

Crítica
Bibliographica

Revista Crítica de Reseñas de Libros Científicos y Académicos

COORDINACIÓN
Olga Gugliotta

EDICIÓN
www.academiaeditorial.com

ISSN
1885-6926



LIBRO RESEÑADO

Sultana WAHNÓN (ed.)

El problema de la interpretación literaria.

Fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva,
Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2010, 274 pp.

ISBN 978-84-96915-66-4

AUTORÍA DE LA RESEÑA

ROCÍO HERNÁNDEZ ARIAS

Universidad de Vigo

FECHA

31 mayo 2010

Crítica

Bibliográfica

Revista Crítica
de Reseñas
de Libros
Científicos y Académicos

et



Bajo el título de *El problema de la interpretación literaria*, Sultana Wahnón agrupa una serie de textos que, linealmente, reconstruyen la historia de la hermenéutica literaria desde finales del siglo XIX hasta finales del XX. Desde los autores clave de esta acotación cronológica se van “sentando las bases teóricas de la que podría ser una propuesta renovadora de hermenéutica literaria” (13). Con esta afirmación comienza la introducción a la obra, una de las más reveladoras del libro en tanto que afirma la necesidad de renovación de la hermenéutica literaria en la actualidad, una actualidad que se caracteriza por la *crisis de la literariedad*, que “ha cuestionado o negado la especificidad lingüístico-estructural del texto literario” (13), por el auge del relativismo interpretativo, que propugna la inaccesibilidad del sentido, y por los *Cultural Studies*, que subordinan las interpretaciones y teorías a la “expresión de intereses concretos (de clase, de género, etnia, etc.), sin margen [...] para una mínima objetividad teórico-crítica” (13).

Con estos antecedentes, resulta necesario indagar en la tradición de la hermenéutica y en los autores que en la obra se estudian para poder dictaminar cuál es el problema del sentido y su interpretación, así como los diferentes avances que se han ido sucediendo en el terreno durante esta centuria. En las historias de teoría literaria y hermenéutica con frecuencia se menciona tan solo a la Escuela de Yale y la de Constanza¹, quedando así la hermenéutica literaria del siglo XX limitada a la deconstrucción y la estética de la recepción, y obviando la poderosa influencia que, en ellas y otras propuestas específicas que se estudian en este volumen, ejerció “la vieja hermenéutica de Schleiermacher y Dilthey” (15) de finales del siglo XIX.

A finales de los años setenta del siglo XX Szondi afirmó la inexistencia de una teoría de la interpretación de las obras literarias: “En su lugar [...] eran solo dos posibilidades igualmente insatisfactorias desde el punto de vista de la literatura: la *hermenéutica filológica* y la *hermenéutica filosófica*” (18). Ambas propuestas, por no plantearse el problema de la interpretación, desde la convicción de su acceso al sentido a través de los datos o la empatía, resultaron insuficientes, y Szondi, en sus “Observaciones sobre la situación de la hermenéutica literaria” (1970), se propuso la creación de una nueva teoría de la interpretación que reconciliase el elemento filológico con el estético.

Quizás la más significativa de las aportaciones de Szondi que recoge Sultana Wahnón es la vía que éste propone para acceder al sentido de la obra: analizar las relaciones que se establecen entre materia y forma en la obra literaria; y lo es, porque precisamente se cierra este volumen con una crítica realizada desde bases materialistas por Jesús G. Maestro², creador de una nueva teoría de la interpretación de textos literarios que podría suponer un importante punto de inflexión en el campo de la hermenéutica.

¹ Tal es el caso de la obra de Maurizio Ferraris, cuyo exhaustivo estudio de la hermenéutica desde la Antigüedad clásica hasta el siglo XIX se interrumpe llegado el XX.

² Los siete volúmenes agrupados bajo el título de *Crítica de la razón literaria*, a los que deben sumarse los volúmenes complementarios y el gran número de artículos que propician, constituyen una nueva propuesta para la interpretación de textos literarios desde el Materialismo Filosófico, disciplina filosófica que constituye la base de la obra teórica y crítica de Jesús G. Maestro.

1. SCHLEIERMACHER Y DILTHEY:

LA CONSTITUCIÓN DE UNA HERMENÉUTICA LITERARIA

El primer capítulo del libro, firmado también por la editora Sultana Wahnón, ahonda en las raíces de la tradición hermenéutica del siglo XX que, como se ha anticipado anteriormente, parte de Schleiermacher y Dilthey. A su vez, la propuesta teórica de ambos autores arrancan de Kant y de su estética, donde la definición del *arte bello* “como aquél que no estaba sujeto a reglas predeterminadas, sino a *reglas* cambiantes procedentes del *talento natural* (genio) del artista revolucionó no solo el campo de la estética, sino también el de la hermenéutica” (23).

Hasta la revolución de Kant, a finales del siglo XVIII, la creación literaria se había sujetado a las normas de una poética prescriptiva, por lo que las teorías destinadas a su interpretación eran igualmente rígidas. La transformación se produce con la afirmación, ya presente en Kant, de Dilthey, que concede un importante papel a la intuición del intérprete, aquel que explica y comprende lo no-sistemático en la *obra bella*. Debe señalarse que Dilthey apunta a Schleiermacher, junto a Schlegel y Boeckh, como fundador del nuevo enfoque hermenéutico. La obra de arte, que “no habiendo nacido ella misma de la imitación de obras anteriores (originalidad), podía, sin embargo, ser imitada o seguida por otros (ejemplaridad)” (25), se constituye como nueva regla de producción. Todas estas ideas proceden, una vez más, de la *Crítica del juicio* kantiana; sin embargo, la corrección que Dilthey hace a Kant respecto a esta idea, es una de las claves que permiten hablar de hermenéutica como ciencia³ y no como arte, ya que Dilthey asegura que “esta tarea [...] debía realizarla no el arte, sino la ciencia” (26).

El avance de Dilthey, sin embargo, queda dificultado porque define estas reglas como “válidas solo para entender o explicar cómo se había realizado una obra concreta” (26). De este modo se configura la concepción hermenéutica de Dilthey, necesaria para la nueva concepción del arte propugnada por Kant: la de “explicar y comprender lo no-sistemático de la obra bella, descubriendo las reglas originales de su producción y, a través de ellas, los también originales pensamientos o ideas estéticas (*intuiciones*) en ella contenidos” (27).

³ En tanto que parte fundamental en la Teoría de la Literatura o, lo que es lo mismo, “el conocimiento científico de los materiales literarios” (Jesús G. Maestro, *La Academia contra Babel. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2006).

A finales del siglo XIX comenzaba a aplicarse el arte de interpretar a todo tipo de textos: hasta el momento se había limitado a las obras greco-latinas y bíblicas. Con este giro fundamental se hizo necesaria una nueva teoría interpretativa, una “nueva extensión de la hermenéutica” (29) a todo acto lingüístico discursivo, ya que toda “expresión de pensamientos por medio de palabras conllevaba siempre y esencialmente la posibilidad de no ser comprendido” (28). Por tanto, el discurso contiene un elemento *extraño* que es necesario interpretar y que tiene su origen en el individuo, en cuya “peculiaridad anímica” (29) aparece un uso singular de la lengua.

Schleiermacher realizará una división fundamental dentro de su hermenéutica: *interpretación psicológica o técnica e interpretación gramatical*. Desde el estudio de la relación entre la forma interna y externa en “todo rasgo de estilo” (31) de un autor, lo que supone un estudio de todos los discursos producidos por él, puede accederse a todo “aquello que de su individualidad había pasado a la obra en forma lingüística o discursiva” (30). De este proceso, aplicado a las grandes obras, surge la comprensión del proceso interno del poeta, que sigue una “lógica de composición” (31) y que utiliza el usuario de la interpretación psicológica o técnica para “comunicar a otros en forma de *reglas* y *preceptos* lo que aquel se había limitado a producir [...] natural y espontáneamente” (31).

La interpretación gramatical la dividió Schleiermacher, a su vez, en gramatical y estética; destinada la primera a establecer qué normas y reglas de la lengua natural subyacen en ciertas partes del texto, aquellas en las que “el autor se había mantenido fiel a las reglas y normas del idioma” (32). Con la creación de una “historia *estética* (kantiana)” (34) puede establecerse la evolución sufrida por formas y géneros, que resultan significativas en tanto que “*condicionaban y determinaban la expresión del pensamiento*” (34). Desde este análisis resulta posible incluir la obra en el lugar apropiado, en el lugar correspondiente dentro de la historia de las formas y géneros⁴.

Concluye la teoría de interpretación de textos de Schleiermacher con una aclaración a su aplicación práctica: dado que el reparto de

⁴ Schleiermacher distinguió en la historia de la literatura dos períodos totalmente opuestos, uno innovador, donde se originaban y constituían las formas y estilos, y otro en el que las obras surgen de la imitación de obras preexistentes, incluyendo el conocimiento análogo que más tarde será llamado Literatura Comparada.

tarefas resulta inevitable, éste debe realizarse en función de los diferentes talentos. Además, debe el intérprete ser consciente de que una gran obra siempre produce una interpretación parcial y, sobre todo, provisional.

De estas dos clases de interpretación literaria dio también Schleiermacher dos métodos aplicables a ellas: “comparativo para la gramatical; adivinatorio para la psicológica” (39); de la combinación de ambos nace un método general del que surge la trascendente idea del *círculo hermenéutico*. Consistía, pues, el *método comparativo* en relacionar aquello ya interpretado con algo que estaba siendo sometido a análisis interpretativos; imprescindible en la interpretación gramatical y de especial utilidad para resolver dudas sobre cuestiones lingüísticas o de historia de la literatura. A su vez, el *método adivinatorio* estaba destinado a la comprensión de aquello que no podía ser comparado por no existir precedente, pues está destinado a la comprensión de la singularidad del todo del discurso o de algunas de sus partes. Este método característico de la interpretación psicológica se apoya en Platón: aunque evade la explicación mítica dada a la adivinación en el período clásico, toma del *Ion* la necesidad de una especial capacidad adivinatoria. Por tanto, dará este método sus “mejores frutos en aquellos casos en que el intérprete se ocupaba de los escritores con los que más familiarizado estaba y a los que mejor había llegado a conocer” (43).

En un discurso de 1829, Schleiermacher explica la necesidad mutua de ambos métodos interpretativos y, por tanto, de ambas clases de interpretación, aludiendo con ello a la “circularidad del comprender, solo que explicada en términos específicamente literarios e incluyendo, por tanto, una directa alusión a los métodos propios de la filología” (44). Schleiermacher describe el “círculo hermenéutico como método universal del comprender” (45). La combinación de un análisis lingüístico al que se suman los métodos comparativo y psicológico ha de realizarse partiendo del “principio hermenéutico de la mutua relación entre las partes y el todo” (46). Cuando el intérprete se topa con algo extraño, se produce el *momento adivinatorio*, seguido de la elaboración de una conjetura sobre un posible significado de la que nace el trabajo comparatista, produciéndose la circularidad de la interpretación del texto.

Es necesario señalar que para Schleiermacher existían ciertas *obras de genio* que no podían comprenderse totalmente, aquellas que resultaban “creadoras a partir de la tradición” (55), cuya “existencia [...] impedía que el método de la interpretación pudiera ceñirse al momento estructural, de análisis lingüístico o estilístico” (55), y que necesitaba de

conocimientos histórico-literarios para llevar a cabo una conjetura provisional que siempre “obligaba al intérprete no solo a rectificar su primera y errónea precomprensión de la misma, sino también [...] a modificar la *imagen universal* que hasta entonces se tenía, bien del género, bien del autor, sustituyéndola por una nueva y más completa imagen en la que quedaba ya integrada la aportación de la obra innovadora o rompedora” (56).

Las ciencias del espíritu adquieren con Dilthey una “justificación epistemológica comparable a la que poseían desde hacía tiempo ya las ciencias exactas y naturales” (59). Dilthey llamó *interpretación* a un comprender técnico que desarrolló a partir de la hermenéutica científica tomada de Schleiermacher, en la que cambió el término *adivinación* por el de *intuición* y de la que desarrolló aspectos que sólo habían sido sugeridos. De este proceso surge una “nueva y personal descripción del círculo hermenéutico a partir del modelo de comprensión de la vida en que consistía la *autobiografía*” (63).

Bajo el título de *Poética* están reunidos los ensayos que Dilthey desarrolló durante el último cuarto del siglo XIX, una modernidad estética inspirada en las tesis de la *Crítica del juicio* y que giraba en torno al carácter imaginativo de la literatura.

La obra literaria, como creación procedente de una nueva realidad, surge al transformar o metamorfosear los datos de la realidad histórica en un texto literario; en ella, sin embargo, encontramos también aquello “que el arte y la literatura podían tener [...] independientemente de los cambios temporales y de las identidades nacionales” (65). Se debe, pues, a Dilthey la introducción del concepto del *mundo de la obra*, con autonomía de la vida real y sin apuntar a la veracidad o falsedad de lo contado. Esta aportación filosófica a la teoría de la interpretación creada a partir del carácter imaginativo y ficcional de la obra, se encuentra en la base de la hermenéutica literaria de Dilthey.

2. ESTÉTICA E INTERPRETACIÓN LITERARIA.

LA HERMENÉUTICA DE M. M. BAJTIN

Sultana Wahnón destaca el caso aislado de Bajtin, quien, ya en las primeras décadas del siglo XX, desarrolla su teoría al margen de las corrientes críticas de esa centuria. La “raigambre hermenéutica de su pensamiento literario” (79) se deriva del análisis de su ensayo de 1924, sobre todo de la introducción del término *comprensión*, clave en la Filosofía del lenguaje y en la Filosofía ética, que fue utilizado por Bajtin

y su escuela en relación con la *hermenéutica del discurso*. La lingüística europea y la semiología literaria derivada de ella habían entendido “el lenguaje como sistema de señales, más que de signos propiamente dichos” (82); Bajtin señala el error para proponer a continuación un nuevo modo activo de comprensión en función del contexto. La revolución que supone esta afirmación, aunque ya había sido apuntada por la hermenéutica del siglo XIX, radica en su extensión: la universalidad del comprender.

La teoría de Bajtin procede de las tesis de sus antecesores y se extiende a la lingüística, convirtiéndose así la hermenéutica, desde su concepción literaria, en aplicable a todo acto discursivo. La tesis de la *hermenéutica del discurso* se formuló en las primeras décadas del siglo XX: “Una vez reestablecido el contexto y, por tanto, el “*horizonte espacial y semántico compartido de los hablantes*”, el sentido global del enunciado dejaba de ser enigmático” (87); había por ello que “investigar el sentido del enunciado” (87), comprender su significado en el más puro sentido hermenéutico.

En la misma época, el término se aplica a las obras literarias: la importancia del contenido en la creación literaria, original, individual y no sujeta a reglas fijas, supone su “radical y temprana oposición a la *ciencia de la literatura* [...] como investigación empírico-positivista” (88). En 1924 Bajtin propone la elaboración de una ciencia de la literatura que incluyera el contenido de la obra literaria a través de su análisis estético. Bajtin aplicó a la obra de Dostoievski su hermenéutica estructural, haciendo especial hincapié en la estructura polifónica o dialógica, clave de la creación estética.

Voloshinov, dentro de la escuela de Bajtin, propuso un *análisis sociológico* para la investigación literaria que diferenciara entre la comprensión del discurso y la del enunciado verbal artístico, aunque también señaló que “el sentido de la obra estaba estrechamente vinculado a una situación y contexto extralingüísticos” (93). Con esta afirmación se hacía necesaria la existencia de un *receptor competente* que conociera este contexto.

El término *comprensión* aparece en la obra de Bajtin dentro de una “reflexión filosófica sobre la época” (96); tomando como base los conceptos de la *filosofía de la vida* de Dilthey⁵ construye la “tesis central de

⁵ Dilthey elaboró “una filosofía hermenéutica de la *vida* como algo que, al igual que los textos, debía ser *comprendido* –en lugar de explicado o conocido,

su ensayo”: la *vida* no puede ser conocida científicamente, sino solo comprendida. Esto supone que, mientras que las ciencias naturales proporcionaban verdades en las que el sujeto operatorio no intervenía de manera alguna, la verdad referida a la acción humana, “la verdad de que se hablaba aquí, no era la clase de verdad propia del *pensamiento teórico* y las *ciencias naturales*” (98). Aunque no negaba la posibilidad de que la acción humana pudiera en un futuro regularse científicamente, le adjudicaba un tipo de pensamiento participativo: la *comprensión dialógica*. Estas verdades humanas eran, pues, objeto de *comprensión* y no de teoría, por lo que no cabía una expresión científica de ellas. Podía, en cambio, llevarse a cabo una “descripción *valorativa*, con implicación y participación en ella del sujeto de la investigación” (100), que tenía solo validez individual y no podía, por tanto, generar normas universales.

La publicación póstuma, en 1976, de un ensayo redactado a mediados de siglo, que apareció con el título de “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas”, revelaba ya la nomenclatura de la distinción que establece entre las ciencias: una actualización de la oposición entre ciencias humanas y ciencias naturales de Dilthey: las *ciencias del espíritu*, aquellas cuyo objeto de estudio era el *espíritu*.

De esta distinción se deriva el hecho de que Bajtin afirmase que era necesario conocer el espíritu del autor, ya que solo a través del objeto empírico-material en el que éste se había objetivado podía comprenderse el texto, en el que había una “expresión de una individualidad libre, la del autor, [...] *responsable* de la obra” (107).

La innovación de Bajtin en el dominio de la hermenéutica estriba en la introducción de dos conceptos en origen referidos a las *poéticas del relato*: *monologismo* y *dialogismo*⁶, que se utilizan finalmente como sinónimos de ciencia, en tanto que *forma monológica de conocimiento*, y de hermenéutica, como *forma de conocimiento dialógica*.

como la naturaleza” (96), en la que utilizó los términos de que se sirve Bajtin: “el de *vivencia*, el de *mundo de la vida*, el de *acontecimiento*, el mismo de *comprensión*...” (96).

⁶ Usados a comienzos de siglo por Bajtin “para referirse a dos diferentes poéticas del relato: aquella en que el autor dejaba que sus personajes se expresaran libremente y aquella otra en que [...] la única visión del mundo realmente expresada era la del autor” (109).

De todas estas ideas nace la hermenéutica de Bajtin, una búsqueda en el texto del elemento único: el sentido, en el que era necesario un acercamiento dialógico al texto cuyo resultado dependería de la “capacidad del intérprete para salir de los estrechos límites del texto y hacerlo dialogar con *otros sentidos* procedentes del pasado o del futuro del texto” (112). Esta participación activa, por supuesto, incluía un riesgo de subjetividad, propio según Bajtin de las *ciencias del espíritu*.

3. LEO SPITZER:

ESTILÍSTICA, PSICOANÁLISIS Y PARADIGMA INDICIARIO

El *método spitzeriano* vivió un período de auge que concluyó en 1968, cuando resulta destituido por el estructuralismo. Este método se expuso en cinco ensayos de carácter teórico⁷, que deben contextualizarse según los datos autobiográficos de Spitzer, ya que sus estudios de filología y la *Guerra de 1915*⁸ condicionarán su obra: los judíos austríacos utilizaron los estudios humanistas para llevar a cabo una “asimilación al mundo gentil, a la modernidad cívica” (127), pero la hostil situación hacia los judíos en Austria hizo que Spitzer se trasladara a Alemania, donde el antisemitismo era menor. Fue en 1915 cuando “fue movilizado y adscrito al departamento de censura del ejército austríaco, donde se le encomendó ocuparse de la correspondencia de los prisioneros”⁹ (131).

“La filología que iba a encontrarse Spitzer en Berlín era una disciplina que pretendía apartarse de la vaguedad humanística y aproximarse al ideal de exactitud de las ciencias naturales y físico-matemáti-

⁷ “Estilística y lingüística” (1928), “La interpretación lingüística de las obras literarias (1931), “Lingüística e historia literaria” (1948), “Semántica histórica” (1948) y “Desarrollo de un método” (1960). *Vid.* a este respecto p. 125.

⁸ Es necesario aclarar que esta denominación se da sólo en Spitzer, que identificó el año 1915 como clave para el desarrollo del mundo moderno, ya que en este año la guerra se extendió a toda Europa y ésta tomó conciencia de la fatalidad del conflicto. Su generación propicia el crecimiento espiritual, que se traducirá en diferentes movimientos como el psicoanálisis, el sionismo o el nacionalsocialismo.

⁹ “De esta experiencia surgirá un trabajo, publicado en 1920, sobre [...] el uso, por parte de los prisioneros de guerra italianos en Austria, de perfrasis para indicar *el hambre*, con el fin de eludir la censura” (131-132).

cas" (129). Con el descrédito que provocó el uso de las humanidades clásicas por parte de los fascismos se instaló el positivismo en las aulas a las que asistía Spitzer; sin embargo, la obra del austríaco acusa la influencia de Hugo Schuchardt, del que tomó "su primer modelo de una nueva aproximación a la literatura" (130). Con la experiencia de la Gran Guerra se produce en Spitzer una influencia: la dicotomía *Erfahrung / Erlebnis*, que había sido sugerida por Walter Benjamín, resulta matizada en la obra de Spitzer, para quien la *Erlebnis* no se corresponde sólo con la experiencia vivida, sino también con la intuición. Se trata de una vivencia individual que se opone a aquella que se perpetúa de una generación a otra, la *Erfahrung*. Así, la *Erlebnis* propicia una investigación individual e intuitiva que, hacia 1930, provoca el distanciamiento del psicoanálisis y un acercamiento a la *Gestaltpsychologie* de Oskar Walzel¹⁰.

Finalmente, será su adhesión a la Estilística, a la que accede a través de la obra de Karl Vossler, la que propicie la aparición de su propuesta metodológica, según la cual es necesario buscar el "centro vital de la obra, [...] lo que Spitzer llama *círculo filológico*": "movimiento circular en el entender [...] realizado por el erudito y teólogo romántico Schleiermacher, de que en filología el conocimiento no se alcanzaba solamente por la progresión gradual de uno a otro detalle, sino por la anticipación o adivinación del todo" (142).

A pesar de que "la universidad europea" abandonó el método circular de Spitzer en la década de los setenta, a finales de siglo se produjo "un intercambio intenso de influencias entre las ciencias humanas que pugnaban por emanciparse de los modelos naturalistas"; en estas circunstancias se retoma el método de Spitzer, que es adaptado por Carlo Ginzburg "al campo de la interpretación pictórica" (151).

4. "EL SENTIDO ÚLTIMO DE LA OBRA LITERARIA":

CRÍTICA E INTERPRETACIÓN EN EL MÉTODO ESTILÍSTICO
DE AMADO ALONSO Y DÁMASO ALONSO

Señala María Teresa Vilariño Picos que para que la hermenéutica contemporánea se revitalice es necesario replantearse, "desde el marco de la hermenéutica constructiva, literaria, las estrategias de interpreta-

¹⁰ "Venía a representar para la crítica literaria lo que Schuchardt para la lingüística: el rechazo activo del positivismo" (137).

ción que construyen Amado Alonso y Dámaso Alonso en algunos de sus textos críticos” (156).

La estilística de Amado Alonso “pretende llegar al conocimiento íntimo de la obra y del autor literario a través del estilo” (157), aceptando el “historicismo para el análisis de la obra” (157), ya que, “el tiempo histórico [...] es absolutamente indesligable de la creación poética” (157). Así, de la experiencia surge “La creación poética en la concreción de la materia en forma determinada, la *forma interior*, que proviene del estado sentimental, y la *forma exterior*” (158). Además, afirma Amado Alonso que las fuentes son primordiales en la creación poética, aunque no otorgan los elementos esenciales de la obra. Ambas características, la experiencia y las fuentes, conforman una experiencia poética que se relaciona con la experiencia vivida o *Erlebnis*.

Sin embargo, “Los últimos ensayos recogidos en *Materia y forma en poesía* desvelan un cambio sustancial de Amado Alonso con respecto a la idea de realidad y experiencia, [...] la defensa de una realidad y una experiencia propias del poema en sí” (159). De esta evolución surge el método estilístico, que necesita conocer el lenguaje, ya que “la lengua corriente se extiende después a la literaria” (160), así como el autor y el lector. Hasta aquí, es acusada la herencia de Leo Spitzer; sin embargo, la “atención a una ciencia de los estilos literarios” (160) convertirá el método de Alonso en original. Habla también de un “círculo interpretativo” (160) en el que el lector realiza un papel fundamental: “La interpretación del lector se orienta a las imágenes, a las formas, a los contenidos y sentimientos, y su única regla básica es la de no someterse a inclinaciones individuales” (161). Como último punto de su método estilístico, resulta necesario destacar la existencia de un *crítico*, “que posee las mismas características que el lector pero en grado extremo” (162).

Dámaso Alonso llevará a cabo una reelaboración del método de Amado Alonso: como punto de partida, afirmará que tanto lectores como críticos “tienen que centrarse únicamente en la propia creación literaria, captando la esencia de su escritura a través de la *Einfühlung* (empatía), de la compenetración con el sentimiento del creador-autor” (163). Así, para llevar a cabo el análisis de una obra literaria será necesario un método, “que implica tres estadios que se cimientan [...] en el concepto de *intuición* (afectiva, intelectual o fantástica)” (164).

Estos estadios dependerán de la caracterización del intérprete, ya que, siendo lector, llevará a cabo una reconstrucción de la obra tras la lectura, fundamentada en su intuición. Sin embargo, el crítico posee un “doble conocimiento intuitivo” (164), que le permite recrear poéti-

camente la obra y “comunicar su intuición a los lectores” (165), así como realizar una valoración de la misma. Por último, existe un intérprete o crítico de Estilística que “aporta las posibles bases científicas del análisis literario y se basa en las intuiciones previas del lector y del crítico” (165).

Este crítico de Estilística será el encargado de encontrar en la obra las relaciones que se establecen entre significante o significado: desde el significante al significado encontramos la forma exterior del texto; desde el significado al significante la interior. El “desarrollo de un buen método estilístico *científico* optará por el estudio de las dos formas” (166). La interpretación general de la obra dependerá de estas interpretaciones parciales.

La teoría de Dámaso Alonso es un exponente de una concepción muy cercana a la fenomenología hermenéutica sobre la imposibilidad de llegar a la *verdad* del texto. Se vincula igualmente a los planteamientos gadamerianos de que la vida de una obra literaria consiste en la sucesión de lecturas que de ella nace, por lo que ningún texto puede ser entendido de manera definitiva (167).

5. “CADA FRASE DICE: INTERPRÉTAME, Y NINGUNA LO TOLERA”.

THEODOR W. ADORNO Y LA LITERATURA

En las lecciones del semestre de invierno del curso 1964/1965 Theodor W. Adorno expuso la idea de filosofía necesaria en su época, “que se concentre en lo concreto y particular para interpretarlo” (171).

“Adorno propone pensar la historia como historia del dominio de la naturaleza [...], como una naturaleza prolongada que todavía no se ha librado de las formas siempre iguales de dominación y sometimiento” (173). Desde este concepto de *historia natural* crea el de *segunda naturaleza*, “mundo de la cultura entendido como [...] la esfera de lo social y lo histórico, por contraposición a lo natural”; de ella depende la supervivencia y auto-conservación de la especie de manera independiente a la existencia de seres humanos. Esta autonomía hace que el ser humano no pueda ejercer influencias sobre esta *segunda naturaleza*.

Hablar de segunda naturaleza significa, pues, hablar de una falsa conciencia engañada por el espejismo de unos fenómenos históricos que se presentan como algo permanente y absoluto y, por tanto, como incuestionables. [...] Cuando lo histórico se con-

vierte en naturaleza, el pensamiento deberá aprender a ver y a leer esta naturaleza como algo histórico (173-174).

Por tanto, existen interpretaciones, algunas tan naturalizadas que la conciencia no las considera ya como tales. La interpretación queda legitimada en tanto que existe un espíritu de la época que impone una interpretación, en “aquel sujeto que no quiera resignarse y darse por satisfecho con el mero registrar de lo que hace” (174). Para Adorno, la teoría se había convertido en la única forma posible de praxis, ya que “Las energías que antes se dedicaban a intentar cambiar el estado de las cosas confluyen ahora [...] en la interpretación” (174-175).

Adorno vio en su época un mundo irracional y designó la interpretación como “forma de responder al sinsentido” (175), una crisis del sentido que aparece en toda la obra de Adorno, así como en su correspondencia personal¹¹. Se convirtió pues, en terreno de la interpretación la búsqueda de modos críticos que sirvieran para diferenciar lo verdadero de lo falso. “Adorno concibe el acto interpretativo como una forma de conocimiento en la que, dialécticamente, se complementan la llamada crítica inmanente y la filosofía de la historia” (180).

Según la forma de análisis denominada crítica inmanente, “la medida o criterio a partir de la cual se lleva a cabo la crítica” (181), procede del interior de la obra, con lo que se evita la actitud de dominio del sujeto, que sirve a la crítica para reconstruir “los procesos de transformación sufridos por los materiales cuando se integran en la unidad estética” (181). Con el inmanentismo se pretende descubrir las contradicciones entre “la idea objetiva de la obra, aquello que la obra pretende, y aquello que el objeto estético efectivamente llega a realizar” (181-182).

En la hermenéutica de Adorno los sujetos son secundarios: la obra de arte se impone tanto por encima del creador como del receptor, lo que explica el rechazo a la empatía propuesta por Dilthey.

Señala Adorno la necesidad de una teoría que fundamente la interpretación hermenéutica para evitar que el método se convierta en dogmático y se aplique de forma automatizada. La verdad que aspira a conseguir no se haya relacionada con la intención del autor, los enun-

¹¹ “En una extensa carta que Adorno envía a Thomas Mann el 28 de diciembre de 1949 para informarle sobre la situación alemana, se encuentra un comentario especialmente relevante acerca de la crisis del sentido y acerca de la actividad de la interpretación en particular” (177).

ciados de la obra o la identificación de quien se reconoce en las vivencias representadas en ella.

Podemos encontrar la aplicación de la teoría hermenéutica de Adorno en cuatro ensayos de temática literaria.

Los *Apuntes sobre Kafka* señalan que en las obras de arte se produce una relación con la realidad: se oponen a ella porque reordenan los materiales “según una ley propia” (184), pero también reflejan la realidad “en la medida en que la lógica de los antagonismos que definen su interior descubre la esencia oculta de la realidad en la que la obra de arte ha visto la luz” (184). La recepción de las obras de arte ha de mediatizarse con una clasificación que constituye, en sí, una interpretación.

En la comprensión de los textos se asiste al dilema de dos tipos de comprensión: la literal y aquella que se realiza a través de símbolos, rechazada por Adorno; se fija por fin en el modelo de “sueño como objeto de interpretación en el psicoanálisis” (188) que accede a lo significativo, no explícito. Afirma Adorno que en la obra de Kafka, y también en la de Freud, se “desenmascara la idea de individuo como entidad sólida, autónoma y racional. [...] encontramos en el individuo impulsos amorfos y pulsiones imprecisas que atraviesan el yo convirtiéndolo en un simple principio organizador” (189).

En *Parataxis. Sobre la lírica tardía de Hölderlin*, Adorno afirma que la interpretación de Heidegger entraña una filosofía ajena a la obra poética en la que se confunde “a Hölderlin con un poeta que pone la literatura al servicio de las ideas” (190). Al rechazar la práctica filológica, que olvida el elemento objetivo, señala que ésta debe colaborar con la filosofía, que “Aquellos elementos que la interpretación de ningún modo puede omitir son *lo poetizado*, la forma y la apariencia” (193).

Intento de entender Fin de Partida comienza cuestionando la filiación de la obra de Beckett con el existencialismo parisino, ya que este oculta los puntos característicos de la obra, donde “la forma traiciona al contenido”; en Beckett la forma se pone al servicio del absurdo, porque el *a priori dramático*, el desencantamiento del mundo y el dominio de la naturaleza, así como su destrucción, al que se suma el *a priori total*, el Holocausto, crean una sociedad en la que “la construcción del drama de la propia época se halla ante el desafío prácticamente irresoluble de trabajar con unos elementos que ya son inservibles. La reducción al absurdo será el medio de rescatarlos” (195).

En *recuerdo de Eichendorff* se produce en un país joven de voluntad restauradora, por ello la interpretación de la poesía de este autor romántico tiene “una voluntad restauradora que pretendía reconstruir

una tradición gravemente dañada” (196). Por ello, Adorno presenta una interpretación alternativa que “Contra los excesos subjetivos de la apropiación ideológica indebida, [...] reivindica el conocimiento de la obra misma” (197). Propone la reescritura de una historia de la literatura alternativa, pues solo situando la obra en un contexto literario alternativo e inesperado puede librarse a la producción estética de sus vínculos ideológicos.

De los ensayos de Adorno se desprende una voluntad de acercamiento a la obra estética, una búsqueda de la verdad de la obra de arte. Adorno intenta “realizar con su práctica exegética el ideal de un saber que reconcilie la universalidad del concepto con la individualidad de toda existencia concreta” (204).

6. SEMIÓTICA, FILOLOGÍA Y HERMENÉUTICA:

ACERCA DE CESARE SEGRE

Entre la publicación por vez primera de *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia* (1969) y su reedición de 2008 se ha desarrollado una modernidad vinculada al Estructuralismo y la Semiótica que modifica el paradigma de la interpretación crítica de textos. En los años ochenta, este método de interpretación decae. En la nueva edición se incluye una introducción en la que Cesare Segre explica los contextos intelectuales “cuyo conocimiento es imprescindible para entender la significación real de su modelo teórico” (207).

La renovación filológica de los autores nacidos en el siglo XX se apropia del “cambio de paradigma que supuso la entrada en los estudios literarios de la semiótica y el estructuralismo” (208), a lo que es necesario sumar el programa ideológico de izquierdas, impuesto “como modo de afirmación respecto a la situación conservadora imperante” (208-209). Desde Alemania se importan las ideas de Spitzer e Ingarden, lo que provoca la aparición de vías alternativas para abordar asuntos antiguos: “los cambios interpretativos operaban en campos disciplinares concretos, y de ello da cuenta el valor que ciertas palabras (*crítica, semántica, estilística*) iban adquiriendo en tales campos disciplinares y contextos intelectuales” (210).

En los años sesenta el estructuralismo y posteriormente la semiótica introdujeron un “importante brote de discusión interdisciplinar” (210), con lo que los procedimientos de la hermenéutica filológica pasaron a aplicarse a películas, cuadros o discursos ideológicos, todos entendidos como texto.

El tercer contexto producido en este período de tiempo lo componen las aportaciones de Cesare Segre a los campos de la filología románica, la historia de la literatura europea o la teoría de la literatura.

En este último campo, creyendo en la necesidad de un modelo progresista que satisfaga las nuevas necesidades hermenéuticas derivadas de la existencia de diferentes épocas y lectores, se diagnostica un *pan-semiotismo*, donde todo es semiótica. Ya en la primera edición de la obra, Cesare Segre había abogado por una “especificidad de la semiótica para lo que se emite y se recibe como signo, esto es, para lo que tiene detrás de sí una *intención comunicativa* y una forma del mensaje adecuada a esa intención” (214). Observa también los problemas derivados de la equiparación de la estructura lingüística y la literaria, ya que esta última no se amolda a la primera, sino que la deforma en favor del estilo poético.

Los análisis de la situación llevan a Segre a afirmar que “la comprensión del texto no es solamente un problema hermenéutico, sino también filológico” (217). Con la formulación teórica del *círculo de la comunicación literaria*, según el cual el texto no puede existir sin los contextos en los que se origina y en los que se descifra. La teoría se somete, pues, al texto y viceversa. Si a este círculo añadimos la importancia de la historia, ya que la distancia supone el enriquecimiento de la interpretación, nos topamos con las bases de la teoría de Cesare Segre.

7. EL PENSAMIENTO LITERARIO DE HANS-ROBERT JAUSS:

UNA CRÍTICA DE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN DESDE EL MATERIALISMO FILOSÓFICO

Como anticipa el título y se ha señalado anteriormente, el presente capítulo constituye una interpretación crítica del pensamiento literario de Hans-Robert Jauss realizado desde los fundamentos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Jesús G. Maestro realiza en este estudio una explicación desde fundamentos lógico-formales y lógico-materiales de la construcción de la teoría de Jauss, atendiendo fundamentalmente a la cuestión hermenéutica.

Jauss concibe el *hecho estético* como un *hecho de conciencia*, por lo que este “deja [...] de ser un hecho *operatorio en la realidad* y pasa a ser un hecho *operatorio en la conciencia subjetiva* de un individuo” (226).

Las influencias del sociologismo y psicologismo, así como del marxismo o el espiritualismo teórico de Lutero y el idealismo filosófico de Kant provocan el psicologismo en el que se fundamenta la teoría esté-

tica de la recepción, que lleva a cabo la “construcción de figuras y operaciones ideales e irreales” (227). Con estos precedentes, se constituye la “teoría de la recepción estética de las obras literarias” (228) de Jauss, que no se formula plenamente “porque siempre se difumina en una hermenéutica idealista, relativista e historicista” (228).

En su objeción a los formalismos se observa en Jauss el avance que permitirá el cierre del campo categorial de la Teoría de la Literatura, pues señala que no es posible la autonomía de la obra de arte que defienden los formalismos. Evidentemente, “no es posible interpretar una obra literaria al margen de su relación, es decir, de su *symploké*, con el resto de los materiales literarios (autor, lector y transductor” (228), pero “Jauss creyó encontrar el gozne de esta unión [...] en la figura del lector y en la experiencia estética protagonizada en él por el devenir de las sucesivas lecturas” (229). De este modo, la interpretación en Jauss queda suprimida, sólo existe la recepción en la que todo público es idéntico; lo que en los individuos cambia es la forma de percepción social de la obra de arte que varía con el *horizonte de expectativas*, dado en un pueblo y momento determinados. De este modo, Jauss reduce la literatura a su “existencia social y psicológica, objetivada en un momento dado de la historia por la experiencia estética de un público cuyos miembros actúan como una única conciencia indiscriminada” (230).

La primera limitación que Jesús G. Maestro señala en la teoría interpretativa de Jauss es la supresión de la figura del intérprete. Además, el modelo hermenéutico, apoyado en Gadamer, constituye un autodiálogo con el texto que realiza el lector de manera subjetiva y psicológica. Si a ello sumamos la concepción monista de la historia, “solo legible esta vez a través de la experiencia de la estética de la recepción de un público determinado en uno de sus estadios u horizontes de expectativas” (232), nos encontramos con un texto que cambia según la conciencia del receptor: la obra de arte como creación fenomenológica.

El *horizonte de expectativas* de Jauss se construye con la “identificación y del análisis de las condiciones en las que se realiza la recepción” (237): de la poética dominante, las relaciones de intertextualidad con obras preexistentes y la relación entre lengua literaria y estándar¹². A

¹² Requisitos, todos ellos, “tomados literalmente de la Teoría de la Literatura de los formalistas rusos, particularmente de las obras de Jan Mukarovsky (1936), Víctor Sklovski (1970) y Iuri Rynianov (1973)” (237).

este concepto es necesario sumar el de *distancia estética*, “intervalo histórico que separa dos horizontes de expectativas” (237) donde se dan las transformaciones del sistema anterior hacia un nuevo horizonte. La obra de arte se convierte en original cuando se resiste a integrarse en el horizonte de expectativas, concepto estético, en suma, “delimitado por la sociología y la psicología de los receptores” (238) cuyas interpretaciones serán, siempre, fenomenológicas.

La influencia del modelo de Hans Georg Gadamer, que se aprecia en la constitución del diálogo como instrumento fundamental, niega toda la verdad gnoseológica de los hechos históricos, ya que este diálogo, que transcurre a través de la historia, no puede adoptar posiciones seguras desde el momento en que se produce entre el texto y el intérprete. El texto, cuando empieza a “dialogar”, se convierte en figura retórica, en un “epifenómeno de la conciencia del lector” (240).

El discurso de la literatura “se inscribe en un proceso comunicativo pragmático social” (243); Jauss, con la afirmación de la figura del lector como figura en la que se objetiva la ciencia de la literatura, se sitúa en el dominio pragmático. En el espacio antropológico¹³, la idea de literatura de Jauss se sitúa en el eje circular, como construcción humana destinada a la interpretación estética. En el espacio ontológico, Jauss concibe la literatura como M_2 , segundo género de materialidad, que supone su reducción a una “construcción fenomenológico, psíquica, histórica, social” (244).

Dentro del espacio gnoseológico, sintácticamente, Jauss “discute la existencia de un término fundamental: el *texto*” (245), que desaparece en tanto que construcción fenomenológica del receptor; si el término se produce solo en M_2 , lo mismo ocurrirá con las *relaciones y operaciones* que de él se deriven. “Desde un punto de vista semántico, la reducción fenomenológica es sobresaliente, ya que, [...] Jauss limita las posibilidades de alcanzar soluciones estables en el dominio de las esencias o

¹³ El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura sitúa la literatura, así como los materiales literarios (autor, obra, lector e intérprete o transductor), en los espacios antropológico, ontológico, gnoseológico y estético para llevar a cabo un análisis desde una perspectiva científica o filosófica. La aplicación de la gnoseología que trata la Literatura como Concepto, la Teoría de la Literatura, a una Crítica Literaria que trata la Literatura como Idea, constituye la forma de conocimiento científico de la Literatura. Vid. a este respecto Jesús G. Maestro (2009), *¿Qué es la literatura? Y cómo se interpreta desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo.

estructuras lógicas” (246). Las normas que Jauss utiliza, desde el punto de vista pragmático, son idealistas, pues se fundamentan en los dialogismos y autologismos del receptor como individuo o de la sociedad con su *horizonte de expectativas*.

En el espacio estético, la teoría de Jauss se reduce “al eje pragmático, en el que identifica tres sectores o secuencias: *poiesis*, *aisthesis* y *catharsis*. A cada uno de estos estadios Jauss le asigna una función que identifica con los tres elementos de la pragmática de la comunicación [...] (autor, obra, lector)” (248), con lo que omite la figura del transductor.

Los ejemplos de Jauss para la descripción de la *aisthesis* ignoran el descubrimiento de América y los fenómenos estéticos de las crónicas de Indias: todos proceden de Europa. “Para Jauss, *aisthesis* y *gnosis* son lo mismo. Semejante isovalencia entre lo psicológico y lo lógico [...] eclipsa toda posibilidad de interpretación científica de la literatura” (252).

El lector, en Jauss, “es una propiedad inmanente del texto” (254) que no se fundamenta en criterios gnoseológicos u operatorios, es un lector ideal, un “registrador de experiencias estéticas, pero no necesariamente de Ideas críticas” (257); el lector de Jauss establece con la literatura una relación fenomenológica, pues “renuncia a usar la razón para abordar la interpretación de Ideas” (257). Aunque la estética de recepción, con esta supremacía del lector, “convierte una estructura dada en *symploké* en una totalidad monista” (260), lleva a cabo también un paso decisivo al codificar la figura del lector “como término registrado en el campo categorial de la Teoría de la Literatura” (261).

En la estética de la recepción se introducen las limitaciones de la pragmática idealista de Jakobson y la hermenéutica de Gadamer: el proceso comunicativo reducido a tres elementos (autor-obra-lector) y los usuarios de la teoría como interlocutores de la Historia. Cuando Jauss olvida al transductor, olvida la *gnosis*, y al limitarse a Gadamer, “niega las posibilidades de recuperar el estado original de los significados objetivados formalmente en cualesquiera materiales textuales” (263). Si a ello sumamos la influencia de la idea de placer de Freud, con la que el arte adquiere la finalidad de “autosatisfacción en la satisfacción ajena” (265), la teoría de la recepción de textos de Jauss equivale a “reducir a pura psicología una teoría estética construida sobre la negación de sus realidades más fundamentales: las causas y consecuencias políticas, económicas e ideológicas, por no hablar de las institucionales académicas y científicas, que hacen posible su génesis, difusión y consumo universales” (269).

Con la reconstrucción de un siglo de historia hermenéutica es posible apreciar las relaciones de influencia y escisión con teorías precedentes que se han sucedido hasta el presente. Los avances de los diferentes autores estudiados en *El problema de la interpretación literaria* llaman la atención sobre la carencia de una teoría de la interpretación de textos que agote las necesidades presentes. Durante los últimos años ha imperado la estética de la recepción en lo que a hermenéutica se refiere, por contraste con ella es posible que puedan apreciarse mejor “los rasgos distintivos de la clase de hermenéutica constructiva que este volumen pretende rescatar y revitalizar” (21).

✍