

LA FUNCIÓN CRÍTICA DE LA INTERPRETACIÓN LITERARIA. UNA PERSPECTIVA HERMENÉUTICA

Sultana WAHNÓN
(Universidad de Granada, España)

Palabras clave: Crítica ideológica, estudios culturales, literariedad, estructuralismo, hermenéutica, sociocrítica.

Resumen: Los actuales enfoques culturales y discursivos de la Teoría estarían teniendo dos consecuencias importantes: el descuido de la especificidad artístico-literaria y la reaparición de una crítica manifiestamente ideológica. En este artículo sostengo que estos cambios pueden retrotraer a los estudios literarios al estado en que se encontraban antes precisamente de la implantación de la teoría literaria como disciplina diferenciada. Propongo, pues, una recuperación de las tesis centrales del estructuralismo literario, si bien revisadas a la luz de la hermenéutica y del post-estructuralismo. La tesis central de este trabajo es que una hermenéutica literaria con intenciones sociocríticas no puede prescindir de las ideas estructuralistas de “literariedad” y de “análisis inmanente”. El proyecto de abordar la obra literaria como un *discurso ideológico*, que caracteriza a la actual crítica cultural, es por eso contestado en esta contribución mediante la exposición de los principios y presupuestos de lo que llamo una *hermenéutica constructiva*.

Mots-clés: Critique idéologique, études culturels, littérarité, structuralisme, herméneutique, sociocritique.

Résumé: Les actuels approches culturels et discursives de la Théorie ont deux importants conséquences: l'oubli de la spécificité artistique-littéraire et la réapparition d'une critique manifestement idéologique. Dans cet article on affirme que ces transformations peuvent rapporter les études littéraires à la situation dans laquelle ils se trouvaient justement avant de l'implantation de la théorie littéraire comme discipline différenciée. Alors on propose un recouvrement des thèses centrales du structuralisme littéraire, bien que revues à partir de l'herméneutique et du post-structuralisme. La thèse centrale de ce travail c'est qu'une herméneutique littéraire avec des intentions sociocritiques ne peut pas oublier les idées structuralistes de "littérarité" et "analyse immanent". Le projet d'étudier l'oeuvre littéraire comme *discours idéologique*, qui actuellement caractérise la critique culturelle, c'est discuté dans ce travail par l'exposition des principes et des présuppositions de ce que j'appelle une *herméneutique constructive*.

Keywords: Ideological Criticism, Cultural Studies, Literarity, Structuralism, Hermeneutics, Sociocriticism.

Abstract: The present cultural and discursive approaches of the Theory have two important consequences: the abandonment of the artistic-literary distinctiveness and the development of a purely ideological criticism. In this article, I support the idea that these changes may place the literary studies back to the point that were before the implementation of the literary theory as an independent subject. It is proposed, thus, to return to the central thesis of the structuralism, although under the optic of the hermeneutic and the post-structure. The central thesis of this work is that a literary hermeneutic with a socio-critical objective should not avoid the structural positioning of "literarity" and of "immanent analysis". The approach to the literary work as an *ideological discourse*, which characterize the present cultural analysis, is thus contested in this contribution on the basis of the development of the principles and fundaments of what I consider as the *constructional hermeneutic*.

Desde mediados de los noventa han tenido lugar importantes transformaciones en el ámbito de la teoría literaria y, en general, de los estudios literarios, que si bien en un primer momento, el de la polémica con Harold Bloom, parecían confinadas en el mundo anglosajón, han acabado extendiéndose hasta alcanzar una dimensión internacional, incluyendo por supuesto a las universidades españolas, donde sus efectos son ya bastante visibles. El actual auge del enfoque llamado “cultural”, con lo que esto conlleva de desplazamiento o incluso sustitución del objeto “literatura” por los alternativos “cultura” o “discurso”, está conllevando un retorno a posiciones teóricas que, como antes precisamente de que la *teoría de la literatura* se implantara como disciplina, vuelven a perder de vista la especificidad artística o estética de lo literario. El primer indicio de esto es que se tiende a equiparar el tratamiento que ha de darse a la literatura y al resto de los productos *culturales* o *discursivos*, bien sea por el mecanismo de aplicar las metodologías de análisis literario a estos últimos; bien, a la inversa, por el de abordar y analizar los textos literarios valiéndose de las metodologías generales de análisis del discurso. Por otro lado, crece la frecuencia con que todo este conjunto de *discursos* así indiferenciados, dentro del que se incluyen los literarios, se convierte en el objeto (a veces solo pretexto) de un modo de leer confesadamente pragmático en el sentido de más orientado a la utilización del texto para fines previos, bien teórico-filosóficos, bien políticos, que a acceder de la manera más objetiva posible a su sentido, sea éste cual sea¹.

¹ Todo lo expuesto coincidiría, casi punto por punto, con los objetivos que el llamado “Informe Bernheimer” trazó ya en 1995 para la teoría literaria y la literatura comparada “*in the Age of Multiculturalism*”. Sobre el contenido de este informe véase Pozuelo Yvancos (2007: 108-111).

La progresiva naturalización de este tipo de crítica, que no disimula sus intenciones ideológicas, sino que hace alarde de ellas (sin que esto se vea ya como un demérito de la misma), estaría dando lugar a lo que me voy a permitir llamar una *re-ideologización de la crítica literaria*. Y digo re-ideologización porque no es la primera vez en la historia de la crítica literaria que se da este fenómeno de utilización pragmática de la literatura con fines ideológicos. La existencia de una *crítica ideológica*, en el sentido de una crítica que interpretaba la literatura a partir de valores y objetivos claramente ideológicos, era precisamente la tesis central del famoso artículo de Roland Barthes titulado “Las dos críticas” (1963a). La situación que describió el teórico francés para aquel momento de la historia literaria era, como se recordará, la de una clara división entre dos maneras, una vieja y otra moderna, de abordar la literatura: por un lado, la de la crítica universitaria, con sus consagrados métodos positivistas, que la llevaban a creerse objetiva, apegada al dato y supuestamente ajena a la interpretación; por otro, la de la llamada nueva crítica, con sus métodos modernos, muy diversos (marxistas, psicoanalíticos, fenomenológicos...), pero que el autor optó por considerar en conjunto bajo la doble etiqueta de “crítica de interpretación” y de “crítica ideológica”. A fin de evitar malentendidos en relación con la interpretación², retendré aquí solo esta última fórmula, la de *crítica ideológica*, para referirme, como hacía el propio Barthes, a la clase de crítica que, cultivada por autores nada académicos ni proclives

² El malentendido a que me refiero tiene que ver con el de creer que Barthes propugnó un tipo de crítica no-interpretativa. Al contrario de lo que la fórmula “crítica de interpretación” podría hacer pensar, el autor no excluyó nunca la interpretación de su propia tarea crítica, ni siquiera en el momento más estructuralista de su trayectoria. Para el carácter hermenéutico de la reflexión barthesiana, véase Wahnón (2005).

a los métodos tradicionales, como podían serlo por entonces Lucien Goldmann y Charles Mauron, se caracterizaba por acercarse a la obra literaria a partir de un sistema previo de pensamiento, que, si en los casos concretos mencionados eran el marxismo y el psicoanálisis, podían serlo también el existencialismo o la fenomenología, así como, en general, cualquier filosofía o cosmovisión que formase parte de lo que el autor llamaba “las grandes ideologías del momento” (Barthes, 1963a: 293).

Tal como he argumentado en otro lugar (v. Wahnón, 2005), Barthes no escribió este ensayo para ponerse del lado de ninguna de las dos críticas, ni de la positivista, ni de la ideológica, sino para proponer un *tertium*, un tercer tipo de crítica, no recogida en el título del artículo, y a la que optó por referirse ya al final del mismo con los nombres, en este caso sí totalmente equivalentes, de *crítica estructural* y de *análisis inmanente*. Se llamase de una manera o de otra, era en esta tercera crítica en la que residía su concreta propuesta para superar el impasse de la situación descrita e implantar una práctica crítica que, a diferencia de la positivista, no se pretendiese científica (de ahí que eludiese la comprometida fórmula jakobsoniana de “análisis científico”), ni por consiguiente huyese de la búsqueda del sentido; pero que, al contrario que la crítica ideológica, buscase dicho sentido sin aferrarse a un a priori (o prejuicio) teórico o político. Por decirlo en sus propias y todavía vigentes palabras, se trataba de instalarse “en la obra” y de no plantear “su relación con el mundo hasta después de haberla descrito por completo desde el interior en sus funciones” (p. 298). Como se infiere de este pasaje, el autor no abogaba por obviar la relación de la obra con el mundo (algo impensable para alguien tan consciente como él de la historicidad de la cultura y de la omnipresencia de la ideología), sino por *no plantearla hasta después de llevar a cabo el análisis inmanente de la obra*, lo que, a mi entender y visto desde

una perspectiva hermenéutica, puede entenderse como un claro intento por parte del autor de proteger a la obra literaria de la clase de interpretación ideológica que él mismo acababa de cuestionar, fomentando por contra lo que debía ser una verdadera *búsqueda* en lugar de simplemente un reconocimiento del sentido.

Si las reflexiones de Barthes me parecen de especial utilidad en el actual contexto, es, pues, porque contienen, no tanto un proyecto de científicidad³, cuanto un proyecto de *des-ideologización* de la crítica, muy similar por otra parte al que tan solo un año después haría suyo la teórica norteamericana Susan Sontag en su famoso “Contra la interpretación” (1964). A pesar de lo que el rotundo título invitaba a suponer, tampoco en el caso de esta autora se trataba de un repudio de la interpretación *tout court*, sino solo de los concretos métodos de interpretación que por entonces estaban de moda y que ella optó por denominar *alegóricos*, en lugar de ideológicos, pero que al igual que Barthes, y no casualmente, describió en términos de aplicación directa a la obra de un código previo y fijado (pre-establecido) de interpretación. También como su colega francés, y tampoco por casualidad, Sontag ejemplificó este tipo de crítica alegórica con las cultivadas por entonces por marxismo y psicoanálisis (v. Sontag, 1964: 14-16). Se ve, entonces, que al menos en estos dos casos el estructuralismo fue una empresa destinada en parte a evitar los excesos de la crítica ideológica del momento, por

³ Con esto no quiero decir que el autor no adoleciese de una cierta dosis de científicismo, asunto éste en el que no puedo detenerme aquí, pero que tiene mucho que ver con su resistencia a aplicar a su propia propuesta el concepto de “interpretación” (v. a este respecto Barthes, 1966: 74). Sobre esta *resistencia a la interpretación*, característicamente estructuralista, he tratado en el trabajo, actualmente en prensa, titulado “La hermenéutica constructiva: una propuesta renovadora de teoría literaria”.

los que todo texto literario quedaba convertido, más allá de la posible singularidad de su mensaje o contenido, en ilustración de una misma y única monolítica visión del mundo, fuera ésta la marxista o la psicoanalítica -o, en nuestros días, la feminista o la poscolonial.

Nada tiene, pues, de particular que en la actual situación, tan similar en cierta medida a la de comienzos de los años sesenta, haya voces que apelen de nuevo a los conceptos de “especificidad literaria” y de “lectura estética”, con el fin de contrarrestar no las legítimas lecturas políticas de las obras literarias que así lo demanden, sino la aplicación abusiva de determinadas “claves” interpretativas a toda clase de textos o discursos, con fines predominantemente políticos y subversivos, que, aunque comprensibles y legítimos en determinados contextos sociales, pueden hacernos perder de vista una vez más la índole estética del fenómeno literario —a la que, como investigadores de la literatura, no podemos ser indiferentes. Así lo entiende, por ejemplo, el teórico británico Derek Attridge, quien, a partir de una lectura muy personal de la filosofía ética de Derrida y Levinas, se ha pronunciado en fecha muy reciente a favor de una recuperación de lo estético-literario (bien entendido, i.e., con contenidos críticos y valores éticos incluidos) y, por consiguiente, también de los métodos interpretativos que le serían propios. Tal como destaca su prologuista española, el que fuera autor a finales de los ochenta de *Peculiar Language* retoma ahora, en *La singularidad de la literatura* (2004), “la búsqueda de la especificidad del discurso literario, de la ‘singularidad de la literatura’, de aquello que convierte al lenguaje literario en diferente a todos los demás y que le otorga un poder especial” (López Sánchez-Vizcaíno, 2011: 5). Habría, además, que añadir que Attridge lleva a cabo esta hoy inusual empresa con perfecta conciencia de estar navegando a contracorriente y en medio de una marea a la que él opta por referirse con el término de “instrumentalismo literario”, bajo el que incluye no solo la clase de crítica

política (marxista, feminista, post-colonial, etc.) de la que aquí se está hablando, sino toda clase de “utilización” de la literatura con fines ajenos a ella misma⁴, como lo serían también, por ejemplo, los de promoción académica (Attridge, 2004: 36-37).

En el presente trabajo, y dejando de lado la cuestión nada insignificante del instrumentalismo académico, sobre la que otros autores como Harold Bloom y George Steiner se pronunciaron hace ya algunos años y sobre la que yo misma he escrito algunas páginas (v. Wahnón, 2002), me centraré solo en el fenómeno al que antes me he referido como re-ideologización de la crítica literaria. Coincide éste con la clase concreta de instrumentalismo que Attridge caracteriza por “leer las obras literarias a la luz de una serie de asunciones, valores y objetivos *preexistentes* que se derivan del ámbito social y político (que es entendido como claramente diferenciable del ámbito ‘estético’)” (p. 38, n. 7; la cursiva es mía). Como se infiere tanto de este pasaje, como del transcrito en la nota anterior, lo que un enfoque estético de la literatura cuestiona en este modo de leer no es la índole política de la lectura (no se pretende aquí defender una supuesta e imposible pureza de la literatura, preservada de toda valoración ideológica)⁵, sino solo el

⁴ El propio Attridge explica, en efecto, que su concepto de “instrumentalismo literario” engloba “una serie de ideas y tendencias diversas pero interrelacionadas”, cuyo denominador común opta por resumir, de forma muy general, del siguiente modo: “El uso de un texto (o de cualquier otro objeto cultural) como un medio para un determinado fin, lo que implica *aproximarse a un objeto* con la esperanza o la asunción de que pueda ser instrumental en la ejecución de un proyecto ya existente” (p. 34; la cursiva es mía).

⁵ A este respecto me limito a recordar unas atinadas afirmaciones de Adorno: “Si se quiere percibir el arte de forma estrictamente estética, deja de percibirse estéticamente. Únicamente en el caso de que se perciba lo otro, lo que no es arte, y se

carácter *pre-establecido* o *pre-existente*, tanto de lo directamente político del sentido que se aspira a descubrir, como de la concreta *política* (feminista, poscolonial, marxista, etc.) desde la que se leen invariablemente las obras que son objeto de atención por parte de estas corrientes críticas. El problema reside, pues, como ya dije antes, en que su praxis hermenéutica no esté presidida tanto por el principio de la búsqueda, cuanto por el del reconocimiento de un sentido pre-juzgado y siempre confirmado por los textos, sea éste el del conflicto entre los sexos, el de la lucha entre colonizador y colonizado, o, como en las versiones más foucaultianas de la crítica cultural, entre el poder y sus múltiples contrarios⁶.

Si nos preguntásemos ahora por los factores que han influido en este actual modo de leer, habría que referirse a todo lo ocurrido en el ámbito de la teoría literaria después del estructuralismo. Tendríamos, pues, que citar en primer lugar la pragmática literaria, que, con su negativa a aceptar la tesis estructuralista de una especificidad verbal y/o estructural del texto literario y con su apuesta a favor del carácter social y convencional del valor literario, en lo que se conoció como la crisis de la literariedad, marcó sin duda el punto de partida de la

lo perciba como uno de los primeros estratos de la experiencia artística, es cuando se lo puede sublimar” (Adorno, 1970: 16).

⁶ En esta última clase de crítica, la más abarcadora, se inscribiría, creo, la reciente propuesta de Manuel Asensi de una *crítica como sabotaje*. Su interés descansa en el hecho de no asumir el exclusivo punto de vista de una clase, género (sexo) o nacionalidad en concreto, sino de un grupo “heterogéneo y móvil” al que el autor se refiere como “los subalternos o vencidos” (Asensi Pérez, 2011: 72). No obstante esto, la crítica-sabotaje coincidiría con otras versiones de la crítica cultural en priorizar la finalidad pragmático-política (en su caso la subversión del poder) respecto de cualquier otra consideración, lo que explica, creo, su provocadora apuesta por la “desobediencia” o la “mala lectura” como actitud hermenéutica (pp. 139ss).

actual y cada vez más generalizada indiferenciación de los discursos, con la consiguiente pérdida de interés por las posibles peculiaridades de la obra literaria y/o del modo concreto en que ésta debería analizarse o interpretarse⁷. En segundo lugar, habría que referirse a la deconstrucción, que con su concepción textualista y retórica del discurso filosófico habría contribuido igualmente a relativizar la diferencia estética de lo literario, fomentando una práctica de lectura válida por igual para textos literarios y no literarios y que no en balde sigue siendo cultivada, convenientemente, en el nuevo marco de los estudios culturales⁸. Y ya, en tercer y último lugar, me referiré a lo que voy a llamar la *teoría política de la literatura*, fórmula ésta bajo la que englobo por supuesto la teoría post-colonial derivada de las tesis de Edward W. Said e, indirectamente, de las de Foucault (v. Vega Ramos, 2003; Omar, 2008), pero también cualquier otra reflexión sobre el fenómeno literario que, aun sin centrarse en el concreto problema del colonialismo, se caracterice por un enfoque combativo de la lectura y por una renovada concepción *engagée* de la literatura, que, al igual que ocurría en la primera mitad del siglo XX, vuelve a entenderse en directa relación con el poder y la ideología, y con una función-intención en sí misma ideológico-política: la de contribuir con sus representaciones a modelar a los sujetos y a conformar la propia realidad.

⁷ No es extraño, por eso, que uno de los más prestigiosos representantes de aquella pragmática literaria de los ochenta, el holandés Teun A. van Dijk, se dedique hoy a lo que él mismo llama los *Estudios críticos del discurso*, una muy interesante corriente en la que, sin embargo, y como se infiere del nombre, el discurso es el nuevo objeto de la reflexión (v. Dijk, 2008 y 2012).

⁸ Por convenientemente quiero decir que se utiliza siempre que sirva y no contradiga a los fines políticos pre-establecidos, es decir, como una de las posibles “estrategias” interpretativas (v. a este respecto Asensi, 2011: 141-143).

El problema que, a mi juicio, plantea este enfoque político es que, así entendidos, todos los discursos, incluidos los literarios, resultarían ser en definitiva *retóricos*, i.e., destinados a convencer y persuadir, hipótesis ésta que, de ser cierta, invalidaría la existencia de la Poética como disciplina separada, dando en cambio la razón a los siglos en los que estuvo fundida con la Retórica. Frente a esta manera en exceso pragmática de concebir la literatura, y sin ignorar que algo hay de retórica (y de persuasión) en toda obra literaria, sigo creyendo pertinente la clásica distinción aristotélica entre obra de arte verbal, destinada a enseñar y/o deleitar y objeto de la Poética; y discurso retórico, destinado a convencer y persuadir y objeto de la Retórica. A este respecto, y sin necesidad siquiera de retroceder tanto en el tiempo, me siguen pareciendo mucho más convincentes las primeras y clásicas tesis de la escuela althusseriana, para la que el arte, al menos el “verdadero”, no era identificable con la ideología (Badiou, 1966a: 93), aun cuando mantuviera “una relación muy particular y específica con la ideología” (Althusser, 1966: 85). Retomo también la idea, igualmente althusseriana, de que ese “arte verdadero” estaría, en todo caso, mucho más cerca del “conocimiento” que de la ideología (Althusser, 1966: 86; Badiou, 1966a: 93), para finalmente concluir, con ayuda todavía de estos teóricos marxistas, que el conocimiento que ese arte verdadero haría posible sería precisamente el de la ideología, pudiendo por ello ser definida la literatura artística como una *representación crítica de la ideología*⁹.

Esto no significa, claro, que haya que perder de vista la existencia de obras pretendidamente literarias, pero en realidad suministradoras

⁹ En palabras de Macherey (1966b: 67): “(El libro) da de manera implícita la crítica de su contenido ideológico, aunque solo sea porque rehúsa dejarse arrastrar por el movimiento de la ideología para ofrecer una *representación determinada*”.

de ideología y puestas al servicio de una política o incluso de un partido concreto, como lo fueron, por ejemplo, las que abundaron en los totalitarismos de ambos signos, fascista y comunista, así como las que todavía hoy pueden encontrarse en determinados contextos muy conflictivos e ideologizados (o a veces simplemente en la mala literatura). Por lo mismo, tampoco estoy tratando de negar que muchas de las obras que interesan a la crítica post-colonial sean susceptibles de ser analizadas, como lo hizo Saïd, en tanto que representaciones ideológicas destinadas a legitimar o a contestar el poder colonial (v. Omar, 2008: 33). Finalmente, no descuido el dato de que las obras literarias pueden tener una función de “formación de sociedad” y ejercer una cierta “influencia” sobre el “comportamiento social” (Jauss, 1967: 73), como tampoco el de que algunas obras literarias concretas habrían tenido incluso efectos inmediatos sobre dicho comportamiento, como en el caso harto conocido del *Werther* -si bien se convendrá en que dicho efecto, el suicidio, no pudo ser el efecto perseguido por una ideología, ni del autor, ni de la sociedad en la que vivía.

En cualquier caso, lo que cuestiono es que esta visión pragmática de la literatura pueda hacerse extensible sin más a todas las obras de arte verbal, constituyéndose así en una nueva teoría esencialista y dogmática de la literatura y descuidando por tanto la existencia de la buena literatura y, más aún, de *verdaderas obras de arte*, de carácter más estético que directamente político, cuyos contenidos políticos, caso de tenerlos, no adoptarían la forma de meras representaciones ideológicas de la realidad ni estarían automáticamente dotados de la intención y/o capacidad de modificar el comportamiento de los lectores, limitándose más bien en la mayoría de los casos a *hacer pensar o reflexionar* sobre determinadas cuestiones —de acuerdo otra vez con la clásica definición aristotélica de la poesía como vecina de la filosofía, pero sobre todo con su reformulación en la estética

moderna (el arte como forma de conocimiento próxima, aunque diferenciada, a la filosofía), proseguida luego en algunas de las más prestigiosas teorías de la literatura del siglo XX, entre otras las de Mijáil M. Bajtin y Iuri Lotman¹⁰.

Ahora bien, si de acuerdo con esta tradición teórica, se acepta que las obras literarias —en mayor o menor medida, dependiendo precisamente de su calidad estética—, nos ofrecen en ocasiones, las más importantes y decisivas de la historia de la literatura, algo que puede muy bien considerarse un contenido crítico o ético-cognitivo (Bajtin, 1924: 41), la cuestión que tiene que plantearse una hermenéutica literaria con pretensiones también de conocimiento, y no de directa utilización de las obras para fines socio-políticos inmediatos, es, por supuesto, la de si y cómo sería posible el acceso a dicho contenido, toda vez que éste se comunica en forma específicamente estética y, por tanto, bastante más compleja que la de otros discursos. Al poner en entredicho algunos de los presupuestos teóricos y hermenéuticos de la actual crítica cultural, no estoy por tanto sugiriendo que los estudios literarios deban renunciar a la pretensión de encontrar mensajes socio-políticos en las obras literarias para confinarse en el estudio de los recursos o estructuras artísticas (entendido como lo específicamente estético), sino que esos contenidos, que son también parte integrante e incluso indispensable de lo estético (v. Bajtin, 1924: 37), deben buscarse y localizarse en y a través de la

¹⁰ Aunque lo hace a contrario, es decir, polemizando con la tesis hegeliana del fin del arte, la “Introducción” de su *Estructura del texto artístico* contiene un explícito asentimiento a la tesis central de la estética moderna, formulada además en términos característicamente diltheyanos (o, lo que es lo mismo, bajtinianos): “Hace tiempo que se ha indicado que la necesidad del arte es afín a la necesidad del conocimiento y que el arte es una forma de conocimiento de la vida, de la lucha del hombre por la verdad que le es necesaria” (Lotman, 1970: 10).

específica configuración artística de la obra y, además, por supuesto tratando de ser lo más fiel posible a la intención y/o sentido del texto. Por decirlo en términos precisamente hermenéuticos, se trataría de respetar su “alteridad” u “otredad” (v. Attridge, 2011: 74-78), más allá de que ésta resulte o no útil para determinados objetivos inmediatos, o con independencia de que confirme o no nuestras propias convicciones o expectativas previas.

Aunque en este sentido, el del diseño de una hermenéutica literaria a la vez que crítica, han sido muchas las aportaciones realizadas por la teoría literaria a lo largo de todo el último siglo —a algunas de las cuales, como las de Bajtin y Lotman, ya me he referido—, trataré de exponer aquí de forma resumida mi propia y reciente propuesta de una hermenéutica constructiva (v. Wahnón, 2008 y 2009), que a diferencia de las citadas se ha elaborado después ya del episodio post-estructuralista. Tal como su propio nombre quiere sugerir, se trata de una propuesta elaborada en diálogo polémico con la de-construcción y en especial con su concepto de lo indecible. Pero, además, se caracteriza por manejar un concepto no pragmatista de la literatura y más próximo en todo caso al del estructuralismo y la semiótica literaria, así como por eludir la que considero extrema ideologización de la actual crítica cultural, frente a la que propongo una concepción menos politizada de la obra literaria y, en consecuencia, una hermenéutica también menos urgida por necesidades inmediatas y más atenta a los plurales y a veces nada previsibles mensajes que pueden contener las obras literarias.

En lo que respecta a la polémica con la de-construcción, el adjetivo *constructiva* es, creo, suficientemente explícito. Sin pretender en modo alguno oponerme por principio al pensamiento y la obra de Derrida, de la que, como todos sus lectores, he aprendido mucho sobre muy diferentes textos y asuntos, sí trato de rebatir la idea de que el modo de-construccionista de leer, que puede ser útil para

comprender el modo de funcionamiento de algunos pasajes y textos-límite, sea aplicable a toda clase de textos con la misma utilidad y provecho¹¹. Como puse de manifiesto en mi trabajo sobre Kafka (Wahnón, 2003), el concepto de lo indecible no solo no tendría la universalidad que Derrida le atribuyó, sino que ni siquiera podría explicar el mecanismo compositivo de todas las obras semánticamente complejas del siglo XX, v.g., *El proceso*. Por lo mismo, y mientras que la deconstrucción, tanto en la versión de Derrida, como en la de Paul de Man, ha dedicado todas sus lecturas, de textos filosóficos o literarios, a poner de relieve lo imposible de interpretar llamando la atención sobre las contradicciones y paradojas del texto que impedirían tomar una decisión, por pequeña que fuese, sobre el sentido del mismo; mi intención es, por el contrario, enfatizar *lo posible* de la interpretación —posibilidad que no excluye, por supuesto, el fracaso, pero que tampoco (y aquí es donde reside mi fundamental desacuerdo con la deconstrucción) excluye el éxito, como lo prueba una larga historia de sólidas interpretaciones que nos han ayudado a comprender mejor los textos literarios más difíciles y oscuros, arrojando una decisiva luz sobre ellos.

Ahora bien, lo posible de interpretar, y además de interpretar bien, no sería la única idea que el adjetivo “constructiva” aspira a transmitir. Al elegirlo, he querido también sentar distancia de las tesis más objetivistas según las cuales la interpretación literaria podría y debería consistir siempre en una reproducción del sentido,

¹¹ Coincido en esto con la temprana observación de Cuesta Abad, realizada en 1994, de que “la concepción relativista del significado impulsada por las teorías postestructuralistas de la interpretación literaria [...] no puede satisfacer por sí misma el conjunto de motivos de una hermenéutica de la literatura” (v. Cuesta Abad, 1994: 501).

idea ésta a la que por mi parte opongo la conocida tesis barthesiana (del Barthes estructuralista) según la cual deberíamos entenderla, más bien, como un trabajo de producción (Barthes, 1966: 66), o, como por mi parte prefiero decir, de *construcción* del sentido. Esta tesis, con la que introduzco una cierta y creo que razonable dosis de escepticismo hermenéutico —sin llegar no obstante a los extremos deconstructivistas—, estaría solo relativamente emparentada con las de Gadamer, puesto que el excesivo historicismo de sus posiciones, con su énfasis en el poder de la historia y la tradición sobre los individuos, me llevan a preferir la versión igualmente escéptica, pero menos historicista, de los fundadores de la hermenéutica moderna, Schleiermacher y Dilthey, cuya atención a la complejidad estructural de los textos literarios sería más similar a la del propio estructuralismo, así como, por consiguiente, a las posiciones del filósofo que, a mi entender, más habría contribuido en el siglo XX a la constitución de una hermenéutica específicamente literaria, i.e., Paul Ricoeur.

En lo que respecta a mi discrepancia con la pragmática literaria, esta se refiere solo a las versiones más radicales de la misma, es decir, a las que niegan de entrada la existencia de una especificidad verbal y/o estructural del texto literario. Al invocar aquí al Barthes de los *Ensayos críticos* y de *Crítica y verdad*, en lugar de al de *S/Z*, estoy indicando que la teoría de la literatura en la que se fundamenta una hermenéutica constructiva tiene que seguir apoyándose en algunas de las tesis centrales del estructuralismo, v.g., su concepción de la obra como estructura de sentido o su convicción sobre el carácter diferencial del texto artístico —la literariedad—, si bien no exactamente tal y como estas tesis se formularon en los años sesenta, sino más bien tal y como se pueden y deben entender después ya de haber sufrido los embates nada baladíes de la deconstrucción y la pragmática. Hablo, pues, de una

estructura no siempre igualmente centrada y coherente (lección de la deconstrucción) y de una literariedad históricamente cambiante y siempre, por lo mismo, susceptible de nuevas re-descripciones (lección de la pragmática literaria, en la concreta versión de Walter Mignolo).

Esta misma idea, la de la relativa pertinencia del estructuralismo, es la que explica que la hermenéutica literaria no pueda, a mi juicio, diluirse sin más en el análisis o crítica de la cultura. Desde una perspectiva específicamente artística, toda interpretación literaria que se quiera crítica, en el sentido de atender a los posibles contenidos crítico-sociales de la obra, debería seguir teniendo muy en cuenta las aportaciones metodológicas de la teoría literaria del siglo XX. En este sentido y tal como también defiende la sociocrítica (v. Chicharro Chamorro, 1994 y 2012), sería muy importante seguir insistiendo en la compatibilidad y, más aún, en la necesaria complementariedad entre estructuralismo y/o semiótica y crítica social de la literatura. Nada, pues, parecido a ese extendido “prejuicio” por el que, como ya explicara Lotman, se tiende a creer que el análisis estructural está llamado a “distraer la atención del contenido en el arte, de su problemática social y moral en nombre de estudios puramente formales” (Lotman, 1970: 47). Ahora bien, precisamente a efectos de desmentir este prejuicio de forma definitiva, habría quizás que distinguir, mucho más nítidamente de lo que todavía suele hacerse, entre el análisis estructural y/o semiótico (que, en efecto, no habría sido por lo general puramente formal) y el análisis formalista, más puramente formal en cambio —y respecto del que, por consiguiente, el citado prejuicio tendría cierta razón de ser.

De la resistencia o aversión de los formalistas a adentrarse en algo que pudiera parecerse al “contenido” o a las “ideas” contamos, entre otros, con ejemplos tan elocuentes como el del famoso

ensayo de Eijembaum sobre *El capote*, de Gógol (1927); o como el del propio Sklovski leyendo un relato de Tolstoi con tanto “pensamiento” como *Jolstomer* (la historia de un caballo que reflexiona sobre el derecho de propiedad que algunos humanos tendrían sobre otros seres vivos) precisamente para ilustrar sobre una idea de la literatura según la cual ni ésta, ni el arte en general, tenían nada que ver con el pensamiento ni con el conocimiento, tesis ésta que, como se recordará, era también la que abría su famoso ensayo fundacional: el arte no era, decía Sklovski al comienzo de “El arte como artificio” y polemizando expresamente con el sabio filólogo Potebnia, “una cierta manera de pensar y de conocer” (Sklovski, 1917: 55). A pesar de esto y de que el propio Sklovski hizo la auto-crítica de su obra de juventud (v. Sklovski, 1975), las tesis contenidas en este provocador ensayo de 1917, en especial la del famoso “extrañamiento”, siguen siendo todavía hoy objeto de admiración y comentario, potenciando así la actitud crítica de rehuir la cuestión del “pensamiento” y generando nuevos y siempre crecientes malentendidos acerca de la presunta incompatibilidad entre lo estético-formal y lo intelectual-cognitivo.

Es verdad que tampoco el estructuralismo, y debido precisamente a su herencia formalista, fue muy proclive a hablar de la literatura en términos de pensamiento, conocimiento o ideas, pero al menos en su caso, y tal como Lotman supo ver, esto no significaba ni negación ni desatención de los “contenidos del arte” (siquiera fuese enfocados “semánticamente”), ni tampoco, al menos entre los grandes maestros, un proyecto intencionado de distraer de su problemática social y moral. De hecho, la teoría formalista de la obra literaria como mero juego compositivo o técnico, donde lo de menos era el contenido o tema, fue desmentida de diversas maneras en el seno de las diferentes teorías estructuralistas de los años sesenta, incluida la del propio Jakobson, quien, más allá de su innegable cientificismo y

de su consiguiente *resistencia a la interpretación*¹², elaboró una teoría nada formalista de la literatura, en la que la tesis del predominio de la función poética del lenguaje no equivalía, en modo alguno, a afirmar una ausencia de sentido o contenido en el texto literario, sino más bien al contrario, y tal como enfatizó Paul Ricoeur (1975: 302-303), a atribuirle ya sin ambages su característica abundancia o *exceso de sentidos*, que es lo que significaba precisamente la *ambigüedad*, inevitable corolario semántico, según decía el propio Jakobson, del citado predominio de la función poética y de la consiguiente configuración de todo texto artístico-literario, en especial de los estrictamente poéticos (líricos), como juego de equivalencias.

Por lo mismo, y a despecho incluso de sus intenciones no-interpretativas, sería perfectamente posible reconocer en Jakobson a un maestro o artista de la *interpretación literaria*, cuya obra crítica y muy en especial su magistral análisis de *Les chats* de Baudelaire, realizado en colaboración con Lévi-Strauss, debería ser tenida muy en cuenta a la hora de elaborar una hermenéutica específicamente literaria. Que lo que Jakobson denominaba “análisis científico” era, en realidad, una muy buena y sólida interpretación literaria, lo vio ya muy pronto su colega George Mounin, para quien el sugerente análisis de las rimas masculinas y femeninas que se presentaba como comienzo y punto de partida del análisis de *Les chats*, no habría podido ser como era de no haberse realizado, en realidad, en simultaneidad con la hipótesis interpretativa, expresada ya al final del artículo, de que el poema entero, también en su nivel semántico,

¹² Como ya he explicado en una nota anterior, llamo así, invirtiendo la conocida fórmula demaniana de *resistencia a la teoría*, a la que los teóricos estructuralistas de los años sesenta opusieron tanto a la acción como al término de interpretar, y que en mi opinión habría seguido caracterizando, en cierta manera, al propio Paul de Man, así como a la deconstrucción en su conjunto (cfr. a este respecto Lledó, 1985).

giraba en torno a la *ambigüedad entre lo masculino y lo femenino*, encarnada en las figuras andróginas del gato y, sobre todo, de la Esfinge —frente a las figuras rotundamente masculinas que abrían el poema en el primer verso (v. Ravoux Rallo, 1993: 102)¹³. Sin ser conscientes de ello, o al menos sin reconocerlo, Jakobson y Lévi-Strauss habían puesto en práctica el esencial método del comprender que se conoce como círculo hermenéutico, yendo del todo a las partes y de las partes al todo hasta obtener una imagen total o sintética del sentido del poema de Baudelaire, imagen o interpretación que, recuerdo, rezaba exactamente así:

De la constelación inicial del poema, formada por los enamorados y los sabios, los gatos permiten, por su mediación, eliminar a la mujer, dejando frente a frente —si no es que aún tan confundidos— ‘el poeta de los gatos’, liberado del amor ‘tan limitado’, y el universo, liberado de la austeridad del sabio. (Jakobson y Lévi-Strauss, 1962: 178).

A pesar de su ambigüedad —la que convenía a la del poema simbolista mismo—, ningún lector actual podría dejar de ver que las conclusiones de los autores del análisis versaban sobre imágenes o representaciones del hombre (en el sentido de varón) y la mujer.

¹³ A una parecida conclusión llegó también R. Posner en 1969: “Es evidente —escribió— que ni la prosodia ni la semántica de un poema, y menos aún su código estético, son accesibles por medio de una simple descripción del texto escrito. Del mismo modo que las características prosódicas no se revelan plenamente más que si se parte de su realización acústica, la semántica no puede ser descrita de forma adecuada más que si se parte de un texto que ya ha sido plenamente ‘recibido’ y ‘comprendido’” [R. Posner, “Strukturalismus in der Gedichtsinterpretation”, cit. en Jauss (1982: 359, n. 1; la traducción del francés es mía)].

Sin embargo, pese a no ser sólo un análisis y a contener, como acaba de verse, un momento claramente interpretativo —de interpretación abierta, i.e., respetuosa de la plurivocidad del texto mismo—, habría una clara diferencia entre este método estructural de interpretación literaria y los métodos también interpretativos que son hoy más frecuentes en el ámbito de la crítica feminista. Dicha diferencia reside en que el resultado del trabajo de sentido efectuado por Jakobson y Lévi-Strauss y por el que, insisto, llegaron a conclusiones muy similares a las que hoy podrían hacerse desde una crítica conscientemente feminista (al desvelar una cierta aunque ambigua representación de la mujer en el poema), debió de sorprenderles incluso a ellos, que con toda seguridad iniciaron su análisis sin ninguna intención ideológica previa. Esta *sorpres*a, en la que reside precisamente el momento “crítico” de toda buena interpretación (la crítica de los propios prejuicios o pre-comprensiones), es la que a mi entender sigue haciendo imprescindible un “momento estructural” en toda hermenéutica literaria, sobre todo si tiene la intención de acceder a los posibles contenidos críticos y por ello inesperados de las obras de arte.

Desde la perspectiva “científica” del estructuralismo, la crítica debía proceder, pues, aparcando o suspendiendo todo prejuicio sobre el contenido, en una especie de *epojé* fenomenológica, hasta tanto no se analizase el texto mismo, tanto en sus elementos lingüísticos propiamente dichos, como en los compositivos y estructurales. Crítica estructural e interpretación no eran, pues, incompatibles, ni insolidarias, sino todo lo contrario: se implicaban mutuamente, si bien al modo estructuralista de una conveniente subordinación de las intenciones del crítico a las de la obra. Este mismo proceder estructuralista puede verificarse en otro de los trabajos más representativos del método, el que el propio Barthes llevó a término en *Sur Racine*, o, mejor dicho, en “L’homme racinien”, el primero de

los tres ensayos que integraban el libro y el único que realmente era de crítica literaria¹⁴.

En el “Avant-propos” de dicho libro el teórico expuso los tres principios básicos de la crítica estructural. Insistió, en primer lugar, en el carácter inmanente o “cerrado” del análisis, que no toleraba por ello *en principio* la intromisión de ningún conocimiento exterior al texto mismo (aun cuando se lo tuviera): “C’est une analyse volontairement close: je me suis placé dans le monde tragique de Racine et j’ai tenté d’en décrire la population (...), sans aucune référence à une source de ce monde (issue, par exemple, de l’histoire ou de la biographie)”. Luego, en segundo lugar, se refirió ya al carácter “estructural” del análisis, por el que las obras de Racine se trataban, de acuerdo con su índole de “fábula” dramática, “comme un système d’unités (les ‘figures’) et de fonctions”. Hasta aquí, todo, pues, analítico y no interpretativo, rehuyendo además voluntariamente todo lo que pudiera proceder de la pre-comprensión del texto a la luz de lo ya sabido sobre autor o/y obra. Finalmente, y en el pasaje quizás más malentendido de este prólogo, Barthes habló del “langage” psicoanalítico con el que, tras efectuar el análisis, había decidido hablar de los personajes que poblaban las tragedias de Racine, opción psicoanalítica esta que justificaba *porque* “seul un langage prêt à recueillir *la peur du monde*, como l’est, je crois, la psychanalyse, m’a paru convenir à la rencontre d’*un homme enfermé*” (Barthes, 1963b: 5-6; las cursivas son mías).

Como se ve, entonces, el “análisis inmanente” barthesiano no consistía solo en el momento estructural del análisis de figuras y

¹⁴ El valor crítico de este libro de Barthes ha sido destacado, entre otros, por José-Guilherme Merquior, quien la ha calificado de “una obra maestra de crítica inteligente, sin duda fruto de una larga familiaridad (...) con el teatro y más específicamente con la tragedia clásica” (Merquior, 1986: 189).

funciones, sino también en un momento interpretativo por el que, como acabo de subrayar, se establecía una relación entre lo que me voy a permitir llamar “el mundo de la obra” (el mundo de las tragedias de Racine) y un lenguaje extraído del mundo del lector (en este caso el psicoanálisis), realizando así lo que Gadamer habría llamado una “fusión de horizontes” y Ricoeur una “apropiación” (bien entendida) del texto. En cuanto al propio Barthes, fue en *Crítica y verdad* donde él mismo se refirió a este método interpretativo en términos de hacer hablar a la obra mediante otro lenguaje¹⁵. En cualquier caso, lo que nos interesa aquí es reparar en que la elección de ese otro lenguaje, en este caso el psicoanalítico, se presentaba no como algo previo al análisis, sino como estrechamente dependiente de lo descubierto a lo largo del mismo, a saber: que el héroe raciniano era siempre un “*homme enrhumé*” (encerrado, cercado)¹⁶.

Más allá de que esta descripción del método puede sin duda mejorarse, algo que se hará aquí enseguida con la ayuda de Ricoeur, hay que destacar también que la interpretación barthesiana no conllevaba un descuido de lo político-colectivo en beneficio de lo psicológico-individual. Muy al contrario, la conclusión a la que el autor llegó apoyándose en sus conocimientos sobre el psicoanálisis

¹⁵ “La crítica desdobra los sentidos, hace flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra, es decir, una coherencia de signos” (Barthes, 1966: 66).

¹⁶ Naturalmente no se puede perder de vista tampoco que dicha decisión habría dependido también del factor, éste ya completamente subjetivo y azaroso, de que Barthes emprendiera el análisis de las tragedias racinianas en un momento en el que no solo estaba familiarizado con ellas y con la tragedia clásica, sino también con las tesis del psicoanálisis sobre el poder —cruce éste, el de los lenguajes de la obra y del crítico, que tiene mucho siempre de fortuito y, por lo mismo, de imprevisible y que constituye por eso uno de los aspectos inevitablemente *subjetivos* de la crítica literaria.

(del Freud de *El malestar en la cultura*), fue la de que los conflictos entre los personajes racinianos estaban siempre relacionados con la cuestión del *poder*, en lugar de solo, como se solía decir, con la más privada del amor: “Il ne s’agit nullement d’un conflit d’amour [...]. Le rapport essentiel est un rapport d’autorité, l’amour ne sert qu’à le révéler” (p. 28). El inmanentismo y el rigor analítico no impidieron, pues, que Barthes pudiera formular una hipótesis interpretativa nada esteticista y sí, en cambio, muy político-social sobre el sentido de las tragedias racinianas, que él mismo resumió en estos algo rotundos términos: “Le théâtre de Racine n’est pas un théâtre d’amour (...), est un théâtre de la violence” (p. 30). Aunque el autor no lo hizo suficientemente explícito, esta hipótesis, era además la forma específicamente estructural en la que su crítica acababa estableciendo una relación, por supuesto no especular, sino mediada por las decisiones y percepciones del individuo Racine, entre la obra y el *mundo*.

Se ve, entonces, que la crítica estructural, tal como la cultivaron Jakobson o Barthes (o más aún Lotman o Rastier), lejos de ser incompatible con los posibles contenidos críticos de los textos literarios, se nos revela más bien como un método muy apto para descubrir algunos de esos contenidos, incluyendo los nunca explorados de las obras más clásicas y canónicas. Habría, pues, motivos más que fundados no solo para seguir considerándolo un método eficaz de interpretación literaria, sino sobre todo para tenerlo por imprescindible en una hermenéutica literaria que se siga queriendo *mínimamente* objetiva (sin perjuicio del papel que la subjetividad desempeña necesariamente en ella), en lugar de *claramente* prejuiciosa y politizada. Tal como sostuvieron los estructuralistas de los años sesenta, el análisis inmanente que sitúa el objeto de la comprensión en el texto mismo en lugar de buscarlo *enseguida* “fuera del texto” contribuiría a preservar a la crítica literaria del riesgo de la arbitrarie-

dad más absoluta, sin devolverle por eso la “ilusión” nada científica de la perfecta objetividad. No otra fue, de hecho, la convicción que llevó precisamente a un gran amigo de los estructuralistas franceses, el filósofo Paul Ricoeur¹⁷, a incorporar los métodos estructuralistas de análisis literario en su propia y más integradora metodología hermenéutica (la de la llamada *hermenéutica del texto*), convirtiéndolos ya de forma explícita en una de las dos fases, la *explicativa*, del “proceso de la interpretación”, cuya otra fase o momento, la *sintética*, hizo corresponder en cambio con la *comprensión* propiamente dicha del texto literario (v. Ricoeur, 1976: 83).

En la hermenéutica estructural de Ricoeur, que también aspiraba al máximo de objetividad posible (v. p. 103), no se decía, sin embargo, que el análisis-explicación tuviera que preceder a la comprensión mediante la eliminación de cualquier hipótesis previa sobre la relación entre la obra y su afuera —propuesta estructuralista *tout court*. Mejorando, como ya he avanzado, la descripción del método, lo que Ricoeur dijo fue que ambas, comprensión y explicación, se requieren y alternan a lo largo de todo un proceso en el que esas hipótesis previas o prejuicios no desempeñarían solo una función negativa impidiéndonos acceder al verdadero sentido de la obra, sino

¹⁷ Llamo la atención sobre el hecho de que, a diferencia de Gadamer, cuyas aportaciones a la teoría y crítica literarias no habrían sido especialmente atinadas (v. Thouard, 1996; y Caner, 2009), Ricoeur no fue solo un filósofo del comprender, sino también un teórico literario brillante, muchas de cuyas obras más conocidas, *La metáfora viva*, *Teoría de la interpretación*, o *Tiempo y narración*, resultan por eso tan imprescindibles para la filosofía como para la teoría literaria del siglo XX. Tal como Hans-Robert Jauss le reconoció en su “Pequeña apología de la hermenéutica literaria”, Ricoeur habría sido además uno de los autores que, a lo largo de los ochenta, contribuyó a amortiguar “la ola deconstructivista” que recorría el mundo (Jauss, 1992: 36).

también —y como había reivindicado Gadamer— otra positiva: la de permitirnos comenzar el análisis por algún sitio, a manera precisamente de pre-comprensión o de entrada en el círculo¹⁸. Desde este punto de vista, el “primer paso” del proceso interpretativo sería por lo general una pre-comprensión o, como Ricoeur también la llamaba, una comprensión “primera” e “ingenua” (p. 86). A este primer paso le seguiría —si es que verdaderamente pasamos de la mera lectura a la *tarea* interpretativa— un segundo paso, consistente ya en el análisis-explicación, por el que dicha pre-comprensión se iría poniendo a prueba en el texto y, por lo mismo, modificándose y dando lugar a nuevas y cada vez más complejas comprensiones, que obligarían a su vez a nuevos y cada vez más complejos análisis, hasta alcanzar, en los mejores casos, la clase de comprensión que Ricoeur llamó “profunda” (p. 99) y que describió como “un modo complejo de comprensión, al estar apoyada por procedimientos explicativos” (p. 86). En palabras del autor:

Si [...] consideramos el análisis estructural como una etapa —si bien una necesaria— entre una interpretación ingenua y una analítica, entre una interpretación superficial y una profunda, entonces sería posible ubicar la explicación y la comprensión en dos diferentes etapas de un único arco hermenéutico. (p. 99).

¹⁸ Haciendo gala una vez más de su dominio de la teoría literaria del siglo XX, Ricoeur toma prestado de E. D. Hirsch el término de “conjetura”, con el que propone referirse, de forma actualizada, al momento “adivinatorio” de la teoría de Schleiermacher (p. 88). En cuanto a la “validación” (la famosa *validity* del mismo Hirsch), se correspondería con lo que Schleiermacher llamó “lo gramatical” —la explicación estructural de Ricoeur.

Otro aspecto por el que esta teoría de la interpretación literaria sería más completa que la del estructuralismo es el de su disposición a abordar, de forma mucho más explícita y abierta que éste, la relación entre la obra y su afuera, o, lo que es lo mismo, entre *la literatura y el mundo*. Relacionado con esto estaría la conocida tesis de Ricoeur sobre la “función referencial” del texto literario (p. 92), mediante la cual desarrolló y amplió una sugerencia del propio Jakobson en relación con la función poética: la de que el predominio de ésta en un texto no equivalía a monopolio, siendo lo habitual por el contrario que dicha función, la poética, coexistiese con las otras funciones del lenguaje incluso en los textos más “poéticos” de todos, i.e., los líricos —cuanto más en aquellos que el propio Jakobson caracterizó, en su famosa conferencia, por una especie de “transición” entre “la lengua estrictamente poética y la referencial”, es decir, los narrativos (v. Jakobson, 1960: 388). A partir de esta hipótesis que Jakobson se limitó a dejar apuntada, Ricoeur elaboró una sugerente teoría, más deudora de la estética y la hermenéutica decimonónicas de lo que él mismo llegó a reconocer, sobre el poder re-descriptivo o re-figurativo de los textos literarios, que, lejos de carecer de referencia al mundo, se referirían a él —si bien de la manera indirecta e *imaginativa* que sería propia de la literatura y en la que residiría precisamente su potencialidad *crítica*.

Desde este punto de vista, que aquí solo puedo resumir muy brevemente, la obra literaria y, en especial, la narrativa apuntaría siempre hacia una realidad exterior, si bien no tanto para describirla objetivamente (pretensión del realismo), cuanto para re-describirla a partir de una personal visión del mundo —la del escritor—, que, precisamente por ser *singular* y para que no se confundiese con la goldmanniana y colectiva “visión del mundo”, el autor propuso llamar *propuesta de mundo*. Aunque una revisión atenta de los mejores análisis estructuralistas (el de *Les chats*, el de las tragedias racinianas,

etc.) permitiría demostrar que también en ellos se apunta a la realidad re-descrita por los poetas y, en consecuencia, a su propuesta de mundo¹⁹, resulta de especial interés, a efectos de ilustrar sobre lo que llamo el modo constructivo de interpretar, el ejemplo ofrecido por el propio Ricoeur en una de sus obras más conocidas, *Tiempo y narración*. En el segundo volumen de la misma, el capítulo titulado “Experiencia ficticia del tiempo” contiene, en efecto, un trabajo de crítica literaria en el más estricto sentido sobre una serie de novelas muy representativas del siglo XX: *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf; *La montaña mágica*, de Thomas Mann; y *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, todas ellas agrupadas por Ricoeur bajo la fórmula genérica de *fábulas sobre el tiempo* (v. Ricoeur, 1982: 179-269). El capítulo presenta el aliciente añadido de constituir una alternativa y/o un necesario complemento a la teoría-interpretación crítica elaborada en relación con la misma clase de novelas del siglo XX por Pierre Zima, en su conocido *L’Ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil* (1988), libro prácticamente coetáneo al de Ricoeur²⁰.

¹⁹ Es el caso por ejemplo de Barthes (1963b: 19) cuando describe el “monde racienien” como un mundo dividido “en forts et faibles, en tyrans et en captifs” –lo que podría muy bien entenderse, en términos de Ricoeur, como comprensión compleja de la propuesta de mundo del texto. Naturalmente se trata de comprensión de la propuesta de mundo, no del mundo mismo, mucho más complejo aún que el texto y que, como Barthes debía saber bien, no estaba tan perfectamente dividido como el de la tragedia raciniana entre fuertes y débiles, tiranos y cautivos. En esta capacidad de distinguir entre el mundo del texto y nuestra propia percepción del mundo real reside, precisamente, lo que llamo “objetividad” de la interpretación y lo que me distancia del énfasis gadameriano en la “aplicación” como momento insoslayable de la hermenéutica.

²⁰ Aunque la edición que se maneja aquí, la segunda, revisada y aumentada, data de 1988, el autor afirma, en el prefacio a dicha edición, que el libro se redactó

La tesis central de Zima en este libro era, como se sabe, que la dimensión crítica de las novelas de Proust, Kafka y Musil, todas ellas caracterizadas por una escritura muy ambivalente, no residía en ningún sentido concreto que se desprendiera de sus novelas, sino precisamente en su “negación del sentido” (Zima, 1988: 39). Con esta tesis, muy deudora del concepto adorniano de “negatividad” (v. Chicharro Chamorro, 1994: 412; 2012: 47-48), el sociólogo pretendía demostrar, en el mismo sentido que Adorno, que el reproche que el marxismo oficial había dirigido contra esas novelas, el de carecer de sentido crítico, era en realidad injustificado, ya que lo que ocurría con ellas era que ese no-sentido era precisamente su “sentido”, aquello que querían decir —que no era otra cosa que precisamente su resistencia a los sentidos, i.e., a las ideologías o visiones del mundo (v. Zima, 1988: 38-39). Aunque el propio autor advirtió con cautela sobre el carácter de aproximación a un “cas *particulier*” que tenía esta teoría, sin pretender por tanto hacerla extensible a toda la novela contemporánea (p. 14), lo cierto es que esta manera adorniana de entender la función crítica de la literatura en clave de “inutilidad” y rechazo del sentido ha llegado a gozar de tanto crédito que se ha convertido prácticamente en la única clase de función crítica admitida para la literatura precisamente por aquellos que la entienden en general como expresión ideológica y, en consecuencia, como cómplice del/los poder/es, sin función pues ético-cognitiva.

Es en este sentido en el que las tesis de Ricoeur en relación con estas novelas pueden contribuir a otro entendimiento posible de la

“entre 1976 y 1979” (Zima, 1988: 7). De 1982 es, por otro lado, la edición de otra aportación muy similar de Zima: *L'Indifférence romanesque. Sartre, Moravia, Camus* (París, Le Sycomore).

función sociocrítica de la literatura del siglo XX, función esta que, además de haber consistido en la resistencia total al sentido (con la negatividad propia de las vanguardias más radicales), se habría manifestado igualmente, y de forma igualmente interesante, como *construcción de nuevos y críticos sentidos*²¹. Siguiendo al propio Ricoeur, hago residir lo crítico de estos nuevos sentidos en su capacidad de oponerse a sentidos anteriores *ya petrificados* y convertidos por eso en representaciones ideológicas y deformadoras de la realidad²². Interesa destacar que, al igual que Zima, Ricoeur partió de la idea, característicamente estructuralista y semiótica, de que era en las técnicas o procedimientos, y no tanto en las “ideas” expresadas por los personajes, donde había que buscar esos posibles sentidos críticos de las novelas del siglo XX. En este aspecto sus respectivas hermenéuticas literarias estarían muy próximas a las de Bajtin y Lotman, autores a los que no por casualidad ambos citan muy a menudo. Ahora bien, a diferencia de Zima, que analizó dichas

²¹ En lo que se refiere a Kafka y a la posibilidad de encontrar un “sentido” a lo ocurrido en *El proceso*, más allá de la innegable complejidad del mundo en ella representado, remito a mi propia teoría-interpretación, contenida en el libro *Kafka y la tragedia judía* (Wahnón, 2003).

²² Para este concepto de petrificación de las representaciones ideológicas y para la posible distinción entre éstas y las nuevas representaciones críticas (no totalmente desvinculadas de lo ideológico, pero mucho más vinculadas a “la experiencia” y a “lo real”), me baso en efecto en las tesis defendidas por Ricoeur en su todavía fundamental *Ideología y utopía* (1986). Son igualmente instructivas en este sentido las reflexiones de Hans-Robert Jauss en relación con la forma en que la literatura puede romper con el horizonte de expectativas del lector no solo por la creación de nuevas formas artísticas, sino también por la creación de nuevas maneras de concebir las cosas, que contrastarían con las habituales de una sociedad dada (v. Jauss, 1967: 76-77).

técnicas como medios de crear ambivalencia, haciendo hincapié en la “crisis del sentido” que estas novelas contemporáneas ponían en escena, la conclusión a la que Ricoeur llegó, tras analizar también su estructura y técnicas narrativas, fue la de que al menos en algunas de ellas la crisis del sentido no desembocaba necesariamente en la eliminación del mismo por ambivalencia o indecidibilidad.

El mejor ejemplo a este respecto sería, sin duda, *Mrs. Dalloway*, la original novela de Virginia Woolf, tan parecida en muchos aspectos al *Ulises* de James Joyce. En abierto debate con otro de los teóricos de la crisis del sentido, el estadounidense Frank Kermode (1966/1967), para quien las novelas contemporáneas expresaban esa crisis mediante la *destrucción de la trama*, Ricoeur sostuvo en primer lugar que la obra de Virginia Woolf poseía, a despecho de toda apariencia, una muy bien elaborada trama o “configuración narrativa”; y, en segundo, que dicha configuración servía precisamente de “soporte” a la singular “visión del mundo” plasmada en la novela. Desde su punto de vista, más que de inexistencia o ausencia de trama, había que hablar de *metamorfosis de la trama*: la estructura de las novelas se habría vuelto mucho más compleja y, por eso, más difícil de captar. En el caso concreto de Virginia Woolf dicha dificultad obedecía a la *creación* por su parte —en mérito compartido con James Joyce— de una nueva forma o técnica de *representar el tiempo* y, por ende, de construir las tramas, muy diferente de la que había sido la habitual en toda la narrativa anterior, tanto clásica como decimonónica. Tal como la analizó Ricoeur, en *Mrs. Dalloway* no faltaba, por supuesto, la ordenación lineal o cronológica de los acontecimientos (los pequeños e insignificantes acontecimientos del día de junio en que se desarrolla la acción de la novela y que comienzan cuando Mrs. Dalloway decide salir a comprar unas flores), pero, al lado de esta representación habitual del tiempo, se encontraba también otra por la que, mediante técnicas como el famoso monólogo interior o

flujo de conciencia, se hacían aparecer ante los ojos del lector otros sucesos que, o bien no habían tenido lugar aún por estar situados en el futuro (la fiesta de la noche para la que se compran las flores) o bien habían tenido lugar ya en el pasado:

A medida que el relato va avanzando con todo lo que acontece —por pequeño que sea— en el tiempo narrado, va retrocediendo, del mismo modo, retardándose de alguna manera, mediante amplias excursiones al pasado, que constituyen otros tantos acontecimientos del recuerdo, interpolados en largas secuencias entre los breves impulsos de acción. (Ricoeur, 1982: 184).

La tesis propiamente hermenéutica de Ricoeur fue la de que esta nueva técnica, con la que la escritora había revolucionado la forma de la novela, no era solo, como habría querido el formalismo ruso, una “forma innovadora” destinada a generar un efecto de sorpresa o extrañamiento en los *sentidos* de los aburridos lectores, sino también y sobre todo una novedad dirigida a sorprenderles igualmente en el plano que podemos llamar de las ideas o del pensamiento. Al igual que Bajtin habría dicho de las novelas de Dostoievski, en la de Virginia Woolf el valor y significación *estéticas* residía tanto en la originalidad de su forma artística, como en la de “la visión del mundo y en la experiencia temporal que esta configuración *proyecta* fuera de sí misma” (p. 182). Ricoeur no dejó de insistir en que tanto ese mundo como esa experiencia representados en la novela eran ficcionales, esto es, existentes solo en el marco de la novela y sin correlato empírico en la vida real; pero a pesar de ello lo que su interpretación deja ver es que uno y otra mantenían una relación con cierta “realidad” y “experiencia real” del tiempo, que es sobre la que la novela de Virginia Woolf —por decirlo aristotélicamente—

nos *enseña*: a saber, la realidad de una vivencia humana del tiempo mucho más compleja de lo que la disposición lineal (cronológica) de las novelas tradicionales nos habría acostumbrado a pensar.

Aunque Ricoeur no incide en esto, el hecho de que la técnica narrativa de la autora consistiese, precisamente, en intercalar monólogos interiores en medio de los acontecimientos del día habría desembocado en una representación del tiempo más compleja, pero por eso mismo me atreveré a decir que *más realista*, que la que todavía hoy sigue siendo habitual en las novelas convencionales. Al igual que suele ocurrir en la vida real, donde la acción no termina con un punto y aparte para ser retomada “tres” o “cuatro años después”, los personajes de *Mrs. Dalloway* viven y actúan en el marco de un solo y muy denso día (un espléndido día de junio de 1923), en el que, como también ocurre en la “realidad”, no se limitan a vivir uno tras otro los pequeños e insignificantes acontecimientos del día, sino que, junto a ellos, re-viven también, a modo de recuerdos, los del pasado, al tiempo que se proyectan hacia el futuro a partir de expectativas o proyectos —como lo es aquella con la que se abre precisamente la novela, la fiesta de cumpleaños que Mrs. Dalloway dará esa misma noche. Desde este punto de vista, el relato de Virginia Woolf contendría eso que los althusserianos llamaban una *representación crítica de la ideología*, si bien, en este caso, no de una ideología política concreta, sino de una ideología o representación ideológica del tiempo, que a comienzos del siglo XX y tras ciertos descubrimientos científicos (Einstein, etc.) y ciertos acontecimientos políticos (la primera guerra mundial), pudo ser sustituida por una representación más fiel a la experiencia real del tiempo y, por lo mismo, mucho más compleja, que además encontró una plasmación narrativa gracias al genio creador de Virginia Woolf. Por decirlo ahora en términos de Hans-Robert Jauss, la “función social” de esta novela habría consistido en comunicar una “nueva

experiencia de la realidad” a partir de la cual los lectores tendrían también a su alcance la posibilidad de entrar en contacto con la “realidad” mediante el desengaño y la frustración de sus suposiciones (prejuicios) sobre la misma (Jauss, 1967: 75-77).

A esto hay que añadir que los personajes de esta original novela viven sus respectivas experiencias del tiempo en el marco del Londres de 1923, “algunos años después del final de la que se ha llamado la primera guerra mundial” (Ricoeur, 1982: 182), y que cada uno ocupa un lugar muy determinado en el interior de diferentes categorías, tanto sociales, como sexuales o de casta. De ahí que la interpretación de Ricoeur apuntase también a otra clase de sentidos críticos, los más propiamente éticos e incluso políticos, de la novela, que sin embargo —y esta sería mi conclusión— solo pudo percibir por haber analizado en detalle la estructura de la novela y sin estar sujeto a los prejuicios de una ideología determinada. Desde una perspectiva verdaderamente *crítica*, Ricoeur acertó a ver que era justamente en un personaje masculino y perteneciente a un estrato social muy diferente del suyo (el de los antiguos combatientes de la primera guerra) en quien Mrs. Dalloway tenía, por decirlo así, su alter ego, es decir, el único personaje de ese mundo de ficción que, al igual que ella, vivía más allá de la representación ideológica (progresista) del tiempo, aunque, a diferencia de ella, Septimus lo abandone antes del final de la novela mediante un trágico suicidio. El tiempo y la muerte, además de la belleza salvadora, serían, pues, los temas centrales de una novela que difícilmente habría podido ser leída en toda su complejidad de pensamiento si, en lugar de una hermenéutica específicamente literaria, se le hubiesen aplicado solo las actuales categorías y concepciones *engagées* de la crítica política.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. (1970), *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1983.
- ALTHUSSER, Louis (1966), “El conocimiento del arte y la ideología”, en L. Althusser *et al.* (1974: 85-92).
- *et al.* (1974), *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.
- ATTRIDGE, Derek (2004), *La singularidad de la literatura*, Madrid, Abada, 2011.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (ed.) (1994), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta.
- BADIOU, Alain (1966a), “La autonomía del proceso estético”, en L. Althusser *et al.* (1974: 93-117).
- (1966b), *Para una teoría de la producción literaria*, Caracas, Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 1974.
- BAJTIN, Mijaíl M. (1924), “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1975.
- BARTHES, Roland (1963a), “Las dos críticas”, en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 293-299.
- (1963b), *Sur Racine*, París, Seuil.
- (1966), *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1981.
- (1970), *S/Z*, México, Siglo XXI, 1987.
- CANER, Robert (2009), *Gadamer, lector de Celan*, Barcelona, Herder.
- CUESTA ABAD, José Manuel (1994), “La crítica literaria y la hermenéutica”, en Aullón de Haro (ed.) (1994: 485-510).
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1994), “La teoría de la crítica sociológica”, en Aullón de Haro (ed.) (1994: 387-453).
- (2012), *Entre lo dado y lo creado. Una aproximación a los estudios sociocríticos*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.

- DIJK, Teun A. van (2008), *Discourse and Power. Contributions to Critical Discourse Studies*, Houndsmills, Basingstoke Hampshire; New York, Palgrave MacMillan.
- (2012), *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*, Barcelona, Gedisa.
- EICHEMBAUM, Boris (1927), “Cómo está hecho *El capote* de Gogol”, en T. Todorov (comp.) (1965: 159-176).
- JAKOBSON, Roman (1960), “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta, 1985.
- y LÉVI-STRAUSS, Claude (1964), “Les chats de Charles Baudelaire”, en R. Jakobson, *Ensayos de poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, pp. 155-178.
- JAUSS, Hans-Robert (1967) “A História literaria como desafio à ciência literaria”, en *História literaria como desafio a ciência literaria. Literatura medieval e teoria dos gêneros*, Vila Nova de Gaia, Ed. José Soares Martins, 1974, pp. 7-82.
- (1982), “Le texte poétique et le changement d’horizon de la lecture (Baudelaire: *Spleen* II)”, en *Pour une herméneutique littéraire*, París, Gallimard, pp. 355-416.
- (1992), “Ad dogmáticos. Pequeña apología de la hermenéutica literaria”, en *Caminos de la comprensión*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2012, pp. 17-86.
- KERMODE, Frank (1966/1967), *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 1983.
- LÓPEZ SÁNCHEZ-VIZCAÍNO, María Jesús (2011), “Prólogo. Derek Attridge y la búsqueda de la singularidad literaria”, en D. Attridge (2004: 5-18).
- LOTMAN, Iuri (1970), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.
- LLEDÓ, Emilio (1985), “Literatura y crítica filosófica”, en J. M. Díez Borque (comp.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 419-463.

- MERQUIOR, J. G. (1986), *De Praga a París. Crítica del pensamiento estructuralista y postestructuralista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- OMAR, Sidi M. (2008), *Los estudios post-coloniales. Una introducción crítica*, Valencia, Universitat Jaume I.
- POZUELO YVANCOS, José María (2007), *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*, Mérida, Ediciones El Otro El mismo.
- RAVOUX RALLO, Élisabeth (1993), *Méthodes de critique littéraire*, París, Armand Colin.
- RICOEUR, Paul (1976), *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1995.
- (1982), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Cristiandad, 1987.
- (1986), *Ideología y utopía*, México, Gedisa, 1991.
- SKLOVSKI, V. (1917), “El arte como artificio”, en T. Todorov (comp.) (1965: 55-70).
- (1975), *La cuerda del arco. Sobre la disimilitud de lo similar*, Barcelona, Planeta.
- SONTAG, Susan (1964), “Contra la interpretación”, en *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1967, pp. 11-24.
- THOUARD, Denis (1996), “Une lecture appliquée: Gadamer lecteur de Celan”, en J. M. Mouillie (ed.), *Poésie et pensée*. Villeneuve d'Ascq, Cahiers Maison de la Recherche, pp. 41-58. Disponible también en *Texto*, septiembre 1997 (<http://www.revue-texto.net>).
- TODOROV, Tzvetan (comp.) (1965), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970.
- VEGA RAMOS, María José (2003), *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*, Barcelona, Crítica.
- WAHNÓN, Sultana (2002), “Pensar la literatura”, en Wahnón (2008: 259-269).

- (2003), *Kafka y la tragedia judía*, Barcelona, Riopiedras.
- (2005), “*Sur Racine: la polémica con la crítica ideológica*”, *Ágora. Papeles de Filosofía*, 24/1, pp. 105-116 (rep. en Wahnón, 2008: 111-124).
- (2008), *Teoría de la literatura y de la interpretación literaria. Ensayos y reflexiones*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- (2009), (ed.) *El problema de la interpretación literaria. Fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*, Vigo, Academia del Hispanismo.