

LA HERMENÉUTICA ESTRUCTURAL: UNA TEORÍA INTEGRADORA

STRUCTURAL HERMENEUTICS: AN INTEGRATIVE THEORY

Sultana Wahnón



Universidad de Granada

swahnon@ugr.es

Fecha de recepción: 01/07/2021

Fecha de aceptación: 25/07/2021

Doi: <https://doi.org/10.30827/tmj.v4i2.21778>

Resumen: Este artículo es una exposición resumida de la propuesta teórica a la que su autora da el nombre de “hermenéutica estructural”. Con origen en sus anteriores trabajos sobre “hermenéutica constructiva”, Wahnón expone aquí las razones por las que habría optado finalmente por esta nueva formulación, la de hermenéutica estructural, que en un principio utilizaba solamente para caracterizar las aportaciones de autores como Barthes, Bajtín o Ricœur. Apoyándose en la obra de estos pensadores, así como en las de Lotman y Szondi entre otros, la finalidad de la hermenéutica estructural es proseguir la tarea que, con mayor o menor conciencia, iniciaron todos estos precursores. Se trataría, por tanto, de seguir tendiendo puentes entre dos horizontes teóricos supuestamente contrarios o incluso antagónicos: la hermenéutica, por un lado; el estructuralismo, por otro. La autora realiza aquí un original recorrido por diferentes fuentes y períodos del pensamiento literario, desde la estética kantiana a los *Cultural Studies* pasando por los textos del formalismo ruso, para argumentar en favor de la necesidad de una teoría literaria integradora que reconcilie la irrenunciable concepción

hermenéutica de la literatura con las no menos indispensables contribuciones, tanto teóricas como metodológicas, del estructuralismo y la semiótica.

Palabras clave: teoría de la literatura; hermenéutica; estética; ideas estéticas; estructuralismo.

Abstract: This paper presents an abridged account of what the author calls “structural hermeneutics”. Building on her previous work on “constructive hermeneutics”, the present article explains the reasons for this new nomenclature (“structural hermeneutics”), which had been previously used by the author to refer exclusively to the ideas of thinkers such as Barthes, Bakhtin, or Ricœur. Drawing on the work of these authors, and, in addition, Lotman and Szondi, among others, structural hermeneutics endeavors to continue the task which, had been initiated—in a more or less conscious fashion—by all these forerunners. Therefore, the main goal of structural hermeneutics would consist in bridging the gap between two seemingly opposed or even antagonistic theoretical approaches: hermeneutics, on the one side, and structuralism, on the other side. The present paper traces an original journey across different sources and time periods of literary ideas, ranging from Kantian aesthetics to Russian formalism to Cultural Studies, in order to argue for the necessity of an integrative literary theory capable of bringing together the essential hermeneutic approach to literature and the no less crucial theoretical and methodological contributions of structuralism and semiotics.

Keywords: Literary theory; hermeneutics; aesthetics; aesthetic ideas; structuralism.

Las relaciones entre estructuralismo y hermenéutica han sido durante mucho tiempo objeto de malentendidos. Según la visión más extendida de los hechos, los modelos formalistas, estructuralistas y semióticos de la teoría literaria —i.e., la teoría literaria *tout court*— fueron sustituidos, a partir de un determinado momento, por un modelo hermenéutico representado por el llamado paradigma del lector y, más en concreto, por la Estética de la recepción, cuyo rasgo diferencial residió en dejar de poner el acento en las peculiaridades formales del texto literario para centrarse en el problema de la lectura y de la interpretación literarias. Desde esta perspectiva, estructuralismo y hermenéutica se aparecerían como universos teóricos separados, representando dos tipos de acercamiento al objeto literario no solo diferentes, sino incluso en cierto modo antagónicos. Desde 2003, año en que puse en marcha el primero de los dos proyectos

de investigación que he dedicado a este asunto¹, todos mis trabajos han ido encaminados a relativizar y cuestionar la supuesta incompatibilidad entre estos dos enfoques, poniendo más bien en evidencia su necesaria y casi obligada complementariedad. Se necesita, en efecto, una estrecha cooperación entre los dos horizontes teóricos, el estructuralista y el hermenéutico, a la hora de elaborar una teoría de la literatura que pueda dar cuenta de su objeto en toda su complejidad y plenitud, con tanta atención a los aspectos empírico-materiales del texto literario como a su dimensión cultural, filosófica o cognoscitiva. La finalidad del presente trabajo es por eso exponer, de manera muy sintética, los resultados y conclusiones a los que he ido llegando a lo largo de estas dos últimas décadas en relación con la necesidad de una teoría de la literatura surgida de la confluencia entre estructuralismo y hermenéutica.

Me referiré, en primer lugar, al cambio en el nombre de la teoría que defiendo. En un primer momento —y en un contexto de polémica con los excesos de la deconstrucción— elegí el de “hermenéutica constructiva” (Wahnón, “Un capítulo olvidado de la hermenéutica literaria”), fórmula con la que traté de manifestar mi discrepancia con el radical relativismo de la hermenéutica posmoderna. Con el tiempo, sin embargo, he acabado decantándome por el nombre más preciso —y ya sin connotaciones polémicas— de “hermenéutica estructural”. Esta fórmula, que utilicé en mis trabajos anteriores para caracterizar las aportaciones de precursores tales como Bajtín, Ricœur o Barthes, se me habría revelado finalmente como la más idónea para designar lo que yo misma estoy tratando de elaborar, a saber, una teoría que reúna las convicciones más profundas de la hermenéutica con las mejores adquisiciones del estructuralismo. El nombre de hermenéutica estructural, que he usado ya en mi reciente libro *El secreto de los Buendía*, designa, por tanto, una teoría integradora que consta de dos grandes componentes: el primero, una concepción o teoría hermenéutica de la literatura, en tanto que hecho de lenguaje-pensamiento que requiere ser comprendido; y el segundo, una simultánea y muy clara conciencia de la especificidad artística de lo literario, i.e., de las peculiaridades formales y estructurales de los textos literarios.

En relación con el primero de estos dos componentes, el de la concepción o teoría hermenéutica de la literatura, he dedicado varios trabajos a exponerla y explicarla a partir de la que creo su más temprana y lograda formulación, la de la estética moderna. Entiendo por tal la filosofía del arte y de la literatura que fue gestándose a lo largo de todo el siglo XVIII y que culminó magistralmente en la *Crítica del juicio*. En

1 Estos dos proyectos, ambos del Plan Nacional, han sido: “El problema de la interpretación literaria. Fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva” (2007-2011); y “Actualidad de la hermenéutica. Nuevas tendencias y autores” (2014-2018).

esta obra filosófica quedó depositada una teoría de la literatura que, en mi opinión, sigue estando vigente y sigue siendo válida para describir la mayor parte de las obras literarias, con la sola excepción quizás de las de vanguardia radical, i.e., de las que se proponen una destrucción *total* de la tradición del arte; sí abarcaría, en cambio, las de vanguardia moderada, es decir, las que aspiran más bien a renovar o transformar dicha tradición. De acuerdo con esta teoría kantiana de la literatura, que hicieron suya enseguida los fundadores de la hermenéutica moderna (Schlegel, Schleiermacher y Dilthey), las obras de arte verbal se caracterizarían en general por contener o expresar “ideas”, aun cuando se trate de una clase específica de ideas: no las propias de la razón, cuya forma de expresión habitual sería el concepto, sino las propias de la imaginación, cuya forma de expresión habitual es la *imagen*, también llamada por Kant “idea estética”². En tanto que productora de ideas (estéticas), la obra literaria sería obra del pensamiento, si bien con la precisión de que, como Baumgarten había ya adelantado, se trataría de un tipo de pensamiento diferente al racional-intelectual, motivo éste por el que sus “ideas” —que, para Kant, podían ser de tanto o más interés que las contenidas en las mejores obras filosóficas— no suelen estar expresadas en la forma habitual del concepto (en lo que hoy conocemos como lenguaje denotativo), sino en una peculiar forma estética, para la que no existiría, por otra parte, una exacta traducción a lenguaje conceptual o denotativo. En palabras literales del propio Kant, la idea estética sería una “representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible” (270).

Como ya he avanzado, la hermenéutica moderna, la que nació a comienzos del siglo XIX con Schlegel y Schleiermacher y se consolidó a finales de ese mismo siglo con Dilthey, abrazó esta teoría kantiana de la literatura, y de ahí, precisamente, su urgente necesidad de adaptar a ella el viejo arte de la interpretación. Dado que la literatura empezó a entenderse como un tipo específico de pensamiento que carecía de exacta traducción a lenguaje conceptual, estos pensadores tuvieron que rectificar las anteriores pretensiones del *ars interpretandi* y empezar a definir de otra manera la tarea de una hermenéutica específicamente *literaria*. Al contrario de lo que se había venido sosteniendo en las versiones anteriores de la hermenéutica —en especial, en las racionalistas del siglo XVIII—, el intérprete no podía aspirar a traducir el pensamiento de la

2 El uso repetido que hago aquí del adjetivo “habitual” está encaminado a llamar la atención sobre el hecho, ya señalado por Baumgarten, de que ninguna obra filosófica (racional) está construida solo a base de representaciones intelectuales o conceptos; como tampoco ninguna obra literaria (imaginativa) podría estar compuesta exclusivamente de representaciones sensibles o intuiciones (27-28). Se trataría, pues, de una cuestión de predominio, por decirlo en términos jakobsonianos.

obra literaria (constituido por ideas estéticas) al lenguaje conceptual, lo que, a su vez, hacía imposible de entrada la pretensión hermenéutica de hacer *del todo* “comprensible” la obra difícil u oscura. La hermenéutica moderna se encontró, pues, teniendo que hacer frente a un doble reto: por un lado, el de acercarse a la obra literaria con la seriedad que exigía su ya consolidada definición como obra de pensamiento, con dimensión, pues, cognoscitiva o reflexiva; y, por otro lado, el de tener que diseñar una nueva hermenéutica ajustada a la reciente certidumbre de que esas ricas ideas contenidas en la obra literaria no podían ser objeto de una completa y total comprensión que agotase todas sus potencialidades semánticas. Por decirlo en los exactos y acertados términos con los que Dittlhey resumió la problemática del comprender en general, la hermenéutica literaria que surgió directamente de la teoría kantiana del arte tenía, desde luego, “posibilidades”, pero también, sin duda, “límites” Por su parte, Schleiermacher fue todavía más claro a este respecto al dejar sólidamente establecido el carácter *aproximativo* de la tarea hermenéutica, en especial cuando su objeto de aplicación no era un texto cualquiera, sino uno artístico o de creación. En palabras de este filósofo, que Gadamer tuvo que pasar necesariamente por alto a la hora de reprocharle su supuesto resto de cartesianismo:

Las obras más grandes del espíritu creador, sean por lo demás la forma y el género los que quieran, son, en cambio, tales que, cada una según su estilo, está dividida infinitamente y, al mismo tiempo, es inagotable en el detalle. Toda solución de la tarea nos parece aquí siempre solo una aproximación (Schleiermacher 99)³.

Aunque con matices que aquí no puedo desplegar, ésta es, básicamente, la concepción hermenéutica de la literatura en la que se sigue apoyando, de forma expresa y explícita, la teoría a la que doy el nombre de hermenéutica estructural. De hecho, mi parecer es que esto es así incluso en otras versiones diferentes y anteriores de la hermenéutica literaria contemporánea, desde la hermenéutica material de Peter Szondi, o la hermenéutica del texto de Paul Ricœur, a cualquiera de las modalidades de ellas derivadas. Pues, en cualquiera de sus variantes, toda teoría de la interpretación literaria descansa, incluso cuando no lo hace explícito, en un determinado entendimiento de la literatura como actividad que justifica el trabajo de sentido en que consiste la tarea interpretativa, esfuerzo éste que sería vano si se partiese del supuesto de que las obras

³ La vigencia y actualidad de este pasaje es doble. En primer lugar, porque defiende el carácter siempre *aproximativo* de la tarea interpretativa, que en opinión del filósofo no podía darse nunca por terminada, en especial en los casos de las grandes obras de creación. Y, en segundo lugar, porque las razones que se esgrimen para ello no tienen que ver con el lector, sino con la propia estructura o configuración del texto, que, dividido infinitamente e inagotable en el detalle, resulta siempre imposible comprender *del todo*. Con estas consideraciones el filósofo se estaba adelantando a las tesis más característicamente estructuralistas sobre la obra literaria, las contenidas en los conceptos de “obra abierta” (Eco) y de “lengua plural” (Barthes).

literarias son un juego sin trascendencia y sin ninguna seriedad, sin consecuencias por tanto en nuestra visión del mundo y de la vida. Con esto no trato de decir, claro está, que todas las obras literarias sean ni deban ser igualmente profundas, dotadas de la misma riqueza de pensamiento. Sin embargo, la cuestión del valor o juicio estético, que soo puede resolverse en todo caso tras llevar a cabo la tarea hermenéutica, no afectaría, creo, a las expectativas con las que se acerca a ellas quien pretende comprenderlas-interpretarlas. Por eso digo que no puede haber hermenéutica sin un convencimiento previo, siquiera sea inconsciente, sobre la importancia de acceder al pensamiento de la obra literaria.

Tampoco estoy tratando de obviar el dato incontrovertible de que, al menos desde comienzos del siglo XX, un número importante de textos literarios habrían sido concebidos y ejecutados a modo precisamente de juego intrascendente, con el propósito deliberado de alejarse de su condición misma de obra de lenguaje y de pensamiento (de logos) y de acercarse lo más posible a las artes puramente sensibles (música y pintura abstracta). Sin embargo, lejos de considerar este tipo de textos como el paradigma mismo de lo literario, una hermenéutica literaria tiende a considerarlos un caso límite y una excepción, tesis ésta ya expresada por Paul Ricœur (1976), a la que por mi parte me limito a añadir algo: el recordatorio de lo que estas corrientes tuvieron, justamente, de abierto desafío a lo que la literatura sería por esencia y naturaleza, i.e., a su condición inexcusable de arte verbal, que, en tanto que hecho con palabras, estaría dotado, *velis nolis*, de las dos caras del lenguaje, la del significante, por supuesto, pero también la del significado. Por consiguiente, y dejando aparte este tipo de textos (la mayoría de los cuales no consiguen, por otra parte, evitar del todo su naturaleza esencial de hecho lingüístico y no puramente sensible), daré término a este apartado reiterando que la concepción o teoría hermenéutica de la literatura es aquella que, las exprese o no, parte de las siguientes dos premisas: la de que los textos literarios dicen algo, cuentan algo o expresan algo; y la de que ese algo que dicen, cuentan o expresan puede tener un valor cognoscitivo —de un determinado tipo de conocimiento, que no sería por descontado ni el científico ni el propiamente filosófico.

De ahí que, entre las teorías de la literatura elaboradas a lo largo del siglo XX, solo haya una que me parece en algunos aspectos contraria y antagónica a la hermenéutica: la teoría formalista de la literatura, en especial tal como se formuló en sus primeras y más radicales versiones, las contenidas en “El arte como artificio” de Shklovski (1917) y en “Cómo está hecho *El capote* de Gógol” de Éijenbaum (1918), entre otros ensayos del primer período formalista. Como he explicado ya en otro trabajo reciente (“Literatura y pensamiento”), el proverbial y confeso positivismo de la escuela rusa se tradujo

en un rechazo absoluto de todo cuanto viniera del ámbito de la filosofía, lo que incluía tanto la reflexión estética como también la hermenéutica. Los formalistas-vanguardistas de comienzos del siglo XX quisieron romper con la filosofía del arte del siglo XIX para inaugurar una nueva concepción del arte que no se plantease ya las cuestiones del sentido y el valor, limitándose al análisis objetivo y científico de los elementos empírico-materiales del texto, muy bien apoyado en los más recientes descubrimientos de la lingüística científica. Por lo mismo, tuvieron que cuestionar la dimensión espiritual de la obra de arte verbal, es decir, su aquí ya comentada dimensión pensante o reflexiva, que era la que la estética y la hermenéutica del siglo XIX —incluyendo al propio Nietzsche— se habían esforzado precisamente en subrayar y reivindicar en beneficio de la consideración social de la literatura y de sus cultivadores.

El texto formalista más ilustrativo a este respecto es el ya citado “El arte como artificio”, que no en balde se abría con una rotunda descalificación de la idea (decimonónica) de que el arte fuese “pensamiento por medio de imágenes” (55). El autor dijo incluso sentirse sorprendido de que esta “frase”, que consideraba propia de un “bachiller”, pudiera haber sido pronunciada por un “sabio filólogo”, en alusión a Potebnia, a quien también atribuyó acto seguido la paralela y consecuente teoría de que la poesía era, “sobre todo, y en primer lugar, una cierta manera de pensar y conocer” (ibid.). Todo esto puede leerse en clave de mera lucha interna entre dos escuelas rusas de investigación literaria, la filológica de Potebnia y la formalista de Shklovski. Sin embargo, la teoría que el ensayo atribuía y discutía a Potebnia como si él se la hubiera inventado era, en realidad, tal como Viktor Erlich detectó muy bien, “la piedra angular de la teoría romántica de la poesía” (Erlich 34), es decir, la que aquí se ha estado exponiendo como propia de la estética y la hermenéutica modernas. Por consiguiente, al desacreditarla, el por entonces joven Shklovski no estaba polemizando únicamente con la filología rusa que lo había precedido, sino con toda la tradición filosófica del siglo XIX, de la que Potebnia no era más que un prestigioso seguidor. Prueba de ello es que la teoría (formalista) del arte que Shklovski opuso a esta tradición fuese, como es bien sabido, de ésa según la cual el arte existía “para dar *sensación* de vida, para *sentir* los objetos, para *percibir* que la piedra es piedra” (60; cursiva nuestra), en la que, como he tratado de destacar con las cursivas, todos los verbos elegidos fueron de percepción, sin que el teórico le concediese espacio a ninguno de lengua o entendimiento, tales como pensar, conocer o comprender. De lo que se trataba era, por tanto, de cuestionar que la literatura fuese eso que la estética había dicho, i.e., una cierta manera de pensar y conocer.

Es en este punto, el de la negativa a reconocer la dimensión pensante o reflexiva del arte verbal (de cualquier obra de arte verbal), donde el formalismo chocaría fron-

talmente con la perspectiva hermenéutica, cuyo punto de partida y presupuesto es siempre, aunque solo sea de forma tácita, el de la importancia de acceder a las ideas expresadas en la obra literaria, al pensamiento que en ella estaría contenido o plasmado. Conviene recordar, por otra parte, que el propio Shklovski acabaría rectificando sus tesis juveniles en *La cuerda del arco*, obra de madurez en la que llegó incluso más lejos que Kant, al vincular el arte literario no ya con el pensamiento, sino con el “conocimiento” (en sentido bastante fuerte en su caso) y la búsqueda de “la verdad” (14 y 20-21). Se comprenderá, por tanto, que, habiéndose desmentido a sí mismo el autor que encarnó las posiciones formalistas, no haya ya ningún motivo para tomar a su oponente, la teoría hermenéutica de la literatura, por un resto de pensamiento decimonónico que no quepa seguir defendiendo en el siglo XXI. Más allá de la existencia ya comentada de textos de vanguardia que desafiarían esta concepción de modo premeditado y deliberado, a día de hoy es posible detectar un tácito consenso en cuanto a la posibilidad de seguir concibiendo la mayoría de las obras literarias —y la práctica totalidad de las obras canónicas o especialmente valiosas— como obras del pensamiento que por eso mismo exigen y requieren ser comprendidas en sus significaciones.

Ahora bien, precisamente porque se parte de este supuesto, el de la necesidad o conveniencia de acceder al pensamiento de la obra literaria, es por lo que una concepción hermenéutica de la literatura requiere de un complemento asimismo teórico, pero de teoría ya estructuralista. Fui llegando a esta convicción tras observar los efectos que el auge y triunfo de la hermenéutica había tenido en los estudios literarios, al llevarles a abandonar por completo las pretensiones científicas o científicas de la teoría literaria *tout court*. Tal como he explicado en diversos trabajos (“La función crítica de la interpretación literaria”, “La hermenéutica constructiva” y “Teoría literaria y hermenéutica”), la crisis de esta clase de teoría literaria, la de los años sesenta y setenta del pasado siglo, habría tenido dos consecuencias importantes y a mi juicio bastante negativas: el descuido de la especificidad artística del texto literario y la reaparición de la crítica ideológica contra la que el estructuralismo tuvo ya que combatir en aquellos años. De ahí que a lo largo de estas dos últimas décadas me haya esforzado en recuperar y reivindicar las grandes adquisiciones y aportaciones del estructuralismo literario, únicas que a mi juicio pueden poner límites a los excesos de las renovadas versiones de la crítica ideológica, hoy habitualmente disfrazadas bajo la etiqueta de *Cultural Studies*.

Lo que entiendo por crítica ideológica es, en concreto, lo que tanto Roland Barthes como Susan Sontag denunciaron ya en sendos ensayos de los años sesenta: “Las dos críticas” (1963) y “Contra la interpretación” (1964), respectivamente. Se trataría de la clase de crítica que se acerca a los textos literarios desde un sistema de pensamiento decidido

con anterioridad a toda lectura o análisis, y desde el cual se los interroga y se los hace hablar en exclusividad. Ese sistema, código o lenguaje previo puede ser, como ya explicara Barthes en el ensayo citado, cualquiera de las grandes filosofías o ideologías del momento de que se trate. En los años sesenta fueron por eso, sobre todo, marxismo y psicoanálisis, en tanto que en la actualidad predominan el feminismo y el poscolonialismo, junto con algunas modalidades de neomarxismo. Pero, sea cual sea el sistema que se elija, lo que todas estas escuelas de interpretación comparten es lo que Bajtín habría llamado una visión monológica del mundo —y, consecuentemente, también de los textos que hablan del mundo. Por lo mismo, no se dirían en general tan interesadas en comprender lo que la obra dice cuanto en utilizarla para decir algo, que suele ser una argumentación en favor de su propio y monológico entendimiento de las cosas. Se trataría de lo mismo a lo que Derek Attridge ha llamado “instrumentalismo”, esto es, la tendencia a “leer las obras literarias a la luz de una serie de asunciones, valores y objetivos preexistentes que se derivan del ámbito social y político” (Attridge, 38, nota 7).

Al cuestionar este tipo de interpretaciones, no estoy diciendo que haya que evitar los temas sociales o políticos en el ejercicio de la crítica literaria. No pretendo, en modo alguno, defender una supuesta pureza incontaminada de lo estético. Muy al contrario. Desde mi punto de vista, una muy buena parte de la gran literatura moderna y contemporánea, desde Balzac y Tolstoi a Camus o Kafka, ha surgido de interrogantes y cuestiones políticas e ideológicas, que por consiguiente deben ser atendidas y sobre las que, inevitablemente, hay que elaborar hipótesis y conjeturas interpretativas en el esfuerzo por comprender el proyecto del autor. Lo que propugno no es, pues, evitar lecturas políticas de las grandes obras literarias, sino dejar hablar a la obra, atender a sus propias preguntas, en lugar de partir de un problema y sentido decididos de antemano y sin tener en cuenta cuál habría sido el proyecto prioritario del autor. Todo ello, además, con un objetivo que en muchas ocasiones es abierta y expresamente didáctico: el de educar o transformar a los lectores, ganándolos para la visión del mundo en la que el crítico cree como si se tratara de una religión. El sectarismo que esto entraña y que en los últimos tiempos ha dejado de ser algo privativo del ámbito académico para pasar ya a caracterizar a la propia sociedad —no en balde, sometida a esta formación ideológica desde hace ya tres décadas— es, por consiguiente, aquello contra lo que he pensado y diseñado una hermenéutica *estructural*, en la que el estructuralismo actuaría, como ya lo hizo en los años sesenta, de factor de contención de la ideología o, cuando menos, de sus excesos.

De ahí, en mi opinión, la conveniencia actual de recuperar y reivindicar el legado estructuralista, incluyendo por supuesto la tan denostada teoría jakobsoniana de la lite-

riedad, que, sin ser perfecta (el propio autor reconoció que el predominio de la función poética regía para la poesía, pero no tanto para todas las variedades de la prosa artística), nos habría dotado de un instrumental conceptual y metodológico imprescindible a la hora de acercarse a las obras literarias, no solo con la intención científica de analizarlas, sino también —y aunque Jakobson no lo entendiera así— con la intención hermenéutica de comprenderlas. Y lo mismo habría que decir de las aportaciones de Iuri Lotman en su no menos indispensable *Estructura del texto artístico* (1970), donde, a diferencia de Jakobson, él sí hizo constar que el análisis semiótico de los textos literarios, realizado con ayuda de los métodos estructuralistas, no tenía otra finalidad que la de hacer posible lo que, de verdad, interesaba a cualquier lector o estudioso: “conocer su contenido” (48). En palabras del teórico referidas a un hipotético lector: “Tendrá naturalmente la razón al afirmar que, aparte del contenido, el libro le tiene sin cuidado” (ibid.). Y, sin embargo, era precisamente esta pretensión —en la que podemos reconocer fácilmente la propia de un enfoque hermenéutico— la que, a decir de Lotman, aconsejaba poner un tiempo entre paréntesis el importante problema del contenido para atender prioritariamente a la *forma* del mensaje, a las peculiaridades lingüísticas y estructurales del texto artístico. No otra cosa era, de hecho, lo que años antes habían propugnado ya Barthes y Sontag en los ensayos antes citados, que, como el libro de Lotman, surgieron no del rechazo de la hermenéutica, sino de la diatriba con un determinado estilo de interpretación: el que trataba de llegar directamente al contenido sin pasar antes por la forma. Por decirlo de nuevo en palabras de Lotman, lo que sucede es que, cuando la obra que se quiere comprender es artística, la atención a la forma es precisamente “el camino (y camino esencial) que conduce al *contenido* de lo que está escrito en ella” (49).

No quiero terminar esta exposición sin mencionar al menos a los autores que, dentro ya del horizonte de la hermenéutica, me habrían precedido en esta manera estructuralista de entender el texto literario, constituyéndose así en precursores de lo que aquí llamo la hermenéutica estructural. Aunque no los únicos, los más importantes habrían sido estos tres: Mijaíl M. Bajtín, Paul Ricœur y Peter Szondi. Al considerarlos precedentes, no tengo en cuenta el hecho de que ellos no emplearan nunca la concreta expresión de hermenéutica estructural, sino otras diferentes, tales como “análisis estético” e “interpretación filosófico-artística” (Bajtín), hermenéutica del símbolo o del texto (Ricœur) o hermenéutica material (Szondi). Pues, con independencia de la fórmula que cada uno eligió para designar su particular empresa teórico-hermenéutica, lo importante es que los tres trataron de conciliar la concepción hermenéutica de la literatura y la atención a la forma literaria en un momento en el que ya se conocían las

grandes aportaciones técnicas y metodológicas del estructuralismo lingüístico y literario. En cualquier caso, ha sido desde luego en sus obras donde, personalmente, he encontrado la más grande fuente de inspiración para la teoría integradora, de fusión entre hermenéutica y estructuralismo, que yo misma llevo dos décadas tratando de perfilar y para la que solo ahora creo haber encontrado el nombre más conveniente. Dado lo sintético de la exposición que aquí he hecho de ella, invito al lector a informarse más en detalle a través de los trabajos que se han ido citando a lo largo del trabajo y que, con este fin, aparecen referenciados en la bibliografía final.

Bibliografía

- Attridge, Derek. *La singularidad de la literatura* [2004]. Madrid, Abada, 2011.
- Barthes, Roland. "Las dos críticas" [1963]. *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 293-299.
- Baumgarten, Alexander G. "Reflexiones filosóficas en torno al poema" [1735]. *Belleza y verdad. Sobre la Estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Alexander G. Baumgarten et al., Barcelona, Alba Editorial, 1999, pp. 23-78.
- Dilthey, Wilhelm. *Dos escritos sobre hermenéutica* [1900-1911]. Madrid, Istmo, 2000.
- Eco, Umberto. *Obra abierta* [1962]. Barcelona, Ariel, 1979.
- Eijembaum, Boris. "Cómo está hecho *El capote* de Gógol" [1918]. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (ed.), Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, pp. 159-176.
- Erlich, Viktor. *El formalismo ruso. Historia -Doctrina* [1969]. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método II* [1975]. Salamanca, Sígueme, 2002.
- Jakobson, Roman. "Lingüística y poética" [1958]. *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio* [1790]. Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- Lotman, Iuri. *Estructura del texto artístico* [1970]. Madrid, Istmo, 1982.
- Ricœur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* [1976]. México, Siglo XXI, 1995.
- Shklovski, Viktor. "El arte como artificio" [1917]. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (ed.), Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, pp. 55-70.
- _____. *La cuerda del arco. Sobre la disimilitud de lo similar* [1970]. Barcelona, Planeta, 1975.

Szondi, Peter. *Introducción a la hermenéutica literaria* [1970]. Madrid, Abada, 2006.

Wahnón, Sultana. "Un capítulo olvidado de la hermenéutica literaria". *El problema de la interpretación literaria. Fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*, Sultana Wahnón (ed.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 13-22.

_____. "La función crítica de la interpretación literaria. Una perspectiva hermenéutica", *Sociocriticism*, no. 26, 2011, pp. 127-164.

_____. "La hermenéutica constructiva: una propuesta renovadora de teoría literaria". *Teoría de la literatura: restos*, Javier Morales Mena (ed.), Lima, Facultad de Letras y Ciencias humanas / Editorial San Marcos, 2012, pp. 91-119.

_____. "Teoría literaria y hermenéutica: para otra ética de la interpretación". *Perspectivas actuales de hermenéutica literaria. Para otra ética de la interpretación*, Sultana Wahnón (ed.), Granada, EUG, 2014, pp. 25-66.

_____. "Literatura y pensamiento. Un debate en la intersección". *Intersecciones. Relaciones de la Literatura y la Teoría*, Javier García Rodríguez (ed.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 2020, pp. 81-118.

_____. *El secreto de los Buendía. Sobre Cien años de soledad*. Barcelona, Gedisa, 2021.