asociativo que probablemente se realiza en el campo de la contigüidad (que es el propio de la metonimia y la sínecdoque) y que confina con lo arbitrario porque el término de la asociación es tácito". Además —dice— no sólo la lírica, sino también la novela y el teatro son simbólicos, pues en ellos la realidad concreta de la trama es translúcida y deja ver detrás un significado. Y, por otra parte, los significados sugestivos generalmente son ambiguos y polisémicos, por lo que se dejan interpretar inagotablemente.

Hay una sugestividad semántica que proviene de los metasemas y los metalogismos, y que permite expresar lo que resulta indecible en el lenguaje corriente, pues su función, según la teoría de la metáfora de los formalistas rusos, es producir un extrañamiento debido al "traslado del objeto a una esfera de nueva percepción". Aquí intercala Pagnini un amplio repertorio, con ejemplos, de metáforas y de alegorías, aunque le resta utilidad su lamentable —por asistemática— categorización. Lo que, en general, logra óptimamente, es la ejemplificación adecuada, oportuna y adicionada con sus propios comentarios, como cuando describe el uso moderno del mito histórico y la técnica del montaje en un fragmento de Eliot, y en muchísimos otros

casos. El método de exposición que más frecuente en su libro consiste en hacer, en cada tema nuevo que toca, un recuento de autores, figuras, procedimientos recursos, épocas etc., siempre pensando en los estudiantes aunque quizá el desorden en que suelen aparecer los conceptos, que tal vez se deba a la publicación de notas de clase revisadas con apresuramiento, suele restar utilidad a tan meritoria labor de síntesis.

El cuarto capítulo, "Funciones sintagmáticas del significado", comienza con una serie de consideraciones confusas sobre la estructura del mensaje poético: "La poesía —dice Pagnini— puede estructurarse: a) en sentido de ritmo y de timbre, hasta llegar a destruir en el sonido la propia referencia" (sic); b) en un sentido descriptivista, limitándose a la representación o a seguir un mero ritmo de forma; c) "en sentido afectivo, mediante su conversión en un conjunto de elementos cuya justificación es la condensación de un estado de ánimo"; y d) "de un modo abstracto", que uno se pregunta cómo podrá ser caracterizado. Aquí el autor, como cuando trató de las funciones sintagmáticas del significado, vuelve a hablar del lenguaje poético como si en él pudiera llegar a desaparecer la referencia; es decir, como si el conjunto estructurado de las formas de la lengua (en este caso la poética) pudiera carecer de una relación con la experiencia que el hablante (en este caso el poeta) tiene del mundo, por ligera o ambigua que sea, visto que tal relación es la razón de ser de la lengua.

Es muy claro, en cambio, cuando se refiere a las dos direcciones, metonímica y metafórica, que prevalecen en prosa y verso respectivamente, y a la lucha del poeta por hallar modos de desviación respecto a la sucesión de formas (impuesta por la gramática) y su correspondiente sucesión de sentidos (determinada por la lógica); para terminar manifestando que "la poesía moderna emplea sus recursos en oposición a esta motivación lógica (pues), desde el imaginismo hasta el surrealismo, ha ofrecido constantes ejemplos de estos saltos no pertinentes", afirmación que corrobora con excelentes explicaciones y ejemplos.

En sus "Observaciones sobre la prosa narrativa" (quinto capítulo) comienza con una caracterización de la misma como más referencial y denotativa que la poesía y como ejemplo (siguiendo a Frye) de literatura centrífuga. Aquí habla de "pseudoreferencialidad" aludiendo a los "niveles de la sociocultura" que en la estructura de la lengua poética están integrados. Esto

y su ya comentada afirmación de que puede llegar a desaparecer la referencia, sugiere la idea de que para Pagnini el grado en que está presente es relativo al grado de poeticidad de la lengua, de modo que, en un sentido estricto, la referencia sólo se da en la función referencial de la lengua, y en la medida en que la prosa narrativa se oponga a la poesía, habrá únicamente pseudo-referencialidad, por eso en una poesía en que prevalezca la función sintagmática podría desaparecer completamente la referencia (en lugar de volverse ambigua). No parece, ciertamente, una interpretación muy feliz la que da a este problema, que no deja de estar relacionado con ese otro punto de vista suyo sobre la "ausencia de situación extralingüística o lingüística" como procedimiento para lograr la sugestión semántica; con el asunto de la orientación del poema hacia su propio mensaje ("literatura centripeta"); con la existencia, en el poema, del "yo" poético, ficticio; y con el único modo de existencia de lo circunstancial que aparece en el poema, que es dentro de él mismo.

Las compendiadas presentaciones que de las principales ideas de Barthes, Todorov, Bremond y Frye hace en este capítulo, oscilan entre la ambición de ser exhaustivo y el acatamiento que las limitaciones del espacio imponen, conflicto que Pagnini atina a veces a resolver, merced a su capacidad de síntesis.

Sus observaciones sobre el teatro clásico tienden a explicar la complejidad del género; la jerarquía de sus elementos (dominancia de la acción sobre los caracteres); lo arquetípico de la estructura de la tragedia griega vista como una línea parabólica que corresponde al desarrollo de la acción, o bien como un todo escindido en dos espacios dramáticos que se confrontan. De allí, salta a rápidas caracterizaciones de modalidades del drama (teatro clásico, farsa, melodrama, comedia, etc.), y luego a enumerar, sin explicaciones suficientes los tipos de construcción dramática (según Kennet Burke) para volver —fuera de orden— a un tema que parecía rebasado (el de la tragedia griega), y acabar comentando diversos aspectos de la participación del espectador en la obtención de algunos significados (ironía dramática, empatía, distanciamiento estético).

La segunda parte del libro ("El método crítico") comienza con una nota preliminar que plantea problemas y funciona como una justificación anticipada de la preocupación que lleva a Pagnini a tomar en cuenta, para el análisis, todos los métodos. Este

planteamiento de la problemática del crítico ofrece una perfecta coherencia con la aplicación que de las variedades metodológicas realiza el autor al final sobre un soneto de Foscolo, y constituye una convincente invitación a proceder al análisis de la estructura considerando tanto la totalidad horizontal de cada nivel como la totalidad vertical de la relación entre los distintos niveles, para apreciar luego la obra literaria como una estructura inmersa en otras que también son autónomas. El sentido estructural del análisis orienta al crítico hacia la búsqueda de la coherencia, cuyo reconocimiento, sobre todo si se acompaña de la comprobación de la vitalidad histórica de la obra, nos procura la máxima aproximación posible a un juicio valorativo.

En su comentario de cada método, Pagnini menciona sus más notables aplicaciones y ofrece útiles avisos y advertencias contra el peligro de un uso burdo o simplista. Es muy útil el señalamiento que hace de las diferencias de orientación, de criterio y de resultados de los estudios que cita, ya que, en general, resultan mucho más obvias las analogías. Así procede, por ejemplo, cuando menciona los trabajos de Morier (que procuran el establecimiento de correspondencias fijas entre hechos fisiopsicológicos y hechos estilísticos) oponiéndolos a los de Freud (que considera la obra literaria como documento probatorio de la neurosis del autor) y a los de Jacques Lacan (que vuelve a conceder importancia a la lengua y, dentro de ella, al significante); o como cuando, al describir el método histórico, señala el punto en que discrepa Goldmann de la interpretación causal, historicista, de los sociólogos marxistas.

Al presentar el método temático, no se extiende, como en otros capítulos, a enumerar variantes y matices de su aplicación mediante numerosos ejemplos, sino que se limita a ubicarlo como "correspondiente al ámbito de los contenidos" y a proponer que se combine con el método formalista (como hace Fubini) para superar la crítica croceana mediante una constante referencia a las formas. Vuelve a ceder, en cambio, a su prurito de ofrecer un largo recuento de antecedentes, hitos, ejemplos y autores (principalmente italianos) al referirse al método lingüístico, lo que hace en forma casi encomiástica pues aquí la escueta lista de rasgos característicos deja el lugar a un entusiasta repaso de virtudes y ventajas: se destaca la exactitud objetiva que su empleo procura en la descripción de los tejidos textual y semántico; las posibilidades que ofrece de comprobar lo

correcto de la intuición del crítico, de generar hipótesis ulteriormente verificables, y de vincular (utilizando criterios de norma y selección) el espíritu del autor con su realización lingüística.

Y, para terminar, su explicación del "Método estructural y semiótico" es la más detenida y detallada, pues aunque elabora un simple resumen, lo hace retomando una multitud de ideas que se han venido anticipando y desarrollando más ampliamente al descubrir la estructura de la obra literaria en todas las partes de la primera sección del libro. Este capítulo cumple, además, un papel axial respecto del conjunto pues, al recapitular con un distinto enfoque sobre la definición de la estructura, también remata la lista de caracterizaciones de modalidades metodológicas y ofrece, simultáneamente, una síntesis de los criterios que inmediatamente después aplica. Porque, en efecto, en el análisis del soneto de Foscolo, Pagnini demuestra en un ejemplo concreto las afirmaciones que ha venido sembrando a lo largo de su trabajo y aquí recopila, a saber: que la obra (según la teoría de la Gestalt) es un sistema que resulta de la coordinación, la interacción y la tensión dinámica de sus partes, cada una de las cuales contiene el sentido del todo; que le es inmanente una fuerza estructural; que se identifica con su lenguaje, y el significado no es sino uno de sus elementos junto a la estructura verbal que en el análisis adquiere peso y valor autónomo; que las operaciones analíticas tienden a probar la coherencia de los sistemas simbólicos; que después de "desmontar" el objeto literario el crítico procede a un "montaje" del que resulta un "simulacro" o "modelo" que evidencia las reglas de su funcionamiento (funciones) y permite así no sólo descubrir su sistema (es decir, la abstracción operativa de la obra), sino también comprobar su estabilidad arquitectónica; que al identificar las estructuras profundas que subyacen en el discurso, el crítico "se traslada desde el objeto hasta las reglas inconscientes que han regido su constitución"; que el relacionar los niveles superpuestos en el texto permite considerar la motivación del signo literario (opuesta a la inmotivación saussuriana del signo lingüístico natural); y, en fin, al hacer que sus resultados y conclusiones desemboquen en el análisis semiótico, Pagnini también demuestra que en la obra, además de los valores semánticos que se derivan de la estructura interna, convergen y se entrecruzan otros valores, también semánticos, que pro-

vienen de otros sistemas de signos (mitos, arte, ritos, comportamientos, etc.), que rebasan los significados del diccionario y que permiten ver el texto literario como un fenómeno de intertextualidad. Para ello, en su análisis del soneto "A Zacynto", señala con énfasis los procesos de semantización que se verifican en las relaciones internas de la estructura, e inserta luego ciertas partes de dicha estructura en otros códigos (mitológico, geográfico, arquetípico, topológico, etc.), hasta acabar el proceso ulterior de semantización de datos semánticos, el cual termina en la formulación del "modelo" que unifica y sistematiza la interferencia de los códigos, y desemboca en la lectura crítica o interpretación del soneto.

Pagnini procura que el mayor rigor presida este análisis: va señalando las relaciones de sonidos, sintagmas, conceptos, etc., y va tejiendo una compleja red de correlatividades que le abren nuevas perspectivas de sentido porque establecen relaciones semánticas paralelas a la relación formal. Alcanza, así, las últimas consecuencias de significación que permite cada fragmento, como cuando vincula la estructura de la elocución conativa (Zacynto mía... tu) con el plano connotativo considerándola forma de los semas "solemnidad" y "elocuencia", y buscando su correspondencia estilística con el "plural maiestatis de evocación alfileriana" (a noi prescriste / il fato); o como cuando, en otro ejemplo, analiza la irregularidad del esquema rítmico que se resuelve en un "impulso de tipo prosístico" y se relaciona, por una parte, con el ritmo peculiar que procede del "empuje de los encabalgamientos" en la oratio perpetua y, por otra parte, con la "ruptura del orden lírico" debida a la variación rítmica del último verso que produce la impresión de final precipitado y casi prosístico. Todo ello crea un efecto conmovedor, dramático, y constituye una doble desviación: respecto de lo que Levin llamaría la "matriz convencional", por un lado, y por otro respecto del código retórico clásico. En una segunda etapa del análisis, Pagnini trata de superar el "empirismo fragmentario" (que tanto ha venido objetando en el transcurso de su libro) procurando una visión unitaria que tiende a la totalidad al plantear una serie de equivalencias semánticas basadas en significaciones que ha venido asumiendo a través de la primera etapa. Al llegar aquí establece, por ejemplo, que Zacynto es igual a Venus e igual a fecundidad ("e fea quelle isole feconde"); Venus, igual a naturaleza (porque se adoraba a esta diosa



con el nombre de Naturaleza); Zacynto igual a Madre ("O materna mia terra") y también a regazo materno ("Ove il mio corpo fanciulleto giacque", "Ebbi in quel mar la culla"). De donde el autor, recurriendo al código psicoanalítico y citando a Lacan infiere que la isla es la Madre de Foscolo y su paraíso perdido, pues él es un héroe romántico cuyo enemigo es el Hado, razón por la que, a diferencia de Ulises, no retornará de su exilio.

Finalmente, obedeciendo siempre a una intensa preocupación didáctica, Pagnini recapitula presentando un repertorio de las isotopías y los códigos que utilizó al formular su modelo hermenéutico.

Con el propósito de ofrecer de él una idea realista, y sin ánimo de hacer hincapié en los defectos de un libro tan útil, hay que señalar que algunos pasajes oscuros hacen sospechar de la traducción, mientras en alguno es evidente su culpa. Está, por ejemplo traducida fonológica como fónica (se refiere a tipos de iteración como rima, asonancia, similitudencia; I. 6., pág. 25). Por otra parte, a pesar de que el autor revisó y modificó esta primera versión española, se conserva en ella una incoherencia que sólo puede deberse a una labor demasiado apresurada, pues una nota de la página 54 da por no aparecida aún la "Poesía de la gramática y gramática de la poesía" de Jakobson, que sin embargo ya había aparecido en la fecha de esta publicación y el mismo Pagnini la agrega en la bibliografía, hecho que invalida sus propias conclusiones al final del segundo capítulo.

Una de las mayores bondades que ofrece esta obra al estudioso es la extensa guía bibliográfica, especializada, clasificada y muy completa, que ocupa, al final, casi sesenta páginas.

HELENA BERISTÁIN