

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

EL PROBLEMA DE LA
INTERPRETACIÓN EN EL ARTE:
INTENCIÓN Y SIGNIFICADO

ALICIA BERMEJO SALAR

Tesis doctoral dirigida por

FRANCISCA PÉREZ CARREÑO

MURCIA

2014

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría dar las gracias a la Fundación Séneca Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia, cuya beca de investigación predoctoral a través del Programa Séneca 2008 ha hecho posible la realización de esta tesis doctoral, además de la realización mis estudios de Máster en *Pensamiento Contemporáneo* en la Universidad de Murcia (curso 2008–2009) y la realización de una estancia de investigación en la Universidad de Sheffield (2010, Reino Unido), especialmente a Viviane Barelli por su diligencia en el trabajo. Asimismo, quisiera agradecer el apoyo a través del proyecto de investigación del que he formado parte (Ministerio de Economía y Competitividad FFI2011-23362), que también me ha permitido participar en numerosas actividades que han contribuido al desarrollo de este trabajo. En segundo lugar, me gustaría dar las gracias a la Facultad y al Departamento de Filosofía de la Universidad de Murcia, incluidos Pedro, Rosa e Inma. En tercer lugar, quiero agradecer al profesor Robert Hopkins la cantidad de tiempo y atención que prestó a esta tesis durante mi estancia en la Universidad de Sheffield.

Por otro lado, me gustaría dar las gracias a mis compañeros del Área de Estética y Teoría de las Artes, Mariajo, María del Mar, Matilde y Salva, que han contribuido con mucho a este trabajo. Incluyendo a Paca, reúnen todos la combinación de talento y capacidad de trabajo que algún día espero alcanzar. También quiero reconocer especialmente la ayuda de los profesores Ángel García

Rodríguez, Manuel Hernández Iglesias, Esther Romero y Kalle Puolakka. Asimismo quisiera acordarme todos aquellos que alguna vez han dedicado su tiempo y su atención a escucharme en un seminario, congreso o clase, como Antonio García y los compañeros del proyecto de investigación.

Difícilmente podría en unas pocas palabras hacer justicia al agradecimiento que le debo a mi directora, Francisca Pérez Carreño, por la dedicación e ilusión que ha puesto en este trabajo. También le agradezco que un buen día me ofreciera llegar a este destino por el camino de la Estética.

Tampoco podría dejar de resaltar el lugar que merecen aquí mis amigas, Alicia, Ana, Cristina, Inma, Mariapi y Naya, a todas ellas, gracias por los viernes. Por último, quisiera mencionar a mi madre, María Ángeles, a mi padre, Antonio, a mi hermana Inma, a mi hermano Jesús Pablo, que comparte conmigo el amor por la Filosofía, y a mi abuela Angelicas. Su lugar de reconocimiento está mucho más allá de lo que se pueda decir en el apartado de agradecimientos. En ese mismo lugar y en el núcleo de este trabajo está otro filósofo, Diego Manuel Garrido García, a él se lo dedico.

Introducción	9
1. El debate entre intencionalistas y anti-intencionalistas.....	15
1.1 El origen y la evolución del debate clásico	15
1.1.1 Los primeros intencionalistas y anti-intencionalistas.....	17
Beardsley y Wimsatt y la <i>Falacia Intencional</i>	17
Hirsch y la <i>Tesis de la Identidad</i>	21
La revisión anti-intencionalista de Dickie y Wilson.....	24
1.1.2 Los intencionalismos	26
Intencionalismo ontológico e interpretativo.....	26
Intencionalismo moderado realista e hipotético	29
1.2 Planteamientos contemporáneos del debate	33
1.2.1 Intencionalistas y anti-intencionalistas <i>maximizadores</i>	33
El argumento estético contra el intencionalismo	35
La comprensión experiencial y apreciativa.....	41
1.2.2 Intencionalismo maximizador: el Intencionalismo Hipotético.....	47
La noción de audiencia intentada	49
Intenciones categoriales e intenciones semánticas.....	51
La interpretación como formulación de hipótesis	55
El significado como construcción	56
1.2.2 La dicotomía entre Monismo y Pluralismo interpretativo.....	61
Aceptabilidad y verdad en la interpretación.....	64
Stecker sobre la compatibilidad entre monismo y pluralismo	67
¿Es posible un intencionalismo pluralista?.....	72
1.3 Resumen.....	81
2. La intención en el intencionalismo.....	85
2.1 Intención y acción intencional.....	85
2.1.1 El concepto de intención (artística).....	86
La intención en la filosofía contemporánea.....	86
La intención artística como intencionalidad significativa	92
La visión causal de la intención de Wollheim.....	96
2.1.2 Acción e intención	102

Cadenas causales anómalas: las acciones in-intencionales.....	103
Variables de la intención: el tiempo.....	112
Variables de la intención: la consciencia.....	122
2.2 Conocer y tener la intención: una visión externista.....	125
2.2.1 La visión neo-wittgensteiniana de la intención.....	126
La visión internista de la intención.....	126
Las objeciones de Lyas y Carroll.....	129
La visión cognitivista de la percepción.....	136
2.2.2 El externismo epistemológico.....	142
La autoridad de la primera persona.....	143
El argumento wittgensteiniano contra el lenguaje privado.....	148
Tener una intención razonable.....	151
2.2.3 Wollheim y la visión externista de la intención en el arte.....	154
El autor como espectador de su obra.....	155
Wollheim y el problema clásico del intencionalismo.....	164
2.3 Resumen.....	167
3. El paradigma lingüístico intencionalista.....	173
3.1 El paradigma lingüístico del Intencionalismo Moderado.....	173
3.1.1 El modelo conversacional de Carroll.....	175
La experiencia del arte como experiencia conversacional.....	175
Los problemas del modelo conversacional.....	179
3.1.2 El modelo preferencial de Stecker.....	188
¿Qué es una preferencia?.....	188
La obra de arte como preferencia lingüística.....	191
La literatura y las artes no literarias.....	195
El Intencionalismo Moderado frente al Convencionalismo.....	199
La Visión Unificada del significado.....	202
Un intencionalismo mínimo.....	207
3.2 El paradigma lingüístico del intencionalismo revisado.....	211
3.2.1 La interpretación lingüística según Davidson.....	211
La visión no convencionalista del lenguaje.....	212
Una visión amplia y externista de la intención cumplida.....	219

Davidson y el intencionalismo	229
Intención y creatividad.....	231
Puolakka sobre Davidson y el Intencionalismo Moderado.....	235
3.2.2 El problema de la <i>Tesis de la Identidad</i>	237
Los problemas de las Tesis de la no-Identidad	237
Knapp y Michaels “Contra la Teoría”	244
¿Es necesario el Intencionalismo Moderado?	250
3.3 Resumen.....	255
4. El significado artístico como significado.....	261
4.1 La analogía entre el significado artístico y el significado lingüístico	261
4.1.1 Partidarios y detractores de la analogía	262
Dos ideas aparentemente incompatibles	262
La objeción de reduccionismo de Lamarque y Olsen	263
4.1.2 Los argumentos de Wollheim contra la analogía	266
Dos diferencias.....	266
La experiencialidad del significado artístico.....	271
4.2 Una analogía alternativa.....	274
4.2.1 La crítica a la analogía tradicional	274
La analogía como idea de sentido común	274
El lenguaje (extra)ordinario	277
4.2.2 ¿Puede el significado lingüístico ser experiencial?.....	282
La dimensión experiencial del significado: los actos perlocucionarios	282
El lenguaje como experiencia: la metáfora.....	289
4.3 Resumen.....	297
Conclusiones.....	301
Summary.....	319
Bibliografía.....	341

INTRODUCCIÓN

La interpretación de obras de arte es un continuo objeto de debate entre aficionados, críticos, historiadores o teóricos, entre otras cosas porque el propio concepto de interpretación está lejos de ser unívoco. Preguntas como ¿en qué consiste interpretar una obra de arte? ¿qué se interpreta: el objeto físico, el texto, la obra, la performance? ¿cuántas interpretaciones correctas de una misma obra son posibles? dominan los principales focos de este debate. Estas preguntas constituyen algunos de los problemas de la Filosofía del Arte al menos desde comienzo del pasado siglo pasado. En principio, se podría considerar que interpretar una obra de arte consiste en captar su contenido, pero de ahí surgen a su vez numerosas cuestiones como ¿cuál es el contenido de una obra de arte? ¿es idéntico al significado convencional de los símbolos que la componen? ¿cambia con el paso del tiempo? ¿el contenido de una obra de arte depende de la intención de su creador? Y si es así, ¿consiste la actividad interpretativa en recuperar la intención de los autores de las obras?

Introducción

La discusión sobre si la intención del autor de una obra de arte es relevante para su interpretación, bien porque determine el significado de la obra, bien porque contribuya a su identificación, constituye un debate que se prolonga desde sus comienzos, a mediados del siglo pasado, hasta nuestros días. La teoría interpretativa que ha recogido la intuición a favor de dicha relevancia es el *Intencionalismo*. El objetivo de este trabajo es justificar la validez del intencionalismo a partir de la revisión de los conceptos fundamentales que implica: interpretación, intención y significado.

Para ello, en el primer capítulo presentaré los principales argumentos del debate entre intencionalistas y anti-intencionalistas, desde su formulación clásica hasta los planteamientos contemporáneos. Por un lado, veremos que el debate clásico arrojó dos objeciones fundamentales contra el intencionalismo. En primer lugar, la *Falacia Intencional*, según la cual el intencionalismo entraña una petición de principio a la hora de especificar cómo podemos llegar a tener conocimiento de las intenciones de los autores. En segundo lugar, la *Tesis de la Identidad*, según la cual el intencionalismo implica la infalibilidad del autor al afirmar que el significado de la obra viene determinado por la intención del artista. Por otro lado, en el debate contemporáneo entre intencionalistas y anti-intencionalistas también se pueden identificar dos problemas fundamentales para el intencionalismo. En primer lugar, los anti-intencionalistas conocidos como los *maximizadores* del valor estético han objetado que el intencionalismo es un planteamiento interpretativo estéticamente deflacionario, puesto que la interpretación de la obra que corresponda con la intención del autor no tiene por qué ser aquella que hace a la obra más valorable estéticamente o artísticamente, e interpretar una obra de arte consiste fundamentalmente en disfrutar su finalidad estética. A este respecto, se evaluará la capacidad del *Intencionalismo Hipotético* para acomodar las críticas maximizadoras, a partir de un análisis de sus conceptos fundamentales: la noción de audiencia intentada, la distinción entre intenciones categoriales y semánticas y la idea del significado de la obra como construcción teórica de la audiencia. En segundo lugar, el debate actual plantea la dificultad de compatibilizar el intencionalismo con una visión pluralista de la interpretación porque, en la medida en que la interpretación acorde con la intención del autor solo puede ser una, el intencionalismo implica un compromiso

Introducción

con una actitud interpretativa monista. Sin comprometerme con su tesis fundamental, utilizaré la idea de la interpretación como formulación de hipótesis sobre el significado de la obra del intencionalismo hipotético con el fin de mostrar hasta qué punto puede el intencionalismo incluir una actitud pluralista en la interpretación en lo que llamaré un *pluralismo restringido*.

El segundo capítulo se ocupa del primero de los problemas clásicos del intencionalismo, el de la *Falacia Intencional*. M. C. Beardsley y W. K. Wimsatt elaboraron una de las primeras posturas anti-intencionalistas objetando que: si la tesis del intencionalismo es que la intención del autor determina el significado de la obra, entonces para identificar el significado en la interpretación será preciso conocer cuál era la intención del autor pero, dado que la evidencia más importante y fiable que tenemos de la intención es la propia obra, si el intencionalismo quiere usar la propia obra para identificar la intención tiene que interpretar la obra, luego es posible interpretar la obra sin conocer la intención. Para enfrentar esta objeción, intentaré mostrar que la formulación de la falacia encierra una concepción errónea de la intención enmarcada en una concepción igualmente errónea de la mente. Para ello, comenzaré analizando algunas concepciones de la intención que, aunque tienen su origen en intuiciones de sentido común, devienen en ciertos abusos por parte del anti-intencionalismo. Por oposición a estos conceptos erróneos de intención, intentaré llegar a una primera definición aproximada de la intencionalidad artística, que pone de relieve el poder causal y explicativo de la intención, en tanto que responsable de las propiedades de la obra. Para completar una descripción de la naturaleza de la intención, analizaré su elemento complementario, a saber, la acción intencional. La complejidad que se deduce del análisis de las posibles variables de la intención permite diversificar sus tipos, contribuyendo también a configurar un concepto complejo de intencionalidad artística.

En la segunda parte del capítulo, enmarcaré esta noción de intención en una visión de la mente que permita dar cuenta de cómo podemos llegar a tener creencias justificadas acerca de los estados mentales ajenos, en general, y de la intención, en particular. Para ello, adoptaré el *externismo* epistemológico como paradigma y, a partir de ahí, intentaré mostrar que algunas de las premisas que incluye la falacia intencional son cuestionables. En primer lugar, señalaré las repercusiones que tiene sobre el

Introducción

problema del conocimiento adoptar un concepto de intención inspirado en una visión wittgensteiniana de la mente. En segundo lugar, analizaré la falacia intencional en términos de la cuestión de la autoridad de la primera persona desde la perspectiva de Davidson. Por último intentaré mostrar por qué la idea de la intencionalidad artística de Wollheim encarna una visión externista de la intención.

En el tercer capítulo abordaré el segundo de los problemas clásicos del intencionalismo: la infalibilidad del autor a la hora de realizar sus intenciones que se desprende de la *Tesis de la Identidad* entre la intención del autor y el significado de la obra que establece el intencionalismo clásico. Este problema encierra, a su vez, el debate entre intencionalistas y anti-intencionalistas/*convencionalistas* a propósito de los elementos determinantes del significado. Por un lado, los convencionalistas han considerado que la infalibilidad del autor sólo se puede evitar admitiendo que el significado no está determinado por las intenciones del autor, sino por las convenciones que rigen el lenguaje natural. Por otro lado, los intencionalistas han objetado que las convenciones no pueden determinar el significado porque son ambiguas; ambigüedad que sólo puede eliminar la intención con la que dichas convenciones son utilizadas. Para salir de esta dicotomía fue formulada una tesis intencionalista más débil que ha dado forma al *Intencionalismo Moderado*. En este sentido, analizaré la propuesta para integrar las intuiciones intencionalistas y convencionalistas que un intencionalista moderado como R. Stecker ha concretado en su teoría *unificada* del significado artístico. A continuación, adoptando el paradigma no convencionalista del lenguaje de Davidson, intentaré mostrar que no es preciso acomodar la objeción convencionalista para dar cuenta de la falibilidad del hablante y que, por lo tanto, el intencionalismo moderado podría ser innecesario. Con ello pretendo, al mismo tiempo, mostrar que un planteamiento no convencionalista configura un paradigma lingüístico más apropiado para el intencionalismo a la hora de buscar su justificación en una analogía con el intencionalismo lingüístico.

En el cuarto capítulo me ocuparé de esta analogía entre significado artístico y lingüístico, idea que ha constituido una de las principales premisas del intencionalismo desde su origen. Generalmente, el intencionalismo ha entendido que si la relevancia de la intención para determinar el significado lingüístico está

Introducción

justificada, entonces también lo estará respecto al significado artístico, en la medida en que se pueda hablar de una analogía entre ambos. Una de las objeciones generales contra este planteamiento es que implica un reduccionismo que despoja al significado artístico de sus características específicas. Por ejemplo, su naturaleza *experiencial* que fue defendida por Wollheim. En este sentido, intentaré configurar una analogía alternativa a la que tradicionalmente ha manejado el intencionalismo a partir de una revisión de la naturaleza del significado lingüístico desde el punto de vista de la pragmática lingüística. Partiendo de la idea de que la analogía no implica un reduccionismo en la medida en que las mismas propiedades sean identificables en uno y otro caso de significado, intentaré mostrar que el significado lingüístico también puede presentar algunas propiedades que se han considerado exclusivas del significado artístico en cierto grado, como por ejemplo, su carácter experiencial, que rastrearé en el aspecto perlocucionario de los actos de habla y en el caso de la metáfora.

1. EL DEBATE ENTRE INTENCIONALISTAS Y ANTI-INTENCIONALISTAS

1.1 El origen y la evolución del debate clásico

La importancia de la intención del autor como factor a tener en cuenta en la interpretación de la obra ha sido tantas veces reivindicado como repudiado, encontrando una y otra opinión el mismo argumento para su justificación, que no es otro que la identificación de la idea de autoría con la de cierta autoridad sobre lo creado y, en consecuencia, sobre su interpretación. Para unos, si una obra de arte es el producto del trabajo de un artista, entonces ha de explicarse recurriendo a su labor. Para otros, una obra de arte es una entidad autónoma que posee propiedades significantes y valiosas que exceden a la voluntad de su autor, de quien en ocasiones no conocemos demasiado. Ambas intuiciones dieron lugar al debate que ha enfrentado a intencionalistas y anti-intencionalistas, cuyo origen se encuentra en el contexto de los problemas de la crítica literaria a mediados del siglo pasado.

El movimiento crítico e interpretativo conocido como la *Nueva Crítica* había establecido en la teoría literaria el valor del texto sobre cualquier otra consideración, en particular la explicación de su significado por la biografía del autor. La Nueva

Crítica, que surgió bajo la influencia inmediata del auge del formalismo y la influencia remota de la estética kantiana, establecía la preeminencia de la obra y sus propiedades internas como único objeto de estudio crítico. Al eliminar la necesidad de aludir a elementos externos a la obra en el proceso de interpretación y reivindicar el interés por la obra como objeto que es dado al público y que permanece en el tiempo, la Nueva Crítica recoge una pulsión de objetividad que sólo es alcanzable si no se tienen en cuenta los aspectos relativos al autor, la psicología personal o la biografía. En este sentido, la Nueva Crítica desligó el significado de las obras del significado intentado por sus autores, en parte, por considerar que el significado de las obras excede con mucho a las intenciones con las que hubieran sido producidas. Esta idea queda ilustrada a la perfección en la afirmación de T. S. Elliot sobre la poesía: “ningún poeta posee la totalidad de su propio significado”¹.

Esta teoría interpretativa supuso un camino de justificación para aquellos autores que defendían la irrelevancia de las intenciones del autor para la interpretación ya que, bajo este planteamiento, la intención se concibe dentro de la clase de elementos que tienen más que ver con el autor, o con lo que hay en la mente del autor, que con la obra. La Nueva Crítica –y con ella, el anti-intencionalismo– encontró un aval teórico en las premisas de la *Semántica Formal*, en pleno auge en el ámbito de la Filosofía del Lenguaje de la época. La connivencia de la *Semántica Formal* y el anti-intencionalismo se hace evidente en las siguientes palabras de R. Carnap: “Si hacemos abstracción del que usa un lenguaje y analizamos solamente las expresiones y sus *designata* nos hallamos en el campo de la semántica”². El punto de convergencia entre ambos planteamientos es la mencionada abstracción u omisión del que profiere la expresión, ya se trate de un hablante común o del autor de una novela o poema.

El planteamiento anti-intencionalista quedó definitivamente consolidado cuando en 1968 R. Barthes proclamó “La muerte del autor”³, incitando al abandono del modelo de interpretación que se basa en la biografía del autor, sus intenciones, o la propia interpretación que hace de su obra. Después de ataques formalistas, este texto se ha considerado la puntilla definitiva del intencionalismo, entendiendo que la

¹ Eliot, T. S., “La tradición y el talento individual”, *Ensayos escogidos*, México, UNAM, 2000, p. 19.

² Ferrater Mora, J., *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, vol. 4, p. 2975, entrada “semántica”.

³ Barthes, R., “The Death of the Author”, *Image-Music-Text*, New York: Hill and Wang, 1977.

de “autor” es una noción imposible y por tanto, anulando toda referencia posible a la intención del mismo en la interpretación del significado de la obra. Es por ello que, en ocasiones, el debate intencionalismo/anti-intencionalismo se ha planteado en términos de la dicotomía del abandono y recuperación del papel del autor. Para cubrir el espacio dejado por el autor en el proceso de interpretación, Barthes anuncia el nacimiento de un nuevo sujeto interpretativo: el lector. El sujeto-lector, al contrario que el sujeto-autor, está configurado por una multiplicidad de sujetos que implica una diversidad en la interpretación que conduce al pluralismo:

un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tanto sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito⁴.

1.1.1 Los primeros intencionalistas y anti-intencionalistas

Beardsley y Wimsatt y la Falacia Intencional

Bajo los postulados de la *Nueva Crítica* y siguiendo los principios de la *Semántica Formal*, los principales autores que configuraron la posición anti-intencionalista canónica fueron M. C. Beardsley y W. K. Wimsatt. Estos autores

⁴ *Ibid.*, p. 148: “A text consists of multiple writings, issuing from several cultures and entering into dialogue with each other, into parody, into contestation; but there is one place where this multiplicity is collected, united, and this place is not the author, as we have hitherto said it was, but the reader: the reader is the very space in which are inscribed, without any being lost, all the citations a writing consists of; the unity of a text is not in its origin, it is in its destination; but this destination can no longer be personal: the reader is a man without history, without biography, without psychology; he is only that someone who holds gathered into a single field all the paths of which the text is constituted”.

elaboraron distintos títulos a este respecto⁵, entre los cuales merece ser destacado “The Intentional Fallacy”⁶, porque suele ser considerado el texto fundacional que da lugar al debate intencionalismo/anti-intencionalismo como tal. La denuncia de la falacia intencional plantea las dificultades que pueden darse a la hora de conocer las intenciones de los autores, si son necesarias para interpretar correctamente la obra. La respuesta natural a este problema por parte del intencionalismo consistiría en proporcionar ciertas evidencias que permitieran tener conocimiento de la intención. Los tipos de evidencia que Beardsley y Wimsatt analizan en el texto son: las evidencias *externas* a la obra de arte, como por ejemplo los testimonios del autor sobre su propia intención, y las evidencias *internas* a la obra, si las intenciones quedan de manifiesto en la obra misma⁷.

Por un lado, según Beardsley y Wimsatt, el criterio externo no es legítimo para la interpretación porque los testimonios del autor no están siempre disponibles⁸ y, cuando lo están, no tienen por qué resultar fiables, ya que los autores pueden no ser sinceros o pueden estar equivocados respecto a sus propias intenciones⁹. Por otro lado, si los intencionalistas adoptan el criterio interno de evidencia, entonces incurren en otros dos problemas. En primer lugar, apelar a la obra como evidencia interna de la intención resulta trivial en la medida en que

si el poeta tuvo éxito al hacerlo (conseguir lo que estaba intentando), entonces el poema mismo muestra lo que estaba intentando. Y si el poeta no tuvo éxito, entonces el poema no es una evidencia adecuada, y el crítico debe ir fuera del poema para tener evidencia de una intención que no llegó a ser efectiva en el poema¹⁰.

⁵ Beardsley, M. C., y Wimsatt W. K., “Intention”, en Shipley J. T., (ed.) *Dictionary of World Literature*, New York: Philosophical Library, 1953 y Beardsley, M. C., “Intentions and Interpretations: A Fallacy Revived”, *The Aesthetic Point of View*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1982.

⁶ El artículo apareció en *Sevane Review*, 54, 1946. Para este trabajo he utilizado la reproducción de dicho artículo que aparece en el libro de Wimsatt W. K., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University Press of Kentucky, 1954. La *Falacia Intencional* es uno de los argumentos más importantes que se han esgrimido contra el intencionalismo. Para dar solución a esta objeción es preciso una revisión del concepto de intención y sus fundamentos filosóficos que veremos en el siguiente capítulo.

⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁹ Profundizaré en esta idea en el segundo capítulo, en el apartado *Variables de la intención: la consciencia*.

¹⁰ *Ibid.*, p. 4: “If the poet succeeded in doing it, then the poem itself shows what he has trying to do. And if the poet did not succeed, then the poem is not adequate evidence, and the critic must go

Si esto es así, o bien no sería necesario apelar a la intención porque estaría manifiesta en la obra y sería una trivialidad, o bien, si no se exhibe en la obra, no se debería apelar a la intención en la interpretación porque ya no sería parte de la obra. Por consiguiente, tanto en los casos de intención cumplida, como en los casos de intención no cumplida, la intención no es un elemento que tenga cabida en la interpretación. Esto no obsta para que Beardsley y Wimsatt consideren que es cierto que la intención participa como causa de la obra, entendiendo por intención el plan de la obra en la mente de autor. Pero, al mismo tiempo, consideran que la interpretación no debe preocuparse por cosas distintas de la obra misma, como son sus causas. Si la crítica versara sobre las causas de la obra, el objeto de la crítica no sería la obra, sino la vida mental del autor.

En segundo lugar, el criterio interno de evidencia entraña un problema aun mayor, a saber, la falacia intencional propiamente dicha. La falacia intencional denuncia un círculo vicioso en el planteamiento intencionalista que podemos reconstruir de la siguiente manera: identificar la intención del autor a través de la obra –como establece el criterio interno de evidencia– requiere un proceso interpretativo; si el conocimiento de la intención se deduce de un proceso de interpretación de la obra, entonces el conocimiento de la intención no es necesario para interpretar¹¹. El círculo vicioso reside en el hecho de que, según los autores, el intencionalismo exige que para interpretar debemos conocer la intención y para conocer la intención debemos interpretar¹².

Con la falacia intencional, Beardsley y Wimsatt denuncian lo problemático de situar la crítica y la interpretación en el término de las causas de la obra. Pero este argumento también tiene su contrapartida en el término de los efectos. Beardsley y

outsider the poem for evidence of an intention that did not become effective in the poem”(el paréntesis es mío).

¹¹ *Ibid.*

¹² En el apartado 2.3.1 analizaré una posible solución a la falacia intencional que consiste en cuestionar una de las premisa que sustenta el círculo vicioso, a saber, la idea de que identificar la intención en la obra requiere necesariamente un proceso interpretativo. Tomando como fundamento una visión de la intención fundada en la visión wittgensteiniana de la mente veremos que la intención se puede captar directamente, sin la inferencia que implica un proceso interpretativo, de manera que no habría circularidad ni, por lo tanto, falacia en modo alguno.

Wimsatt denuncian la *Falacia Afectiva*¹³ como elemento complementario a la *Falacia Intencional*. Bajo el planteamiento afectivo, la crítica ya no se dirige a la causa de la obra, como ocurría en el planteamiento intencionalista, sino a aquello que es causado por la obra, como ciertos estados en la mente de los intérpretes, es decir, sus efectos. Lo distinto entre ambas falacias es si priman el término de las causas, que tiene que ver con los autores, o el término de los efectos, que tiene que ver con los lectores; lo común es el olvido de la obra. Sobre la denuncia del carácter falaz de ambas posiciones, los autores postulan la necesidad y suficiencia de obra como objeto de la crítica y de la interpretación, concibiendo la obra como algo autónomo e independiente de sus causas y de aquello que causan.

Esta idea se concretó en el *Principio de Autonomía*, que establece que la obra es una entidad enteramente suficiente por sí misma a tener en cuenta en la interpretación, y en el *Principio de Independencia*¹⁴, que establece que la obra existe como algo individual distinto de otras cosas, ya sean sus causas o sus efectos. En coherencia con estos principios, en el momento en que el crítico o el intérprete se propongan determinar el contenido o el significado de la obra, sus evidencias para determinarlo deben ser aquellas, y sólo aquellas, observables en la obra, aquellas que tienen que ver con ella como hecho lingüístico en el caso de la literatura, por ejemplo, y no aquellas que tienen que ver con la obra como producto de la intención de un autor. En este sentido, el *Principio de Autonomía* se traduce en la *Tesis de la Autonomía Semántica de la Obra*. De ahí se sigue que lo único necesario para determinar el significado son los significados de las palabras determinados por un diccionario, las convenciones que los rigen, las relaciones sintácticas y semánticas, la gramática y el conocimiento del lenguaje¹⁵. Es en este sentido que podemos decir que Beardsley y Wimsatt suscriben una posición anti-intencionalista/convencionalista frente al intencionalismo.

No obstante, las intuiciones a favor de la relevancia de la intención en la interpretación del significado de la obra siguieron vigentes y la consolidación del anti-

¹³ Beardsley, M. C., y Wimsatt W. K., "The Affective Fallacy", en Wimsatt W. K., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University Press of Kentucky, 1954, p. 21.

¹⁴ Citado en Lys, C., "Wittgensteinian Intentions", en Iseminger, G., (ed.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, 1992, p. 133.

¹⁵ Beardsley y Wimsatt, "The Intentional Fallacy", p.10.

intencionalismo, basado en posturas semanticistas/convencionalistas, se vio cuestionada por el auge del giro pragmático que experimentó la Filosofía del Lenguaje. Los escritos del segundo Wittgenstein¹⁶, que ponían de manifiesto la relevancia del uso sobre el significado de las palabras y los estudios de Austin¹⁷ sobre los actos de habla configuraron el contexto de surgimiento de este giro pragmático, al abrigo del cual establecería Grice una teoría intencional del significado¹⁸.

Si la semántica fundamenta el análisis del significado en la relación entre el signo y el objeto designado, la pragmática se dirige al estudio de las significaciones, que remiten al análisis de la relación entre el signo y el sujeto que hace uso del signo¹⁹. Este movimiento en la Filosofía del Lenguaje, que devolvía la atención sobre los sujetos y los aspectos del significado relativos a los mismos, acompañó de nuevo a la cuestión de la crítica literaria y la interpretación del arte. La consecuencia principal de este giro es que permitió rescatar argumentos desde las teorías pragmáticas para justificar la relevancia de los aspectos que tienen que ver con el autor, como la intención. De esta manera, desde la observación de las tesis de la pragmática se abrieron nuevas posibilidades para justificación de la relevancia de la intención, es decir, se encontró un nuevo soporte teórico para el intencionalismo.

Hirsch y la Tesis de la Identidad

Configurando una de las primeras formulaciones explícitas del intencionalismo, E. D. Hirsch²⁰ dio la réplica a las tesis de Beardsley y Wimsatt en el debate. El punto de partida de Hirsch consistía en cuestionar la validez de la *Tesis de la Autonomía Semántica*²¹. Para Hirsch, la autonomía semántica de una obra literaria no es posible en la medida en que “no existe la tierra mágica de los significados fuera de

¹⁶ Wittgenstein, L., *Investigaciones Filosóficas*, México, UNAM, 2008.

¹⁷ Austin, J. L., *How to Do Things with Words*, Oxford: Oxford University Press, 1962.

¹⁸ Grice, H. P., *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989, *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989, “Utterer’s Meaning and Intentions”, *Philosophical Review*, 78, 1969, “Utterer’s Meaning, sentence-Meaning, and Word-Meaning”, *Foundations of Language*, 4, 1968.

¹⁹ Ferrater Mora, *op. cit.*, entradas “semántica”, vol. 4, p. 2975 y “pragmática”, vol. 3, p. 2654.

²⁰ Hirsch, E. D., *Validity in Interpretation*, New Haven & London: Yale University Press, 1967.

²¹ *Ibid.*, p. 10.

la consciencia humana”²². Los significados de las palabras o de los textos tomados aisladamente son ambiguos, es decir, tomando como base las convenciones y el contexto textual exclusivamente, una secuencia de palabras puede tener más de un significado²³, de manera que la interpretación quedaría indeterminada. La prueba de que pueden identificarse distintos significados posibles es que puede haber desacuerdo en la interpretación y que, de hecho, lo hay²⁴. Así, el programa propuesto por la *Tesis de la Autonomía Semántica*, basado en el interés exclusivo sobre lo que el texto dice, no constituye un planteamiento válido para la interpretación porque la haría inviable.

Por el contrario, Hirsch considera que, normalmente, una secuencia de palabras, cuando es dicha o escrita por alguien, suele tener un significado específico. Si las convenciones y los contextos son insuficientes para determinarlo, entonces será necesario buscar otro criterio para su determinación. En la búsqueda de ese criterio para la determinación del significado es donde empieza el papel de la intención en el planteamiento de Hirsch. Su tesis intencionalista defiende que la intención del autor es el único elemento que puede definir el significado de la obra y evitar la ambigüedad, el desacuerdo y el relativismo. El autor considera que “la idea que unifica y controla cualquier tipo de preferencia, en cualquier género, es la idea de propósito”²⁵. Por ello, considera que para establecer el significado de una secuencia de palabras es necesario saber lo que el que la profiere intentó decir con ellas, es decir, hay que conocer su intención.

De este modo, Hirsch establece un vínculo entre intención y significado considerando que lo que una secuencia de palabras significa es lo que el autor intentó: la intención determina el significado y el significado es idéntico a la intención. El supuesto de Hirsch, que le permite sostener un vínculo tan fuerte entre la intención del autor y el significado de la obra, es la idea de que un texto tomado aisladamente no significa nada por sí mismo, sino que debe ser concebido como la

²² *Ibid.*, p. 4: “There is no magic land of meanings outside human consciousness”. En sentido opuesto el lema de los anti-intencionalistas sería que “los significados no están en la cabeza”.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 3.

²⁵ *Ibid.*, p. 99: “The unifying and controlling idea in any type of utterance, any genre, is the idea of purpose”.

producción de alguien o la lectura de alguien. El significado de un texto es lo que alguien quiere decir con él o lo que alguien entiende por él. En este sentido, para Hirsch el programa de la autonomía semántica del significado y del anti-intencionalismo ya no podía ser el de la reivindicación de la obra y de lo que dice el texto porque

lo que no ha sido percibido en el entusiasmo temprano por la vuelta a “lo que el texto dice” es que el texto tiene que representar el significado de *alguien* –si no el del autor, entonces el del crítico²⁶.

En el planteamiento de Hirsch, la distinción que Beardsley y Wimsatt habían establecido entre el significado intentado por el autor y el significado de la obra²⁷ desaparecía por completo. Y es en este punto donde aparece otro de los argumentos clásicos contra el intencionalismo. Según Beardsley, el problema fundamental del intencionalismo de Hirsch es que contiene una *Tesis de la Identidad* entre significado de la obra y la intención del autor²⁸. La tesis de la identidad entraña la idea evidentemente contraintuitiva de la infalibilidad del autor, en la medida en que si lo que significa una obra o una preferencia es lo que el autor o el hablante intentan que signifique, entonces no hay lugar para que las obras o las preferencias signifiquen algo distinto y, por lo tanto, para que el hablante o el autor pueda fallar. Este planteamiento, basado en una identidad entre intención y significado, ha sido conocido tradicionalmente como la visión del significado de Humpty Dumpty, que queda ilustrada en el siguiente pasaje de *Alicia a través del espejo* de L. Carroll:

[...] en todo caso, lo que demuestra es que hay trescientos sesenta y cuatro días para recibir regalos de incumpleaños...
-Desde luego –asintió Alicia.
-¡Y sólo uno para regalos de cumpleaños! Ya ves. ¡Te has cubierto de gloria!
-No sé qué es lo que quiere decir con eso de la «gloria» –observó Alicia.
Humpty Dumpty sonrió despectivamente.

²⁶ *Ibid.*, p. 3: “What had not been notice in the earliest enthusiasm for going back to “what the text says” was that the text had to represent *somebody’s* meaning –if not the author’s, then the critic’s”.

²⁷ Beardsley y Wimsatt, “Intention”.

²⁸ Beardsley, M. C., “The Authority of the Text”, *The Possibility of Criticism*, Wayne State University Press, 1970. El problema de la *Tesis de la Identidad* será analizado en tercer capítulo.

El debate entre intencionalistas y anti-intencionalistas

-Pues claro que no..., y no lo sabrás hasta que te lo diga yo. Quiere decir que «ahí te he dado con un argumento que te ha dejado bien aplastada».

-Pero «gloria» no significa «un argumento que deja bien aplastado» –objetó Alicia.

-Cuando yo uso una palabra –insistió Humpty Dumpty con tono de voz más bien desdenoso– quiere decir lo que yo quiero que diga..., ni más ni menos.

-La cuestión –insistió Alicia– es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.

-La cuestión –zanjó Humpty Dumpty– es saber quien es el que manda..., eso es todo²⁹.

De las palabras de Humpty Dumpty se deduce que cree que tiene el poder de otorgar a sus palabras el significado que quiera, sin más mediación que su propio deseo de que signifiquen una cosa u otra. Algo semejante es lo que el anti-intencionalismo objetó a la tesis intencionalista de Hirsch. Desde las posturas anti-intencionalistas se considera que la mera intención no es suficiente –y tampoco necesaria– para determinar el significado de una obra, como tampoco es suficiente para que una preferencia signifique lo que significa, como pretendía Humpty Dumpty, aun a riesgo de que Alicia no le comprendiera. En suma, la *Falacia Intencional* y la *Tesis de la Identidad*, por parte del anti-intencionalismo, y la tesis de la indeterminación o ambigüedad del significado por parte del intencionalismo, configuran los principales argumentos del debate. Estos argumentos sientan las bases del debate intencionalismo/anti-intencionalismo, que se ha constituido como uno de los más importantes de la Estética contemporánea.

La revisión anti-intencionalista de Dickie y Wilson

El relevo del anti-intencionalismo que inauguraron Beardsley y Wimsatt ha sido recogido por G. Dickie y K. Wilson. En su artículo “The Intentional Fallacy: Defending Beardsley”³⁰, los autores retoman la postura de Beardsley y Wimsatt³¹ y aducen nuevos argumentos contra el intencionalismo de Hirsch. Para Dickie y

²⁹ Carroll, L., *Alicia a través del espejo*, Córdoba Argentina, Ediciones del Sur, 2004, p. 88.

³⁰ Dickie, G. y Wilson, K., “The Intentional Fallacy: Defending Beardsley”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1995, 53 (3).

³¹ En este artículo los autores también exponen argumentos en contra del planteamiento intencionalista de N. Carroll que analizaré en el apartado 3.1.1.

Wilson, si la tesis del intencionalismo establece que la intención es aquello que determina el significado de la obra, entonces el significado no se puede conocer hasta que se conozca la intención. Esto implicaría que es preciso conocer la intención para determinar el significado de la obra de manera independiente a la obra misma —es decir mediante un criterio externo de evidencia— porque de la obra no sabríamos nada hasta que no la interpretáramos y sin conocer la intención no la podríamos interpretar³². Las posibilidades de Hirsch para dar una respuesta a la pregunta sobre cómo se llegan a conocer las intenciones son muy reducidas. Por un lado, porque, como mantenían Beardseley y Wimsatt, alcanzar evidencias externas puede ser problemático. Por otro lado, porque Hirsch niega la capacidad del contexto para dar un significado único, ya que siempre preserva cierta ambigüedad³³. Según Dickie y Wilson, la respuesta de Hirsch es que el intérprete tiene que *adivinar* las intenciones del autor porque no hay acceso directo a las mismas³⁴.

Esta respuesta es susceptible de diversas objeciones. En primer lugar, Dickie y Wilson se preguntan cómo puede un intérprete tener la certeza de haber adivinado correctamente la intención del autor. Si esta certeza no es alcanzable, entonces el significado permanece igualmente indeterminado y ambiguo. En segundo lugar, los autores consideran que si atendemos a una situación de habla común en la que el hablante se equivoca al decir lo que quería decir podemos ver que el intencionalismo de Hirsch conlleva un regreso al infinito y que la intención se conoce a partir de la comprensión del significado y no al revés. Cuando un hablante se equivoca al hablar puede cancelar su preferencia y corregirla diciendo “lo que quería decir era que...”. Si la determinación del significado requiere el conocimiento de la intención del hablante, como parece pensar Hirsch, entonces el intérprete no comprendería tampoco la preferencia sobre la declaración de intención, a menos que conociera la intención que acompaña a esta última. De tal manera que, para hacerse entender, un hablante entraría en una cadena infinita de declaraciones sobre su intención³⁵ que haría imposible todo entendimiento. Según Dickie y Wilson, lo que ocurre es que en el caso de que el hablante falle en su preferencia sus intenciones no son accesibles a

³² *Ibid.*, p. 238.

³³ *Ibid.*, p. 236.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 238.

partir de la comprensión del significado y, por eso, tiene que cancelar dicha preferencia emitiendo los significados que son adecuados para que, a partir de ellos, el intérprete sea capaz de captar sus intenciones. Es por ello que los significados darían cuenta de las intenciones en las preferencias exitosas, y no al contrario.

Asimismo, los autores valoran el alcance de la justificación de otro de los fundamentos teóricos del intencionalismo: la teoría intencional del significado, de Grice. Para Dickie y Wilson la explicación intencional del significado lingüístico no resulta convincente como garantía teórica del intencionalismo. La explicación que ofrecen los autores comienza distinguiendo dos posibles lecturas de la teoría de Grice, una fuerte y una débil³⁶. La lectura fuerte defiende que el significado lingüístico de una preferencia está determinado por la intención del hablante y que su comprensión requiere conocer dicha intención. Esta versión estaría en coherencia con el planteamiento intencionalista de Hirsch. La lectura débil sostiene que el significado de una preferencia está determinado por la intención del hablante, pero el conocimiento de dicha intención no es necesario para la comprensión del significado. Según Dickie y Wilson, ambas lecturas soportan una posición intencionalista³⁷, ya que las dos tienen en común la intención como determinante del significado. Sin embargo, sólo la interpretación fuerte, con la cual consideran que ni siquiera Grice se comprometerse³⁸, está en condiciones de soportar una verdadera teoría intencionalista. Esto es así, porque si el conocimiento de la intención no es una condición necesaria para la interpretación, desde el anti-intencionalismo no se comprende cuál es su relevancia para una teoría de la interpretación.

1.1.2 Los intencionalismos

Intencionalismo ontológico e interpretativo

Vistos los problemas que puede conllevar una visión intencionalista de la interpretación, el intencionalismo se ha diversificado en los últimos años en un

³⁶ *Ibid.*, p. 239.

³⁷ *Ibid.*, p. 242.

³⁸ *Ibid.*

abanico muy amplio de versiones con el propósito de hacer frente a las objeciones anti-intencionalistas. Al mismo tiempo, desde el anti-intencionalismo, autores como G. Dickie o S. Davies, también han intentado dar cabida a las intuiciones a favor de la relevancia de la intención, no ya bajo un planteamiento intencionalista de la interpretación, sino bajo un planteamiento intencionalista de la definición del arte. Esta propuesta recoge la idea del arte como actividad intencional, es decir, admite que el contenido y las propiedades de las obras son las que son en tanto que fruto de las intenciones de sus autores. Pero consideran que el papel constituyente de la intención en la producción de la obra no se puede traducir en la relevancia de la intención para la interpretación de la misma³⁹.

Esta postura configura lo que se ha denominado *Intencionalismo Ontológico*. De acuerdo con la definición de S. Davies⁴⁰, el intencionalismo ontológico se compromete con la idea de que la intención del artista es relevante en la medida en que determina el tipo de obra que el autor ha producido. Es decir, la intención establece cual es el objeto de interpretación, cuales son sus propiedades, su título, puede determinar también que un objeto sea arte o no, o que una obra pertenezca a un género u otro, pero no su significado. Por ejemplo, la intencionalidad artística con la que Truman Capote escribió *A sangre fría* (1966), a saber, la intención de hacer novela de *no-ficción*, determinaría ontológicamente que este texto fuera apreciable como arte. Pero estas características no afectarían a su significado que, en este caso, podría ser indiscernible del contenido de un mero informe policial. Del mismo modo, podría pensarse que el hecho de que una novela sea irónica o no, una sátira o una parodia o no depende de la intención del autor, mientras su significado seguiría siendo el mismo, fijado por un texto que es idéntico, sea su sentido irónico, satírico o paródico o no lo sea.

Por su parte, el intencionalismo incorpora las intuiciones sobre la intención que admite el intencionalismo ontológico, pero considera que la relevancia de la intención del autor no se agota en la determinación ontológica del objeto como arte. Si las intenciones determinan las propiedades de la obra en el sentido anterior,

³⁹ Sobre cómo no es posible ser intencionalista para la definición o la ontología del arte y no serlo para la interpretación argumenta Francisca Pérez Carreño en “«Institución-arte» e Intencionalidad artística”, *Enrabanar Quaderns de Filosofia*, 32/33, 2001, argumento que analizaré en el apartado 2.1.1.

⁴⁰ Davies, S., *Philosophical Perspectives of Art*, Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 15

entonces también determinan su significado, en la medida en que éste se constituye por ellas. Así, el intencionalismo defiende que la intención del autor es relevante para la interpretación de la obra y lo justifica precisamente con las razones ontológicas para ser intencionalista: si la intención tiene un papel crucial a la hora de determinar el tipo y el contenido de la obra, en la medida en que la interpretación consista en la identificación del tipo de obra y con el significado de la misma, la intención también será relevante para la interpretación. Desde el intencionalismo interpretativo se entiende que las mismas razones que justifican el intencionalismo ontológico vienen a justificar el intencionalismo interpretativo, ya que no se entiende por qué habríamos de admitir que si la intención es relevante desde el punto de vista ontológico no lo sea desde el punto de vista interpretativo, en la medida en que la interpretación tenga que ver con la captación de las propiedades de la obra como tal. Por el contrario, el intencionalismo ontológico niega la contigüidad de la relevancia ontológica y la interpretativa.

Dejando a un lado la distinción entre intencionalismo ontológico e interpretativo, podemos ver la evolución del intencionalismo, ya que ha sido objeto de muchas definiciones distintas. Una aproximación genérica, que valga como mínimo denominador común para todas las versiones del intencionalismo, puede ser aquella que lo entiende como el modelo interpretativo que se compromete con la tesis de que para la determinación del significado de una obra de arte es relevante tener en cuenta las intenciones de su autor. Esta visión general incluye una posible gradación que va desde una tesis fuerte, como la de Hirsch, que diría que la intención determina el significado, a una tesis más débil, que diría que la intención determina en parte el significado de una obra. Es por ello que el intencionalismo de Hirsch ha sido identificado como un intencionalismo *absoluto*.

Aunque constituyen la excepción y no la norma, el intencionalismo absoluto ha contado con representantes más contemporáneos, como S. Knapp y W. B. Michaels⁴¹, quienes han revisado el planteamiento de Hirsch en su artículo titulado

⁴¹ En la conferencia 2013 de la *European Society for Aesthetics*, M. E. Reicher defendió una visión del intencionalismo que se aproxima a un planteamiento absoluto. Reicher, M. E., "Actualist Meaning Objectivism", *ESA Conference 2013 Proceedings*, <http://www.eurosa.org/volume-5/>.

“Contra la teoría”⁴². En el texto, los autores dan una nueva perspectiva al intencionalismo absoluto reivindicando la tesis de la identidad entre el significado y la intención como el planteamiento propio y correcto del intencionalismo. La particularidad del intencionalismo de estos autores es que no se autodefinen como intencionalistas porque, bajo su teoría del significado, no existe significado sin intención, de manera que ser intencionalista en cuanto al significado no es una mera opción, sino la única forma correcta de concebirlo. La posibilidad de que pueda haber significado sin intención constituye un dogma de la interpretación literaria al que ellos se refieren como la *teoría*; dogma al que los propios intencionalistas han sucumbido al pensar que la intención puede ser más o menos relevante para el significado, en lugar de pensarla como elemento constituyente del mismo⁴³.

Intencionalismo moderado realista e hipotético

En general, la evolución del intencionalismo no ha seguido en la estela de mejorar las tesis del intencionalismo en su versión absoluta, ya que algunos de sus principios fundamentales sobre el intencionalismo –como la identificación entre el significado de la obra y la intención del autor– parecen comprometer al intencionalismo con cuatro tesis polémicas: en primer lugar, que el artista es infalible a la hora de cumplir su intención, en segundo lugar, que las convenciones no juegan ningún papel en la determinación del significado, en tercer lugar, que no existen significados no intentados en las obras y, en cuarto lugar, que no es posible el pluralismo interpretativo dentro del modelo intencionalista. Para evitar estos problemas o darles solución, el intencionalismo ha asumido algunas de las objeciones anti-intencionalistas mencionadas y ha evolucionado hacia una postura más débil: el *Intencionalismo Moderado*.

Siguiendo la clasificación de P. Livingston, dentro del intencionalismo moderado podemos distinguir entre los intencionalismos *realistas* y los *antirrealistas*⁴⁴. Esta división obedece a la diferencia entre apelar a las intenciones reales de los

⁴² Knapp, S., y Michaels W. B., “Against Theory”, en Mitchell, W. J. T., (ed.) *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

⁴³ En el apartado 3.2.2 analizaré el intencionalismo de Knapp y Michaels.

⁴⁴ Livingston, P., *Art and Intention. A Philosophical Study*, Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 140.

autores o a las intenciones que los lectores pueden suponer, de manera justificada en base a diversas evidencias, que los autores podían haber tenido. Es decir, se establece una distinción entre intenciones reales e intenciones meramente conjeturadas⁴⁵. La razón última de una distinción de este tipo reside en la objeción anti-intencionalista clásica que apunta a lo problemático del conocimiento de las intenciones de los autores. La dificultad que supone alcanzar la certeza de lo que el autor pretendía en la mayoría de las obras de arte es el argumento que explica que algunos autores se hayan decantado por defender posturas antirrealistas. En este sentido, otro de los factores que marca la diferencia entre las posturas realistas y antirrealistas es la relevancia que cada uno otorga al conocimiento del proceso creativo para la interpretación, que sería más importante para los realistas.

Por un lado, la postura moderada realista ha sido desarrollada y defendida en los últimos años por G. Iseminger⁴⁶, N. Carroll⁴⁷, R. Stecker⁴⁸, P. Livingston⁴⁹ y H. Maes⁵⁰, entre otros. Las diferencias fundamentales entre el intencionalismo moderado realista y el intencionalismo absoluto –que también es realista– tienen que ver fundamentalmente con los cuatro puntos problemáticos del intencionalismo absoluto que mencioné anteriormente. Respecto al primer punto, la infalibilidad del artista, el intencionalismo moderado pretende dar cuenta de la falibilidad del artista admitiendo la posibilidad de que las intenciones no se hayan realizado en la obra y restringiendo la relevancia de la intención en la determinación del significado a la idea de intención cumplida. En relación al segundo problema, el de la determinación total del significado por la intención, el intencionalismo moderado reconoce otros determinantes del significado complementarios a la intención, en la medida en que considera que apelar a la intención es necesario pero no suficiente para la interpretación. En este sentido, la relevancia de la intención no excluye la posible

⁴⁵ Hablar de las intenciones reales no implica que el intencionalismo incurra en el planteamiento ingenuo que sería aquel que entiende por intenciones reales del autor las intenciones que el propio autor considera que tiene. Profundizaré en esta idea en el apartado 2.1.2.

⁴⁶ Iseminger, G., “An Intentional Demonstration?”, en Iseminger, G., (ed.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, 1992.

⁴⁷ Carroll, N., “Art, Intention, and Conversation”, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

⁴⁸ Stecker, R., *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

⁴⁹ Livingston P., *Art and Intention. A Philosophical Study*, Oxford: Clarendon Press, 2005.

⁵⁰ Maes, H., “Intention, and Contemporary Visual Art”, *British Journal of Aesthetics*, 50, 2010, pp. 121-138.

relevancia de otros factores determinantes, como pueden ser las convenciones lingüísticas o de otra índole⁵¹. Sobre la existencia de significados no intentados, el intencionalismo moderado se compromete con la posibilidad de que la obra tenga otros significados, además del significado intentado por autor, integrando con ello, en cuarto lugar, la posibilidad de que la obra tenga más de un significado, lo que lo hace compatible con el pluralismo interpretativo⁵².

Por otro lado, el Intencionalismo Hipotético, que fue formulado por W. Tolhurst⁵³ y posteriormente desarrollado por J. Levinson⁵⁴ y asumido por D. O. Nathan⁵⁵, entre otros⁵⁶, ha sido el más influyente entre los diversos intencionalismos antirrealistas⁵⁷. El intencionalismo moderado realista y el intencionalismo hipotético antirrealista⁵⁸ coinciden en que ambos son versiones moderadas del intencionalismo,

⁵¹ Livingston, *op. cit.*, p. 142.

⁵² Según la entrada “intention and interpretation” que escribe Stecker en Cooper, D. E., (ed.), *A Companion to Aesthetics*, Cambridge, Massachusetts: Oxford, UK: Blackwell, 1992, p. 368: “The challenge for a proponent of moderate actual intentionalism is threefold: to give a coherent account of a realized intention, to identify other constituents of meaning, and finally to explain how these various constituents hang together to result in a work’s meaning”. En el apartado 3.1.2 veremos la respuesta que Stecker ofrece a cada uno de estos retos fundamentales del intencionalismo moderado.

⁵³ Tolhurst, W. E., “On What a Text Is and How it Means”, *The British Journal of Aesthetics*, 19, 1979, pp: 3-14.

⁵⁴ Levinson, J., “Hypothetical Intentionalism: Statement, Objections, and Replies”, *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2006, “Intention and Interpretation: A Last Look”, en Iseminger, G., (ed.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, 1992, y “Intention and Interpretation in Literature”, *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1996.

⁵⁵ Nathan, D. O., “Irony and the Artist’s Intentions”, *British Journal of Aesthetics*, 23, 1982.

⁵⁶ G. Currie también parece adscribirse a una visión hipotética del intencionalismo. Ver Currie, G., “Interpretación y pragmática”, *Artes & Mentes*, Madrid, Antonio Machado, 2012.

⁵⁷ Para Livingston el intencionalismo hipotético se sitúa dentro del modelo realista. Pero uno de sus representantes principales, como es J. Levinson, admite que no es la intención real del autor lo que determina el significado. Levinson, J., “Intention and Interpretation: A Last Look”, en Iseminger, G., (ed.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, 1992, p. 224, y “Intention and Interpretation in Literature”, *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1996, p. 176.

⁵⁸ El área de influencia del intencionalismo hipotético se ha extendido dando lugar a una serie de versiones derivadas. P. Livingston ha glosado distintos intencionalismos antirrealistas que comprenden otras definiciones más específicas, como el intencionalismo *ficcionalista*, el *textualista*, el *condicionalista*, etc. Según la definición de Livingston, el intencionalismo ficcionalista apunta a las relaciones entre interpretación y la noción de autoría. Se define como una línea antirrealista porque habla de los autores como agentes que son meramente postulados y no pueden tener poder causal, de manera que la intención tampoco es nada real. Toman como punto de partida el hecho de que no conocemos lo que ocurre en un proceso creativo o es muy difícil que lo conozcamos. En el intencionalismo textualista el significado está determinado por la intención y las intenciones se entienden como si fueran inmanentes a la obra. Por su parte, el intencionalismo condicionalista habla de las intenciones en términos contrafácticos utilizando la forma de un condicional. Todas estas versiones antirrealistas se encuentran esencialmente familiarizadas con el intencionalismo hipotético porque comparten su

es decir, comparten el diagnóstico del intencionalismo clásico: sus problemas tienen como origen la tesis de la identidad. Por ello ambos parten de la premisa de que podemos distinguir entre el significado intentado por el hablante y el significado de la preferencia⁵⁹. Así pues, el punto de partida común que tienen el intencionalismo moderado realista y el hipotético es la distinción entre significado del autor y significado de la obra. La diferencia es que desde el intencionalismo hipotético se ha considerado que el intencionalismo realista moderado, a pesar de constituir una tesis débil del intencionalismo, sigue siendo demasiado fuerte. Desde el punto de vista antirrealista, mantenerse en el dominio de la intención *real* del autor resulta infructuoso en la interpretación, ya que reconstruir lo que el artista pretendía verdaderamente, ya sea a partir de su obra, o de cualquier otra evidencia, no es alcanzable prácticamente en ningún caso. En este sentido, el intencionalismo hipotético comparte la tesis fundacional del intencionalismo –que las intenciones cumplidas del autor determinan el significado–, pero reconoce una brecha entre las intenciones reales y su conocimiento. Por ello modela dicha tesis considerando que el significado está determinado por las intenciones que son adscritas al artista por una audiencia apropiada⁶⁰.

El interés del intencionalismo hipotético por alejarse del planteamiento realista no obedece sólo al interés por evitar la objeción clásica del anti-intencionalismo que tiene que ver con las dificultades del conocimiento de las intenciones, sino al interés por afrontar una objeción que proviene de planteamientos anti-intencionalistas más contemporáneos. Los autores anti-intencionalistas que se conocen como los *maximizadores*⁶¹ defienden una teoría interpretativa fuera de las restricciones que la intención real del autor puede conllevar, en aras de elevar las posibilidades estéticas de la obra. La explotación de la potencialidad estética de la obra, según los maximizadores pasa por integrar la posibilidad de que existan

tesis definicional. En todas ellas las consideraciones sobre la intención son fruto de las hipótesis de los lectores sobre las intenciones de los autores y no referencias a las intenciones reales de los mismos. Livingston, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁹ En inglés se utilizan las expresiones *utterer's meaning* y *utterance meaning* para esta distinción.

⁶⁰ Maes, "Intention, and Contemporary Visual Art", *op. cit.*, p. 125.

⁶¹ En inglés, *maximizers*.

significados no intentados en la obra. Como ha señalado R. Stecker⁶², el intencionalismo hipotético surge como solución al problema de los significados no intentados, instalándose en un espacio lógico indeterminado entre el intencionalismo y el anti-intencionalismo, más que en una perspectiva genuinamente intencionalista.

El intencionalismo hipotético parece encontrarse en mejores condiciones de implementar una visión maximizadora de la interpretación en la medida en que al operar con diversas hipótesis sobre la intención siempre puede optar por aquella que maximice el valor estético de la obra. Es decir, puede postular una intención hipotética que haya producido una obra con mayor potencial estético y que sacara más partido a las propiedades estéticas de la obra. También sería posible que en cada momento histórico, puesto que cambia el contexto, se pudieran postular intenciones que maximizaran el potencial estético en cada caso. Por otro lado, también podría ser más fácilmente compatible con el pluralismo interpretativo admitiendo la posibilidad de que el autor hubiera tenido ciertas intenciones que determinarían una interpretación posible, pero no la única⁶³. Veamos, a continuación en qué consiste el debate entre intencionalistas y anti-intencionalistas-maximizadores que constituye una de las discusiones fundamentales en la actualidad.

1.2 Planteamientos contemporáneos del debate

1.2.1 Intencionalistas y anti-intencionalistas *maximizadores*

Las cuestiones principales que enfrentaron a los primeros intencionalistas y anti-intencionalistas tenían que ver fundamentalmente con la naturaleza de la intención y su conocimiento y su relación con el significado de las obras de arte. Pero

⁶² Stecker, R., *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003, p. 40.

⁶³ Levinson, J., "Hypothetical Intentionalism: Statement, Objections, Replies", *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 303: "Does a view like hypothetical intentionalism allow for a multiplicity of distinct, at least nominally incompatible interpretations, when interpretation is being conducted in a DM (what the work does mean) or determinative spirit? The answer is yes, in virtue of the existence of ties or draws, roughly speaking, among distinct and competing hypotheses concerning a work's import. That is to say, nothing precludes there being, in a given case, two or more informed hypotheses frameable as to authorial intent that are explanatorily and aesthetically optimal". El parentesis es mío.

el debate intencionalismo/anti-intencionalismo se ha extendido en los últimos años alcanzando otros ámbitos. Por ejemplo, la pregunta sobre la naturaleza de la interpretación y sus objetivos ha dado lugar a uno de los planteamientos contemporáneos del debate. Generalmente, las teorías interpretativas han identificado dos objetivos fundamentales de la interpretación. Por un lado, la comprensión de la obra a través de la captación de su significado y, por otro lado, la apreciación de la obra a través de la experimentación estética de la misma⁶⁴. Dichos objetivos no son necesariamente excluyentes, pero su integración bajo una misma teoría interpretativa, en particular en el intencionalismo, ha sido problemática. En este punto es donde intencionalistas y anti-intencionalistas se vuelven a separar.

Desde el punto de vista intencionalista, existen dos posibilidades para que la intención participe como objetivo de la interpretación, bien como finalidad misma de la interpretación, bien como medio para la captación del significado. La idea de que la intención del autor constituya la meta interpretativa fundamental no ha sido muy compartida en el círculo intencionalista. Este planteamiento configura una tesis demasiado fuerte para el intencionalismo y está sujeta a una objeción. La radicalización del interés por la intención del autor descuida la importancia de diferenciar los casos de intención cumplida y de intención no cumplida porque la atención se fija más sobre lo que el autor intentó hacer que sobre lo que de hecho hizo. Esto quiere decir que si se realizó o no la intención en la obra no sería lo importante, sino sólo cuál fuera ésta, cosa que, en principio, puede resultar cuestionable.

Una tesis más plausible es considerar la participación de la intención en el proceso de interpretación como medio para captar el significado de la obra. En este punto se abre un nuevo frente de discusión, ya que no está claro en qué consiste entender una obra de arte. Un sentido a tener en cuenta es pensar que entender una obra es el proceso de captación de su contenido. Un sentido más particular es pensar que entender la obra es el proceso de captación de su significado. Normalmente, el intencionalismo considera que el objetivo principal de la interpretación, o al menos

⁶⁴ Stecker, R., "Interpretation", en Gaut B., y McIver Lopes, D., (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London & New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005, p. 321.

aquél sobre el que resulta relevante la intención, es entender la obra, lo cual se identifica con la comprensión del significado⁶⁵.

El argumento estético contra el intencionalismo

En muchas ocasiones, el compromiso del intencionalismo con las cuestiones fácticas de la interpretación –como por ejemplo el análisis de lo que el artista logró cumplidamente hacer– tienen una contrapartida negativa en la evaluación de la obra de arte. Las cuestiones de hecho limitan las posibilidades estéticas de las obras, ya que la interpretación de la obra acorde con la intención realizada de su autor no tiene por qué ser aquella que hace a la obra más valorable. Es por ello que la idea de que la comprensión del significado constituya el objetivo de la interpretación no ha resultado evidente en el debate sobre la interpretación. Algunas versiones del anti-intencionalismo se han comprometido con la teoría de la *maximización* del valor de la obra, que privilegia la apreciación estética en su interpretación. Desde este planteamiento se considera que la actividad interpretativa puede estar concernida con aspectos de la obra que van más allá de lo que meramente signifique y de lo que fuera cumplidamente intentado por su autor.

Los autores que han defendido esta teoría han sido conocidos como los *maximizadores*. Por ejemplo, uno de los principales teóricos del anti-intencionalismo como Beardsley consideró que el objetivo de la interpretación es la discriminación de los rasgos estéticos de las obras en aras de maximizar la experiencia estética de las mismas. Para ello no se precisa la mediación de la intención del autor, sino que, más bien, apelar a las intenciones puede venir en detrimento del desentrañamiento de las posibilidades estéticas de una obra. En el caso de una obra literaria, por ejemplo, la interpretación debe ser aquella que conduzca a la máxima satisfacción estética, tomando como único límite el que viene impuesto por las convenciones sobre el significado de las palabras que la componen.

⁶⁵ Hay que tener en cuenta que la idea de que la obra tiene un significado no es obvia para algunos autores, como por ejemplo, Olsen y en este sentido, tampoco pueden considerar que el significado sea uno de los objetivos de la interpretación. Ver S. H. Olsen, “The ‘Meaning’ of a Literary Work” en Lamarque, P., y Olsen, S. H., (eds.) *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition - An Anthology*, Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2004.

Teniendo en cuenta la objeción de los maximizadores, en “Art, Intention, and Conversation”⁶⁶, Carroll ha dividido los argumentos contra el intencionalismo en dos tipos, según sean relativos a aspectos ontológicos o estéticos del arte⁶⁷. Los argumentos ontológicos atacan al intencionalismo partiendo de una concepción particular de las obras de arte, según la cual, las obras no constituyen entidades intrínsecamente relacionadas con las intenciones de sus autores. A este tipo de argumentos obedecen las objeciones clásicas del anti-intencionalismo, como la *Falacia Intencional*. Los argumentos estéticos –que son los que desarrolla la teoría de la maximización– parten de una concepción particular de la interpretación del arte y de cuáles son sus objetivos, considerando que la apelación a la intención no sólo no contribuye al cumplimiento de dichos objetivos, sino que puede llegar incluso a perjudicarlos. Así pues, los dos tipos de argumentos concluyen la irrelevancia de la intención para la interpretación del arte, aunque cada uno por razones diferentes.

En el citado texto de Carroll, los postulados del argumento estético contra el intencionalismo se atribuyen principalmente a Beardsley⁶⁸. Los defensores de esta estrategia –los maximizadores– consideran que, en la medida en que una obra de arte sea un objeto capaz de producir una experiencia o satisfacción estética, la interpretación de la obra deberá estar dirigida a la consecución de este fin. Asimismo, consideran que el intencionalismo va en detrimento del valor estético en la medida en que restringe la interpretación a lo que fue intentado por su autor, mientras que sólo una interpretación no restringida, que exceda lo que el autor pretendía, va en favor de la maximización estética. La importancia del argumento estético contra el intencionalismo reside en que supone una radicalización del planteamiento anti-intencionalista. Lo que los maximizadores defienden, en última instancia, es que, aunque se justificara que es posible un planteamiento intencionalista de la interpretación, éste seguiría siendo innecesario. La intención del autor seguiría siendo irrelevante para la interpretación aunque pudiéramos conocerla fácilmente⁶⁹ porque

⁶⁶ Carroll, N., “Art, Intention and Conversation”, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 161.

⁶⁸ Otros autores que, siguiendo la estela de pensamiento de Beardsley, se conocen como los *maximizadores* son S. H. Olsen, A. Goldman, S. Davies y P. Lamarque.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 170.

no contribuye, sino que incluso puede perjudicar, la consecución del objetivo de la interpretación que es la maximización del valor y de la experiencia estética de la obra.

De este modo se puede entender por qué la comprensión de la obra y la apreciación estética de la misma han constituido objetivos interpretativos que no siempre han sido fácilmente conciliables en una teoría de la interpretación. Muchas veces ambos propósitos han sido considerados excluyentes o se ha pretendido la primacía de alguno sobre el otro. Si intencionalistas y maximizadores extreman sus posturas, podría parecer que en la interpretación tenemos que elegir entre captar el significado correcto de la obra o tener la mejor experiencia que se pueda derivar de la misma. Pero lo cierto es que existen argumentos para considerar que esto no es necesariamente así. Por ejemplo, para Carroll la mejor experiencia de la obra sólo se obtiene interpretándola intencionalistamente.

Para contrarrestar el argumento de los maximizadores, Carroll ha cuestionado, en primer lugar, que la maximización de la experiencia estética de la obra sea el único objetivo de la interpretación, en segundo lugar, que sea el más importante y, en tercer lugar, que se pueda alcanzar de manera completamente separada de aspectos que tienen que ver con la intención. El tercer punto constituye la estrategia fundamental de Carroll para integrar la relevancia de la intención en la consecución del objetivo interpretativo de los maximizadores, de manera que no exista una dicotomía entre ambos planteamientos:

El núcleo de mi desacuerdo es que no parece estar demostrado que tenemos un interés predominante en maximizar la satisfacción estética respecto a las obra de arte. Mis razones para mantener estas reservas tienen que ver con mi sospecha de que al tratar con obras de arte tenemos más intereses que los intereses estéticos [...] y que no hay razón para pensar que estos intereses son siempre superados por los estéticos. En realidad, como sostengo, estos intereses distintos de los estéticos pueden de hecho requerir limitaciones sobre la búsqueda de intereses estéticos de tal manera que van en detrimento del anti-intencionalismo y a favor del intencionalismo. No deseo negar que tenemos intereses en lograr la satisfacción estética en las obras de arte. Pero ese interés tiene que ser reconciliado con otros,

potencialmente conflictivos intereses que también conllevan las obras de arte.⁷⁰

El argumento de Carroll parte de la relevancia de la intención en tanto que constituye el elemento que liga las obras de arte a su historia causal y no las concibe como entidades reificadas. El autor considera que al unir obra y autor en la interpretación por parte del espectador/lector se consigue fundamentar una relación con el arte basada en la autenticidad de la experiencia estética. Dicha autenticidad está ligada a la mencionada historia causal de la obra, en la medida en que ser consciente de esta historia impide que tenga lugar una experiencia estética basada en un significado de la obra que podría ser accidental, erróneo o falso.

Para Carroll, el argumento estético contra el intencionalismo encubre un relativismo interpretativo porque admite diferentes interpretaciones compatibles con el significado de las obras con el fin de optar por la más satisfactoria estéticamente, con independencia del significado intentado por el autor y al margen de la que pudiera ser la interpretación verdadera. La búsqueda de la satisfacción estética en la experiencia del arte con miras a la mera satisfacción, sin la exigencia de la aprehensión de las intenciones de su autor, incurre en una especie de hedonismo estético, que puede llegar a entenderse como una falta de respeto propio⁷¹. Lo importante sobre la cuestión del respeto es que no va en la dirección del espectador/lector hacia el autor de la obra, sino del espectador/lector hacia sí mismo. Conocer la intención del autor y determinar el significado que pretendió para la obra es fundamental para que la experiencia sea producto de la obra en sentido relevante –entendiendo que una obra de arte no puede ser tal al margen de las intenciones de su autor–. Los espectadores/lectores no buscan en el arte una

⁷⁰ *Ibid.*, p. 173-4: “The heart of my disagreement is that it seems unproven that we have overriding interests in maximizing aesthetic satisfaction with respect to artworks. My reasons for reservations here have to do with my suspicion that in dealing with artworks we have more interests than aesthetic interests – as “aesthetic interests” are usually construed within the philosophical tradition – and that there is no reason to think that these interests are always trumped by aesthetic ones. Indeed, as I argue, these other-than-aesthetic interests may in fact mandate constraints on the pursuit of aesthetic interest in ways that count against anti-intentionalism and for intentionalism. I would not wish to deny that we have interests in securing aesthetic satisfaction from artworks. But that interest needs to be reconciled with other, potentially conflictive interests that we also bring to artworks”.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 175-8. Radicalizando el problema, una cuestión a plantear en este punto sería si es acaso posible alcanzar genuina experiencia estética que no venga determinada por ese componente de sinceridad que demanda Carroll con esta idea de respeto.

experiencia cualquiera, sino aquella que se produce en base a la autenticidad del significado de la obra y no en base a cualquier otro posible.

Generalmente, el intérprete manifiesta cierta resistencia a buscar una experiencia estética que sea fruto de un engaño, de manera que busca la experiencia estética que se corresponde con la obra. La relevancia de la relación entre la intención y el significado de la obra y sus propiedades entraña un componente de sinceridad que también tiene redundancias estéticas. Lo que está en la base del argumento de Carroll es la idea de que una obra de arte no es un objeto estético neutral, sino que la obra es el producto del trabajo del autor. A partir de *La transfiguración del lugar común* de Danto⁷², la idea de que dos objetos indiscernibles pueden ser diferentes obras de arte (o ser un objeto normal y corriente y una obra de arte) es comúnmente aceptada. Solo si se conoce la historia de la producción de la obra se desvela no solo su significado, sino su naturaleza artística, es decir, sus propiedades significantes y también sus propiedades estéticas.

Por ejemplo, Carroll cita el caso de la película de Edward Wood *Plan 9 from Outer Space*⁷³ (1956), considerada como una de las peores películas filmadas. La intención del director era hacer una película bajo los cánones de Hollywood cuyo resultado, bien por la falta de presupuesto, bien por su falta de talento, o bien por una combinación de ambos, fue desastroso para cumplir con esos cánones. Para Carroll, interpretar la película como una obra de vanguardia que subvierte y parodia los cánones que en realidad quería seguir no puede conllevar una experiencia estética apropiada porque saber esto redundaría negativamente sobre ella. Transgredir una norma, como lo es contravenir un determinado código cinematográfico, es una acción intencional. Desde un punto de vista intencionalista, una experiencia fruto de una transgresión que no lo es realmente no puede ser la mejor experiencia de la obra, porque es una falsa. En última instancia, para Carroll, la cuestión es que

en términos de autoestima, tenemos un interés no sólo en no ser engañados por el artista, sino también en no engañarnos a nosotros mismos. Y este interés nos da una razón para negar interpretaciones de obras de arte que, aunque puedan

⁷² Danto, A., *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002.

⁷³ Carroll, "Art, Intention and Conversation", p. 174.

ser estéticamente satisfactorias, no pueden ser sensatamente conectadas con las intenciones de sus autores⁷⁴.

Para evitar estos casos, el intencionalismo remite a las intenciones del autor como origen causal del significado correcto de las obras, en aras del logro de una experiencia estética basada en la autenticidad y en la sinceridad. De lo contrario, sostiene Carroll, la capacidad de la obra de arte para crear dicha experiencia particular se vería mermada, ya que no importaría que fuera sustituida por cualquier mecanismo capaz de generar la misma experiencia. Se podría decir incluso que en el planteamiento de Carroll no se podría alcanzar la maximización de la experiencia estética si esta se produce al margen de la verdad sobre la obra; verdad que viene dada en la interpretación sólo a través de la aprehensión de la intención con la que fue creada. Podemos encontrar en el planteamiento del autor una salida a la idea de que el intencionalismo constituye un planteamiento que es estéticamente deflacionario. El intencionalismo también es partidario de la maximización de la experiencia estética, en la medida en que la mejor experiencia estética de la obra no puede ser una que se tiene falseando la propia obra, porque ésta ya no sería una experiencia de la obra como tal. De esta manera, la referencia a la intención no impide la satisfacción de los fines estéticos, sino que, más bien, puede ser una condición necesaria para su satisfacción.

El argumento de Carroll contra los maximizadores que apela a la autenticidad de la experiencia defiende la tesis de que interpretar con verdad –con referencia a lo que el autor pretendía– redundante positivamente en la experiencia estética de la obra. Se podría decir que no hay mejor experiencia que la experiencia auténtica de la obra. En este sentido, lo que Carroll propone es que nos preguntemos si es realmente genuina la experiencia estética de una obra cuando se toma como verdadero un significado que se sabe falso. La idea del respeto y la reivindicación de la intención para la interpretación tiene que ver con un interés por la verdad del sentido de la obra y la justificación de la experiencia que se pueda desprender de ella. Para Carroll, interpretar al margen de la intención, y con ello al margen de la verdad, conduce a

⁷⁴ *Ibid.*, p. 179: “In terms of self-esteem, we have an interest not only in not being gulled by the artist but also in not fooling ourselves. And this interest gives us reason to reject interpretations of artworks that, however aesthetically satisfying they may be, cannot sensibly be connected to the intentions of their authors”.

una experiencia de la obra de arte adulterada, como si fuera producida artificialmente⁷⁵. La experiencia estética provocada por causas artificiales no satisfaría en el mismo sentido que aquella que viene provocada por causa del significado de una obra de arte. Del mismo modo, la experiencia estética causada por un significado que no es fruto de la intención de su autor implica esta experiencia inauténtica, con repercusiones negativas sobre los efectos estéticos de la misma.

En suma, el argumento estético objeta que el intencionalismo es un planteamiento de la interpretación que va en detrimento de la satisfacción estética y que es una teoría demasiado restrictiva, mientras que desde el intencionalismo se considera que los maximizadores defienden una postura insincera que deviene en una suerte de hedonismo estético⁷⁶.

La comprensión experiencial y apreciativa

Como hemos visto, para Carroll, las relaciones entre los dos intereses interpretativos –la captación del significado o la apreciación del valor de la obra– es tal que la satisfacción de uno puede resultar imprescindible para la satisfacción de otro⁷⁷. En un sentido muy semejante, R. Stecker ha considerado que estos objetivos no sólo no son excluyentes, ni uno más importante que otro, sino que pueden mantener una estrecha relación de mutua dependencia. A este respecto el autor se formula varias preguntas como: ¿qué es apreciar el arte?, ¿es distinto de entender el arte? y, si lo son ¿hay relación entre ambos? y, si la hay, ¿de qué clase? Para Stecker apreciar el arte consiste, fundamentalmente, en encontrar valor en una obra, mientras que la comprensión de la obra, a la que se llega mediante la interpretación, consiste en encontrar sentido⁷⁸. Reconocer esta diferencia no obsta para que ambos procesos estén estrechamente relacionados. Para Stecker, la tesis de que el intencionalismo y la búsqueda del significado de la obra van en detrimento del valor y la experiencia estética de la misma es falsa. Para demostrarlo, el autor busca la justificación de una relación intrínseca entre interpretación, experimentación y evaluación artística

⁷⁵ *Ibid.*, p. 175.

⁷⁶ Stecker, R., *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003, p. 123.

⁷⁷ Carroll, “Art, Intention, and Conversation”, p. 175.

⁷⁸ Stecker, *op. cit.*, pp. 76-7.

mediante un concepto híbrido, el de *comprensión apreciativa*⁷⁹, que apunta a un tipo de entendimiento que implica la apreciación.

Para negar la idea de que comprensión y apreciación no constituyen procesos enteramente independientes en la experiencia del arte, Stecker toma como fundamento una intuición de sentido común como es la imposibilidad de apreciar una obra sin entenderla primero. Stecker concibe la comprensión de una obra como un paso previo para apreciarla porque, si bien es cierto que se podría entender una obra sin apreciarla, no parece intuitivo considerar que se pueda apreciar la obra sin haberla entendido⁸⁰. En este sentido, se podría considerar que existe una relación entre la apreciación y la comprensión, en la medida en que la comprensión es pensable como una condición de posibilidad de la apreciación.

Bajo este planteamiento, el valor podría ser inferido de la captación del sentido de la obra. Pero también cabe observar la posibilidad de que la relación entre ambos procesos sea mucho más estrecha que la relación de inferencia, tratándose de una relación más bien intrínseca. Esto sería como decir que comprensión y evaluación, siendo dos cosas específicas y distintas cada una, se dan en la experiencia del arte al mismo tiempo, sin mediación temporal y sin inferencia alguna. A este último tipo de relación es a la que apela la noción de comprensión apreciativa de Stecker. El elemento que encierra la clave de esta conexión se encuentra en la noción de experiencia. La forma de darse la comprensión en la interpretación es una experiencia, porque la comprensión puede implicar a su vez, una apreciación sólo en la medida en que media una experiencia.

La idea de presentar el hecho de entender la obra y el de apreciarla o valorarla como fenómenos distintos pero unidos intrínsecamente, tal y como lo plantea Stecker, se encuentra en sintonía con la forma de entender la experiencia del arte de Wittgenstein, donde ya se podía identificar un planteamiento del problema en términos de la tríada comprender/experimentar/apreciar⁸¹. La tríada indica que la

⁷⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁸⁰ Una de las diferencias entre la categoría de “comprensión apreciativa” de Stecker y la de “comprensión experiencial” de Wittgenstein es relativa a esta separabilidad que admite Stecker entre comprensión y apreciación, mientras que en Wittgenstein ambos procesos son de alguna manera coincidentes.

⁸¹ Para una explicación de la comprensión artística en perspectiva wittgensteiniana ver Rubio Marco, S., *Comprender en arte. Para una estética desde Wittgenstein*, Valencia, Cimal, 1995.

noción de experiencia ya no es una categoría exclusivamente apreciativa, sino que también es una categoría relativa a la comprensión y a la interpretación. La mediación de la noción de experiencia estética es lo que permite relacionar intrínsecamente la comprensión y la apreciación, en la medida en que los fenómenos de entender, experimentar y apreciar la obra de arte deben ser entendidos como configurando un todo, en un momento temporal único, que no admite fragmentación ni procesos de inferencia. En este sentido, dada la relevancia de la experiencia, podemos decir que cuando se habla de la comprensión en el paradigma wittgensteiniano se trata de una *comprensión experiencial*, ya que entender una obra de arte no consiste sino en tener la experiencia correcta de la misma.

Definir la comprensión en el arte en términos de experiencia, encierra la conexión entre entender y apreciar la obra. El nexo de unión se encuentra en el hecho de que la percepción –sin la que no habría experiencia estética en modo alguno– es ya un fenómeno apreciativo, evaluativo. En la medida en que el sujeto no percibe el objeto de forma neutral, sino siempre en relación a sí mismo, la propia percepción estética ya entraña valor⁸². El juicio de valor no es aquel que dice algo sobre el objeto o sobre el sujeto, sino aquel que dice algo del objeto en relación al sujeto. De este modo tenemos, por un lado, la comprensión como experiencia y, por otro lado, la experiencia como percepción evaluativa. Es decir, comprender y apreciar no pueden ser fenómenos independientes, derivable uno de otro, en la medida en que para entender hay que tener una determinada experiencia que, a su vez, no puede tener lugar al margen del valor del objeto, ya que la naturaleza de la propia percepción estética no es independiente a la evaluación del objeto. La experiencia es el nexo entre comprensión y evaluación en la medida en que ambos conceptos, de un modo u otro, se definen en términos de la primera. En este sentido, la comprensión de la obra de arte no es evaluativa de forma contingente, sino necesariamente apreciativa, porque no puede no ser así en tanto que la experiencia en la que se basa la comprensión no es neutral.

⁸² La conexión entre comprensión y apreciación de la obra de arte se encuentra también en muchos anti-intencionalistas. En este sentido, en “The Aesthetic Point of View” Beardsley busca una definición del valor estético: “The aesthetic value of X is the value that X possesses in virtue of its capacity to provide aesthetic gratification *when correctly and completely experienced*”. Beardsley, M. C., “The Aesthetic Point of View”, *The Aesthetic Point of View*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982, p. 27.

De esta manera, comprensión, experiencia y apreciación están relacionadas desde su misma definición. La comprensión de la obra se define en términos de experiencia, es decir, se trata de una comprensión experiencial, en la medida en que entender una obra consiste en tener una determinada experiencia de ella. En otras palabras, el contenido de la comprensión es una experiencia. No se puede decir que primero se comprenda y luego se experimente. Asimismo, la experiencia misma es valorativa, es una experiencia de valor, porque es sobre una conexión entre dos cosas, a saber, la experiencia en el sujeto y su causa. La experiencia estética incluye un juicio –teniendo en cuenta que un juicio no es siempre una enunciación verbal– porque la percepción misma ya es valorativa, evaluativa. Y esto es así, a su vez, porque la percepción consiste en la aprehensión de un aspecto relacional: la conexión interna entre la experiencia y su causa; relación que no es causal, ni de mera concomitancia.

En suma, bajo este plantamiento, comprender implica experimentar y experimentar implica apreciar. Comprender implica experiencia porque la forma que adopta la comprensión es la de una experiencia. La experiencia implica apreciación porque implica una percepción evaluativa, porque es percepción de la conexión interna entre la causa y el efecto. Entender implica experiencia, experiencia implica conexión interna, conexión interna implica percepción evaluativa, percepción evaluativa implica valor y valor implica apreciación. Podemos decir que entender una obra de arte consiste en experimentar correctamente una obra (comprensión experiencial), experimentar correctamente una obra consiste en percibir la conexión interna (de carácter no causal) entre el objeto y la experiencia (percepción evaluativa, valorativa) y apreciar una obra de arte consiste en emitir un juicio de valor, un juicio sobre la relación entre el sujeto y el objeto, un juicio sobre la conexión entre la experiencia y su causa⁸³.

Una concepción de la interpretación que también pone de relieve el papel de la experiencia es la de R. Wollheim. La dificultad de decidir sobre si la determinación del significado intencional o la apreciación estética constituyen la finalidad de la interpretación es una cuestión que no se le escapa al autor, pero aporta un nuevo

⁸³ Naturalmente conectar la experiencia con su objeto no implica siempre conocer qué está causando la experiencia.

enfoque de la cuestión considerando la perspectiva del artista y sus objetivos en el proceso creativo. Para Wollheim es posible que la intención de un artista pueda tener como objeto, tanto proporcionar placer estético, como producir significado:

Ni que decir tiene que cuando un artista pretende dar placer pinta de manera que produzca cierta experiencia. Pinta de manera que produzca una experiencia placentera, pero mi tesis consiste en afirmar que también cuando el artista se propone producir contenido o significado, que es su propósito principal, pinta también de manera que produzca determinada experiencia⁸⁴.

Wollheim introduce entre las dos posibilidades un criterio de distinción. Por un lado, define como una *actitud intencional simple* aquella que tiene como objetivo proporcionar satisfacción estética, en tanto que se dirige a producir una experiencia simple. Por otro lado, define como una *actitud intencional compleja* aquella que tiene como objetivo dar significado, en tanto que se dirige a una experiencia compleja:

Cuando pasamos del más simple al más complejo de los dos casos en los que el pintor pinta con el fin de producir una experiencia [...], entonces su dependencia de su propia experiencia al pintar –su dependencia de sí mismo al pintar– es mayor⁸⁵.

Es interesante tener en cuenta que el punto de convergencia de las dos posibilidades consiste en que coinciden en que el propósito genérico del artista concluye en la producción de una experiencia⁸⁶. El punto de divergencia es de qué tipo sea esta experiencia, del que depende, a su vez, su simplicidad o su complejidad.

La actitud intencional compleja vincula estrechamente intención y significado porque ante la pregunta sobre cuál es la intención del artista responde que la

⁸⁴ Wollheim, *La pintura como arte*, Visor, Madrid, 1997, p. 56.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁶ La explicación del sentido en que Wollheim puede decir que la actitud intencional compleja –que implica la producción de significado– concluye en la forma de una experiencia tiene que ver con la explicación de la naturaleza misma del significado artístico que propone el autor. Se puede observar que la relación que aquí se establece entre la intención del autor y el significado de la obra, que consiste en que existen los casos en los que el propósito del artista es dotar a la obra de contenido o significado, involucra también el tercer elemento en cuestión, a saber, la experiencia, que es esencial a la captación del significado por parte del intérprete. En este sentido Wollheim sostiene la tesis que “consiste en afirmar que también cuando el artista se propone producir contenido o significado, que es su propósito principal, pinta también de manera que produzca determinada experiencia. Lo hace así porque ésta es la forma de transmitir el significado pictórico, y esto es así por la naturaleza del significado pictórico”. *Ibid.*, p. 56.

intención es la de significar. En la medida en que esté justificada la idea de que un intencionalismo consistente tiene que abogar por un nexo fuerte entre intención y significado, en tanto que la primera determina el segundo, se hace evidente la idoneidad de la actitud intencional compleja. Sin embargo, a pesar de que el planteamiento discrimina entre satisfacción estética y significado como propósitos del autor, conviene tener en cuenta que no se trata de dos aspectos que se excluyan mutuamente. Esto significa que existe la posibilidad de que la intención de un autor sea la de producir una experiencia estética y que ésta sea producida a través del significado o que la intención de un autor sea la de generar significado y que a partir de éste se obtenga una experiencia estética. De hecho, en el planteamiento de Wollheim, la segunda posibilidad es más bien una necesidad ya que, bajo su concepción del significado artístico, a la identificación de los aspectos semánticos de una obra le es intrínseca la experiencia.

Esto tiene que ver con la visión de Wollheim sobre la naturaleza misma del significado artístico. En sintonía con la línea de pensamiento wittgensteiniana, Wollheim definió el significado artístico como un significado “experiencial”⁸⁷. Considerar que la naturaleza del significado artístico es experiencial quiere decir que captar el significado de una obra consiste en tener una determinada experiencia de la obra. La idea de un significado experiencial implica que el proceso de desentrañamiento del significado es coincidente con el proceso de experimentación. Asimismo, esta experiencia está relacionada con la intención porque para Wollheim: “entender la experiencia del arte [...] se produce cuando se llega a ver, en la obra que causa dicha experiencia, el efecto intencional que el artista había pretendido dar a su actividad”⁸⁸. De esta manera, Wollheim también concibe conjuntamente el acto de entender una obra y su apreciación⁸⁹. La experiencia es un constituyente del significado en el arte, su carácter experiencial es su nota definitoria. Si esto es así, el placer estético y el significado son pensables como dos elementos que no están en competencia necesariamente en el marco de una teoría intencional. Este concepto complejo del significado artístico permite integrar las posturas que priman, por

⁸⁷ Wollheim, “Mi pensamiento estético”, *Daimon Revista de Filosofía*, 28, Enero-Abril, 2003, p. 100.

⁸⁸ Wollheim, *La pintura como arte*, p. 12.

⁸⁹ La experiencialidad del significado artístico como característica definitoria del mismo será un tema muy importante en este trabajo, que abordaremos más profundamente en el último capítulo.

ejemplo, la voluntad de producir significado por parte del artista y aquellas que priman su intento de producir una experiencia estética.

Ahora bien, aunque los planteamientos de Carroll, Stecker, Wittgenstein y Wollheim nos ayudan a establecer una convergencia entre interpretación, en tanto que implica la comprensión de la obra, y apreciación, la cuestión es que la apreciación a la que apelan los maximizadores no es una cualquiera, sino aquella que maximiza el valor estético de la obra. Entonces la pregunta a la que hay que responder es si el intencionalismo constituye necesariamente un planteamiento que va en detrimento del valor estético o, por el contrario, es factible hacer compatible el objetivo de los maximizadores con una teoría intencionalista. Esta ha sido la meta fundamental del Intencionalismo Hipotético.

1.2.2 Intencionalismo maximizador: el Intencionalismo Hipotético

Intencionalistas y maximizadores han buscado acercamientos mutuos. Por un lado, los maximizadores han aceptado la relevancia ontológica de las intenciones del autor, pero no la interpretativa, suscribiendo una forma de intencionalismo ontológico⁹⁰. Por otro lado, los intencionalistas vienen reconociendo en los últimos años que el objetivo de maximizar la experiencia estética de la obra puede ser tan legítimo en la interpretación como la búsqueda del significado. Por ejemplo, desde un intencionalismo moderado, Stecker considera que en el arte existen diversos valores a tener en cuenta así como distintas finalidades⁹¹. Tanto el conocimiento, como la experiencia estética, como el significado de la obra, como la expresión y el reconocimiento de emociones, o incluso la función social o histórica pueden ser algunos de estos valores. En este sentido, considera que de la multiplicidad de valores que se pueden considerar en arte se deduce la necesidad de una multiplicidad en cuanto a los propósitos que pueden haber a la hora de la interpretación. Para Stecker, una de las cuestiones fundamentales que una teoría de la interpretación debe empezar por reconocer es que no existe un propósito unívoco sobre el que esta última se

⁹⁰ Davies, S., *Philosophical Perspectives of Art*, Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 15

⁹¹ Stecker, R., *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003, p. 35 y ss.

dirija, sino que son diversos e igualmente legítimos, ya que el fenómeno de la interpretación no se puede comprender de una forma cerrada y rígida, como si fuera igual para todos los casos⁹². El problema de la propuesta de Stecker es que no consiste en la integración de maximización e intencionalismo bajo un mismo objetivo interpretativo, sino que se limita reconocer la legitimidad de ambos planteamientos por separado⁹³.

El intento más profundo de compatibilizar el intencionalismo con la visión maximizadora de la intención es el que ha dado lugar a la versión hipotética del intencionalismo. Según J. Levinson: “[...] el intencionalismo hipotético es una perspectiva en interpretación literaria que toma las *hipótesis óptimas sobre la intención del autor*, en lugar de las *intenciones reales del autor*, para proveer la clave del significado central de las obras literarias”⁹⁴. De esta manera, el intencionalismo hipotético encierra una visión de la interpretación cercana a la maximización estética en la medida en que el significado se entiende como proyección de la intención de los autores que la audiencia puede hacer, pero no se trata de una proyección cualquiera, sino de la mejor. La mejor proyección del significado es aquella que resulta epistémicamente más correcta en relación a la estructura interna de la obra, pero en caso de existir varias hipótesis igualmente coherentes con las propiedades de la obra el intencionalismo hipotético opta por la interpretación que hace a la obra estética y artísticamente más valorable. Se trataría de una especie de inferencia a la mejor explicación que ya ha sido defendida por algunos maximizadores⁹⁵. Es por ello que podemos considerar que el intencionalismo hipotético es la versión maximizadora del intencionalismo. Pero, si bien es cierto que el intencionalismo hipotético está en mejores condiciones de integrar un planteamiento intencionalista y maximizador,

⁹² S. L. Feagin también considera que los intereses sobre el arte son múltiples. Feagin, S., “On Defining and Interpreting Art Intentionalistically”, *British Journal of Aesthetics*, 22, 1982, pp. 65-77.

⁹³ Profundizaré en esta idea al final de este capítulo, en el apartado “Stecker sobre la compatibilidad entre monismo y pluralismo”.

⁹⁴ Levinson, J., “Hypothetical Intentionalism: Statement, Objections, and Replies”, *Contemplating Art* Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 302: “[...] hypothetical intentionalism is a perspective on literary interpretation which takes *optimal hypotheses about authorial intention*, rather than *actual authorial intention*, to provide the key to the central meaning of literary works”.

⁹⁵ Goldman, A., “Interpreting Art and Literature”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48, 1990, 204-214.

también es cierto que, para ello, adopta una serie de compromisos filosóficos que, a priori, no resultan evidentes, como vamos a ver.

La noción de audiencia intentada

El Intencionalismo Hipotético fue formulado en un primer momento por W. E. Tolhurst⁹⁶ y posteriormente reformulado por J. Levinson⁹⁷. Partiendo de la idea de que el significado de la obra es el significado de la preferencia de un texto, Tolhurst definió el intencionalismo hipotético como el planteamiento interpretativo que identifica el significado de la obra mediante la formulación de una hipótesis sobre la intención del autor, basada solamente en la evidencia que poseen los miembros de la audiencia *intentada* por el autor, en virtud de ser miembros de esa audiencia:

El significado de la preferencia es mejor entendido como la intención que un miembro de la audiencia intentada estaría más justificado a atribuir al autor en base al conocimiento y las actitudes que posee en virtud de ser miembro de la audiencia intentada. Así, el significado de la preferencia ha de ser interpretado como aquella hipótesis del significado del hablante que está más justificada sobre la base de aquellas creencias y actitudes que uno posee *qua* oyente intentado o lector intentado⁹⁸.

Así pues, una de sus características fundamentales es el cambio de perspectiva que supone colocar el acento, no ya en el autor y su intención, sino en los receptores; y no ya en unos receptores cualesquiera, sino en aquellos que fueron previstos por el autor. De esta manera, la noción de intención del autor es desplazada por la noción de audiencia intentada y la tesis sobre la intención real se debilita en favor de una hipótesis sobre la intención. En este mismo sentido, ha sostenido Levinson lo siguiente:

La intención real del hablante no es determinante del significado de una creación literaria (u otro discurso

⁹⁶ Tolhurst, W. E., "On What a Text Is and How it Means", *The British Journal of Aesthetics*, 19, 1979.

⁹⁷ Levinson, J., "Intention and Interpretation: A Last Look", en Iseminger, G., (ed.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, 1992.

⁹⁸ Tolhurst, *op. cit.*, p. 11: "[...] utterance meaning is best understood as the intention which a member of the intended audience would be most justified in attributing to the author based on the knowledge and attitudes which he possesses in virtue of being a member of the intended audience. Thus utterance meaning is to be construed as that hypothesis of utterer's meaning which is most justified on the basis of those beliefs and attitudes which one possesses *qua* intended hearer or intended reader".

lingüístico) sino tal intención óptimamente *hipotetizada*, dados todos los recursos que nos estén disponibles en la estructura interna de la obra y el contexto de creación circundante, en toda su especificidad legítimamente invocada. El núcleo del significado de la preferencia puede ser analíticamente concebido como nuestra mejor y más apropiadamente informada proyección del significado intentado por el autor desde nuestra posición como intérpretes intentados⁹⁹.

El concepto de audiencia intentada ha resultado ciertamente controvertido. Por ejemplo, se podría objetar que si, desde la perspectiva del intencionalismo hipotético, es muy difícil o casi imposible conocer la intención real del autor, entonces como mínimo igual de complicado será conocer las intenciones del autor sobre su audiencia pretendida. Como ha mostrado D. O. Nathan¹⁰⁰, la noción de audiencia intentada devuelve al intencionalismo hipotético a la órbita del intencionalismo real, en la medida en que pueda entenderse que la audiencia intentada por el autor forma parte del conjunto general de las intenciones reales que tenía. Teniendo en cuenta esta objeción, Levinson ha mantenido que conocer la audiencia intentada por el autor es más fácil que conocer sus intenciones sobre el contenido de la obra. No obstante, Levinson ha corregido el planteamiento de Tolhurst y ha propuesto sustituir la noción de audiencia intentada por la noción de audiencia *apropiada* o *ideal*¹⁰¹.

Ahora bien, la noción de audiencia apropiada no resulta menos problemática que la de audiencia intentada, ya que tampoco está claro cómo es posible determinar qué sujetos engloba este grupo. Para determinar el significado en la interpretación se formula una hipótesis sobre la intención del autor en base a la evidencia que tienen los miembros de la audiencia –en este caso la audiencia apropiada– en virtud de ser miembros de esa audiencia. El tándem audiencia/evidencia que incluye esta tesis configura un juego de determinación mutua poco esclarecedor en el siguiente

⁹⁹ Levinson, J., "Intention and Interpretation: A Last Look", en Iseminger, G., (ed.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, 1992, p. 224: "Actual utterer's intention, then, is not what is determinative of the meaning of a literary offering (or other linguistic discourse) but such intention as optimally *hypothetized*, given all the resources available to us in the work's internal structure and the relevant surrounding context of creation, in all its legitimately invoked specificity. The core of utterance meaning can be conceived of analytically as our best appropriately informed projection of author's intended meaning from our positions as intended interpreters".

¹⁰⁰ Nathan, D. O., "Irony and the Artist's Intentions", *British Journal of Aesthetics*, 23, 1982.

¹⁰¹ Levinson, *op. cit.*, p. 227-8.

sentido: ¿los miembros de la audiencia tienen la evidencia que tienen en virtud de ser miembros de la audiencia, o es en virtud de tener esa evidencia por lo que forman parte de la audiencia apropiada? De otro modo: ¿que alguien reconozca la evidencia implica que es miembro de la audiencia o el ser miembro de la audiencia implica que reconozca la evidencia?

Al margen de lo complicado de responder a estas preguntas, podríamos preguntarnos si, partiendo de la idea de que no se puede tratar con las intenciones reales del autor y sustituyendo el significado del autor por el significado de la audiencia, no es acaso el significado mismo de la obra lo que deviene en irreal o hipotético.

Intenciones categoriales e intenciones semánticas

Los problemas con la noción de evidencia no se agotan en sus relaciones con la noción de audiencia, sino que se multiplican a la hora de especificar qué cuenta como evidencia para la interpretación. Si el significado se determina en base a ciertas evidencias, éstas tienen que ser relativas a la intención en algún sentido para poder decir que la intención determina el significado de la obra, en coherencia con la tesis general del intencionalismo. Pero no todas las intenciones del autor que se puedan tener en cuenta son relevantes como evidencia interpretativa en el intencionalismo hipotético. Para Levinson, existe un tipo de intenciones relevantes para la interpretación y un tipo de intenciones irrelevantes; tipos que se corresponden con las que llama intenciones *categoriales* e intenciones *semánticas* respectivamente¹⁰².

Las intenciones categoriales son relativas a aspectos muy generales de las obras de arte, como la intención de que algo sea una obra de arte, o la intención de que la obra sea de un género específico. Por otra parte, las intenciones semánticas tienen que ver con aspectos particulares de las obras, como los relativos al contenido y propiedades concretas de la obra. Por ejemplo, en el cuadro de Picasso *Maqueta de*

¹⁰² Parece que Levinson se encontraría entre quienes distinguen entre la intención de realizar una obra de arte, incluso una obra de una forma y un género determinado, los intencionalistas que hemos llamado ontológicos, y los intencionalistas respecto al significado: “As it turns out, though I ultimately favour contextualism in regard to *semantic* intentions (and semantic content), I support intentionalism, by contrast, in regard to *categorical*—including art making—intentions, ones that govern not what a work is to mean but how it is to be conceived, approached, classified on a fundamental level”. *Ibid.*, p. 222 y 232.

guitarra (1912), la intención de que la pintura sea cubista es categorial y la intención de que la pintura sea de una guitarra es semántica. Podemos suponer que la noción de intención semántica de Levinson también incluye intenciones más complejas, que van más allá de la cuestión de cuál sea el contenido representado por una obra de arte, como por ejemplo la intención de que el contenido de una obra de arte exprese una determinada actitud.

Para Levinson la razón más importante por la que sólo las intenciones categoriales son relevantes en la interpretación es que sólo ellas determinan el significado de la obra, no las semánticas¹⁰³. La importancia de distinguir entre intenciones semánticas y categoriales residiría en el papel constituyente de las intenciones categoriales en el proceso creativo de la obra porque de ellas depende que la obra sea lo que es y que, por lo tanto, indirectamente, signifique lo que significa. Conviene tener en cuenta que la razón que aporta Levinson para justificar la relevancia de las intenciones categoriales encaja muy bien con el planteamiento del intencionalismo ontológico. Las intenciones categoriales sirven para discernir entre lo que es una obra de arte y lo que no lo es. Siguiendo el ejemplo utilizado en la explicación del intencionalismo ontológico, las intenciones categoriales sirven para distinguir *A sangre fría* de un mero informe policial. Asimismo, las intenciones categoriales sirven para distinguir dos obras de arte distintas pero indiscernibles en cuanto a su texto. Para este caso, G. Currie propone que imaginemos que Anne Radcliffe hubiera escrito una obra anterior con un texto idéntico al de la obra *La abadía de Northanger* (1803) de Jane Austen. Se trataría de dos novelas con idéntico texto, una escrita por Radcliffe con la intención de hacer una obra representativa de la novela gótica y otra escrita por Austen con la intención de hacer una parodia de este género¹⁰⁴. En este caso la intención categorial haría de cada texto una obra diferente.

Así pues, las intenciones categoriales son decisivas y determinantes de las propiedades de la obra, es decir, tienen rango de evidencia, mientras que las

¹⁰³ *Ibid.*, p. 233. “Semantic intentions, like that of our unfortunate writer, do *not* determine meaning, but categorial intentions, such as concern a literature maker’s basic conception of what is made, do in general determine how a text is to be conceptualized and approached on a fundamental level and thus indirectly affect what it will resultantly say”.

¹⁰⁴ Currie, G., “Obra y texto”, *Artes & Mentes*, Madrid, Antonio Machado, 2012, p. 31.

intenciones semánticas sólo pueden tener un papel orientativo en la elaboración de la hipótesis sobre el significado. Para Levinson, las intenciones categoriales son más fiables porque son más fácilmente realizables y, por lo tanto, más fácilmente identificables. Por ejemplo, es muy difícil que un autor no cumpla la intención de hacer un poema, en lugar de hacer una novela. Por el contrario, las intenciones relativas a lo que se pretende expresar mediante el contenido específico del poema son más susceptibles de no ser exitosas y, por lo tanto, para Levinson, son más difícilmente reconocibles.

Ahora bien, siguiendo el argumento de P. Livingston¹⁰⁵, podemos considerar que este parecer es escasamente generalizable, ya que a veces las intenciones categoriales también pueden ser difíciles de realizar y, por el contrario, algunas intenciones semánticas pueden ser fáciles de realizar. Volviendo al ejemplo del cuadro de Picasso *Maqueta de guitarra*, no parece complicado imaginar el caso de un pintor que se encuentra en un aprieto a la hora de realizar su intención categorial de componer una pintura cubista –puede que por falta de talento para manejarse con los mecanismos propios de este género– y que, sin embargo, es perfectamente capaz de satisfacer sus intenciones semánticas sobre la representación de una guitarra realista. Además, las objeciones a la distinción entre tipos de intención que establece el intencionalismo hipotético no se limitan a las características que Levinson atribuye a uno y otro tipo, sino que atañen a la distinción misma. En este sentido, Livingston ha objetado que la división entre estos dos tipos de intención no está clara porque las intenciones categoriales pueden tener implicaciones semánticas y viceversa¹⁰⁶. En otras palabras, para Livingston, las intenciones categoriales y las semánticas no siempre son completamente discernibles porque existe una serie de casos híbridos donde incluso las intenciones categoriales no pueden darse separadamente de intenciones semánticas.

Por ejemplo, si el alcance de las intenciones categoriales abarca también las intenciones de que una obra pertenezca a un género determinado, como sostiene Levinson, entonces surge un problema. El hecho de que un texto sea una novela depende exclusivamente de la forma en que se dé el texto, pero que una novela

¹⁰⁵ Livingston, *op. cit.*, p. 162.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 160-1.

pertenezca a un género determinado puede depender de la forma y del contenido, es decir, puede involucrar también intenciones semánticas. Consideremos el caso de que un autor tenga la intención de escribir una novela gótica. En el planteamiento de Levinson bastaría la concurrencia de determinados elementos característicos de la novela gótica para que esta intención –categorial– quede fácilmente satisfecha. Sin embargo, en este caso, es precisamente el darse cierto contenido, la presencia de ciertos elementos representativos del género en la novela –intención semántica–, lo que hace posible la satisfacción de la intención categorial. Es decir, dar contenido a la intención de escribir una novela gótica implica que se tenga la intención de satisfacer ciertos requisitos semánticos. También es problemático a qué tipo de intencionalidad pertenezca que una obra sea una parodia o una sátira, puesto que podría tener el mismo texto que una que no lo fuera como sería el caso de la novela de Austen propuesta por Currie. ¿Son la parodia o la ironía intenciones semánticas o categoriales?

En la medida en que esto sea así, tampoco estaría justificado que unas intenciones y otras tengan un estatus de relevancia diferente en la interpretación. Además, si no fuera cierto que las intenciones categoriales y semánticas tienen transcendencia recíproca y se pudiera mantener la distinción entre estos dos tipos, resultaría que las intenciones relevantes para la interpretación –las categoriales– se parecen más al tipo de intenciones que admitía el intencionalismo ontológico que a las del interpretativo. Con esa distinción entre intenciones categoriales e intenciones semánticas, Levinson aproxima el intencionalismo hipotético al dominio del intencionalismo ontológico y, por lo tanto, a una forma de anti-intencionalismo interpretativo. Es por ello que el intencionalismo hipotético se sitúa en un espacio lógico intermedio entre el intencionalismo y el anti-intencionalismo.

El conjunto de intenciones al que apuntan las intenciones categoriales es idéntico al conjunto de intenciones ontológicas, a las que el intencionalismo ontológico reconocía cierta relevancia. Las intenciones categoriales son idénticas a las ontológicas en tanto que son aquellas de las que depende que la obra sea la obra que es. Si el intencionalismo hipotético se pretende un intencionalismo interpretativo, y si la relevancia de las intenciones categoriales es meramente ontológica, Levinson no puede decir coherentemente que las intenciones categoriales determinan el

significado y cargar sobre ellas, al mismo tiempo, el peso de la interpretación. Del mismo modo, si las intenciones categoriales carecieran realmente de implicaciones semánticas resultarían triviales para la interpretación porque podríamos preguntarnos: ¿determina el significado de un poema el hecho de pertenecer a la categoría de los poemas? La respuesta es obviamente negativa, ya que tener la certeza de que una obra es un poema no parece arrojar mucha luz a la hora de hacer una hipótesis sobre su significado.

La interpretación como formulación de hipótesis

La distinción entre tipos de intenciones de Levinson encierra además un punto paradójico. No se entiende bien cómo es posible sostener que la interpretación consiste en la formulación de una hipótesis sobre las intenciones semánticas del autor para determinar su significado y, al mismo tiempo, que las únicas intenciones que determinan el significado para la interpretación sean las intenciones categoriales. Levinson proponía apelar en la interpretación a las intenciones categoriales exclusivamente porque pueden ser satisfechas más fácilmente y, por lo tanto, resultan más fácilmente reconocibles y fiables. Precisamente estas características convierten a las intenciones categoriales en intenciones poco interesantes para ser objeto de nuestras hipótesis interpretativas porque, dado que están claras o más claras que las semánticas, o bien no precisan ser hipotetizadas, o bien, si lo son, serán fácilmente confirmables o refutables; de manera que la interpretación sería un fenómeno mucho más simple de lo que realmente es.

Si las intenciones categoriales son las únicas legítimas para la interpretación, entonces las hipótesis interpretativas tendrán como objeto este tipo de intenciones. Pero no parece que tenga mucho sentido hacer una mera hipótesis, en lugar de una aseveración, de aquello que parece ser tan claro, indubitable y evidente como las intenciones categoriales. Para ser el objeto relevante de las hipótesis interpretativas, las intenciones categoriales tienen que ser dudosas, es decir, no pueden ser fácilmente conocidas. Pero si las intenciones categoriales fueran tan difíciles de identificar como las semánticas, no tendría mucho sentido excluir a estas últimas de nuestras hipótesis interpretativas alegando su supuesta inaccesibilidad como hace Levinson.

El debate entre intencionalistas y anti-intencionalistas

Para Levinson las intenciones categoriales son reales y extrínsecas a la obra y, por lo tanto, no constituyen el objeto de las hipótesis que se formulan en las interpretaciones, sino las intenciones semánticas relativas al significado. Pero tampoco parece muy razonable considerar que las intenciones semánticas sean el objeto de la interpretación del significado, en tanto que objeto de las hipótesis interpretativas, y decir que las intenciones que determinan el significado son las categoriales. Si, por el contrario, las intenciones semánticas sí tienen interés en la interpretación, como para formular algún tipo de hipótesis sobre ellas, será porque sí determinan el significado en algún sentido.

Ahora bien, si es correcto el argumento de Livingston y no es posible separar absolutamente ambos tipos de intención, es decir, si es posible decir que en algunos casos las intenciones semánticas tienen repercusiones categoriales, entonces caben sólo dos posibilidades: admitir que la interpretación también trabaja con intenciones reales (categoriales) –lo cual devolvería de nuevo al intencionalismo hipotético a la esfera del intencionalismo real, donde todos los tipos de intención son relevantes– o bien, admitir que las intenciones categoriales no son indubitables y, por lo tanto, serían tan hipotetizables como las semánticas, de manera que la distinción entre estos tipos de intención dejaría de ser pertinente para la interpretación porque ambas serían objeto de hipótesis interpretativas; una vez más, como ocurre en el intencionalismo realista. Con todo ello, discutir las características que Levinson establece para los dos tipos de intención y su papel en la interpretación, no implica negar el hecho de que los artistas puedan tener y tengan distintos tipos de intenciones, que pueden muy bien coincidir con los tipos que propone Levinson. El problema reside, en última instancia, en el hecho de otorgar distinta relevancia para la interpretación a estos tipos de intención.

El significado como construcción

Otro problema del planteamiento hipotético del intencionalismo tiene que ver con un aspecto de su concepción del significado que tiene implicaciones filosóficas latentes. Se trata de la idea del significado como *construcción* por parte de la audiencia. Según Levinson, el intencionalismo hipotético también puede ser llamado

intencionalismo *constructivo*¹⁰⁷, porque el significado de la obra, como el fruto de una hipótesis sobre la intención del autor, es el resultado de una construcción teórica sobre la base de un autor postulado, proyectado por una determinada audiencia. En este sentido, Levinson habla indistinguiblemente de adscribir significados al autor y de proyectarlos o construirlos. Pero lo cierto es que no se puede hablar indistinguiblemente en estos términos, ya que adscribir un significado a alguien es una cosa radicalmente distinta a construir el significado de alguien.

Generalmente, la teoría que considera que el significado y la verdad son fruto de una producción realizada por los receptores, más que por los autores o hablantes se suele identificar con ciertas versiones del pragmatismo. Con esta visión del significado, el intencionalismo hipotético parece aproximarse a este determinado planteamiento filosófico. Pero si el intencionalismo hipotético contuviera de forma latente un compromiso con una noción pragmatista de la verdad y el significado, tendría problemas a la hora de mantener la analogía entre obra y preferencia lingüística, ya que también debería considerar que el significado lingüístico es una construcción teórica de los receptores. Y no es precisamente desde el punto de vista de la verdad y el significado del pragmatismo desde el que el intencionalismo ha trazado esta analogía con el lenguaje tradicionalmente. En esta situación, o bien el intencionalismo hipotético sólo sostiene esta visión del significado para la literatura y rechaza la idea de significado de la obra como significado de la preferencia de la obra o bien, se compromete con el pragmatismo en los dos ámbitos. Esto no sería en sí mismo un problema, pero sí un problema para el intencionalismo hipotético como intencionalismo. Si es cierto que el intencionalismo hipotético tiene este compromiso implícito con la visión pragmatista de la verdad y el significado, entonces tiene un problema con la justificación misma de su condición intencionalista porque tradicionalmente el pragmatismo se encuentra más cercano a posturas radicalmente anti-intencionalistas, en todos los sentidos, como el estructuralismo y el post-estructuralismo. Una vez más el intencionalismo hipotético parece ser una teoría muy poco intencionalista.

¹⁰⁷ Levinson, *op. cit.*, p. 221: “The view I defend is strictly neither intentionalism or anti-intentionalism, as those are usually delineated, but what might be called *hypobetical* (or constructive) *intentionalism*”.

Asimismo, existe un argumento ulterior en contra del intencionalismo hipotético, incluso en el caso de que la idea del significado como construcción estuviera justificada. Si el significado es una construcción tiene que realizarse a partir de las propiedades de la obra y, como ha mostrado H. Maes¹⁰⁸, a veces, percibir las propiedades de la obra depende del conocimiento de la intención real del autor, entonces ya no es suficiente con lo que la audiencia pueda suponer. La tesis de Maes es que en ocasiones, como por ejemplo en el arte contemporáneo, los testimonios de los autores sobre sus propias intenciones son los únicos elementos que pueden iluminar el significado de la obra.

Que la noción de audiencia intentada, la distinción entre intenciones categoriales y semánticas y la idea de significado como construcción por parte de la audiencia presenten algunos problemas no obsta para que podamos reconocer en el intencionalismo hipotético una idea interesante, a saber, la visión de la interpretación como formulación de hipótesis. Ya Wittgenstein había considerado que interpretar consiste, fundamentalmente, en formular hipótesis: “[...] los casos en que *interpretamos* son fáciles de reconocer. Si interpretamos, formulamos hipótesis que pueden resultar falsas”¹⁰⁹. Que lo que hacemos al interpretar es formular hipótesis es algo que puede ser compartido por diversas teorías interpretativas. Podríamos preguntarnos si es que acaso no son hipótesis sobre el significado de la obra lo que hacen los intencionalistas realistas y los anti-intencionalistas cuando interpretan.

La visión de la interpretación como formulación de hipótesis no nos compromete necesariamente con la visión del significado como construcción ni, por lo tanto, con el intencionalismo hipotético, porque es difícil integrar coherentemente la noción de hipótesis y la noción de significado como construcción. Como se desprende de la cita de Wittgenstein, si hay algo que caracteriza a una hipótesis es su capacidad de ser confirmable o refutable, es decir, una hipótesis puede ser falsa. Por el contrario, la noción de significado como construcción encierra unas implicaciones filosóficas que lo alejan de este planeamiento veritativo. No se entiende bien como una construcción teórica del significado fruto del acuerdo de los intérpretes relevantes puede demostrarse verdadera o falsa. Y si la hipótesis se demuestra

¹⁰⁸ Maes, “Intention, and Contemporary Visual Art”, pp. 121-138.

¹⁰⁹ Wittgenstein, L., *Investigaciones Filosóficas*, México, UNAM, 2008, p. 487.

verdadera o falsa es porque no es completamente una construcción, es decir, porque no depende exclusivamente de aquellos que realizan dicha construcción, sino que tiene un punto de anclaje más allá de las consideraciones de la audiencia apropiada.

El intencionalismo hipotético no puede decir coherentemente que el significado de la obra es, al mismo tiempo, una hipótesis confirmada y una construcción. Decir que el significado es una construcción de la audiencia implica que el significado no es algo independiente de ella. Si esto fuera así, no tendría sentido que el significado tuviera que ser una mera hipótesis. Se pueden hacer hipótesis de algo que no depende, que no viene determinado por, y que no es resultado de, la entidad misma que hace la hipótesis. Una consecuencia claramente contraintuitiva a la que conduce este planteamiento es que si el significado de la obra no es independiente en este sentido, entonces lo que se convierte en infalible ya no es el autor –como ocurría supuestamente en el intencionalismo absoluto–, sino la audiencia, porque ¿qué criterio de corrección se aplica sobre las hipótesis de la audiencia si el significado no es algo ajeno a ella misma?

Por incorporar tantos recursos teóricos novedosos, al intencionalismo hipotético le sobrevienen algunas críticas en relación a la definición y aplicación de los mismos. Introducir estos nuevos conceptos en el debate, si bien consigue cerrar algunas ventanas, abre otras tantas puertas. En este sentido, esta versión del intencionalismo tiene problemas a la hora de especificar la idea de audiencia apropiada, de justificar claramente la distinción entre intención categorial y semántica y su estatus interpretativo y de establecer la naturaleza del significado. Asimismo, se puede compartir la intuición a favor de la idea de que lo que hacemos al interpretar es formular una hipótesis sobre la intención para determinar el significado de obra, pero eso no implica ninguna obligación de suscribir este tipo de intencionalismo. Una cosa es admitir que cuando interpretamos hacemos hipótesis, y otra cosa es decir que el significado está determinado por la audiencia. De manera que la idea de la interpretación como hipótesis no tiene por qué ser patrimonio exclusivo del intencionalismo hipotético.

Tampoco es necesario comprometerse con la versión hipotética del intencionalismo para integrar una posición maximizante dentro del intencionalismo, ya que decir que la interpretación consiste en un proceso de formulación de hipótesis

no es incompatible con una versión realista del intencionalismo que no suscriba una visión constructivista o pragmatista del significado como la que entraña el intencionalismo hipotético. En la medida en que podamos barajar distintas hipótesis sobre el significado siempre podremos optar por aquella que haga a la obra estética o artísticamente más interesante, siempre en coherencia con las intenciones del autor compatible con la hipótesis¹¹⁰.

La connivencia de un planteamiento maximizador e intencionalista puede observarse en el caso de la interpretación del lenguaje natural. Podemos encontrar formulaciones maximizantes del significado lingüístico, por ejemplo, cuando en la teoría de la interpretación radical de un intencionalista como D. Davidson se apela al *Principio de Caridad* como requisito interpretativo. El principio de caridad prescribe la necesidad de interpretar al hablante como teniendo de hecho el máximo de racionalidad que sea posible atribuir a sus palabras. De esta manera, el principio de caridad en la interpretación lingüística prescribe que entre las diversas interpretaciones posibles hay que optar por la que resulte más racional. En este sentido, Davidson ha afirmado que “comprendemos al máximo las palabras y pensamientos de otros cuando interpretamos en una forma que optimice el acuerdo”¹¹¹. El principio de caridad deviene en un principio de maximización del significado intencional del hablante con el ánimo de realizar la interpretación de la mejor manera posible, es decir optimizándola.

Teniendo en cuenta que la analogía entre el significado de una obra y el significado de una preferencia lingüística es un supuesto implícito en todo intencionalismo, es posible que esta estrategia de maximización, también pueda serlo en el arte, sin perjuicio sobre la relevancia de la intención. Por analogía con el lenguaje, en el arte también interpretamos haciendo hipótesis que maximicen las intenciones de los autores. En este sentido, los propios maximizadores reconocen que sólo se puede maximizar con cierta coherencia con la obra¹¹². De esta manera, se entiende que en la interpretación del significado de una obra interpretamos

¹¹⁰ Profundizaré en esta idea al final de este capítulo, en el apartado *¿Es posible un intencionalismo pluralista?*

¹¹¹ Davidson, D., “Sobre la idea misma de un esquema conceptual”, *De la verdad y de la interpretación. Fundamentales contribuciones a la filosofía del lenguaje*, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 202.

¹¹² Davies, S., “Interpretation”, *The Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2008, p. 131.

maximizando las posibilidades interpretativas del significado de obra sin que esto vaya necesariamente en detrimento de las intenciones del hablante.

1.2.2 La dicotomía entre Monismo y Pluralismo interpretativo

Otro de los debates más importantes que se dan entre intencionalistas y anti-intencionalistas en los últimos tiempos remite a la dicotomía entre una visión monista y una visión pluralista de la interpretación. En su artículo “Anglo-American Aesthetics and Contemporary Criticism: Intention and the Hermeneutics of Suspicion”¹¹³, Carroll dice lo siguiente: “el miedo más profundo del hermeneuta de la sospecha es que el intencionalismo pueda frustrar una práctica crítica productiva”¹¹⁴. El mismo miedo que Carroll atribuye a la hermenéutica de la sospecha es el que podemos atribuir a los anti-intencionalistas partidarios de la teoría de la maximización estética de la interpretación, a saber, que el intencionalismo limite el interés estético y artístico de algunas obras de arte al suscribirlo a la visión monista de la interpretación que implica la idea de interpretación verdadera en relación a las intenciones de los autores.

Aunque también existen autores anti-intencionalistas monistas, como Beardsley, tradicionalmente ha existido una intuición a favor de la idea de identificar el intencionalismo interpretativo como una más doctrina próxima a los postulados del monismo. Las nociones de significado e intención parecen casar mejor con la idea de una interpretación verdadera y única de la obra, en la medida en que se entienda el intencionalismo como la doctrina que considera que una obra tiene un significado específico que viene determinado por la intención de su autor. Interpretar desde el punto de vista intencionalista parece reducir el espectro de interpretaciones posibles a tener en cuenta en la medida en que la búsqueda del significado –determinado por la intención cumplida del autor– parece apuntar a una visión de la interpretación más restrictiva, ya que el que autor sólo pudo intentar algunas cosas concretas, incluso

¹¹³ Carroll, N., “Anglo-American Aesthetics and Contemporary Criticism: Intention and the Hermeneutics of Suspicion”, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 181: “[...] the deepest fear of the suspicious hermeneut is that intentionalism thwarts a lively and productive critical practice”.

una sola en particular. Y no sólo eso, sino que además puede ocurrir que la interpretación que coincida con la intención del autor no sea la más relevante estéticamente, como objetaban los maximizadores.

Así pues, el intencionalismo, o al menos el intencionalismo real, se presenta como más restrictivo por el compromiso latente que parece tener con la noción de interpretación verdadera, ya que puede entenderse la interpretación verdadera de una obra de arte como aquella relativa a lo que su autor intentó cumplidamente hacer. El intencionalismo parece estar anclado a la idea de que investigar sobre la intención del autor lo compromete con una visión de la interpretación como interpretación verdadera de la obra. Pero la noción de interpretación verdadera obstruye el propósito de la maximización, como sostiene García Leal: “una interpretación verdadera puede resultar inane y aburrida, mientras que una interpretación aceptable puede ser más interesante o iluminadora”¹¹⁵.

Parece claro que el intencionalismo implica un compromiso con el planteamiento monista de la interpretación, entendiendo por monismo la tesis de que existe una única interpretación de las obras de arte, que es correcta, *verdadera* y global. Por el contrario, entendiendo por pluralismo la idea de que pueden existir muchas interpretaciones *aceptables* de las obras de arte, desde el punto de vista pluralista no tiene por qué existir siempre una única mejor interpretación. Pero eso tampoco significa que no pueda existir jerarquía alguna entre las distintas interpretaciones aceptables, es decir, no todas las interpretaciones aceptables tienen que ser igualmente buenas¹¹⁶. Así, el pluralismo trabaja con la idea de una interpretación óptima, en lugar de una interpretación verdadera que sea la única y la mejor. La interpretación óptima sería la mejor entre las aceptables.

Teniendo en cuenta esta definición del pluralismo y considerando las coimplicaciones que el intencionalismo parece tener con la noción de interpretación verdadera, podemos preguntarnos: ¿es incompatible el intencionalismo con un planteamiento pluralista de la interpretación?, ¿exige el intencionalismo un compromiso con la idea de interpretación verdadera o se puede mover de alguna

¹¹⁵ García Leal, J., “Pluralidad de interpretaciones en el arte”, *Thémata*, 27, 2001, p. 34.

¹¹⁶ Currie, G., “Interpretation in Art”, en Levinson, J., (ed.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 293.

manera en el ámbito de la aceptabilidad?, ¿es necesario para el intencionalismo admitir el pluralismo en aras de no ser considerado estéticamente deflacionario?¹¹⁷. Asimismo, cabe apuntar un interrogante ulterior, a saber, si es deseable y por qué que sea posible un intencionalismo pluralista.

Aunque el pluralismo también ha encontrado algunas voces en su contra¹¹⁸, generalmente se ha entendido como el punto de equilibrio frente a los extremos que suponen el monismo, con las limitaciones interpretativas de la unicidad de la interpretación verdadera, y el relativismo, con las dificultades lógicas de justificar la idea de una verdad múltiple. Pero más allá de estas razones lógicas, también se ha considerado habitualmente que las intuiciones a favor del pluralismo obedecen a razones de otra índole. Dichas razones tienen que ver con el hecho de que una actitud interpretativa pluralista está asociada tácitamente con una disposición hacia ciertos valores éticos como la tolerancia, con determinadas actitudes políticas como la democracia, o con beneficios estéticos como una mayor riqueza interpretativa, en detrimento de los cuales va el monismo.

Con independencia de lo acertado o no de este último argumento, la pretensión de establecer una posible compatibilidad entre intencionalismo y pluralismo puede obedecer también a razones que no van más allá de la mera intención de justificar si nuestra actitud interpretativa es o puede ser intencionalista y pluralista al mismo tiempo, teniendo en cuenta que, de hecho, pueden existir varias interpretaciones de una obra de arte que no van necesariamente en contra de las hipótesis sobre las intenciones reales de su autor. Así pues, para responder a la pregunta sobre si el intencionalismo es un modelo interpretativo que implica

¹¹⁷ Por ejemplo, un maximizador como S. Davies afirma que la interpretabilidad múltiple de las obras de arte es consistente con los principios del intencionalismo moderado. Davies, S., "Interpretation", *The Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2008, p. 119. También G. Currie, que se postula entre los intencionalistas hipotéticos, afirma que es posible una versión del intencionalismo que sea compatible con el pluralismo. Currie, G., "Interpretación y pragmática", *Artes & Mentis*, Madrid, Antonio Machado, 2012, p. 161

¹¹⁸ Por ejemplo, Hal Foster sostiene que precisamente los valores que hacen loable el pluralismo para algunos, como el hecho de constituir una teoría más tolerante, flexible o democrática, conducen a la imposibilidad de ejercitar la crítica y la interpretación en modo alguno. Según el autor, el pluralismo, como tesis que reconoce una diversidad de factores en la experiencia del arte, conlleva un perjuicio para la crítica de arte, ya que la convierte en una actividad impotente y sin criterio, en la medida en que incurre en una tolerancia y libertad excesivas que considera más bien ideológicas. Foster, H., "Against Pluralism", *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle: Bay Press, 1985, pp. 13-32. También Novitz, D., "Against Critical Pluralism", en Krausz, M., (ed.) *Is There a Single Right Interpretation?*, The Pennsylvania State University Press, 2001.

necesariamente una actitud monista o si, por el contrario, puede adoptar la perspectiva del pluralismo, conviene empezar haciendo referencia a la cuestión que ha sido el núcleo de las disputas entre monistas y pluralistas, a saber, la naturaleza lógica de las interpretaciones y los enunciados que las componen.

Aceptabilidad y verdad en la interpretación

La polémica en torno al estatuto lógico de los enunciados interpretativos tiene que ver fundamentalmente con la discusión sobre si dichos enunciados tienen naturaleza veritativa, es decir, si las interpretaciones de obras de arte son susceptibles de ser verdaderas o falsas, o si por el contrario carecen de ella. De ahí surge como consecuencia la necesidad de determinar qué naturaleza, alternativa a la veritativa, podrían ostentar los juicios de la interpretación de obras de arte, es decir, hay que decidir cuál es el estatuto lógico de un enunciado que no puede ser verdadero o falso. Las dudas sobre el carácter veritativo de los enunciados interpretativos se deben a que la multiplicidad de interpretaciones que algunas obras de arte parecen admitir choca con las restricciones que supone la noción de una interpretación verdadera. De esta manera, el problema con los enunciados interpretativos no es sólo determinar su naturaleza lógica, sino también el de su unicidad, es decir, si tienen la cualidad de ser únicos, de justificar o refutar la posibilidad de hablar de *la* interpretación verdadera – y por lo tanto única– de una obra de arte.

Hablar de las interpretaciones de las obras de arte como entidades susceptibles de ser verdaderas o falsas es una fórmula recurrente en el lenguaje cotidiano, es parte de la forma en la que nos expresamos. Si las interpretaciones de las obras pueden calificarse como verdaderas o falsas, entonces las interpretaciones son enunciados o proposiciones interpretativos. Sin embargo, no todo el mundo considera que éste sea un modo de expresión adecuado. Para algunos autores, las interpretaciones de las obras de arte no tienen naturaleza de enunciados en modo alguno¹¹⁹. Por ejemplo, J. Margolis, defensor de la tesis relativista para la interpretación, ha considerado que si bien es cierto que podemos hablar de interpretaciones falsas, no es cierto que

¹¹⁹ Barnes, A., *On Interpretation*, Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1988, p. 5 y 42.

podamos hablar de interpretaciones verdaderas en modo alguno¹²⁰. Otros planteamientos¹²¹, han considerado que en la medida en que no se pueda hablar de interpretaciones verdaderas tampoco tiene sentido hablar de interpretaciones falsas.

Desde estas posiciones se precisa un criterio normativo para las interpretaciones alternativo al veritativo. También forma parte de la manera en que nos expresamos habitualmente el decir que una interpretación es aceptable o inaceptable, buena o mala. Para evitar tanto el relativismo, como las limitaciones de la idea de una única interpretación verdadera, algunos modelos proponen eliminar la noción de verdad en la interpretación artística y sustituirla por un criterio que admita la multiplicidad frente a la unicidad sin incurrir en contradicciones lógicas. Bajo el paradigma del pluralismo interpretativo, las interpretaciones pueden ser múltiples en tanto que carecen de valor de verdad y se rigen por un principio alternativo al veritativo, a saber, el criterio de *aceptabilidad*. Las interpretaciones no serían verdaderas o falsas, sino aceptables o no aceptables y, mientras que no podemos hablar de diversas interpretaciones verdaderas, no hay problema en considerar múltiples interpretaciones aceptables y algunas inaceptables.

Para analizar las diferencias entre los dos tipos de juicios posibles en la interpretación es preciso determinar el estatuto de la verdad y de la aceptabilidad, para lo que es preciso distinguir el dominio en el que rige cada categoría y cuáles son sus características. Los juicios veritativos y los juicios de aceptabilidad se distinguen entre sí en cuanto al grado de restricción que presentan, siendo los juicios veritativos de carácter restrictivo y los juicios de aceptabilidad juicios más amplios. Las nociones de verdad y falsedad pertenecen al dominio la lógica bivalente, donde lo que se predica con verdad de una cosa, implica a su vez la falsedad de su contraria. Pero el discurso en términos de aceptabilidad es más laxo porque pertenece a un dominio multivalente, de manera que aquello que se predica de una cosa o de una obra en términos de aceptabilidad admite gradación. Esto es, se podría decir que una interpretación es más o menos aceptable que otra, mientras que diríamos que una

¹²⁰ Uno de los exponentes más importantes del relativismo en interpretación es J. Margolis. Ver Margolis, J., "Robust Relativism", en Margolis, J., (ed.) *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*, Philadelphia: Temple University Press, 1987.

¹²¹ Por ejemplo, el *Anti-descriptivismo*. Ver Stecker, R., "Art Interpretation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52, n° 2, Spring, 1994, p. 198.

interpretación es verdadera o no verdadera, pero no que una interpretación es más o menos verdadera que otra.

Estas dos posibilidades configuran dos juegos interpretativos que pueden ser igualmente legítimos, pero que tienen que ser independientes entre sí, ya que los juicios veritativos y juicios de aceptabilidad no pueden ser mezclados dentro de una misma interpretación. En este sentido, Stecker ha proporcionado una calificación adicional de las interpretaciones que se dan bajo uno y otro criterio, a saber, aquella que distingue entre interpretaciones *comprehensivas* y *no-comprehensivas*¹²². Una interpretación comprensiva es aquella que aglutina distintos juicios interpretativos para dar lugar a una interpretación general que los reúne a todos. Este tipo de interpretación se constituye exclusivamente sobre la base de juicios con carácter veritativo. Esto es así porque los juicios interpretativos que se consideran verdaderos excluyen como falsos sus contrarios, de manera que la adición de distintos juicios verdaderos, bajo una única interpretación global, nunca dará lugar a una interpretación de la obra que incluya juicios contradictorios.

Por el contrario, las interpretaciones que se constituyen sobre la base de juicios basados en el criterio de aceptabilidad no admiten una interpretación comprensiva, porque no es posible la adición de distintos juicios de carácter aceptable para constituir una interpretación general. La aceptabilidad de un juicio no implica la negación de la aceptabilidad del juicio contrario, en tanto que se pueden esgrimir razones para justificar como aceptable –no así como verdadero– una cosa y la contraria. Así, una interpretación comprensiva en términos de aceptabilidad es incoherente porque no niega la posibilidad de incluir en ella juicios contradictorios. De esta manera, las interpretaciones basadas en la noción de aceptabilidad de sus juicios son de naturaleza no-comprehensiva, es decir, no es posible la adición de los distintos enunciados interpretativos aceptables sobre una obra de arte bajo una misma interpretación global.

Ahora bien, ¿cómo contribuye este análisis sobre los enunciados interpretativos a la cuestión sobre si el intencionalismo puede ser pluralista y cómo

¹²² Stecker, R., *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, *op. cit.*, p. 37 y Stecker, R., “Critical Monism and Critical Pluralism: How to Have Both”, *Artworks. Definition, Meaning and Value*, The Pennsylvania State University Press, 1997, p. 134.

tiene que ver con la cuestión relativa a los propósitos de interpretación que enfrenta a intencionalistas y anti-intencionalistas? En el contexto de su defensa del intencionalismo real moderado Stecker sostiene, al mismo tiempo, una visión pluralista de la interpretación. Para Stecker, monismo y pluralismo constituyen dos modelos entre los cuales no podemos elegir¹²³, y entre los cuales no tenemos por qué elegir porque no son incompatibles¹²⁴. La distinción entre el criterio veritativo y el criterio de aceptabilidad entraña la clave de la compatibilidad entre el monismo y el pluralismo que formula Stecker. Esta compatibilidad es relevante en la medida en que, si monismo y pluralismo fueran realmente compatibles también deberían serlo el intencionalismo –como planteamiento que se considera, en principio, monista– y el pluralismo¹²⁵. Pero, como vamos a ver, la propuesta de Stecker no conduce a esta conclusión.

Stecker sobre la compatibilidad entre monismo y pluralismo

Con la idea de que el pluralismo y el monismo no constituyen realmente actitudes interpretativas incompatibles¹²⁶, sino relativas a los propósitos particulares de la interpretación y a la naturaleza del juicio interpretativo que corresponda en cada caso, Stecker pretende desbloquear la oposición entre monismo y pluralismo. Para Stecker, la interpretación de una obra de arte tiene que ver, fundamentalmente, con la comprensión del significado artístico, entre otros diversos objetivos posibles e

¹²³ Stecker, R., “Critical Monism and Critical Pluralism: How to Have Both”, *Artworks. Definition, Meaning and Value*, The Pennsylvania State University Press, 1997.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Asimismo, considerar que las interpretaciones tienen naturaleza de enunciados, en el sentido filosófico de proposición susceptible de ser verdadera o falsa, también configura una visión reduccionista de lo que es interpretar. Añadir estándar de aceptabilidad contribuye a la diversificación de los procesos interpretativos, pero este planteamiento sigue siendo muy limitado. Decir que cuando interpretamos nos limitamos a decir cosas verdaderas o falsas sobre la obra, o sobre la intención del autor o buscar planteamientos que maximicen la experiencia es una visión muy estrecha de la interpretación. De la misma manera que en el lenguaje no nos limitamos a decir cosas verdaderas o falsas, sino que el lenguaje es realizativo, en las interpretaciones podemos decir cosas susceptibles de ser verdaderas o falsas y aceptables o no aceptables de las obras, pero también podemos hacer más cosas. Por ejemplo, A. Barnes señala que los críticos, entre otras cosas, hacen recomendaciones sobre cómo ver obras de arte (Barnes, *op. cit.*, p. 42) En este sentido las interpretaciones pueden estar relacionadas con las explicaciones estéticas de Wittgenstein, que eran más un hacer ver que un mero informar. En Wittgenstein interpretar se entiende como describir más, en el sentido de que a veces consiste en dar descripciones suplementarias que contribuyan a hacer ver algo, no como un mero reporte de contenido verificable.

¹²⁶ *Ibid.*

igualmente legítimos como puede ser, por ejemplo, la maximización de la apreciación estética de la obra. Asimismo, el autor busca la justificación de su compatibilidad tomando como base el análisis sobre la naturaleza de la interpretación y sus juicios que hemos visto en el apartado anterior¹²⁷, considerando que existen dos criterios para calificar los juicios de interpretación: la verdad y la aceptabilidad. Para Stecker, no es incompatible que se pueda hablar de una única, correcta y verdadera interpretación de la obra bajo el paradigma monista y de múltiples interpretaciones de la obra buenas y aceptables en el paradigma pluralista¹²⁸. Podemos decir que existe un procedimiento para la interpretación del arte que abraza la idea de verdad de los juicios y el procedimiento comprensivo y una concepción de la interpretación respectiva a la aceptabilidad de los juicios y el procedimiento no-comprensivo.

Según Stecker, que una interpretación sea calificable como aceptable o inaceptable depende del propósito interpretativo determinado para ese caso, de manera que la aceptabilidad es relativa al propósito de la interpretación, que puede ser uno diferente en cada caso. Por el contrario, una interpretación en términos de verdad no es en modo alguno relativa, no depende de un propósito interpretativo particular¹²⁹: “si una interpretación es aceptable o no varía de acuerdo con el propósito de aquellos que la producen o la reciben. Varía dependiendo de para qué es. [...] la corrección de una interpretación no varía en este sentido”. Lo que se predica con verdad de una obra de arte no se puede relativizar en función de su adecuación para otra cosa. Los juicios interpretativos que se califican como verdaderos lo son en términos absolutos. Por ejemplo, lo que pueda ser dicho del significado de la obra es susceptible de ser verdadero o falso, y no depende de qué propósito particular se tenga en la interpretación.

De este modo, es posible que se den interpretaciones que son aceptables y verdaderas e interpretaciones que son aceptables y que no son verdaderas o correctas, pero que tampoco son falsas; no son verdaderas ni falsas porque no

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Stecker también defiende la compatibilidad entre el monismo y el pluralismo interpretativos en “Art Interpretation”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52, n° 2, Spring, 1994, pp. 193-206.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 194: “Whether an interpretation is acceptable varies according to the aim of those who produce or receive it. It varies depending on what it is for. [...] The correctness of an interpretation does not vary in this way”.

responden a condiciones de verdad, sino a condiciones de aceptabilidad¹³⁰. Por ejemplo, podría ser aceptable el juicio interpretativo que establece que Hamlet padece el complejo de Edipo en la obra de Shakespeare. Pero si nuestro objetivo interpretativo se centra en la intención del autor, sería evidentemente falso el juicio que establece que la intención de Shakespeare era hacer una obra que ilustrara un caso del psicoanálisis freudiano. No obstante, sí podría considerarse verdadero el juicio que establece que Hamlet siente un amor especial por su madre en la obra de Shakespeare¹³¹.

La división de estos dos juegos interpretativos, delimitados tomando como fundamento los objetivos interpretativos a los que responden y la naturaleza de los juicios que los componen, da lugar a las posturas monistas y pluralistas de la interpretación, tal y como son entendidas por Stecker. Dichas posturas no resultan incompatibles y exclusivas, sino meramente diferentes, en tanto que pertenecientes a un ámbito lógico diferente. Así, mientras que el monismo crítico se define como aquella teoría de la interpretación que sostiene que existe una única interpretación de las obras de arte que es, además, correcta, verdadera y global, el pluralismo crítico se entiende como aquella teoría de la interpretación del arte que defiende que: hay muchas interpretaciones aceptables de muchas obras de arte que no pueden ser unidas en una única interpretación correcta, verdadera y global, que en la interpretación de una obra de arte resulta apropiado tener en cuenta una multiplicidad de perspectivas y que la tarea de la interpretación no consiste en buscar una única interpretación correcta, ya que los intérpretes pueden tener otros muchos propósitos distintos.

Existen propósitos interpretativos que parecen casar con la tesis monista, más que con la pluralista, por ejemplo, el propósito de identificar del significado de la obra, pero esto no es del todo cierto. Este propósito interpretativo se puede enfocar

¹³⁰ Según Stecker, a este planteamiento se le oponen dos posiciones: la relativista, que considera que las distintas interpretaciones verdaderas no son compatibles entre sí y no son susceptibles de adición hasta llegar a una sola interpretación que las abarque todas, porque una interpretación sólo es verdadera en relación a un sistema de creencias, y por otro lado la posición anti-descriptiva que considera que no se puede hablar de interpretaciones verdaderas en absoluto en el término de la literatura. *Ibid.*

¹³¹ En el siguiente apartado profundizaré en la idea de cómo afectan las distintas descripciones de lo que fue intencional y cumplidamente hecho por el autor en la cuestión de qué enunciados pueden llegar a considerarse interpretaciones verdaderas.

atendiendo a lo que la obra podría querer decir y lo que la obra quiere decir. El primer tipo remite a una situación hipotética y contrafáctica a la que le corresponden los juicios de aceptabilidad, por lo tanto podría haber muchos juicios aceptables posibles. El segundo tipo remite a una situación fáctica a la que le corresponden los juicios veritativos, es decir sólo puede haber un juicio verdadero posible. Esto es así porque son pensables muchas cosas distintas que el autor podría haber intentado significar, pero sólo una que de hecho intentó significar y una sola que de hecho significó (está última puede corresponder o no con lo que intentó significar, según se trate de una obra con intención satisfecha o no).

Stecker considera que de cuál sea el propósito determinado en cada ocasión dependerá que los juicios, los enunciados, que componen una interpretación sean susceptibles de ser calificados en términos de verdad o falsedad o que no sean calificables en estos términos en absoluto. Términos de carácter veritativo, como son las nociones de verdad y falsedad, no son aplicables a todas las interpretaciones posibles de una obra. La aceptabilidad de los juicios de la interpretación se sitúa en un camino intermedio entre el dominio estricto de aquello que se puede predicar con verdad de una obra y el dominio vacío de normatividad que sería el mero relativismo, donde cualquier interpretación es susceptible de ser verdaderas en relación a un sistema específico de creencias.

En este sentido, Stecker establece una relación entre tipos de interpretaciones ligadas a tipos de propósitos interpretativos que están, a su vez, relacionados con tipos de juicios. Un ejemplo, de un propósito de la interpretación que implica un juicio de carácter veritativo, es decir, que puede ser falso o verdadero, es aquél que tiene como finalidad identificar la intención del autor. Si en la interpretación busco la intención del autor, puedo decir verdadera o falsamente que el artista tenía una intención u otra. Un ejemplo de propósito de la interpretación que se maneja con juicios susceptibles de ser aceptables o no aceptables es aquel que busca la maximización de la experiencia estética de la obra. El cumplimiento del propósito, que es la ampliación de la satisfacción en la recepción de la obra, puede quedar mermado si hay que remitirse exclusivamente a los aspectos de la obra predicables como verdaderos. La interpretación bajo el propósito de la maximización de la experiencia estética de la obra requiere que sus juicios estén ajenos a la noción de

verdad, ya que la noción de verdad es más restrictiva y parece ir en detrimento de la maximización de la experiencia estética.

La particularidad del planteamiento de Stecker es que defiende un monismo para el significado de la obra y un pluralismo para la interpretación¹³². El autor considera que los propósitos de la interpretación son diversos y que aquellos que no sean relativos al significado admiten una actitud interpretativa pluralista. Por el contrario, si el objetivo en la interpretación es el significado –objetivo de la interpretación para el cual es relevante la actitud interpretativa intencionalista– entonces hay que adoptar una actitud monista. Según Stecker, existe una sola y correcta interpretación de la obra que se corresponde con lo que el artista de hecho hizo en la obra, teniendo en cuenta que no pudo hacer infinidad de cosas. Aunque puedan considerarse, al mismo tiempo, distintas hipótesis sobre la interpretación verdadera, sólo una de ellas lo será realmente.

Ahora bien, la propuesta de Stecker que tiene como objetivo hacer compatibles monismo y pluralismo¹³³ no deviene en una compatibilidad entre el intencionalismo –considerado a priori monista– y el pluralismo, ya que reserva la actitud interpretativa monista para el objetivo interpretativo relativo al significado, que es el que interesa al intencionalismo. Para Stecker el monismo y el pluralismo interpretativos sólo son compatibles en tanto que se puede defender una actitud monista para el significado y un pluralismo en la interpretación. La forma de incluir las intuiciones a favor del pluralismo no pasan por sus relaciones con lo que pueda haber de intencionalista en la interpretación, sino sólo por el reconocimiento de la existencia de otros objetivos distintos en la actividad interpretativa.

De esta manera, no podemos decir que estemos hablando de un intencionalismo pluralista, que es lo que se buscaba en la posible convergencia de monismo y pluralismo. Si la compatibilidad entre monismo y pluralismo no implica la compatibilidad entre intencionalismo y pluralismo, pueden existir razones para cuestionar si monismo y pluralismo son realmente compatibles en la propuesta de Stecker o si, por el contrario, ambos paradigmas interpretativos encuentran su

¹³² Stecker, R. *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, p. 198.

¹³³ Stecker, R., “Critical Monism and critical Pluralism: How to Have Both”, *Artworks. Definition, Meaning and Value*, The Pennsylvania State University Press, 1997.

justificación en campos lógicos diferenciados, que también implican contextos interpretativos independientes. Si la compatibilidad entre monismo y pluralismo que se deduce del planteamiento de Stecker consiste en afirmar que ambos constituyen actitudes interpretativas legítimas, pero que no se pueden mezclar entre sí, entonces parece, más bien, que lo que justifica Stecker no es su compatibilidad, sino su completa independencia.

La argumentación de Stecker en este punto no sirve como respuesta a la pregunta sobre si es posible un intencionalismo pluralista. Compatibilizar monismo y pluralismo no encarna necesariamente la compatibilidad entre intencionalismo y pluralismo en el sentido relevante. Compatibilizar intencionalismo y pluralismo en sentido relevante consiste en que se pueda ser pluralista en la interpretación con el mismo objetivo relevante para el intencionalismo que es el del significado. Intencionalismo y pluralismo no son compatibles en sentido relevante si dicha compatibilidad consiste en hacer compatibles el monismo –actitud interpretativa que se atribuye tradicionalmente al intencionalismo– y el pluralismo. Que monismo y pluralismo sean compatibles no es equivalente a decir que intencionalismo y pluralismo sean compatibles porque, bajo el planteamiento de Stecker, seguimos hablando de un intencionalismo monista, no pluralista. Algunos autores han considerado que el intencionalismo sólo es compatible con el pluralismo bajo su versión moderada o hipotética. Si la forma en que el intencionalismo moderado integra el pluralismo es coincidente con planteamiento de Stecker, resulta insuficiente como hemos visto. Entonces, ¿existe alguna manera alternativa de hacer compatible intencionalismo y pluralismo?

¿Es posible un intencionalismo pluralista?

Otro autor que ha intentado hacer compatible el intencionalismo con una visión pluralista de la interpretación ha sido G. Currie, en el marco de un intencionalismo hipotético. En su artículo “Interpretación y pragmática”¹³⁴ defiende la idea de que pueden existir dos o más interpretaciones posibles de una obra de arte, compatibles todas con las intenciones de su autor sin que una sea mejor que la otra, o

¹³⁴ Currie, G., “Interpretación y pragmática”, *Artes & Mentes*, Madrid, Antonio Machado, 2012.

las otras, de manera que no podamos optar por una y rechazar la otra o las otras. Como ejemplo, Currie utiliza las dos interpretaciones que se pueden hacer de la historia de terror *Otra vuelta de tuerca*, escrita por Henry James (1898). Una de las dos interpretaciones posibles considera que la institutriz ve fantasmas realmente y la otra considera que la institutriz está loca y todo es producto de su imaginación. En principio, no hay nada en el texto que nos dé razones para considerar que una interpretación es más correcta que la otra. Por esta razón, y dado que el autor podría haber intentado tanto hacer una cosa como la otra –que la institutriz estuviera loca o que estuviera cuerda–, Currie considera que esta obra admite las dos interpretaciones posibles desde un punto de vista intencionalista de la interpretación y, por lo tanto, el intencionalismo es compatible con el pluralismo.

Ahora bien, Currie también acepta la idea de que la intención del autor pueda ser la ambigüedad. En este sentido considera que “a menudo vemos la ambigüedad como un fracaso de la comunicación, pero puede ser intencionada, y puede ser comunicada de tal modo que la advirtamos porque veamos que era intencionada”¹³⁵. Currie parece considerar que éste era precisamente el caso del autor de *Otra vuelta de tuerca*, ya que afirma que “hay razones para pensar que Henry James buscaba ese tipo de ambigüedad en su relato”¹³⁶. Si esto es así, podemos decir que la intención de Henry James era hacer una obra cuyo contenido o significado resultara ambiguo, es decir, intentó hacer una obra ambigua. Si esa ambigüedad es identificable en su obra, como parece que lo es, podemos decir también que el autor ha cumplido su intención. A pesar de ello, a la pregunta sobre si existen dos interpretaciones aceptables –que se corresponden con las dos interpretaciones opuestas– o existe sólo una interpretación correcta de *Otra vuelta de tuerca* –que se corresponde con la interpretación de la obra como siendo ambigua– Currie se decanta por la primera opción.

Sin embargo, para un intencionalista, la interpretación correcta de la obra se correspondería con las intenciones cumplidas del autor. Dado que en este caso parece que conocemos estas intenciones y además han sido cumplidas porque quedan de manifiesto en la obra, ¿por qué Currie no equipara esta intención –la

¹³⁵ *Ibid.*, p. 188.

¹³⁶ *Ibid.*

ambigüedad de la obra— con la interpretación correcta de la obra? Seguramente lo hace así en aras de evitar una posible interpretación monista y justificar el pluralismo, pero entonces ya no se entiende bien es en qué sentido Currie interpreta la obra de manera intencionalista. Aun sabiendo lo que pretendía James y aun sabiendo que sus intenciones fueron existosas, Currie no identifica la interpretación de la obra con la de la ambigüedad, que es la interpretación relativa a las intenciones del autor y es la intención que refleja la obra. Por otro lado, podríamos preguntarnos si es cierto que un texto puede ser evidencia de dos cosas opuestas al mismo tiempo, como que la institutriz está loca y que la institutriz está cuerda, o si por el contrario, lo que ocurre más bien, es que el texto es evidencia de una sola cosa, a saber, que está ambigüamente loca o cuerda. Este sentido, Currie sostiene que la institutriz no está ni loca ni no-loca¹³⁷, ya que la obra no lo establece una cosa o la otra. Pero, si esto es así, entonces la obra no tendría dos interpretaciones posibles como sostiene Currie, sino sólo una, a saber, aquella que entiende la obra como siendo ambigua.

Considerar que existe una interpretación correcta no significa que tengamos que decidir entre mantener que la institutriz está loca o que no está loca, porque interpretando la obra acorde con las intenciones cumplidas de James, no es ni una cosa ni la otra. El autor no intentó que la institutriz estuviera loca, pero tampoco intentó que fuera cuerda, así como tampoco intentó que fuera las dos cosas al mismo tiempo, lo que sería imposible. Lo que intentó es otra cosa distinta, a saber, que fuera ambigua entre la locura y la cordura, es decir, que no fuera claramente ninguna de las dos cosas, loca y no-loca. Si esto es lo que el autor intentó y cumplió, entonces no podríamos tener una interpretación plural de *Otra vuelta de tuerca* que fuera acorde con las intenciones cumplidas de James, porque no tendríamos dos interpretaciones de la obra, una según la cual la institutriz está loca y otra según la cual la institutriz no está loca, sino que tendríamos una sola interpretación, a saber, aquella según la cual la institutriz es ambigüamente loca o ambigüamente cuerda. Y esto no da pie a hablar de dos interpretaciones, ya que “ser ambigüamente loca” y “ser ambigüamente cuerda” es lo mismo. Esto significa, en última instancia, que *Otra vuelta de tuerca* es

¹³⁷ *Ibid.*, p. 190.

compatible con una interpretación monista, de manera que no necesariamente sirve para justificar el intencionalismo pluralista de Currie¹³⁸.

Que se pueda interpretar pluralista e intencionalistamente al mismo tiempo no resulta evidente en este caso. Pero, incluso si estuviera justificado, también podríamos preguntarnos si es acaso deseable. El principio de justificación del pluralismo que asume Currie, en virtud del cual tener “varias cosas buenas es mejor que una”¹³⁹ es discutible, porque ¿es realmente evidente que es mejor tener dos interpretaciones buenas de la obra antes que tener sólo una, si esta última es mejor que las otras dos? Lo bueno de *Otra vuelta de tuerca* no es que podamos leerla un día como asumiendo que la institutriz está loca y que al día siguiente podamos leerla como siendo cuerda –lo que sería tener varias cosas buenas–. Lo bueno de la obra no es que admita dos lecturas separadas, sino que admite una que es mejor que las dos por separado, lo que implicaría tener sólo una, pero mejor que las otras dos. Es decir, lo bueno de *Otra vuelta de tuerca* es que podemos, en la misma lectura y en la misma interpretación, ver a la institutriz como no siendo claramente loca o cuerda. Que existan dos interpretaciones opuestas de una misma obra no nos obliga necesariamente a elegir entre una de ellas. Ante esto, podemos quedarnos con las dos como Currie. La otra opción es decir que las dos forman parte de la misma interpretación y que no son necesariamente distintas interpretaciones. En los términos de Currie, las dos interpretaciones son óptimas, pero la interpretación que no las divide es la mejor.

Asimismo, tampoco podemos decir que las obras admiten una pluralidad de interpretaciones relativas a aquellos aspectos en los que son indeterminadas, como parece sugerir Currie. Desde un punto de vista intencionalista, los aspectos que no han sido determinados intencionalmente en la obra no forman parte de su significado y, por lo tanto, no son relevantes en la interpretación. Por ejemplo, no tiene mucha relevancia que nos preguntemos si Ana Karenina era zurda o diestra para interpretar el significado de *Ana Karenina*. El hecho de que Tolstói no especificara si Ana Karenina era zurda o diestra hace evidente que esto no es parte de su interpretación.

¹³⁸ Desarrollo aquí esta idea que sugirió Francisca Pérez Carreño en la sesión de máster que se dedicó a discutir el citado texto de G. Currie.

¹³⁹ Currie, *op. cit.*, p. 193.

Como vemos, desde un punto de vista intencionalista, no es evidente que podamos interpretar *Otra vuelta de tuerca* de forma pluralista. ¿Significa eso que los intencionalistas no son pluralistas en ningún caso o en ningún grado? La manera comprender cómo se relacionan una visión intencionalista de la interpretación y una pluralista en sentido relevante pasa por entender bien en qué sentido el intencionalismo está relacionado con la idea de interpretación verdadera. Bajo el paradigma intencionalista, la interpretación verdadera de una obra es aquella que desvela el significado de la obra determinado por las intenciones cumplidas de su autor. Este objetivo interpretativo tiene naturaleza monista porque sólo existiría una interpretación verdadera de la obra, dado que lo que el artista hizo intencional y puede que cumplidamente fue una cosa determinada. Pero, aunque su naturaleza es claramente monista, en ocasiones, el intencionalismo tiene que mantener, si bien no un pluralismo en sentido estricto, sí una actitud interpretativa pluralista, ya que no siempre se llega a establecer la interpretación de la obra acorde con las intenciones de su autor. Generalmente, no tenemos tan claramente identificada cuál era la intención del autor ni si quedó manifiesta en la obra como en el caso de *Otra vuelta de tuerca*. En estos casos, el intencionalismo también tiene que mantener una multiplicidad de interpretaciones posibles de una obra y es por ello que los intencionalistas entienden la interpretación como formulación de hipótesis.

Las hipótesis interpretativas del significado de la obra que contempla el intencionalismo sólo son aceptables en la medida en que sean coherentes con lo que sea aceptable pensar que fue la intención real del autor¹⁴⁰. Es decir, para interpretar una obra intencionalistamente hacemos hipótesis que se perfilan en función de lo que podemos suponer que el autor podría haber intentado. Aquí la intención funciona como criterio para decidir sobre la aceptabilidad de una hipótesis interpretativa: en primer lugar, una interpretación es *aceptable* si, y sólo si, puede llegar a ser confirmable como *verdadera* y, en segundo lugar, una interpretación puede llegar a ser confirmable como verdadera si, y sólo si, es lógica o empíricamente compatible con lo que podría haber sido intentado por su autor. Existen cosas que es imposible que el autor podría haber intentado, por lo tanto, no pueden formar parte de nuestras

¹⁴⁰ Aquí no hablamos ya de intenciones meramente conjeturadas, como eran las intencionales del intencionalismo hipotético, sino de hipótesis aceptables sobre las intenciones reales de los autores.

hipótesis interpretativas aceptables. Pero, en muchas ocasiones, también tenemos diversas hipótesis que son compatibles con lo que un autor podría haber intentado. De esta manera, la relación del intencionalismo con la idea de interpretación verdadera está condicionada por las dificultades que encontremos para confirmar o refutar nuestras hipótesis interpretativas aceptables.

La visión de la interpretación como formulación de hipótesis nos permite ver una relación entre los criterios de aceptabilidad y de verdad, que eran los que trazaban la brecha entre monistas y pluralistas y, por lo tanto, entre intencionalistas – en tanto que monistas– y pluralistas. Es decir, la visión de la interpretación como formulación de hipótesis nos permite ver hasta qué punto se puede vincular intencionalismo y pluralismo. El intencionalismo está relacionado con el pluralismo en la medida en que el criterio de verdad y el criterio de aceptabilidad pueden darse en la interpretación con el objetivo del significado, pero en distintos estadios. El intencionalismo no tiene por qué suscribir la brecha que tradicionalmente se ha establecido entre la verdad y la aceptabilidad en la interpretación, ya que si decimos que en la interpretación hacemos hipótesis, entonces ya no nos encontramos en términos de la verdad, porque una hipótesis verdadera no es ya una hipótesis. Es decir, las hipótesis tienen que ser, por su propia definición, aceptables y no verdaderas, lo cual no implica que no puedan devenir verdaderas. Una hipótesis es un enunciado aceptable, es decir, compatible con las intenciones posibles del autor, que podría confirmarse verdadero, es decir, podría corresponder con las intenciones reales del autor –que no tienen por qué ser aquellas de las que él mismo era consciente¹⁴¹– y con lo que hizo intencionalmente en la obra. La visión de la interpretación como formulación de hipótesis sobre el significado de la obra minimiza la dicotomía entre el criterio veritativo y el criterio de aceptabilidad, en la medida en que una hipótesis es un enunciado *aceptable* susceptible de confirmarse como *verdadero*. De esta manera, el intencionalismo es pluralista en cierto grado, en la medida en que es pluralista en un estadio específico de la interpretación, a saber, aquel en el que no encuentra un criterio para decidir entre las diversas hipótesis compatibles con la intención del autor.

¹⁴¹ Ver *Variables de la intención: la consciencia*, en el apartado 2.1.2.

En este sentido, podemos decir que, en ciertos estadios de la interpretación, los intencionalistas manejan un pluralismo *restringido*; restringido en la medida en que no todos los enunciados interpretativos pueden llegar a ser hipótesis aceptables. En ocasiones, se tienen en cuenta interpretaciones que, siendo aceptables, no pueden en modo alguno llegar a confirmarse verdaderas, en coherencia con lo que sus autores podrían haber intentado que significaran. Por ejemplo, como hemos visto, para un intencionalista no sería aceptable interpretar *Plan 9 del espacio exterior* como una transgresión de los cánones del cine de Hollywood en la época de su director porque no es compatible con lo que sabemos que su autor hizo intencionalmente: el autor no intentó transgredir esas reglas sino seguirlas. Los pluralistas en general considerarían que es una interpretación aceptable de *Plan 9 de espacio exterior* que es una transgresión los cánones del cine de Hollywood de su época, pero los intencionalistas no. ¿Entonces qué clase de hipótesis son aceptables para el intencionalismo?

La idea de que las hipótesis interpretativas que formula el intencionalismo son aceptables porque podrían llegar a ser verdaderas no sería compartida por el intencionalismo pluralista de Currie. El autor no considera que pueda haber interpretaciones verdaderas de las obras de arte: “Soy un pluralista porque no creo que haya una idea coherente de la realidad en el mundo de las obras que haga verdadera una interpretación”. Pero sería pensable que una interpretación verdadera se constituya a partir de un conjunto de enunciados verdaderos sobre la obra. Eso no tiene por qué implicar siempre afirmar meras trivialidades. Por ejemplo, tan verdadero es afirmar de la obra *El rey Lear* que el rey Lear era el padre de Cordelia, como afirmar que tenía dudas sobre el amor que su hija sentía por él. El hecho de que se pueda afirmar con verdad que Lear dudaba del amor de Cordelia da visos de aceptabilidad a interpretaciones más complejas que, en tanto que aceptables, son potencialmente verdaderas.

Por ejemplo, S. Cavell ha interpretado *El rey Lear* como una instancia del problema de las otras mentes¹⁴². El hecho de que Shakespeare representara intencional y cumplidamente al rey Lear como siendo escéptico sobre los

¹⁴² Cavell, S., *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

sentimientos de su hija, por la incapacidad de conocer sus estados mentales, hace que la interpretación de Cavell sea aceptable y que, además se pueda considerar verdadera. Se puede afirmar con verdad que la obra es una instancia del problema de las otras mentes ya que, incluso aunque Shakespeare no supiera en qué consiste este problema, lo ejemplifica en sus personajes. Se trata de una interpretación acorde con las intenciones del autor porque es acorde con lo que hizo intencionalmente. Decir que es aceptable interpretar *El rey Lear* como una instancia del problema de las otras mentes no hace verdadero el enunciado interpretativo que establece que Shakespeare intentó cumplidamente representar una instancia del problema de las otras mentes. Pero sí es verdadero decir que este problema se instancia en aquello que el autor hizo intencionalmente y cumplió, a saber, representar al rey Lear dudando de los sentimientos de Cordelia.

De esta manera, podemos considerar que es parte de la interpretación correcta de una obra toda descripción de la obra que sea posible hacer, siempre que sea compatible con algo que el autor hizo intencional y cumplidamente en la obra. Esto nos permite incluir como verdaderas aquellas interpretaciones que son aceptables de la obra en tanto que compatibles con las intenciones del autor, siempre y cuando sean avaladas por aspectos intencionales de la obra que podemos conocer más allá de toda duda. Cuando carecemos de este tipo de certeza, solo tenemos hipótesis aceptables acorde con las intenciones posibles del autor. Esto significa que el intencionalismo no precisa siempre reconocer el pluralismo interpretativo para abarcar en la interpretación intencionalista de una obra todos los enunciados interpretativos que considera bien dirigidos, porque en muchas ocasiones, puede incluirlos en dicha interpretación porque son verdaderos. Y esto quiere decir, en última instancia que, si bien es cierto que el intencionalismo en ocasiones tiene que mantener una actitud pluralista, que no un pluralismo en sentido estricto –porque no considera que la obra tenga realmente más de una interpretación posible–, también es cierto que se puede cuestionar que el intencionalismo tenga que suscribir el pluralismo en aras de evitar la objeción de que es una teoría interpretativa estéticamente deflacionaria. Es decir, si bien el intencionalismo es monista, eso no significa que sea reduccionista o deflacionario porque puede incluir distintas capas de complejidad en sus de interpretaciones correctas que son relativas a la complejidad

El debate entre intencionalistas y anti-intencionalistas

de descripciones de las obras que estamos justificados a hacer atendiendo a las intenciones de los autores.

En este sentido, la interpretación de Cavell, según la cual *El rey Lear* es una instancia del problema de las otras mentes, constituye el tipo de hipótesis que son aceptables para el intencionalismo, aunque, en este caso, podamos considerarla además verdadera. Esto es así, a diferencia del caso de *Plan 9 del espacio exterior*, porque existe una correspondencia con lo que el autor hizo intencionalmente y el primer caso no. Lo que Wood hizo intencionalmente no fue una transgresión, sino una (mala) imitación de dichos cánones, mientras que lo que Shakespeare hizo intencionalmente fue representar a Lear dudando.

Este planteamiento da una imagen aproximada de lo que hacemos al interpretar: barajamos varias posibilidades mientras no conocemos la más certera. Cuando contamos con un conocimiento que proporciona una interpretación claramente más adecuada que las demás, el resto de posibilidades pierden su relevancia. Eso no significa que carezcan de todo interés, sino que ya no las consideraremos como alternativas interpretativas. Ciertamente esto implica que el pluralismo sólo participa de una forma muy sutil en la interpretación intencionalista de las obras de arte. Que el intencionalismo maneje en la interpretación diversas interpretaciones posibles –en tanto que compatibles con la intención real de su autor– no implica que el intencionalismo acepte la idea de que una obra tiene diversas interpretaciones posibles –lo que sería la tesis del pluralismo en sentido estricto–, sino que no hemos alcanzado la correcta. De esta manera, es evidente que la motivación de los intencionalistas para ser pluralistas en determinados casos difiere con mucho de la motivación general de los pluralistas, para quienes buscar la multiplicidad de interpretaciones de las obras es su verdadera finalidad. En definitiva, esto indica que el intento de relacionar intencionalismo y pluralismo en términos de compatibilidad puede ser infructuoso, pero eso no significa que intencionalismo y pluralismo no estén relacionados en modo alguno.

1.3 Resumen

El propósito fundamental de este capítulo ha sido realizar un recorrido por los principales argumentos que han dominado el debate entre intencionalistas y anti-intencionalistas. En este sentido, para dos de los primeros anti-intencionalistas, como eran Beardsley y Wimsatt, el problema fundamental del intencionalismo residía en la dificultad a la hora de conocer las intenciones de los autores, ya que cualquier tipo de evidencia –ya fuera interna o externa a la obra– resultaba problemática. Por un lado, las evidencias externas no están siempre disponibles o no son fiables y, por otro lado, las evidencias internas conducen a un círculo vicioso –la *Falacia Intencional*– porque identificar las intenciones en la obra requiere un proceso de interpretación. Es por ello que Beardsley y Wimsatt reivindicaron la autonomía del significado de las obras. Por otra parte, uno de los primeros planteamientos intencionalistas, como era el de Hirsch, establecía que un significado tomado aisladamente siempre es indeterminado por ambiguo y múltiple. Así, Hirsch estableció la intención del autor como criterio de determinación del significado. Sin embargo, esta tesis fue entendida desde el anti-intencionalismo como aquella que establece una identidad entre el significado de la obra y la intención del autor, de manera que los autores serían infalibles –porque lo que significa la obra sería aquello que el autor pretendía que significara– y el intencionalismo entrañaría una visión del significado al estilo de Humpty-Dumpty. En suma, los dos principales problemas del intencionalismo en su origen eran la *Falacia Intencional* y la *Tesis de la Identidad*.

En aras de resolver estas cuestiones, hemos visto que el intencionalismo se ha diversificado en un espectro muy amplio de versiones –el intencionalismo ontológico, el intencionalismo realista, el intencionalismo antirrealista, etc.–, entre las que han destacado en los últimos años el intencionalismo hipotético, que era moderado y antirrealista, y el intencionalismo realista moderado. Estas versiones han intentado dar cuenta de los déficits del intencionalismo, tanto en relación a los problemas originales, como en relación a los problemas que han surgido en el debate contemporáneo entre intencionalistas y anti-intencionalistas. Este debate se ha concentrado en los últimos años fundamentalmente en las cuestiones que tienen que ver con el alcance del intencionalismo como teoría de la interpretación, más que

sobre sus conceptos fundamentales, como eran los de intención y significado en el debate tradicional. Así, la discusión actual sobre el intencionalismo se ha concretado en dos debates que se encuentran estrechamente relacionados: el que enfrenta a intencionalistas y anti-intencionalistas-*maximizadores* y el que enfrenta a monistas y pluralistas.

Desde el punto de vista de los maximizadores, uno de los problemas del intencionalismo como teoría de la interpretación era que constituye planteamiento estéticamente deflacionario, en la medida en que el significado de la obra determinado por las intenciones del autor podría no ser el más interesante desde el punto de vista estético o artístico. Para contrarrestar esta objeción, hemos visto el argumento que ofrecía Carroll, que consistía en admitir la relevancia de la mejor experiencia estética de la obra en la interpretación que el autor identificaba con la experiencia estética auténtica de la obra. Asimismo, hemos visto que las posiciones contrapuestas de intencionalistas y maximizadores son susceptibles de acercamiento, en la medida en que el intencionalismo sea capaz de integrar las intuiciones a favor de la postura maximizadora. En este sentido, hemos profundizado en los fundamentos del intencionalismo hipotético, en tanto que versión maximizadora del intencionalismo, los cuales planteaban numerosos problemas. En primer lugar, las nociones de *audiencia intentada* y de *audiencia apropiada* resultaban muy difícilmente concretables. En segundo lugar, la distinción entre intenciones *categoriales* y *semánticas* no estaba muy clara en la medida en que ambos tipos de intención se afectan mutuamente en la creación y, por lo tanto, deberían ser igualmente relevantes en la interpretación. En tercer lugar, la noción de significado como construcción implicaba un compromiso con una visión pragmatista de la verdad y el significado que chocaba con el planteamiento de la interpretación como formulación de hipótesis.

En cuanto al debate entre monistas y pluralistas, hemos visto que, generalmente, se ha identificado al intencionalismo como una postura monista incapaz de integrar un pluralismo interpretativo, en la medida en que parece estar preocupado con la noción de interpretación verdadera. La discusión fundamental a este respecto tenía que ver con el estatuto lógico de los juicios interpretativos, que se ha concretado en la dicotomía entre dos criterios, a saber, el criterio *veritativo* —que distinguía entre interpretaciones verdaderas y falsas— y el criterio de *aceptabilidad* —que

distinguía entre interpretaciones aceptables y no-aceptables. En este sentido, hemos visto la propuesta de Stecker para hacer compatibles el monismo y el pluralismo, que no se traducía, al mismo tiempo, en la compatibilidad entre intencionalismo y pluralismo. Según Stecker, el objetivo interpretativo que tiene que ver con el significado de la obra obedece siempre a un criterio monista, mientras que es posible el pluralismo interpretativo para otros objetivos interpretativos distintos del significado de la obra.

Por el contrario, he intentado esbozar una vía por la que si bien intencionalismo y pluralismo no resultan ser compatibles en sentido relevante, sí que deja ver que existe una relación entre ambos. Si el intencionalismo asume el método de interpretación como formulación de hipótesis sin comprometerse, al mismo tiempo, con la idea del significado como construcción propia del intencionalismo hipotético, cabe pensar una suerte de *pluralismo restringido*, que combina el criterio de verdad y de aceptabilidad a partir de la noción de hipótesis. El intencionalismo trabajaría en la interpretación con una pluralidad de hipótesis aceptables que se restringen a las potencialmente compatibles con la intención *real* del autor de la obra, que puedan conducir a su interpretación verdadera.

Los dos retos que el planteamiento actual que debate entre intencionalistas y anti-intencionalistas plantea son muy relevantes y han dado lugar a muchas de las discusiones más importantes en la Estética contemporánea. No obstante, en los capítulos siguientes me concentraré en los dos problemas clásicos del intencionalismo –la falacia intencional y la tesis de la identidad– que tienen que ver fundamentalmente con las nociones de intención y de significado y con modelo lingüístico que adopta el intencionalismo para su justificación. Empezaré pues, analizando qué se ha entendido y qué se debe entender por intención en el intencionalismo y cómo contribuye la revisión de este concepto a la solución del problema de su conocimiento y la falacia intencional.

El debate entre intencionalistas y anti-intencionalistas

2. LA INTENCIÓN EN EL INTENCIONALISMO

2.1 Intención y acción intencional

La cuestión de cómo es posible conocer las intenciones de los autores de una obra de arte inspiró a los primeros teóricos anti-intencionalistas y Beardsley y Wimsatt la convirtieron en un problema en su denuncia de la *Falacia Intencional*. Una de las estrategias del intencionalismo para enfrentar este problema puede consistir en mostrar que el fundamento de esta objeción anti-intencionalista se encuentra una idea errónea del concepto mismo de intención, enmarcada en una visión de la mente igualmente errónea. En este sentido, el intencionalismo ha considerado que la solución a dicha objeción pasa necesariamente por aclarar en qué es para un artista tener una intención y cómo esa intención se implementa en las acciones intencionales que dan lugar a las obras¹⁴³.

¹⁴³ Aunque no es el objetivo de este apartado, conviene mencionar brevemente que el concepto de intención del intencionalismo y su relevancia para la interpretación ha resultado una idea muy controvertida en un nivel más general de la reflexión filosófica del arte, que va más allá de la mera cuestión interpretativa. El intencionalismo ha subvertido algunas ideas tradicionales sobre papel del artista en el proceso creativo, en la medida en que el artista se concibe fundamentalmente como agente, es decir, como sujeto responsable de su obra y sus características. En planteamientos clásicos, como el de Platón, el artista era concebido más bien como un instrumento de la divinidad, como un sujeto inspirado, entusiasmado, que actúa más por una intención ajena que propia (Platón, *La República*, Madrid, Alianza Editorial, 1997 y Platón, “Ion” en *Apología, Critón, Eutífrón, Ion, Lisis*,

2.1.1 El concepto de intención (artística)

La intención en la filosofía contemporánea

La estrategia intencionalista para tumbar la falacia intencional considerando que se basa en una visión errónea de la intención no ha dejado de ser problemática, ya que, tanto el concepto de intención, como otros que se encuentran estrechamente relacionados –intencionalidad, voluntad, finalidad, etc.– han provocado debates muy importantes en la filosofía contemporánea.¹⁴⁴ En primer lugar, cabe señalar la discusión sobre la intención y su estatuto como estado mental. En este punto se han planteado cuestiones como si es la intención un estado mental y qué relaciones guarda con otros estados mentales como las creencias y los deseos. En segundo

Cármides, Hípías Menor, Hípías Mayor, Laques, Protágoras, Madrid, Gredos, 1985). En planteamientos más modernos, como el de Kant, la noción de artista poseído deja paso a la idea de artista como genio. Si bien aquí ya no es la divinidad la que opera sobre el mundo a través del artista y sus obras, el artista-genio sigue siendo una especie de vehículo de transmisión, mediante el que la naturaleza “da regla al arte”, donde igualmente queda poco espacio para la intención particular (Kant, I., *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 2004, p. 251, § 46). El paradigma del artista como genio se encarnó en la figura del poeta romántico, que vino a enfatizar, de nuevo, la visión irracionalista del arte en la línea platónica. Por el contrario, una visión racionalista, a la que parece estar apuntado el planteamiento intencionalista del arte, parece que se aleja de la idea de inspiración y aboga más por conceptos como habilidad intelectual, material o técnica. Tanto la visión irracionalista del arte como la racionalista han encontrado instancias de justificación en diversos movimientos artísticos y artistas particulares. Como señala P. Livingston, el arte surrealista ha sido reivindicado por el lado irracionalista, o meramente por el anti-intencionalista, como movimiento que vendría a cuestionar la existencia misma de intenciones artísticas. Sin embargo, para Livingston, el caso del surrealismo, no constituye un verdadero contraejemplo a la visión intencionalista del arte, ya que considera que no es realmente un arte producido de manera no intencional. Por el contrario, el autor observa la figura paradigmática del artista racionalista encarnada en la figura de E. Allan Poe, de quien se cree que estudiaba minuciosamente la estructura de sus obras antes de escribirlas, es decir, sus intenciones eran reflexivamente ejecutadas. Para un intencionalista, como Livingston, constituye un prejuicio el que ambos aspectos – inspiración frente a habilidad técnica o creatividad frente a racionalidad – tengan que ser necesariamente excluyentes en la realización de una obra de arte (Livingston, P., *Art and Intention. A Philosophical Study*, Oxford: Oxford University Press, 2005, pp. 44 y 45). No obstante, a pesar de estos y otros retos lanzados contra la idea de intención artística en los últimos años –como la poesía automática o la autoría múltiple– el componente intencional del arte también ha sido reivindicado como condición necesaria, que no suficiente, de artisticidad. Bajo un determinado punto de vista del arte –no sólo intencionalista– la creación artística es intencional y para que haya arte tiene que haber intencionalidad artística –al igual que un concepto de arte– de manera que no puede haber una obra de arte no intencional. Estos problemas que alcanzan cuestiones radicales como la de la definición del arte atañen, fundamentalmente, a la forma ontológica del intencionalismo que hemos definido, y al intencionalismo interpretativo en la medida en que incluye al primero.

¹⁴⁴ Asimismo, el concepto de intencionalidad ha sido objeto de estudio desde la filosofía medieval, lo podemos encontrar desde Tomás de Aquino, hasta en las primeras enunciaciones de un concepto fenomenológico de intencionalidad con los análisis de Franz Brentano, llegando a un planteamiento más complejo con Edmund Husserl.

lugar, cabe destacar el análisis de la intencionalidad como propiedad fundamental de algunos estados mentales. En este punto se han planteado cuestiones como si una intención constituye en todo caso un estado intencional y si tiene siempre un objeto específico expresable bajo la fórmula de las actitudes proposicionales. En tercer lugar, encontramos el problema de las relaciones entre la intención y las acciones que llamamos intencionales. En este punto podemos preguntarnos si una acción, para ser considerada intencional, requiere o no que haya una intención previa a la acción o si, por el contrario, puede haber acciones intencionales que no vengan acompañadas de una intención previa. De la respuesta que se dé a cada una de estas cuestiones depende que no lleguemos a una consecuencia tan indeseable como la idea de que conocer de las intenciones ajenas es imposible, como parecían pensar Beardsley y Wimsatt. Dicha consecuencia es indeseable porque si no podemos conocer las intenciones ajenas es, en última instancia, porque no podemos conocer los estados mentales ajenos, lo que conduce inexorablemente al escepticismo.

El debate a dado lugar a una cuestión ulterior relativa a la duda sobre la existencia misma de cosas tales como los estados mentales. La discusión en torno a la naturaleza de las propiedades mentales y de las entidades a las que se les atribuyen dichas propiedades se encuentra completamente abierto en la Filosofía de la Mente contemporánea. Autores como por ejemplo J. Fodor¹⁴⁵ y los representantes de la *Psicología Popular* defienden no sólo de la existencia de las propiedades mentales, sino también su poder explicativo sobre la conducta humana. La *Psicología Popular* – también llamada *Psicología Intencional*– recoge la intuición, más o menos común, de que el comportamiento humano se explica en base a la concurrencia de determinados estados mentales en el sujeto, como son sus creencias, sus deseos, sus intenciones, etc. Por el contrario, también existen planteamientos que niegan no sólo la capacidad explicativa de la *Psicología Popular* por la ineficiencia causal de los estados mentales del sujeto, sino la existencia misma de dichos estados. Tomando como fundamento los últimos estudios en Psicología y Ciencia Cognitiva, el *Eliminativismo* –entre cuyos

¹⁴⁵ Fodor, J., *The Language of Thought*, New York: Crowell, 1975.

máximos representantes se encuentra P. Churchland¹⁴⁶ – sostiene que el intento de aclarar la naturaleza de los estados mentales es un absurdo, ya que los estados mentales no existen y no son más que un resquicio supersticioso de la tradición filosófica. Bajo este planteamiento queda entredicho la noción misma de intencionalidad como facultad de la mente en la medida en que también supone un compromiso con el carácter fantasmagórico de los estados mentales, que sería más propio de la filosofía moderna cartesiana, que de los estudios filosóficos del presente.

Dejando al margen las teorías eliminativistas –porque de ser correctas cualquier investigación sobre la intención y su naturaleza como estado mental que puede causar y explicar el comportamiento sería un absurdo– entre los defensores de la postura de que existen estados con propiedades mentales, el debate tiene lugar en cuanto a la naturaleza de los mismos. En lo que respecta a la intención, podemos tomar como referencia la clasificación de P. Livingston¹⁴⁷, que divide las diversas concepciones de la intención de la siguiente manera: en primer lugar, la *visión eliminativista*, que niega la existencia de estados mentales intencionales y por lo tanto también la intención, en segundo lugar, la *visión minimalista*, que concibe la intención como la mera probabilidad subjetiva de realizar cierto comportamiento, en tercer lugar, la *visión reduccionista*, que explica la intención en función de otros estados mentales y, por último, la *visión no-reduccionista*, que considera la intención como un estado mental real e independiente de los estados neurofisiológicos del sujeto.

En general, en aras de erigir su concepto de intención, las concepciones más avezadas del intencionalismo han tomado como trasfondo teórico los postulados de la *Psicología Popular* porque la identifican con una visión no-reduccionista. Partiendo de este paradigma se obtienen argumentos para justificar la idea de que las entidades mentales no son reductibles a estados neurofisiológicos carentes de intencionalidad, sino que tienen poder causal y explicativo sobre el comportamiento de los sujetos. Es decir, las intenciones pueden ser las causas y las razones de las acciones intencionales,

¹⁴⁶ Churchland, P., “Eliminative Materialism and the Propositional Attitudes”, *Journal of Philosophy*, 78, February, 1981 y “Folk Psychology and the Explanation of Human Behavior”, *Proceedings of the Aristotelean Society*, Supplementary, vol. LXII, 1988.

¹⁴⁷ Livingston, P., “Intention in Art”, en Levinson J., (ed.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 275-80.

de donde el intencionalismo deduce la relevancia interpretativa de la intencionalidad artística.

Bajo este modelo no-reduccionista, la intención se concibe como un tipo de actitud proposicional que no es reductible a otros estados mentales intencionales, como las creencias y los deseos. La intención no puede ser definida haciendo referencia a otros estados mentales, sino que conforma por sí misma un estado mental propiamente dicho. En este sentido, la intención no es una creencia y tampoco un deseo, puesto que presenta características especiales que tienen que ver con las disposiciones del sujeto hacia la acción. En esta línea, Livingston ha considerado que

[...] el término “intención” juega un papel diverso e importante dentro de nuestro discurso intencionalista y, como tal, puede ser reconocido como haciendo referencia, al menos en primera instancia, a un tipo de ítem psicológico no reducible a otras actitudes o estados mentales¹⁴⁸.

Como vemos, el punto de vista desde el que generalmente se ha pensado el concepto de intención en el intencionalismo se fundamenta en las afirmaciones de sentido común que conciben las intenciones de un sujeto como un evento que ocurre en su mente y en función del cual realiza ciertas acciones y da razones para explicar su comportamiento. De esta manera, una primera aproximación elemental al concepto de intención la concibe como una instancia del tipo de elementos a los que atribuimos el calificativo de mental, de los que decimos que tienen propiedades mentales, en la medida en que tienen lugar en la mente de los sujetos y se califican como tales.

En este sentido, A. Mele y P. Moser han defendido que la intención es un estado mental y no un mero suceso mental¹⁴⁹. Lo que distingue los estados mentales de los meros sucesos mentales es precisamente la propiedad de la *intencionalidad*¹⁵⁰. El

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 7: “[...] the term ‘intention’ plays a diverse and important role within our intentionalist discourse, and, as such, may be recognized as referring, at least in the first instance, to a type of psychological item not reducible to other attitudes or mental states”.

¹⁴⁹ Mele, A. R., y Moser, P. K., “Intentional Action”, *Noûs*, 28, 1994.

¹⁵⁰ Dentro del propio campo semántico de la intención, también podemos distinguir algunos matices relevantes. Por ejemplo, Searle distingue dos usos del adjetivo ‘intencional’ según sea referido a la intención o a la propiedad que es intencionalidad de la mente. Por ejemplo, cuando hablamos de acción intencional queremos decir que la acción viene regida por una intención, mientras que cuando hablamos, por ejemplo, de las creencias como estados intencionales queremos decir que tienen la

concepto de intencionalidad ha sido tradicionalmente entendido como aquella facultad de la mente de dirigirse sobre algo, ya que etimológicamente significa “tender hacia”. F. Brentano realizó una de las primeras formulaciones teóricas de este concepto, definiendo la intencionalidad como la propiedad lógica de referirse a un objeto¹⁵¹. De manera muy semejante, Searle ha entendido la intencionalidad como “aquella propiedad de muchos estados y eventos mediante la cual están dirigidos a o sobre objetos y estados de cosas del mundo”¹⁵². La idea de intencionalidad define la relación de direccionalidad de un estado mental hacia su objeto. Dicha relación es una relación de representación, es decir, los estados intencionales representan objetos y estados de cosas: el objeto del estado intencional consiste en un contenido representacional¹⁵³. En su definición de intención, Mele sostiene que “las intenciones son actitudes ejecutivas hacia planes, donde los planes son el contenido representacional de las intenciones”¹⁵⁴, es decir, el objeto hacia el que se dirigen. Esta definición incluye las dos características fundamentales de la intención: la presencia del sujeto en un estado o actitud hacia un objeto recogido en ese contenido representacional que incluye la intención.

La facultad de los estados intencionales –las creencias, deseos e intenciones– de ser representacionales hace referencia a la capacidad de estos estados mentales de ser acerca de algo. Esta es la capacidad definitoria que ostentan las *actitudes proposicionales*. Hablamos de actitudes proposicionales cuando el objeto sobre el que se dirige el estado mental (intencional) se puede especificar en una proposición. En el caso de tener la creencia de que *p*, o tener el deseo de que *q*, *p* y *q* constituyen los objetos, el contenido intencional-proposicional, sobre los que se dirigen los estados mentales del tipo de la creencia y el deseo. Por ejemplo, puedo decir que tengo la

propiedad de la intencionalidad, no que tengan que ver con una intención. Por su parte el calificativo “intencional” se usa tanto para definir los estados mentales que poseen la propiedad de la intencionalidad o para calificar las eventos producidos con una intención, es decir, las acciones intencionales. Así, cuando hablamos de un estado intencional no estamos hablando necesariamente de un estado de intención, aunque consideremos que el estado de intención sea un estado intencional. Searle, J., *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge University Press, 1983, p. 3.

¹⁵¹ Brentano, F., *Psychology from an Empirical Standpoint*, London: Routledge & Kegan Paul, 1973.

¹⁵² Searle, J., *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 1: “Intentionality is that property of many mental states and events by which they are directed at or about or of objects and states of affairs in the world”.

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 11-2.

¹⁵⁴ Mele, A., “Is There a Place for Intention in an Analysis of Intentional Actions?”, *Philosophia*, 27, 3-4, November, 1999.

creencia de que la nieve es blanca, donde *la nieve es blanca* es el objeto, el contenido representacional, de mi creencia que es expresable en una proposición de la forma “la nieve es blanca”. De la misma manera, el fenómeno de tener una intención puede adoptar esa misma forma de estado mental intencional, de actitud proposicional. En la expresión “tener la intención de *p*”, *p* es el objeto, el contenido al que el estado mental de la intención hace referencia, por ejemplo: “María tiene la intención de que *su hijo estudie Derecho*”. Y en este sentido decimos que estos estados mentales, a saber, los relativos a las actitudes proposicionales de un sujeto, son estados intencionales de la mente.

Ahora bien, ¿podemos decir que tener una intención es realmente semejante a estar en un estado de creencia o de deseo? En ocasiones, el análisis de la intención como estado mental a la manera en que lo son las creencias y los deseos ha resultado problemático por la intuición de que la intención pudiera ser un fenómeno distinto a las actitudes proposicionales¹⁵⁵. Es cierto que la intención es distinta del deseo y la creencia en tanto que entraña una actitud específica del sujeto hacia ese contenido que la configura, se trata de una actitud ejecutiva, de la que carece, por ejemplo, el mero deseo¹⁵⁶. Por ejemplo, “María tiene la intención de su hijo estudie Derecho” sería distinto de “María desea que su hijo estudie Derecho”. Pero eso no obsta para que existan semejanzas entre estas entidades mentales, en la medida en que tanto la intención como los deseos y las creencias comparten, en tanto que estados mentales, la propiedad de ser estados intencionales¹⁵⁷. Si se focaliza la diferencia en la actitud ejecutiva que entraña la intención, eso tiene más que ver con la intención como disposición a la acción, que con su naturaleza como estado mental.

Las características fundamentales de la intención que se desprenden del análisis de la intención en la filosofía contemporánea proporcionan una primera aproximación al concepto de intención que recoge las intuiciones de sentido común

¹⁵⁵ Mele, A., “Against a Belief/Desire Analysis of Intention”, *Philosophia*, 18, 1988. Otro autor que se ha opuesto al análisis de la intención en términos de su semejanza con las creencias y los deseos por considerar que las intenciones no constituyen actitudes proposicionales es G. M. Wilson. El autor discute la explicación de Davidson sobre el enlace explicativo entre los deseos y las creencias del agente y las acciones que realiza, ya que cuestiona la tesis davidsoniana de las razones como causas. Wilson, G. M. *The Intentionality of Human Action*, California: Stanford University Press, 1989, p. 1-12

¹⁵⁶ Mele, A., “Is There a Place for Intention in an Analysis of Intentional Actions?” *op. cit.*

¹⁵⁷ Para una propuesta en contra de la intencionalidad de la mente ver Kuczynski, J. M., “Some Arguments Against Intentionalism”, *Acta Analytica*, 19 (32), 2004.

La intención en el intencionalismo

desde las que el intencionalismo puede construir su concepto de intención artística. Sin embargo, definir la intención como un estado intencional de la mente, semejante a las actitudes proposicionales, no resulta suficiente para hacer frente a las objeciones del anti-intencionalismo, ya que este concepto también ha sido asumido por los propios anti-intencionalistas. No obstante, se trata más bien de un abuso de esta aproximación que deviene en una posición insostenible, como vamos a ver a continuación.

La intención artística como intencionalidad significativa

El concepto de intención que se puede adoptar al abrigo teórico de la *Psicología Popular* puede tener consecuencias negativas a la hora de configurar una buena imagen de la naturaleza de la intencionalidad artística, ya que esta definición también ha sido utilizada por algunos anti-intencionalistas para argumentar en contra del intencionalismo. El anti-intencionalismo ha operado con un concepto de intención que da lugar a un concepto de intención artística considerablemente insatisfactorio, porque la concibe como un estado mental intencional, al mismo tiempo que niega su poder explicativo sobre las acciones intencionales que tiene como resultado.

Desde el punto de vista intencionalista, este planteamiento constituye un abuso de la definición anterior de intención porque deviene en una visión vacua de la misma. Este es el caso de G. Dickie, para quien la intención artística consiste en la mera intención de hacer una obra de arte¹⁵⁸. Siguiendo de nuevo la estela de pensamiento de los anti-intencionalistas clásicos como Beardsley y Wimsatt, Dickie reconoce el papel de la intención en el arte, en la medida en el que el arte es fruto de una acción humana. En este sentido, considera que “[...] hacer arte es claramente una actividad intencional. De un modo paralelo, la definición de obra de arte implica que tales objetos son intencionales, es decir que son el producto de una actividad intencional”¹⁵⁹. Sin embargo, en este planteamiento, la relevancia de la intención se restringe a ser mera causa de la acción.

¹⁵⁸ Dickie, G., *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 116.

Dickie asume una definición elemental de intención, donde la intención artística se asemeja a los estados mentales que son las creencias y los deseos. Como hemos visto, lo común a estos estados mentales es que remiten a actitudes proposicionales con un contenido semántico determinable, es decir, son sobre algo. Así, la intención artística tendría la forma “tener la intención de *r*”, donde el contenido proposicional de *r* sería “hacer una obra de arte”. En particular, dada la definición de obra de arte de Dickie, la intención se concretaría en la intención de hacer un artefacto de la clase de los que se presentan ante un público del mundo del arte¹⁶⁰. Si bien es cierto que este planteamiento es coherente con las características más intuitivas de la intención –que es un estado intencional de la mente– resulta altamente insuficiente para configurar un concepto de intención artística, tomando como base exclusivamente el estado mental que es la intención de hacer una obra de arte.

Esto es así no porque la intención artística no tenga naturaleza de estado mental intencional o no incluya este estado mental específico, sino porque la intencionalidad artística no se puede limitar a un único estado mental. La intencionalidad artística incluye el estado mental intencional que es el de crear un artefacto para ser presentado ante un público del arte, como sostiene Dickie, pero también recoge otro conjunto de estados mentales –igualmente intencionales– que van más allá. Por ejemplo, es parte de la intención artística tener la intención de hacer no meramente un artefacto de los que se presentan ante un público artístico, como un poema o una pieza musical, sino de un género determinado, por ejemplo, una elegía, una sonata, etc., así como todas las intenciones relativas a realizar la obra de una determinada manera, en cuartetos, con rima libre, para piano y violín, o en tono menor.

Examinando las consecuencias que se pueden extraer de una visión de la intención tan trivial como la de Dickie, Francisca Pérez Carreño ha mostrado que reducir la intención artística al tipo de estado mental que es “tener la intención de

¹⁶⁰ Dickie, G., *Art and Value*, Oxford: Blackwell, 2001, p. 59: “Such an artifact is one that is intended to be a particular kind of thing, namely, the kind of thing created to be presented to an artworld public”. Esta acción solo es posible si el artista tiene “una idea general del arte de manera que sepa en qué clase de actividad está implicado” y además conocimiento del “medio o los medios artísticos particulares que está usando”, p. 58.

hacer una obra de arte” conduce a un concepto de intención vacío de contenidos¹⁶¹. Bajo este planteamiento, la intención artística constituye un estado mental causalmente eficiente en la producción de la obra, sólo en tanto que causa de que sea arte, sin explicar por qué lo es de cierta manera, o cuál es la relación entre que sea como es y que sea arte. La intencionalidad artística en el sentido de Dickie no incluye ningún aspecto que tenga que ver con la obra más allá del hecho de realizarla, ni con su finalidad, más allá de presentarla a un público artístico¹⁶². De ahí que Dickie defienda la irrelevancia de la intención para la interpretación y evaluación del arte¹⁶³. Sin embargo, este concepto de intención resulta vacío porque existe como mera causa de la obra, pero sin repercusiones sobre el qué y cómo de la misma.

Como señala Pérez Carreño¹⁶⁴, bajo esta idea de intención, Dickie pretende sostener una postura intencionalista para la definición del arte –un intencionalismo *ontológico*– y una postura anti-intencionalista para la interpretación y evaluación del arte. Pero esta posición resulta altamente incoherente, en tanto que es imposible mantener hablar del arte como actividad intencional sin que la intención artística sea una intención con poder explicativo sobre la obra misma. Esta incoherencia se observa clarificando en qué consiste verdaderamente la intención artística. En este sentido, la autora propone pensar la intención artística como intencionalidad *significante*¹⁶⁵. Por contraposición a lo que se entiende por mera intención artística, en el sentido de Dickie, la intencionalidad significativa se define como aquella que es causalmente eficiente en la producción de la obra y que tiene poder explicativo sobre el contenido y finalidad de la misma. En este sentido, constituye un concepto de intención opuesto al paradigma de la intención artística como mera causa eficiente, que representa la noción de intención de Dickie, en el que el arte es fruto de una acción intencional, pero el contenido de la obra se da de la manera en que se da de independientemente de esta intención. Bajo la visión de la intención como intencionalidad significativa la relevancia ontológica de la intención justifica la

¹⁶¹ Pérez Carreño, F., “«Institución-arte» e intencionalidad artística”, *Enrahonar. Cuaderns de Filosofia*, 32/33, 2001, p. 160.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Es como si dijéramos que decir algo es una actividad intencional meramente porque se intenta comunicar algo a alguien.

¹⁶⁴ Pérez Carreño, *op. cit.*, p. 151.

¹⁶⁵ *Ibid.*

relevancia interpretativa de la misma, de manera que sería incoherente defender un intencionalismo ontológico y negar el intencionalismo interpretativo.

Que el concepto de intencionalidad artística plantea un problema para la teoría intencional de Dickie se manifiesta en una de las modificaciones realizó en la teoría. En el paso de la primera versión de su teoría a la segunda –que estoy utilizando– Dickie prescindió de la idea de que el estatuto artístico podía ser “conferido”, es decir, de la idea de que cualquier cosa podía ser arte si se le confería este estatuto, por ejemplo, por medio de una declaración. Así, Duchamp habría podido conferir el estatuto de arte a un urinario, declarándolo tal, y titulándolo *Fuente*. La declaración de Duchamp, implícita en el hecho de ponerle título y firmar el objeto *ready-made*, habría convertido un objeto normal y corriente en obra de arte. En la segunda versión de la teoría institucional, Dickie mantiene, al contrario que en la primera, que la artefactualidad de las obras de arte, su ser productos de una acción intencional, no puede conferirse, sino que “es una característica que se debe de alguna manera alcanzar”¹⁶⁶. Por ejemplo, *usando* objetos encontrados dentro del mundo del arte, como hiciera Duchamp con un urinario en el contexto dadaísta. Naturalmente mucho puede decirse sobre para qué usó Duchamp su urinario y sobre cómo su intención determinó que ese uso fuera lo que convirtió al objeto encontrado en una obra de arte, sin que parezca que Dickie haya dado razones sobre cómo se materializó esa intención, si era una de producir un objeto artístico.

Asimismo, existen otros argumentos en contra de la noción de intención artística como mera intención de hacer arte. Por un lado, la visión vacua de la intención conduce a una consecuencia fuertemente contraintuitiva: todos los artistas, *qua* artistas tendrían una y la misma intención, a saber, la de hacer una obra de arte. De este modo, el planteamiento de Dickie sería reduccionista y trivial porque no parece muy interesante definir el arte como actividad intencional y decir que todos los artistas tienen la misma intención. Además, el artista tendría que formularse la intención de hacer una obra de arte pero, como veremos¹⁶⁷, hablar de acciones intencionales no implica concebir la intención como un fenómeno que consiste

¹⁶⁶ Dickie, *op. cit.*, p. 57-8

¹⁶⁷ Profundizaré en esta idea en el apartado 2.1.2.

La intención en el intencionalismo

necesariamente en un proceso de deliberación que precede a la acción¹⁶⁸. Este proceso puede darse o no darse, pero que no se dé no resta intencionalidad a la acción. Se puede hablar de acciones intencionales a las que no le es previa una deliberación, de manera que durante el proceso de producción existe la intención de hacer arte con carácter previo, pero la intencionalidad del autor se mantiene operativa y cada acción que realiza es intencional, aunque no le preceda una deliberación.

Por otro lado, la visión vacua de la intención también encierra un compromiso con la idea de que la intención está completa con carácter previo a la obra¹⁶⁹. Esta idea es problemática porque no recoge la posibilidad de que las contingencias del proceso de creación y la obra misma sean elementos influyentes sobre la intención del autor¹⁷⁰. Desde el intencionalismo, al hablar de intención artística se está apuntado a algo mucho más amplio, que incluye todo un conjunto de intenciones que intervienen en el proceso de creación de la obra. La intención artística es compleja en la medida en que podemos decir que la seña de la intencionalidad acompaña a la acción general de producir una obra en cada acción particular de todo su proceso y no sólo previamente. Las propiedades y el contenido de la obra vienen determinados por la intención, en tanto que son fruto de acciones intencionales. Con ello, la intencionalidad artística será una intencionalidad significativa, en tanto que responsable de la determinación del contenido y finalidad de la obra.

La visión causal de la intención de Wollheim

La teoría intencional de R. Wollheim también ha contribuido a perfilar este concepto complejo de intención artística. En el primer capítulo de *La pintura como arte*¹⁷¹, Wollheim defiende que es una visión demasiado estrecha de la intención aquella que se corresponde con una concepción volicionista. Esta concepción

¹⁶⁸ Davidson, "Tener la intención", *Ensayos sobre acciones y sucesos*, Barcelona, UNAM, 1995, p. 110.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 159.

¹⁷⁰ R. Wollheim ha argumentado en contra de la idea de que intención esté completa con carácter previo a la realización misma de la obra como veremos en el siguiente apartado sobre la visión causal de la intención.

¹⁷¹ Wollheim, R., *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997.

comprende la intención como una orden interna que se da un sujeto a sí mismo, en aras de realizar un comportamiento determinado¹⁷². Sería como si un artista tuviera que *decirse* a sí mismo algo como “voy a hacer una obra de arte” para tener la intención de hacerla. Este planteamiento también ha sido cuestionado en la filosofía de la acción en general. Por ejemplo, D. Davidson ha argumentado que no es una idea intuitiva pensar la intención como una orden que se da un agente a sí mismo o como una dirección que se marca¹⁷³. Un enunciado del tipo “voy a hacer una obra de arte” tiene la forma de una declaración de intención que relaciona un estado mental con un hecho futuro, pero la intención no necesariamente tiene que consistir ni en la expresión de una predicción, ni siquiera en una predicción y tampoco en una expresión verbal¹⁷⁴.

Esta visión de la intención es muy semejante a la visión vacua de la intención del apartado anterior. Bajo este planteamiento, la intención artística sería un mandato el artista se da a sí mismo para actuar con arreglo a la idea que el propio artista tiene de aquello que desea producir. Pero esta concepción de la intención incurre en un instrumentalismo ingenuo. La labor del artista consistiría meramente en la identificación de un fin –por ejemplo, la producción de un soneto– y la búsqueda de los medios para la consecución de dicho fin. Aunque este planteamiento no es del todo erróneo, ya que es obvio que los artistas proveen los medios para la producción de su obra, sí es altamente insuficiente, ya que la intención artística incluiría la decisión de ordenar medios para un fin, pero también las decisiones sobre la identificación del fin y de los medios correspondientes; decisiones que desde una teoría intencional se comprenden también como fruto de la intención del autor. Pero, en última instancia, lo cierto es que puede resultar dudoso que este esquema de actuación, que se caracteriza por su simpleza casi programática, sea el que rige la actividad artística.

La respuesta natural del intencionalismo ante esta visión simplista de la intención consiste en reivindicar la naturaleza compleja de la intencionalidad artística

¹⁷² *Ibid.*, p. 26.

¹⁷³ Davidson, D., “Intending”, *Essays on Actions and Events*, Oxford: Oxford University Press, 1980, p. 90: “I think it is easy to see that forming an intention is quite different from saying something, even to one self, and that intending to do something is quite different from having said something”.

¹⁷⁴ Anscombe, G. M. E., *Intención*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 41-9.

La intención en el intencionalismo

que no consiste en un mero estado mental, sino en un conjunto de estados, como prescribía la idea de intencionalidad significativa. Sin embargo, si se considera que la intención incluye un conjunto mayor de aspectos relevantes, se puede incurrir en el error del extremo opuesto, que Wollheim entiende como una visión excesivamente amplia de la intención¹⁷⁵. Este planteamiento de la intención deviene en una visión trivial, en la medida en que concibe la intencionalidad artística como el conjunto de todos y cada uno de los estados que tienen lugar en la mente del autor mientras crea la obra. Esta visión constituye un argumento para el anti-intencionalismo, ya que el intencionalismo no estaría en condiciones de determinar tal cantidad de estados mentales, de manera que la intención artística misma sería algo indeterminable y, por lo tanto, incognoscible.

Ahora bien, desde el punto de vista intencionalista, no todos los estados mentales de un artista resultan relevantes para dar cuenta de su intencionalidad artística. La mayoría de estados mentales que un artista puede tener en la creación no son determinantes en relación a la obra. Así pues, resultaría trivial tenerlos en cuenta como intencionalidad artística si no desempeñan papel alguno en la producción de la obra y en la determinación de sus propiedades, es decir, si no son significantes. Contra las visiones vacua y trivial de la intención artística, el planteamiento de Wollheim establece que la intención artística no puede consistir en un sólo estado mental del artista ni en todos sus estados mentales. Para Wollheim la intención artística es el conjunto de estados mentales que incluye aquellos, y sólo aquellos, estados mentales que son causalmente eficientes en la obra, es decir, que tienen que ver, en tanto que causas, con la materialización de las propiedades de la obra; propiedades que serían distintas en la medida en que los estados mentales de los que son fruto también lo fueran. Como vemos, este planteamiento que podemos identificar como una visión causal de la intención, resulta coherente con la idea de intencionalidad significativa, en la medida en que Wollheim sostiene que

La intención [...] no debe ser equiparada, por ejemplo, con la mera intención de producir una obra de arte [...]. Al menos en el contexto del arte, se ha de enfocar la intención de modo y manera que incluya las creencias, las emociones, los empeños y los deseos que tiene el “agente” que, además,

¹⁷⁵ Wollheim, *op. cit.*, p. 26.

tienen una influencia directa en la manera en que éste actúa¹⁷⁶.

La propuesta de Wollheim diría que, en lo que se refiere a la cantidad de los estados mentales que configuran la intención artística, la intención es un conjunto relevante de estados mentales, no uno ni todos. En lo que se refiere a la cualidad de estos estados mentales, diría que este conjunto se forma a partir de aquellos, y sólo aquellos, estados mentales que son relevantes para la actividad artística; donde la relevancia se identifica con la eficiencia causal de dichos estados mentales. Los estados mentales con eficiencia causal son aquellos que son los responsables de la acción del artista, es decir, son las causas y las razones de su acción y del modo de su acción. En este sentido dice Wollheim que, para el caso de la pintura, “hay que entender la intención de tal manera que incluya los pensamientos, las creencias, los recuerdos y, sobre todo, las emociones y los sentimientos que tuvo el artista y que le hicieron pintar como lo hizo”¹⁷⁷.

De lo dicho se puede concluir una primera definición de la intencionalidad artística, a saber, que es el conjunto de estados mentales de un artista que son responsables de que actúe de la manera en que lo hace en el proceso de producción de una obra de arte. Estos estados mentales configuran el pensamiento que es el responsable, en tanto que es su causa, no sólo de que la obra sea, es decir, de que se produzca, sino también de cómo sea. Según Wollheim, este pensamiento que guía la acción y configura la intención artística no consiste en una mera causa eficiente de acción, sino en algo más complejo, en la medida en que determina que las propiedades de la acción sean las que son y cómo son, es decir, es determinante para el contenido mismo de la obra.

La insistencia en la relevancia causal de la intención, configurada por el conjunto de estados mentales responsables del qué y del cómo de la obra, es una constante en estas líneas por lo que tiene de imprescindible para la noción de intención significativa. Pero abusar de la imagen de la intencionalidad artística como intención significativa puede dar lugar a otra idea errónea de intención. El error viene dado por la confusión que encierra el siguiente planteamiento de la cuestión: si la

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 109.

intención del artista es guía de la acción y determina causalmente las propiedades de la obra, es pensable que estas propiedades puedan o deban encontrarse, con carácter previo a la obra, como contenido de este pensamiento que es la intención en la mente del autor.

Esta noción de intención artística apunta un planteamiento idealista de la misma, que también tiene detrás un abuso de la definición más elemental de intención. En la medida en que la intención sea concebida como un estado intencional de la mente, es decir, como un estado con un contenido representacional, dicho contenido puede ser identificado erróneamente con el contenido mismo de la obra. De esta manera, el proceso de creación consistiría en la externalización de ese contenido predeterminado. La idea de que la realización de la intención artística consista en un artista haciendo un ejercicio de introspección para copiar algo que existe de antemano en su mente no es compartida por Wollheim: “Otra causa de error ha consistido en creer que para que estos fenómenos mentales ejercieran un poder causal habrían de ensamblarse en una especie de pintura interior, que sería un facsímil perfecto de la pintura”¹⁷⁸. Lo que propone el autor es, más bien, lo contrario. La intención del artista no consiste en un estado mental dado, concebido antes de la obra, que permanece inmutable en el proceso creativo. Si la intención consiste en diversos estados mentales susceptibles de mutar en la creación, entonces resulta que en la creación se trabaja bajo pautas intencionales, pero la intencionalidad artística no está completa hasta que termina el proceso¹⁷⁹.

No obstante, la visión causal de la intención ha sido objeto de algunas objeciones. Por ejemplo, para Livingston la idea de que la intención artística incluya aquellos y sólo aquellos “deseos, ideas, creencias, experiencias, compromisos que causan que el artista pinte como lo hace”¹⁸⁰ resulta insuficiente. Según el autor, la visión causal de la intención de Wollheim no reconoce la importancia de las

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁷⁹ En la teoría de Wollheim encontramos un buen argumento para justificar la idea de que la intención artística no está completa antes de la obra. Sin embargo, este argumento tiene consecuencias muy importantes sobre el problema radical del intencionalismo, sobre el conocimiento de la intención. La visión de la intención de Wollheim no sólo sirve para refutar la visión idealista de la intención, sino que también constituye un argumento contra la *visión dualista/internista* de la intención. Por ello, analizaré este argumento más profundamente en el apartado 2.2.3.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 26.

intenciones del artista que no son causa directa de que este último haga lo que hace de la manera que lo hace, como por ejemplo las intenciones que hayan sido concebidas, aunque hayan sido después abandonadas¹⁸¹. Sin embargo, no es del todo cierto que Wollheim no contemple estos posibles cambios en el proceso creativo. En su artículo “Criticism as Retrieval”¹⁸², anterior a *La pintura como arte*, Wollheim distingue entre las intenciones del artista y el proceso creativo propiamente dicho, en el curso del cual las intenciones pueden cambiar y de hecho lo hacen¹⁸³. Para Wollheim, la interpretación de una obra debe evidentemente tener en cuenta esos cambios, en cuanto que finalmente una intención o la subsiguiente causan que la obra sea lo que es.

Asimismo, Livingston considera que existen otros factores psicológicos que están operativos en la creación, como determinados deseos y esperanzas, que no formarían parte de la intención propiamente dicha en el esquema de Wollheim¹⁸⁴. Sin eliminar la importancia que estos otros estados mentales puedan tener en la realización de la obra, Wollheim hace varias distinciones a este respecto. Por ejemplo, el autor distingue entre lo que la obra de arte significa y lo que significa para el artista. Así, podríamos distinguir entre el valor terapéutico que Van Gogh encontraba en la pintura y el contenido de cada una de sus pinturas¹⁸⁵. La relevancia de las intenciones en Wollheim se mide en función de su eficiencia causal, ya sea directa o indirecta. Si existe un factor que determina que al artista haga lo que hace en la manera en que lo hace tendrá relevancia causal y será parte de la intención.

Por otra parte, Livingston objeta que el paradigma de Wollheim tampoco reconoce que algunas propiedades no intentadas de la obra también son muy relevantes¹⁸⁶. Pero, si hablamos de propiedades que son realmente no intentadas, aunque estas puedan ser relevantes bajo algún aspecto, no son relevantes para la intención, que es el aspecto que le interesa a Wollheim. De esta manera, Livingston

¹⁸¹ Livingston, *Art and Intention. A Philosophical Study*, p. 6.

¹⁸² Wollheim, R., “Criticism as Retrieval”, *Art and its Objects*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 191.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Para una utilización fuera de la obra de Wollheim sobre esa diferencia ver Shapiro, M., “Sobre una pintura de Van Gogh”, *El arte moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 79-87.

¹⁸⁶ Livingston, *op. cit.*, p. 6.

rechaza el criterio para definir la intención que propone Wollheim porque se limita a incluir dentro del concepto de intención artística aquellos y sólo aquellos factores psicológicos que están operativos en la creación y que son causas del aspecto de la obra.

A pesar de estas posibles críticas, la noción de intención artística de Wollheim configura una visión sintética que pretende salvar los problemas que acompañan tanto a una visión demasiado simple de la intención como a una visión demasiado compleja, restringiendo el concepto de intención de manera que sólo formen parte de ella aquellos estados mentales que son causalmente eficientes en el proceso creativo¹⁸⁷. Así se evitan, por un lado, los problemas de la visión simple, como la irrelevancia de la intención si no fuera responsable de las propiedades de la obra y, por otro lado, los problemas de la visión amplia, como la imposibilidad de determinar la intencionalidad artística. Además, la definición de intención artística de Wollheim define la relevancia causal de la intención estableciendo un vínculo con respecto a su efecto, en la medida en que la intención es responsable de que se produzca el efecto y de la manera en que se produce. La relación entre la intención como causa y la obra como resultado se circunscribe en la problemática relativa a par causa-efecto, del cual el par intención-acción es un caso particular. Dicha problemática remite a las dificultades de especificar las relaciones entre ambos elementos, como vamos a ver a continuación.

2.1.2 Acción e intención

El análisis de la intención como estado intencional de la mente ayuda a definir algunas de las propiedades del concepto de intención. Sin embargo, esta aproximación daba lugar a ciertos abusos que devienen en la justificación de posturas anti-intencionalistas. Para contrarrestar estos abusos, la estrategia del intencionalismo era reivindicar la complejidad de la noción de intencionalidad artística, que ya no consiste en un mero estado mental, sino en todo un conjunto de estados mentales que actúan causalmente y que explican que la acción sea la que es. La idea de

¹⁸⁷ Wollheim, *La pintura como arte*, p. 12.

intención artística como intencionalidad significativa y la visión causal de Wollheim dan cuenta de esta visión más compleja de la intención. Ambos planteamientos justificaban la relevancia de la intención sobre la base de la relación de causalidad que existe entre la intención y acción, porque sólo de esta manera se puede reivindicar el poder explicativo de la intención sobre la obra y, de ahí, la relevancia interpretativa que le concede el intencionalismo. Es por ello que observar también las características de la acción intencional en distintos contextos de comportamiento puede iluminar el poder causal, racional y explicativo de las intenciones sobre las acciones.

Pasar de una definición elemental de la intención a una definición más compleja, como la de que requiere el concepto de intencionalidad artística, precisa pensar la intención, no ya en términos absolutos como conjunto de estados mentales aislados, sino en términos relativos, es decir, relativizándola a los objetos con los que se relaciona de forma constitutiva, como es su elemento complementario fundamental: la acción intencional¹⁸⁸. Definir en qué consiste o qué entendemos por acción intencional repercutirá sobre aquello que hemos concebido como intención porque pone de relieve la diversidad de sus tipos.

Cadenas causales anómalas: las acciones in-intencionales

Una de las condiciones de posibilidad de la teoría intencionalista del arte es aceptar que el arte es fruto de una actividad intencional, es decir, se tiene que concebir el arte como una instancia del tipo que son las acciones intencionales. A este respecto, habrá que preguntarse entonces en qué consiste una acción intencional. Tal y como ha sido entendida a veces la noción misma de acción, hay un sentido en el que puede parecer que la noción de “acción intencional” resulta redundante. En su

¹⁸⁸ Aunque intención y acción son entidades que se encuentran en una estrecha relación, también es cierto que existe necesariamente un leve espacio entre intención y acción. Así, la relación entre intención y acción es estrecha pero contingente. Las intenciones no son acciones en sí mismas. El intentar algo sí es una acción, pero la intención misma no. Puedo tener una intención y no estar intentando nada. Asimismo, las intenciones no devienen siempre en acciones ya que hay intenciones que no se realizan nunca. P. Livingston analiza esta diferenciación apuntando el matiz que existe entre *trying* e *intending*. *Trying* se refiere al intento en sí, pero *intending* hace referencia a un pensamiento, a tener una intención, sin implicar que se esté intentando algo en ese momento. Livingston, *Art and Intention. A Philosophical Study*, p. 10.

libro *Intención* (1956)¹⁸⁹ G. M. E. Anscombe distingue entre “evento” y “acción”¹⁹⁰ y define ésta última en términos del primero, considerando que una acción es un evento intencional. El rasgo definitorio que Anscombe identifica en las acciones es la presencia de una intención. Es decir, es la concurrencia de las intenciones de un agente lo que convierte un mero evento en una acción¹⁹¹. Es en este sentido, podría pensarse que la noción de “acción intencional” es redundante, ya que para que una acción sea considerada como tal y no como un mero evento, tiene que ser necesariamente intencional. En otras palabras, las acciones son intencionales y, si no, entonces no son acciones, son meros eventos. Cuando hablamos de acción ya presumimos cierta intencionalidad, del tipo que sea. De ser así, no podría haber acción sin intención porque la intención es el fenómeno que hace que un evento sea considerado una acción¹⁹². Bajo este planteamiento, nociones de uso común, como “acción no intencionada”, y otras menos habituales pero que también han sido utilizadas en el análisis de la acción intencional¹⁹³, como la de “acción in-intencional”, representarían una contradicción en los términos.

Por otra parte, se puede aclarar qué se entiende por acción intencional atendiendo a los distintos usos del verbo “hacer”. No todo aquello que predicamos con el verbo “hacer” cumple las condiciones para constituir una acción intencional en sentido estricto. Existen cosas que *hacemos* en ausencia de toda intención. Por ejemplo, decimos que hacemos la digestión sin que parezca muy apropiado decir que hemos realizado un tipo de acción intencional. Bajo el esquema de Anscombe, si *hacemos* cosas que carecen de toda clase intencionalidad no estaríamos hablando de acciones, sino de eventos. Siguiendo con el ejemplo, podemos considerar que hablamos de la digestión como algo que hacemos en un sentido singular, pero no porque sea algo que hacemos en sentido estricto. La digestión es un evento que tiene

¹⁸⁹ Anscombe, G. M. E., *Intención*, Barcelona, Paidós, 1991.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹¹ Como veremos en este apartado, no son unas intenciones cualesquiera las que determinan que la acción sea intencional bajo una determinada descripción, sino las intenciones causalmente eficientes y que son responsables de la acción de manera correcta.

¹⁹² Esta idea de que no hay acción sin intención puede relacionarse con la visión del significado que hemos mencionado en el primer capítulo que defendía que no hay significado sin intención, es decir, que la intención es también una característica definitoria del significado.

¹⁹³ Por ejemplo, A. Mele y P. Moser distinguen tres predicados diferentes que rodean las expresiones sobre la acción: acción intencional, acción in-intencional y acción no-intencional. Mele, A. R., y Moser, P. K., “Intentional Action”, *Noûs*, 28, 1994, p. 45.

lugar en el cuerpo humano sin que el sujeto determine que tenga lugar y sin que pueda impedir, en cierto sentido, que suceda, luego no es una acción intencional.

No obstante, comprometerse con la idea de que hablar de acción en sentido estricto implica siempre hablar de intención, no impide reconocer la existencia de casos fronterizos donde la intencionalidad es relativa a una determinada descripción del evento. Se abre un espacio intermedio entre el mero evento y la acción intencional pura cuando, por ejemplo, hacemos algo sin la intención de hacer aquello específico que hemos hecho, sino otra cosa. En la medida en que estos casos son relevantes para recoger la diversidad de la acción intencional, el uso de términos especiales, como el de acción *in-intencional*, estaría justificado. En la literatura sobre acción e intención existen muchos ejemplos para ilustrar el caso de las acciones in-intencionales, pero quizá el más célebre sea el de *Edipo*, que trae J. Searle sobre este punto¹⁹⁴. Edipo tiene la intención de casarse con Yocasta pero no tiene la intención de casarse con su madre. Sin embargo, Edipo se casó intencionalmente con Yocasta e in-intencionalmente con su madre. La acción es intencional bajo la descripción “Edipo tenía la intención de casarse con Yocasta” y es in-intencional bajo la descripción “Edipo tenía la intención de casarse con su madre”.

En un ejemplo más mundano, pero del mismo tipo, Davidson se pregunta qué clase de acción es derramar el té creyendo que es café, teniendo la intención de derramar el café¹⁹⁵. ¿Se ha derramado el té intencionalmente a pesar de que la intención era relativa a la descripción de la acción que es derramar café? Para Davidson, discernir sobre esta problemática exige la pregunta sobre qué clase de eventos implican agencia, es decir, hay que distinguir qué hace que un evento constituya una acción. El autor considera que hay eventos que son acciones aunque no sean intencionales. Este planteamiento parece entrar en contradicción con la noción de acción como necesariamente intencional del planteamiento de Anscombe, pero no es así realmente. La clave se encuentra en la cuestión de las descripciones de la acción. Igual que para Anscombe, para Davidson una acción requiere que lo que el

¹⁹⁴ Searle, J., *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 82.

¹⁹⁵ Davidson, D., “Agency”, *Essays on Actions and Events*, Oxford: Oxford University Press, 1980, p. 43.

agente hace sea intencional, pero sólo bajo una descripción y, a su vez, que lo que el agente hace sea conocido bajo alguna descripción¹⁹⁶.

Algunos errores pueden ser considerados acciones también, siempre que se esté haciendo algo susceptible de ser enunciado bajo una descripción según la cual se hace algo intencionalmente. Siguiendo el ejemplo de Davidson, quizá no podamos decir que se derrama el té intencionalmente, porque el sujeto creía que derramaba café, pero hay algo que, en última instancia, sí hizo intencionalmente, a saber, derramar el contenido de la taza. La acción es incontestablemente intencional bajo la descripción “derramar el contenido de la taza”. Existe pues una descripción bajo la cual el evento es intencional y por lo tanto una acción. A este respecto, Davidson sostiene que “un hombre es el agente de un acto si lo que hace puede ser descrito bajo un aspecto que lo haga intencional” y más adelante sostiene que “una persona es el agente de un evento si y sólo si hay una descripción de lo que hizo que hace verdadera una oración que dice que lo hizo intencionalmente”¹⁹⁷. Searle añade un matiz imprescindible sobre este punto: donde hay una acción in-intentada hay siempre otra acción intentada¹⁹⁸.

El concepto de agencia tiene que ver con el de causación, ya que puede parecer que ser el agente de un evento es causarlo. Ahora bien, no es lo mismo hacer algo meramente, que ser el agente de algo. Para Anscombe lo que distingue la acción intencional y la acción in-intencional no tiene que ver con la causalidad en la acción, sino que es una cuestión conceptual. Una acción intencional y una acción in-intencional se diferencian en que la pregunta acerca de las razones de la acción solo es adecuada para el caso de las acciones verdaderamente intencionales¹⁹⁹. Por el contrario, la pregunta por las razones en el caso de las acciones in-intencionales no se puede formular porque no puede ser respondida en sentido relevante. El sujeto no encuentra razones para explicar una acción in-intentada que vayan más allá de las razones que puede aducir para explicar la acción intentada. Las razones de Edipo

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 50

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 46: “a man is the agent of an act if what he does can be described under an aspect that makes it intentional. [...] a person is the agent of an event if and only if there is a description of what he did that makes true a sentence that says he did it intentionally”.

¹⁹⁸ Searle, *op. cit.*, p. 82.

¹⁹⁹ Anscombe, *op. cit.*, p. 51.

para casarse con su madre son las razones que tienen que ver con su intención de casarse con Yocasta.

Como vemos, en muchas ocasiones, existe cierto grado de vaguedad en lo que a la acción humana se refiere, ya que accidentes, coincidencias, casualidades o suerte, dan lugar a la producción de acciones, las in-intencionales, que no son ni claramente intencionales ni no-intencionales. No obstante, éste tipo de acciones también pueden ser distinguidas de las acciones intencionales propiamente dichas atendiendo al modo en que se cumple la intención en la acción, que no puede ser uno cualquiera. El rol de las razones en la explicación del comportamiento ayuda a iluminar la verdadera naturaleza de la intencionalidad que acompaña a una acción. En general, en las acciones intencionales existe un agente con una disposición favorable para la realización de una acción en base a ciertas razones. Las razones vienen configuradas por distintos estados mentales del agente que incluyen deseos y creencias que, a su vez, configuran la intención. Los estados mentales que conforman la intención albergan el pensamiento en función del cual, o bajo la dirección del cual, se realiza la acción.

El problema reside en el hecho de que la relación entre intención y acción está mediada por una brecha lógica que impide que la determinación de la intención se dé de forma necesaria mediante la observación de la acción, es decir, de la observación del comportamiento no se infieren con carácter necesario las razones que hay detrás de él, el proceso mental que explica la acción. Esto significa que las intenciones se encuentran infradeterminadas por la acción, ya que la caracterización de una acción es compatible con diversas descripciones de la misma, entre las cuales unas pueden ser intencionales y otras pueden ser no intencionales (in-intencionales). La separación entre intención y acción es una de las ideas que fundamenta el argumento anti-intencionalista en contra de la posibilidad del conocimiento de las intenciones ajenas porque las intenciones no se podrían determinar a partir de la observación de las obras. El problema epistemológico relevante que está detrás de esta cuestión es de la causalidad mental, el de la relación mente-cuerpo, el de cómo los estados mentales se pueden entender como causas de la acción.

Ahora bien, decir que las intenciones se encuentran infradeterminadas por la acción no implica que no sean determinables en absoluto y que no se pueda alcanzar

La intención en el intencionalismo

el conocimiento de ese pensamiento correspondiente, que configura la intención y que caracteriza la acción. Si se sabe que una acción es intencional –y en el arte, bajo una determinada idea del arte, se puede presuponer que las obras son fruto de acciones intencionales– tenemos facultades para configurar un espectro de intenciones posibles y probables para llegar a determinar dicho pensamiento correspondiente a partir de otros datos. La caracterización de la acción bajo la descripción intencional correcta requiere tener en cuenta muchos elementos que incluyen no sólo la observación de la acción, o del acto que en este caso es la obra de arte, sino también aquello que tiene que ver con el artista, el contexto, el proceso creativo y el conocimiento del intérprete²⁰⁰.

Sobre el hecho de que existan distintas descripciones según las cuales la acción puede ser intencional, Wollheim aporta un esquema útil de discernimiento:

[...] a cada descripción de una acción corresponde un pensamiento, y una acción es intencional, según una cierta descripción si lo que guía la acción de la persona es el pensamiento correspondiente. Un pensamiento guía una acción cuando a la vez causa y forma su carácter²⁰¹.

El poder de la intención sobre la acción a la que da lugar es causal, pero no meramente causal, porque la intención también conforma la naturaleza de la acción a que da lugar. En otras palabras, la intención y la acción no están relacionadas de manera meramente concomitante, sino que, como prescribía la noción de intención significativa, la intención no sólo causa la obra sino también *cómo* es la obra. Y es en este paso de la mera causalidad a la intencionalidad significativa donde la intención adquiere su potencial explicativo y, de ahí, su relevancia.

En un sentido semejante, Davidson defendió el papel de la intención como causa y razón de la acción. Mientras que Wollheim sostiene que existe un pensamiento que “causa y forma el carácter” de la acción, Davidson dice que ese pensamiento configura lo que llama la “razón primaria”²⁰². La razón primaria tiene la forma lógica de una actitud y una creencia del sujeto, que es la causa de que el sujeto actúe como lo hace y es la razón que explica ese comportamiento, en tanto que

²⁰⁰ Profundizaré en esta idea en el apartado 2.2.

²⁰¹ Wollheim, *La pintura como arte*, p. 25.

²⁰² Davidson, D., “Actions, Reasons, and Causes”, *Essays on Actions and Events*, Oxford: Oxford University Press, 1980, p. 4

determina no solamente que se produzca el comportamiento, sino también que se produzca de una determinada manera. Una acción se puede describir de muchas maneras diferentes, pero cada acción tiene una causa que se identifica con una razón que la racionaliza y, en palabras de Wollheim, que forma su carácter. Las razones primarias sólo racionalizan la acción bajo una descripción determinada. Y, para Davidson, “conocer la razón primaria de por qué alguien actuó como lo hizo, es conocer la intención con la que la acción fue realizada”²⁰³. De esta manera, la razón primaria se identifica con la intención y la intención con ese pensamiento que, en Wollheim y en Davidson, causa y racionaliza (forma el carácter de) la acción²⁰⁴.

Según Davidson, “una acción se realiza con cierta intención si la causan, de la manera correcta, las actitudes y las creencias que la racionalizan”²⁰⁵. Las creencias hacen las veces de las premisas de un argumento, constituyendo una actitud favorable por parte del agente, que puede concluir en la acción intencional. Un sujeto no tendría las intenciones que tiene si no tuviera las creencias –entre otras condiciones mentales– que tiene. No obstante, la presencia de las premisas no garantiza que la acción sea necesariamente intencional, ya que ambos elementos, intención y acción, pueden darse conjuntamente de manera accidental o pueden observarse anomalías en la cadena causal, como ocurría en el caso de las acciones inintencionales. En estos casos lo que ocurre es que aunque existe la intención adecuada, ésta no funciona como aquello que causa, racionaliza y conforma el carácter de la acción.

Si bien en los casos generales la intención, como razón primaria, causa y racionaliza las acciones, existen casos que ponen en duda esta secuencia. Searle definió la acción intencional como la condición de satisfacción de una intención²⁰⁶. Pero existen casos donde la intención se satisface en la acción de manera incorrecta. Ya Davidson había observado que alguien puede tener la intención de actuar de una

²⁰³ *Ibid.*, p. 8. “To know a primary reason why someone acted as he did is to know an intention with which the action was done”.

²⁰⁴ El análisis sobre si la explicación en base a razones es una explicación de naturaleza causal, como defendió Davidson en “Actions, Reasons, and Causes”, ha sido un tema muy discutido en el ámbito de la filosofía de la acción, que ha contado con defensores, como A. Mele y con detractores, como G. Wilson.

²⁰⁵ Davidson, “Intending”, p. 87: “[...] an action is performed with a certain intention if it is caused in the right way by attitudes and beliefs that rationalize it”.

²⁰⁶ Searle, *op. cit.*, p. 80

La intención en el intencionalismo

determinada manera y, sin embargo, realizar la acción sin que esa intención sea la razón por la que se realizó esa acción. Para dar cabida a estos casos, Livingston ha trazado la distinción entre *ejecutar* y *realizar* una intención. Por un lado, “*ejecutar* una intención exitosamente es realizar, o intentar realizar, alguna acción guiada por el plan integrado en esa intención”²⁰⁷. Es decir, el modo de proceder o el medio por el cual quedaría satisfecha la intención no estaba previsto, de manera que podría ser un modo cualquiera. Por otro lado, para Livingston

realizar una intención es, en primer lugar, ejecutarla y en segundo lugar, dar lugar de ese modo a un estado de cosas en el cual la situación especificada en el plan es igualada por las propiedades relevantes del mundo real. En tercer lugar, esta situación debe ser lograda de la manera correcta, en otras palabras, la realización de la intención no puede implicar una cadena causal “anómala”²⁰⁸.

Realizar una intención consiste en ejecutar la intención, pero con el matiz de que el estado de cosas al que la acción da lugar no puede ser alcanzado de cualquier modo. La historia causal de la que se sigue la satisfacción de la intención tiene que ser la que venía incluida en la intención del agente y no puede ser un devenir causal anómalo ni uno cualquiera. La idea de realizar una intención tiene que ver con que la acción sea efecto de una cadena causal correcta, es decir, exige que el resultado de la acción no satisfaga la intención por accidente. Existen muchos casos de acción intencional que presentan anomalías en la cadena causal: para que una acción sea intencional el resultado tiene que devenir de una manera específica, la intención tiene que guiar la acción, causándola y racionalizándola. Todos los autores coinciden en que para hacer algo intencionalmente no basta con tener la intención, sino que la acción tiene que venir causada por la intención de manera correcta porque la acción puede ser resultado de un accidente y, aunque el resultado sea el mismo que la intención buscaba²⁰⁹, esto sólo satisface la intención en cierto sentido.

²⁰⁷ Livingston, *op. cit.*, p. 11: “To *execute* an intention successfully is to perform, or try to perform, some action guided by the plan embedded in that intention”.

²⁰⁸ *Ibid.*: “To *realize* an intention is first of all to execute it, and second, thereby to bring about a state of affairs in which the situation specified in the plan is matched by relevant features of the actual world. Third, this situation must be achieved in the right sort of way; in other words, the realization of intention cannot involve ‘deviant’ causal chains [...]”.

²⁰⁹ Wilson, G. M., *The Intentionality of Human Action*, California: Stanford University Press, 1989, p. 132 y 133.

En *La rodilla de Clara*²¹⁰, dirigida por Éric Rohmer (1970), su protagonista, Jeromme, se enamora de una joven, Clara, y concentra su obsesión por ella en el deseo de tocar su rodilla. Imaginemos que Jeromme tiene la intención de tocar la rodilla de Clara, pero la excitación que le produce el hecho mismo de tener dicha intención –que es para él una completa obsesión– provoca que su brazo tiemble al estar cerca de Clara y acabe por rozar su rodilla. La historia de estos personajes nos permite dar otra vuelta de tuerca al caso de la cadena causal anómala, ya que es un ejemplo de evento que, teniendo como causa la intención correspondiente, no constituye una acción intencional en sí mismo. La intención ha causado la acción, pero no ha guiado la acción de la manera adecuada, porque lo que ha causado la intención es el nerviosismo de Jeromme y este nerviosismo, a su vez, ha causado el contacto con la rodilla de Clara. La intención es la causa última de la acción pero no es esa la forma en la que a Jeromme le hubiera gustado tocar al rodilla de Clara. De este modo vemos que ni si quiera el hecho de que la intención cause la acción es condición suficiente para decir que la acción es intencional, sino que la intención tiene que guiar de manera correcta la acción²¹¹. Así pues, para considerar una acción como genuinamente intencional tienen que darse muchas condiciones, entre ellas, que la secuencia que va desde los pensamientos que configuran la intención –y con ello, las razones para actuar– y el modo de darse la acción tienen que seguir una lógica específica. La intención tiene que incluir un modo específico de darse la acción para que esta sea propiamente intencional.

El caso de las anomalías en la cadena causal diversifica el análisis de la acción intencional, en la medida en que contribuye a aclarar la naturaleza de las acciones in-intencionales, pero no es el único. Existen distintas variables que modifican los tipos de intención y estos, a su vez, dan lugar a distintos tipos de acción que requieren distintos tipos de explicación. Si bien es cierto que en muchos casos la intención

²¹⁰ *Le Genou de Claire*, dirigida por Éric Rohmer, en 1970, forma parte de su serie de películas *Seis cuentos morales*.

²¹¹ Searle utiliza otro ejemplo para ilustrar un caso de la misma naturaleza: “Suppose Bill intends to kill his uncle [...]. Suppose he is out driving thinking about how he is going to kill his uncle, and suppose his intention to kill his uncle makes him so nervous and excited that he accidentally runs over and kills a pedestrian who happens to be his uncle. Now in this case it is true to say that he killed his uncle and true to say that his intention to kill his uncle was (part of) the cause of his killing his uncle, but not true that he carried out his intention to kill his uncle or that his intention was satisfied; because he didn't kill his uncle *intentionally*”. Searle, *op. cit.*, p. 82.

La intención en el intencionalismo

constituye un estado mental a la manera de los deseos y las creencias, también es cierto que existen casos de acción intencional –que no son excepcionales en modo alguno– en los que no es necesario que una intención de esta naturaleza tenga lugar en el pensamiento para calificar como intencionales las acciones que producen. La determinación de distintos tipos de intención se puede deducir de la observación de los distintos tipos de acción intencional que podemos encontrar. Los tipos de intención se identifican en función de la forma en que se configuran en la mente del sujeto. Este proceso de formación obedece a dos tipos de variables fundamentales que tienen que ver, fundamentalmente, con qué grado de consciencia –en caso de que lo haya– sobre sus propias intenciones es preciso suponer en un sujeto para poder hablar de una acción como intencional y qué espacio de tiempo tiene que existir –si tiene que haber alguno– entre la formación o adquisición de una intención y la realización de la acción.

Variables de la intención: el tiempo

El análisis de la intención y la acción intencional bajo la variable *tiempo* viene vertebrado por la distinción entre las intenciones que se configuran previas a las acciones y las intenciones que no se configuran en una fracción temporal anterior ni distinta a la acción misma. La intención que acompaña a una acción presenta una naturaleza u otra en función del grado de premeditación que se da en su proceso de formación. La intención puede ser previa en la mente del sujeto, pero la ausencia de este estado no es óbice para que pueda hablarse de una acción intencional. Algunas intenciones se programan en nuestra mente con arreglo a la realización de un hecho futuro. Estas intenciones vienen acompañadas, a su vez, por un grado de consciencia mayor del sujeto sobre la configuración de las mismas. Asimismo, existen acciones, igualmente intencionales, a las que no les acompaña una intención formada en un momento anterior y distinto al momento mismo en que se realiza la acción, lo cual no significa que no vengan acompañadas de una suerte de intencionalidad en absoluto.

Esta distinción implica un compromiso con una tesis que, a priori, puede no resultar muy intuitiva, a saber, que la acción intencional, para ser considerada como

intencional, no exige que venga precedida por el estado mental consciente del tipo general que ha sido anteriormente considerado: “tener la intención de *a*”, donde *a* es la acción intencional en cuestión. Esto significa que se puede hablar de acción intencional tanto en presencia como en ausencia de dicho estado. En este sentido, la consciencia y el tiempo relativos a la intención han introducido matices en el concepto de intención y se han establecido dos tipos principales: la intención previa a la acción y, la que ha sido denominada por Searle, *intention-in-action*²¹². Cada tipo de intención implica un grado de consciencia y temporalidad mayor y menor respectivamente.

En principio, se podría considerar que la intención previa a la acción, que viene recogida en la fórmula de una actitud proposicional del tipo “tener la intención de *a*”, es la forma más intuitiva de pensar el proceso de actuar intencionalmente y que, por lo tanto, constituye el caso central de intención. Muchas veces cuando decimos que tenemos una intención es cierto que tenemos un plan de acción más o menos diseñado. Sin embargo, identificar la idea de la intencionalidad artística con la idea de la intención como plan puede conducir a un planteamiento reduccionista. Este concepto de intención es el que se encuentra detrás del planteamiento idealista de la intención que mencioné anteriormente, según el cual la intención es aquél estado mental cuyo contenido consiste en el contenido mismo de la obra. Bajo esta visión de la intención, el artista tendría en su mente la obra misma antes de producirla y la realización de la obra consistiría en la reproducción de un facsímil de aquello que está en la mente del autor.

Por ejemplo, Croce explicaba esta visión de la intención de la siguiente forma: “El artista, que hemos dejado vibrando con imágenes expresadas que prorrumper por los infinitos poros de todo su ser [...] se procura los medios para no desperdiciar el resultado de su labor espiritual y de hacer posible y hacedera, para sí y para los otros, la reproducción de sus imágenes”²¹³. Aquí la obra de arte preexiste “como imagen expresada”, formada en la mente del artista, que no tiene más que copiarla. Este planteamiento configura una propuesta de carácter idealista de la intención, en la medida en que la obra ya se encuentra realizada como idea con carácter previo a su

²¹² *Ibid.*, p. 84.

²¹³ *Ibid.*, p. 45.

materialización. La idea constituía el núcleo de la estética idealista de Croce, para quien “el arte es visión o intuición”²¹⁴ y próximo a este concepto de intención se encuentra el que manejan Beardsley y Wimsatt, para quienes “la intención es el diseño o plan de la obra en la mente del autor”²¹⁵.

Esta idea de intención elude por completo la repercusión de las contingencias del proceso de creación sobre la obra y la intención. Pero no parece una idea muy intuitiva pensar que Velázquez o Cervantes tuvieron todas y cada una de las propiedades que configuran *Las Meninas* o *Don Quijote* en la cabeza antes de realizar estas obras, aunque tuvieran la intención de hacerlas. Contra la visión idealista de la intención, el intencionalismo cuestiona la idea de que la intencionalidad artística esté completa de forma previa a la obra misma. Pero eso no significa que la intencionalidad artística no pueda incluir ningún tipo de intención previa a la acción. La visión idealista de la intención se construye sobre la base de una noción ingenua de intención artística tomando como base la idea de la intención como plan de acción. Pero supone un abuso del concepto de intención bajo la variable temporal porque éste no es el único tipo de intención de que existe y no es único que configura la totalidad de una intención artística.

La idea de intención artística como plan encuentra su origen en la idea de intención en general como plan de actuación, que constituye el caso central que nos viene a la mente cuando pensamos en la intención: la intención previa a la acción. Si esto es así, y queremos mantenernos en un planteamiento de sentido común que no rompa la analogía entre intención artística e intención en general, puede que haya algo de verdad en la idea de intención artística como plan, aunque esta no se corresponda con el planteamiento ingenuo que entraña la visión idealista.

Sin incurrir en un planteamiento ingenuo, P. Livingston ha reconstruido de la idea de la intención como plan de acción. Para Livingston existen muchos tipos de intención pero, si se consideran sus casos más paradigmáticos, la intención sí puede

²¹⁴ Croce, B., *Breviario de Estética*, Madrid, Austral, 1979, p. 16.

²¹⁵ Los autores definen la intención como diseño o plan (de la obra) en la mente del autor. Beardsley, M. y Wimsatt W. K., “The Intentional Fallacy”, en Wimsatt, W. K., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University Press of Kentucky, 1954, p. 4: “Intention is design or plan in the author’s mind”.

estar relacionada con la realización de acciones futuras²¹⁶. La noción de “plan” no se reduce a la que implica la visión idealista de la intención porque la intención como un plan mental de acción no se refiere al hecho de que el sujeto tenga en su mente todos y cada uno de los detalles de la realización de la acción que incluye la intención, sino que hace referencia a una disposición del sujeto que incluye la intención de realizar dicho plan. Livingston propone aquí la noción de plan “como una orientación, proyección o disposición del sujeto a realizar su intención o al menos, a intentar realizarla²¹⁷, no como contenido representacional que prefigura la acción misma. De esta manera, la noción de plan sí admite la posibilidad de cambios en el devenir concreto de la acción, que no tiene porqué estar especificado desde el principio, admite contingencias y cambios en la mente del sujeto. El contenido del plan puede ser concretado en el curso de la acción, de manera que se aleja de la noción tradicional la intención como plan, objeto de críticas por presentar un carácter determinista.

Ahora bien, reconocer que la consciencia y el tiempo son variables de la intención modifica el caso central de intención representado por la intención como plan. En este sentido, Livingston quiere incluir en su concepto de intención la idea de que las acciones intencionales no son siempre fruto de intenciones conscientes o de deliberaciones previas. Pero esto parece difícil de compaginar con la idea más intuitiva de plan que podemos tener. Para ello, Livingston considera que “los contenidos de las intenciones del artista, conscientes o inconscientes, pueden ser caracterizados en términos de una distinción general entre *macro-* y *micro-*planes”²¹⁸. Estas dos nociones pretenden abrir un espacio que dé cabida a todos los niveles de complejidad que la intención de un sujeto puede tener. La intención puede ser más o menos compleja en función de su contenido y según cuál sea su complejidad requerirá también un nivel más alto o más bajo de consciencia y de deliberación previa. De esta manera, Livingston concibe la intención como un plan de acción dirigido al futuro que no necesita ser siempre consciente ni requiere de un proceso

²¹⁶ *Ibid.*, p. 208.

²¹⁷ *Ibid.*: “[...] to have the attitude of ‘intending’ towards a given plan is to be settled upon executing that plan, or upon trying to execute it”.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 44: “The contents of artist’s intentions, conscious and unconscious, can be usefully characterized in terms of a broad distinction between *macro-* and *micro-*plans”.

La intención en el intencionalismo

deliberativo anterior porque establece gradaciones temporales en los planes de acción que constituyen las intenciones.

Para Livingston es preciso mantener el esquema de la intención como plan porque considera que, dentro de la teoría causal tradicional, la causa, para ser causa, tiene que ser previa al efecto en el tiempo. Aquí se trata del problema de la relación entre la intención y un hecho futuro y la intención y el presente. Entender la intención como causa de la acción tiene exigencias temporales, lo que para Livingston no significa que la intención no pueda ser guía de acciones que están en progreso. En este aspecto, la noción de intención de Livingston se mantiene dentro del programa de la teoría de la causalidad tradicional que considera que las causas, en este caso las intenciones, preceden temporalmente a los efectos, en este caso las acciones, comportamientos u obras de arte²¹⁹.

Sin embargo, decir que toda intención para ser causa de la acción debe ser temporalmente anterior a la acción aunque sea mínimamente parece un planteamiento limitado que no recoge la variedad de acciones que estamos dispuestos a admitir como intencionales. No todas las acciones intencionales requieren un plan previo, aunque fuera formulado con la mínima anticipación. Existen casos en los que la intención se forma en un instante idéntico al que se produce la acción. Con independencia de si estos casos constituyen o no el caso central de las acciones que denominamos intencionales, lo cierto es que se dan de manera tan recurrente o más que los casos de acción intencional con intención previa.

El planteamiento clásico del problema de la intención en relación al momento en que se forman y su implicación con la acción intencional es el que hizo Searle²²⁰. Para justificar la referencia a la intención de acciones que son intencionales, pero que no son realizadas en función de una intención en la mente de sujeto con carácter previo a la acción misma, Searle introdujo el concepto de *intention-in-action*²²¹. La intención-en-la-acción designa un tipo específico de intención cuya formación en la mente del sujeto coincide en el tiempo con la realización de la acción intencional misma que causa. Se trata de acciones que se caracterizan por su carácter inmediato y

²¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

²²⁰ Searle, J., *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

²²¹ *Ibid.*, p. 84.

no deliberativo. Siguiendo uno de los ejemplos más básicos de Searle, una acción intencional que viene causada por una *intention-in-action* es contestar al teléfono. De esta acción diríamos que es una acción intencional para cuya realización el sujeto no ha formado o no ha adquirido una intención en un tiempo anterior a la realización misma de la acción, pero es una acción intencional en cualquier caso.

Livingston ha criticado el planteamiento de la intención-en-la-acción de Searle porque considera que define la intención como una entidad que en ocasiones puede ser en sí misma una acción. Pero no parece cierto que la tesis de la intención-en-la-acción entrañe necesariamente la idea de que la intención es una acción porque que la intención y la acción no sean distintas en el tiempo no significa necesariamente que sean dos entidades de la misma naturaleza. Resulta evidente que dos cosas pueden ocurrir al mismo tiempo, ser distintas y estar relacionadas. Además, precisamente en el caso de la intención-en-la-acción, la intención es sobrevenida a la mente del sujeto y no formada por él, es decir, no hay un acción de formarse la intención por parte del sujeto y, por lo tanto, tampoco existe una conciencia sobre la propia intención que guía la acción. La idea que soporta las objeciones de Livingston, en última instancia, es que este tipo de intención entra en contradicción la visión tradicional de la causalidad y podría objetarse que aquí las intenciones no causan la acción en sentido estricto. Pero con independencia de si este planteamiento es o no correcto, lo que sí es cierto es que si a posteriori el sujeto es cuestionado sobre si contestó al teléfono intencionalmente su respuesta sería afirmativa. Si recordamos, para Amscombe identificar acciones intencionales era una cuestión conceptual relativa a si la pregunta acerca de las razones que explican la acción se podía formular de manera relevante. Teniendo esto en cuenta, para considerar la acción como intencional es suficiente que el sujeto haya actuado con una intención, con independencia del momento en que la haya formado y con independencia de que cómo ésta intención haya causado su comportamiento siempre que lo haya hecho de forma correcta y que estemos en condiciones de señalar las razones que explican la acción de manera relevante.

Ahora bien, también Searle ha reconocido la existencia del tipo de intención que es la intención previa a la acción. Pero considera que el análisis de esta última no sirve sino para reivindicar la importancia de la intención-en-la-acción. Según Searle, la

intención-en-la-acción, lejos de ser un tipo residual de intención, es el constituyente intencional de toda acción en la medida en que todas las acciones intencionales tienen alguna intención-en-la-acción, pero no todas las acciones intencionales tienen una intención previa a la acción²²². En este sentido, Searle explica cómo toda acción intencional se realiza en función de la realización de toda una serie de otras acciones, también intencionales que la acompañan. A este conjunto de acciones Searle se refiere como “acciones subsidiarias”²²³ y considera que

[...] incluso en casos donde tengo una intención previa de hacer alguna acción normalmente habrá muchas acciones subsidiarias que no están representadas en la intención previa pero que, sin embargo, son realizadas intencionalmente²²⁴.

Esta tesis también ha sido apoyada por G. Wilson, que igualmente considera que al esquema de la acción para el futuro le es subyacente el esquema de la intención-en-la-acción²²⁵. El autor defiende que la intención-en-la-acción es metodológicamente primaria porque mediante su extensión se entiende la intención para el futuro. Para justificar esta idea, Wilson llama la atención sobre el hecho de que la mayoría de acciones físicas intencionales se realizan irreflexivamente, de manera que lo rutinario también es intencional. Algunos autores han considerado que este tipo de acciones obedecen al tipo de acciones intencionales que no necesitan su propia intención²²⁶. Pero, como he dicho anteriormente, en la medida en que, aunque sea a posteriori, el sujeto pueda enunciar la intención que tenía para realizar la acción, podemos decir que ésta no se ha realizado en ausencia de toda intención.

En un planteamiento más contemporáneo de la cuestión relativa al tiempo y formación de la intención, A. Mele y P. Moser han distinguido entre intenciones *distantes* e intenciones *próximas*, según se encuentren condicionadas por un espacio mayor o menor de tiempo en su formación²²⁷. El primer tipo remite a la intención

²²² *Ibid.*, p. 85. También en Wilson, G. M., *The Intentionality of Human Action*, California: Stanford University Press, 1989.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*: “[...] even in cases where I have a prior intention to do some action there will normally be a whole lot of subsidiary actions which are not represented in the prior intention but which are nonetheless performed intentionally”.

²²⁵ Wilson, *op. cit.*, p. 223 y ss.

²²⁶ *Ibid.*, p. 239.

²²⁷ Mele, A. R., y Moser, P. K., “Intentional Action”, *Noûs*, 28, 1994, p. 47.

para una acción futura, en la que hay un proceso previo de formación de la intención. En este caso, la formación de la intención se puede entender como una acción, algo que el sujeto hace y que implica su participación efectiva y consciente. En el segundo tipo –que se correspondería con la intención-en-la-acción– las intenciones se dirigen sobre una acción en el presente inmediato y carecen de un proceso de formación previo y distinto en el tiempo. En este caso, las intenciones que rigen la acción no obedecen a una acción del sujeto, sino que constituyen meras adquisiciones, es decir, se trata de un fenómeno en el que el sujeto es pasivo. Asimismo, los autores distinguen un camino intermedio entre los extremos anteriormente señalados y consideran que también existen intenciones temporalmente mixtas, aquellas relacionadas con aspectos próximos y distantes de la acción²²⁸. Los casos mixtos presentan la particularidad de que no se puede hacer una demarcación precisa entre los dos tipos de intenciones que intervienen²²⁹.

Este planteamiento se asemeja a la idea anterior de Searle, según la cual la realización de toda intención que se prefigura antes de la acción incluye toda una serie de acciones intencionales que obedecen a una intención-en-la-acción. Asimismo, el planteamiento de Mele y Moser se aproxima también al de Searle cuando afirman que “un sujeto S realiza intencionalmente la acción A, en el tiempo t, sólo si en t, S tiene un plan de acción P que incluye o, al menos puede guiar adecuadamente el que S realice A”²³⁰. Lo que llama la atención de esta definición es que el sujeto S tiene que tener la intención en el momento t, siendo t el instante mismo en el que realiza la acción y no uno anterior (t-x).

Así pues, siguiendo la tesis de Searle sobre que las acciones deliberativas involucran acciones subsidiarias que pueden incluir una intención-en-la-acción y recogiendo la tesis de los casos de intención mixta que propone Mele, podemos considerar que, si bien es cierto que los tipos de intención presentan claras diferencias, también es cierto, que en la mayoría de casos, en la acción intencional se dan ambos tipos indiferenciadamente. Si llevamos estas conclusiones a la cuestión de la intención artística ya podemos ver en qué sentido la intención no está completa

²²⁸ Mele, A. R., “Exciting Intentions”, *Philosophical Studies*, 59, 1990, pp. 289-312.

²²⁹ Mele, A. R., “Persisting Intentions”, *Noûs*, 41: 4, 2007, pp. 735-757.

²³⁰ Mele y Moser, “Intentional Action”, p. 43: “A person, S, intentionally performs an action, A, at a time, t, only if at t, S has an action plan, P, that includes, or at least can suitably guide, her A-ing”.

antes de la obra: la intención artística es compleja porque presenta los dos tipos de intención. La intencionalidad artística es mixta, ya en que su contenido depende tanto de intenciones formuladas con carácter previo a la obra como de acciones intencionales subsidiarias que contribuyen a su realización.

Una cuestión latente a todo este análisis de la intención en función de la variable temporal es la de la génesis misma de una intención. En este sentido, cabe preguntar si las intenciones son algo que el sujeto hace o se trata de algo que sobreviene a su mente. Por ejemplo, Davidson sostiene que el proceso de formarse una intención es algo que uno hace²³¹. Esto no debe ser confundido con la idea de que la intención misma sea una acción. Una cosa es el estado mental que corresponde al fenómeno de tener una intención y otra cosa es el acto –acción– mental que es el proceso del sujeto de formarse una intención. Para Searle, al igual que para Mele y Moser, la intención es un estado mental, no un acto²³²; son estados en los que se encuentra el sujeto, no son cosas que hace. Por ejemplo, alguien puede encontrarse, estar, tener, el estado mental que es la intención de “pintar un cuadro”. Pero hubo un momento anterior en el que en el sujeto formó este estado de intención, es decir, configuró su intención, realizó el acto de conformarla y esta se ha prolongado en el tiempo, constituyendo un estado. La intención es un estado, formarse una intención es un acto.

Ahora bien, el problema que sobreviene a la idea de concebir la formación de la intención como un acto mental es el peligro de incurrir en un regreso al infinito. Si formar una intención es un acto parecería que un sujeto tiene que tener la intención de formar una intención y, a su vez, la intención de formar esa intención, etc. La cuestión es entonces si la formación de la intención también es un acto intencional. De ser así, podría requerir una intención anterior, a saber, la configuración de la intención de configurar una intención. Sin embargo, las intenciones no son siempre fruto de un acto mental del sujeto en este sentido. Como hemos visto, existe un tipo de acciones que son intencionales, pero donde la intención es sobrevenida a la mente

²³¹ Davidson, D. “Intending”, *Essays on Actions and Events*, Oxford: Oxford University Press, 1980, p. 89: “What we need then is the broader and more neutral concept of coming to have an intention –a change that may take place so slowly or unnoticed that the agent cannot say when it happens. Still, it is an event, and we could decide to call it an action, or at least something the agent does”.

²³² Searle, *op. cit.*, p. 3

del sujeto en el momento mismo de la acción, no fruto de un acto de formación; con lo cual, no existe un espacio temporal suficiente como para calificar esas intenciones como estados mentales en absoluto. El acto de formarse una intención tiene que ser intencional para ser calificado como un acto, una acción, pero la intención que rige esa acción intencional no tiene por qué ser necesariamente del tipo de intenciones que son formadas por el sujeto, sino que puede ser una intención adquirida, cuya formación no tiene lugar ni precisa un momento ni una intención anterior. Así, la distinción de la doble génesis de las intenciones –que obedece a su tipología doble– sirve, a su vez, para salvar la objeción de regreso al infinito.

Así pues, no todos los procesos de formación de intención obedecen a esta idea de acto mental que parece implicar una disposición activa y consciente del sujeto. No todas las intenciones que tenemos o por las cuales actuamos responden al mismo y único proceso de génesis porque no todas las intenciones que tenemos tienen tiempo suficiente para que el sujeto forme una intención que sea temporalmente anterior a la acción. A este respecto Mele diferencia entre “formar” y “adquirir” una intención²³³. Las acciones intencionales se realizan tanto bajo intenciones formadas, es decir, que son producto de un acto de formación de la misma, como por intenciones adquiridas por el sujeto. Para Mele pueden existir planes de acción complejos, que incluyan una o muchas intenciones, o planes de acción deflacionarios, donde la intención puede que no sea ni siquiera consciente, ya que puede tratarse de un plan de actuación pasivamente adquirido, sobrevenido. Asimismo, algunas intenciones pueden formarse a la velocidad del pensamiento, es decir, la intención correspondiente se ha configurado en el mismo momento en que la acción intencional se está realizando, como en el caso de la intención-en-la-acción.

En el término de la intención artística, R. Stecker ha introducido una distinción relevante que es coherente con la distinción que venimos considerando. Para Stecker es preciso diferenciar entre lo que el artista hace intencionalmente sobre la obra y lo que el artista está intentando al crearla²³⁴. Se trata de nuevo de dos planos distintos de intencionalidad, donde el primero se caracteriza por la inmediatez de la

²³³ Mele, A., “Justifying Intentions”, *Mind*, New Series, vol. 102, n° 406, Apr., 1993, pp. 335-7.

²³⁴ Stecker, R., *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003, p. 44-5.

La intención en el intencionalismo

intención en la acción y el segundo se caracteriza por tener un carácter proyectivo, pero siendo ambos intencionales en sentido estricto. Como vemos, la temporalidad y la consciencia de la intención no es un requisito para la intencionalidad de la acción, lo que redundaría positivamente en la configuración del concepto complejo de intención artística que precisa el intencionalismo.

En la teoría del arte de R. C. Collingwood, la obra de arte se concibe como la expresión de una emoción. Sin embargo, ni la expresión, ni la emoción misma que es el contenido concreto de cada obra preexisten a la realización de la misma. La intención que causa que la obra sea lo que es, es decir, sea la expresión de una emoción, no puede preexistir a la propia obra, porque solo en ella la emoción se aclara e individualiza, gana forma y carácter propiamente: “Hasta que un hombre exprese su emoción, no sabe todavía que emoción es. El acto de expresarla es por lo tanto una exploración de sus propias emociones²³⁵”. Además Collingwood incide en el carácter imaginativo de la expresión y la actividad artística en el sentido de que la utilización de *clichés*, o la comprensión de la expresión como un medio para un fin (por ejemplo, excitar emociones en la audiencia), da lugar a una “mala obra de arte”, puesto que no da lugar a una emoción particular. Todo ello enfatiza el protagonismo de la actividad misma de la creación –que en sí misma no es diferente de cualquier actividad expresiva– como una sujeta a la voluntad pero no a la realización de un plan, sino que se va constituyendo a sí misma. Asimismo se caracteriza esa actividad como una toma de consciencia de un estado previo incompleto, borroso y de baja consciencia de un sentimiento –“mera sensación”– a una consciencia clara de una emoción.

Variables de la intención: la consciencia

Mucho de lo dicho anteriormente sobre la variable *tiempo* se podría aplicar al análisis de la variable *consciencia* en la medida en que se pueda pensar que existe una relación proporcional entre ambos. Cuanto más pequeño sea el espacio temporal de formación de la intención, más bajo puede ser el grado de consciencia del sujeto sobre la formación de la intención. No obstante, la variable consciencia introduce

²³⁵ Collingwood, R. G., *The Principles of Art*, Oxford: Oxford University Press, 1938, p. 111.

algunos matices sobre la acción intencional que no están necesariamente relacionados con el factor temporal. De hecho, la variable consciencia lleva a pensar nuevos casos fronterizos de acción intencional.

Por ejemplo, existen casos donde el nivel de consciencia es tan bajo que deberíamos hablar, como propone O'Shaughnessy²³⁶, de acciones *sub-intencionales* de las que, sin embargo, damos cuenta como si fueran acciones intencionales comunes. Por ejemplo, cuando un sujeto está dormido y realiza ciertos movimientos *con la intención de* encontrar una postura más cómoda, se trata de un caso de acción sub-intencional. Siguiendo de nuevo el esquema de Anscombe, según el cual una acción es intencional cuando preguntado el agente sobre el porqué de su acción es capaz de dar razones que den cuenta de la acción en sentido relevante, es decir, bajo la descripción correcta, podemos ver que si se le pregunta al sujeto dormido por qué cambió de postura podría responder que *tenía la intención* de encontrar una postura más cómoda. Así, una acción puede ser intencional incluso cuando el nivel de consciencia es tan bajo como en el caso del sueño. Del caso fronterizo que constituyen las acciones sub-intencionales se puede deducir que un sujeto puede estar haciendo algo intencionalmente y no saber que lo hace, es decir, carecer de toda consciencia sobre su intención.

El fenómeno de hacer algo intencionalmente y no saber que se hace, constituye un caso especial de acción intencional. Si se da otra vuelta de tuerca a este planteamiento, se puede llegar al caso de creer (erróneamente) que se está haciendo algo intencionalmente, cuando lo que se hace –verdaderamente intencionalmente– es algo distinto de lo que se cree que se hace. Para ilustrar este caso podemos ver el ejemplo de Carroll que analiza M. J. Alcaraz León²³⁷. En *La Isla Misteriosa*, Julio Verne tenía la intención de hacer una obra antirracista. Para cumplir con esa intención, el autor atribuye ciertas características a su personaje de color, Neb, presentándolo como una persona ingenua, creyendo que esta manera de ser hace al personaje más amable a los ojos de los demás, y de ahí el planteamiento supuestamente antirracista. Sin embargo, por el hecho mismo de atribuirle esta personalidad está siendo racista.

²³⁶ O'Shaughnessy, B. J., *The Will*, vol. 2, Cambridge: Cambridge University Press, 1980, pp. 96-8.

²³⁷ Alcaraz León, M. J., *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*, Murcia, Universidad de Murcia, Departamento de Filosofía, 2006 (Tesis Doctoral), pp. 163-83.

La intención en el intencionalismo

Que una persona sea ingenua podría despertar la simpatía o la compasión ajena, pero en modo alguno resulta antirracista. Más bien, atribuir esta personalidad a un sujeto, porque se considera que en ausencia de ella no resultaría amable a los ojos de los demás, resulta racista. Así que con la intención de hacer una obra antirracista produce una obra racista, pero lo hace intencionalmente, porque ha sido su intención presentar al personaje con este carácter. La acción es intencional bajo la descripción de “atribuir un carácter ingenuo al personaje”. ¿Su intención era ser racista? No, pero la obra es racista intencionalmente.

Naturalmente muchas de nuestras acciones resultan ser intencionales de un modo que no conocemos. La ideología, paradigmáticamente invisible, actúa en el caso anterior. La razón última es que tanto creencias como emociones y deseos pueden ser meras disposiciones que no necesitan estar presentes en nuestra mente en el momento en que nos formamos conscientemente una intención o actuamos influidos por ellas. Puesto que de algunas de nuestras disposiciones mentales o bien somos ignorantes o estamos confundidos, su efecto causal sobre nuestras acciones se produce incluso cuando no seamos conscientes de ello. Aún así, una descripción adecuada de nuestra intención deberá incluirlas a riesgo de no ser explicativa de lo que verdaderamente hacemos. El problema epistemológico que se encuentra detrás de esta cuestión es el de la falibilidad del autoconocimiento, es decir, la posibilidad de estar equivocado sobre la propia intención. Si recordamos, uno de los principales argumentos clásicos del anti-intencionalismo giraba en torno a las dificultades de conocer las intenciones de los autores. Sin embargo, como vemos en el ejemplo de Verne, el conocimiento de la intención también puede ser problemático desde el punto de vista del propio sujeto.

En el apartado siguiente veremos cómo, tanto la imposibilidad del conocimiento de las intenciones ajenas, como la infalibilidad del sujeto respecto al conocimiento de sus propias intenciones constituyen dos mitos epistemológicos. Asimismo, veremos cómo las características de la intención que hemos establecido en este apartado y otros recursos teóricos permiten configurar una *visión externista* de la intención, que permite construir un argumento contra el problema de conocer la intención, alejando la intención de ese carácter fantasmagórico que estaba implícito en el planteamiento anti-intencionalista que dio lugar a la *Falacia Intencional*.

2.2 Conocer y tener la intención: una visión externista

En la primera parte de este capítulo hemos visto que la intencionalidad artística consiste en un conjunto complejo de estados mentales, que son causalmente eficientes en la obra y que pueden explicar lo que el artista hace y las propiedades de la obra. Asimismo, hemos visto que una intención es cumplida y no meramente ejecutada cuando una acción se da de la manera correcta. Además, la intencionalidad artística cubre un rango de decisiones tomadas a partir de distintos tipos de intención que son llevadas a cabo en distintos tipos de acción intencional. A su vez, algunas de estas decisiones responden a intenciones formuladas en el mismo momento de la acción sin que el agente tenga que ser consciente de ellas. Si todas estas características de la intención son útiles para hacernos una imagen de la intención en el intencionalismo, entonces ahora podemos preguntarnos cómo es posible llegar a conocerla.

El problema del conocimiento de las intenciones ajenas ha constituido el argumento más importante del anti-intencionalismo clásico. Dicho argumento tiene su origen en la premisa que define el carácter privado de la intención. Si esto fuera así, la tesis central del intencionalismo quedaría refutada porque si se quiere sostener que la intención es algo esencial para la interpretación, pero la intención es algo inaccesible y si de hecho hay interpretación, entonces la intención no es algo esencial para la interpretación. La noción de intención que soporta un planteamiento de este tipo se fundamenta en una visión *internista* de la misma, en la medida en que la intención constituye un estado interno y privado que los demás no pueden conocer con certeza. Esta visión de la intención se corresponde con el concepto de intención sobre el que Beardsley y Wimsatt fundamentan la falacia intencional²³⁸. En contra de ella, el intencionalismo puede aducir que ésta se fundamenta en un concepto erróneo de intención, ya que la visión internista de la intención tiene detrás el dualismo epistemológico que establece una brecha lógica entre los estados internos a la mente y el mundo exterior. Esta brecha es la que justifica las dificultades a la hora de conocer la intención. Pero, en la medida en que la separación radical entre lo interno

²³⁸ Beardsley, M. C., y Wimsatt W. K., “The Intentional Fallacy”, en Wimsatt, W. K., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University Press of Kentucky, 1954, p. 10.

y lo externo constituya un dogma epistemológico, la intención no será un ítem incognoscible como sostiene el anti-intencionalismo. La estrategia intencionalista en este punto pasaría por mostrar en qué sentido el supuesto principal de la objeción, que es la tesis que define la intención como un estado mental privado, no se da. Una instancia de esta estrategia se ha llevado a cabo por N. Carroll y C. Lyas²³⁹ apelando a una visión *neo-wittgensteiniana* de la intención.

2.2.1 La visión neo-wittgensteiniana de la intención

La visión internista de la intención

Beardsley y Wimsatt establecieron el argumento canónico contra el intencionalismo en su famoso artículo “The Intentional Fallacy”²⁴⁰. Aquí, los autores establecen la distinción entre las intenciones del autor como fenómenos mentales privados y la obra como fenómeno público²⁴¹, donde las intenciones son inaccesibles porque remiten a algo que sólo el autor podría conocer. Desde el anti-intencionalismo se defiende el carácter *interno* de la intención difícilmente determinable por sus intérpretes. En lo que respecta a la intención en su relación con la obra, se considera que la intención tiene un carácter *externo* porque constituye un elemento lógicamente independiente de la obra. De manera que las intenciones son internas a la mente del autor y externas respecto a las obras, bajo el paradigma anti-intencionalista. La estrategia basada en la visión neo-wittgensteiniana consiste en cuestionar el internismo de la intención respecto a la mente del autor y externismo de la intención respecto a la obra, considerando que no es cierto que la intención no pueda ser captada *directamente* en la obra.

La estrategia tradicional del intencionalismo contra este planteamiento dualista e internista consistió en la búsqueda de ciertas evidencias que dieran cuenta

²³⁹ Lyas, C., “Wittgensteinian Intentions”, en Iseminger, G., (ed.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, 1992 y Carroll, N., “Art, Intention, and Conversation”, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

²⁴⁰ Beardsley, M. C., y Wimsatt W. K., “The Intentional Fallacy”, en Wimsatt, W. K., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University Press of Kentucky, 1954.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 10.

de las intenciones para justificar su accesibilidad. Esta solución no deja de plantear problemas, ya que otras objeciones canónicas del anti-intencionalismo tienen como fundamento la duda acerca de cuáles puedan ser estas evidencias y su legitimidad. Beardsley y Wimsatt analizaron la cuestión de las posibles evidencias de la intención y distinguieron tres tipos de evidencia: la evidencia interna, la evidencia externa y la evidencia intermedia²⁴². La evidencia interna es interna en tanto que observable en la obra y hace referencia a los aspectos públicos del lenguaje que se han mencionado. La evidencia externa es externa en tanto que no es observable en la obra y remite a los recursos mediante los que un autor puede dar cuenta ante los demás de aspectos que se suponen privados como sus intenciones. Por ejemplo, los testimonios del autor sobre su propia intención cuentan como evidencia externa. La evidencia intermedia relaciona los aspectos públicos del significado de las palabras con aspectos del sujeto que los usa, por ejemplo, remite al significado que una palabra puede tener para un autor en función de su historia o su biografía.

En “Art, Intention, and Conversation”²⁴³, Carroll glosa los tres argumentos clásicos del anti-intencionalismo que se desprenden del problema de las evidencias. Todos estos argumentos parten del supuesto de que el conocimiento de las intenciones de los autores es o imposible o incierto. De este modo, niegan todas aquellas vías de evidencia a las que intencionalismo pretenda recurrir. Por un lado, la evidencia externa no se encuentra siempre disponible, ya que no todos los autores ponen de manifiesto su intención en un documento, como declaraciones, cartas, testimonios, etc. Pero además, cuando lo hacen, dicha manifestación no tiene por qué ser necesariamente fiable. Existen casos donde los autores emiten pronunciamientos aberrantes sobre su propia intención²⁴⁴, donde aquello que dice el autor sobre su obra y la evidencia que presta la obra misma entran en contradicción manifiesta. Es por ello que, para Beardsley y Wimsatt, sólo la evidencia interna sería legítima para la crítica, ya que la evidencia externa y la intermedia traen numerosas dificultades por lo problemático de su reconocimiento.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ Carroll, N., “Art, Intention, and Conversation”, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 158.

La intención en el intencionalismo

Pero si el intencionalismo se adscribe al criterio interno de evidencia todavía incurre en importantes problemas como, por ejemplo, la *Falacia Personal* o *Falacia de la Biografía*²⁴⁵. La idea de identificar la intención a través de la obra, como prescribe el criterio interno de evidencia, se llevó a un extremo erróneo al considerar que para que esto fuera posible las obras tenían que ser un reflejo de las vidas de sus autores. Llevando esta idea hasta sus últimas consecuencias, Beardsley y Wimsatt consideraron que la interpretación devenía en un estudio en torno a la mente de los autores que convertía las obras en meras alegorías de sus vidas o en un reflejo oblicuo de su personalidad. Bajo este planteamiento, el intencionalismo se olvidaría de la obra como objeto de la crítica, trasmutando el objeto de interpretación, que ya no sería la obra, sino la mente del autor. De este modo, surgieron los argumentos anti-intencionalistas en contra de la idea de que el estudio de las biografías de los autores y de sus personalidades se considerara un criterio para la interpretación.

La cuestión volvió a un extremo inadecuado cuando la reacción fue rechazar por completo todos los elementos que tuvieran que ver con el autor, incluida la intención. Si bien es cierto que existen obras de arte para cuya interpretación la biografía del autor o determinados aspectos de su historia personal son muy relevantes, incluso imprescindibles para la interpretación, también es cierto que reconocer esta idea no implica que el intencionalismo tenga que comprometerse necesariamente con el enfoque biográfico de la interpretación. Apelar a la intención del autor no se identifica con apelar a la vida personal del mismo, de manera que el planteamiento biográfico no recoge las intuiciones intencionalistas.

No obstante, el criterio interno de evidencia todavía encierra un problema mayor: la *Falacia Intencional*. La falacia intencional denuncia un círculo vicioso en el planteamiento interpretativo intencionalista²⁴⁶ que consiste en la idea de que para interpretar debemos conocer la intención y para conocer la intención debemos interpretar. Si identificar la intención del autor a través de la obra requiere un proceso interpretativo y si el conocimiento de la intención se deduce de un proceso interpretativo, entonces el conocimiento de la intención no es necesario para interpretar y, por lo tanto, el intencionalismo es una teoría errónea.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 159.

Lo que se puede extraer de la argumentación de Beardsley y Wimsatt es que, si el intencionalismo suscribe el único criterio de evidencia que podría ser legítimo para la interpretación –el criterio interno– de ello se concluye necesariamente la negación de su tesis, es decir, se demuestra la irrelevancia de la intención para la interpretación. Lo que proponen los autores es lo siguiente: ante la pregunta sobre cómo conocer lo que, por ejemplo, un poeta intentó hay que tener en cuenta dos casos posibles: que el poeta realizara con éxito sus propósitos para la obra o que el poeta no lograra realizar con éxito sus propósitos para la obra²⁴⁷. En el primer caso la obra sirve como evidencia de la intención y en el segundo caso no. Pero el hecho de que una obra funcione como evidencia interna de la intención no favorece al intencionalismo. La constatación del éxito en la realización de la intención del autor requiere un proceso de interpretación por parte del crítico, de manera que el conocimiento de la intención (realizada con éxito) sucede a la interpretación y no la precede.

De este modo, el conocimiento de la intención es un subproducto de la interpretación y no su condición de posibilidad. Para que la obra funcione como evidencia de la intención, el autor debe haber realizado con éxito su intención sobre la obra, es decir, debe haber cumplido su intención. Saber que se ha cumplido la intención requiere un proceso de interpretación de la obra, de manera que no se puede conocer la intención para interpretar la obra, sino que se puede interpretar la obra sin conocer la intención. De ahí que el intencionalismo incurra en una petición de principio en su planteamiento interpretativo y en un círculo vicioso porque el intencionalismo requiere conocer la intención para interpretar y sólo se conoce la intención interpretando, de ahí el círculo vicioso. Bajo esta concepción internista de la intención, quedaría impugnada la tesis central del intencionalismo dado que no se la relevancia de la intención para la interpretación no estaría justificada.

Las objeciones de Lyas y Carroll

La premisa fundamental que sostiene la falacia intencional es la que establece el carácter privado de la intención. Ahora bien, desde el intencionalismo se ha

²⁴⁷ Beardsley y Wimsatt, *op. cit.*, p. 4.

La intención en el intencionalismo

objetado que esta visión de la intención es errónea porque obedece a una visión de la mente igualmente equívoca. La idea de la intención como evento mental privado es un caso particular de la concepción de los fenómenos mentales y de la mente en general como algo privado. Aunque sus orígenes se pueden encontrar en la Filosofía Antigua y Medieval, el representante principal de dicha concepción de la mente se observa en la epistemología cartesiana. Según Descartes, el conocimiento de la propia mente, mediante la introspección, es dado al sujeto de manera indubitable, directa y privilegiada. Sólo el propio sujeto puede tener certeza sobre ese conocimiento que, por lo tanto, es privado. La contrapartida de este planteamiento es que el conocimiento de todo aquello que no se encuentre en el dominio mental del sujeto ya no es indubitable.

En el seno de esta visión dualista del conocimiento surgen algunos de los principales problemas de la Epistemología contemporánea. Por ejemplo, el escepticismo en cuanto al conocimiento de las mentes ajenas que se concreta en el *problema de las otras mentes* y la infalibilidad del autoconocimiento que se concreta en la *autoridad de la primera persona*. También se puede identificar el escepticismo sobre el conocimiento del mundo, que es mediato y no se da de manera clara y distinta al sujeto, lo que conduce al *solipsismo*. Asimismo, el dualismo radical entre el cuerpo y la mente da lugar al problema mente-cuerpo, que hace referencia a la dificultad de explicar cómo pueden las mentes influir y ser influidas por los cuerpos, esto es, la cuestión de la *causalidad mental*. Aplicados a la cuestión de la intención artística podríamos hablar del problema de conocer las intenciones de los autores como un caso particular del problema de las otras mentes, de la infalibilidad del autor a la hora de cumplir su intención sobre la obra como un caso de autoridad de la primera persona y del problema de explicar las intenciones y las obras como dos elementos en relación causal como un caso particular del problema de la causalidad mental.

El compromiso del concepto de intención de Beardsley y Wimsatt con la visión cartesiana de la mente se observa, por ejemplo, cuando hablan de la intención como causa mental privada y de la obra como efecto público. Pero, como sostiene C.

Lyas²⁴⁸, este compromiso no es completamente coherente. La incoherencia viene dada por el hecho de que mantener un concepto de la mente y, por lo tanto de la intención, como algo privado exige, a su vez, un compromiso con la noción humeana de la causalidad; compromiso que Beardsley y Wimsatt no mantienen al formular la falacia intencional. La idea de la causalidad de Hume constituye una premisa necesaria para mantener el carácter privado de lo mental porque, en la medida en que se acepte que hay causalidad mental y que se conciba la mente como algo privado, las causas mentales tienen que ser entidades discretas con respecto a sus efectos para ser privadas.

Esto significa que dos entidades en relación causal tienen que mantener una relación de independencia lógica, es decir, ninguno de los relata causales debe ser identificable a partir del otro. Si existiera alguna clase de continuidad entre las causas y los efectos, en la medida en que dicha continuidad sea identificable en los efectos, las causas mentales dejarían de ser privadas. Esto significaría que del conocimiento de uno de los elementos en relación causal se podría inferir conocimiento sobre el otro. De la misma manera es pensable que, si existiera un argumento contra la idea de la independencia lógica de los relata causales, existirían razones para la idea de que los efectos pueden decir algo sobre las causas porque ya no serían privadas. En lo que respecta a la intención, el ejemplo de dicho caso sería que las intenciones se hicieran manifiestas en las acciones, en las palabras o en las obras²⁴⁹.

Según lo dicho, si Beardsley y Wimsatt se mantienen en la retórica de la distinción entre lo interno y lo externo, lo privado y lo público, entonces no pueden decir consistentemente que, si un poeta tuvo éxito en hacer lo que hizo, entonces el poema mismo muestra lo que él estaba intentando hacer²⁵⁰. Es decir, no pueden mantener la legitimidad de un criterio interno de evidencia sosteniendo, al mismo tiempo, que las intenciones son privadas, porque si las intenciones se manifiestan en las obras —porque si no fuera así, las obras no serían evidencia de las mismas— entonces no son privadas. Si las intenciones son causas privadas, independientes y

²⁴⁸ Lyas, C., “Wittgensteinian Intentions”, en Iseminger, G., (ed.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia, Temple University Press, 1992.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 148.

²⁵⁰ Beardsley y Wimsatt, *op. cit.*, p. 4.

distintas del efecto que es la obra misma, no hay razones para observar la posibilidad de que las intenciones se muestren en la obra.

Lyas identifica la asunción explícita de la idea de que las obras puedan exhibir la intención del autor en los últimos escritos de Wimsatt²⁵¹. Que esta idea sea posible exige cierta continuidad entre intención y obra y, por ello, constituye un argumento contra el carácter privado de la intención. Además, si las intenciones no son privadas y se exhiben en la obra, entonces intención y obra no son entidades claramente independientes²⁵². Una de las consecuencias de este planteamiento sería que cuando el crítico hiciera su análisis sobre la obra y sus propiedades, en la medida en que estas sean consideradas muestra de la intención, su análisis sobre la obra sería un análisis sobre la intención. Esta es la tesis fundamental que defiende una concepción de la intención basada en la visión wittgensteiniana de la mente, que ha sido reivindicada por C. Lyas y por N. Carroll, entre otros²⁵³.

En sintonía con el argumento de Lyas, Carroll también advierte que la concepción de la intención de Beardsley y Wimsatt encuentra su justificación en la teoría humeana de la causalidad²⁵⁴ y en la concepción cartesiana de los estados mentales. La visión neo-wittgensteiniana de la intención reta la noción humeana de la causalidad y propone romper con la idea de la brecha lógica y la independencia entre causas y efectos, de manera que la intención como causa no sea un ítem lógicamente independiente de la obra. Pero existen argumentos en favor de la idea de que ambos elementos no son concebibles como entidades discretas, separadas lógicamente y cognoscibles de manera independiente, a la manera de los relata causales de Hume. Una prueba de ello remite a los casos en los que la caracterización, explicación, descripción o conocimiento de un efecto, no se puede llevar a cabo sin tener en cuenta la causa. El ejemplo de Lyas consiste en decir que una acción no se puede considerar “asesinato” a menos que estemos legitimados a adscribir ciertas

²⁵¹ Lyas, *op. cit.*, p. 135.

²⁵² *Ibid.*, p. 141.

²⁵³ Por ejemplo, Stecker también parece ser partidario de una visión inmanentista de la intención, ya que defiende la idea de que la obra revela la intención, constituyendo el principal recurso de información sobre la intención. Stecker, R., *Aesthetics and the Philosophy of Art. An Introduction*, Plymouth: Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc, 2010, p. 154.

²⁵⁴ Carroll, “Art, Intention, and Conversation”, p. 160.

intenciones y estados en la mente de un agente²⁵⁵. En este caso, a menos que se sepa algo más de la causa física, es decir, que se conozca si hay intencionalidad, no se puede caracterizar con corrección el efecto. No es lo mismo caracterizar un evento como una “muerte” que como un “asesinato”.

Lo que da sentido a la diferencia entre ambas descripciones en este caso es la intención porque imprime el carácter que tiene la acción de *asesinar*, cuyo conocimiento da la descripción correcta. El conocimiento del efecto no es el mismo si se realiza al margen de la causa, porque en realidad el efecto no se puede caracterizar al margen de esta. Un concepto semejante de intención, aplicado al arte, implicaría que una caracterización correcta del efecto, que es la obra, no puede darse sin apelar a sus causas, las intenciones, ya que sólo a su luz se percibe el sentido. Así se comprende que un concepto de intención, que no es un compartimento estanco y cerrado, con respecto al sentido de las acciones que conforma, cuenta en favor de la idea de la relevancia de la intención que reivindica el intencionalismo.

A pesar de lo anterior, la denuncia de la falacia intencional parece persistir en uno de sus puntos fundamentales. En última instancia, la tesis radical a la que conduce la falacia intencional es la de elegir entre dos opciones que perjudican al intencionalismo por igual: o bien interpretamos para conocer la intención, de manera que la intención no sería relevante porque la interpretación se da antes de conocerla, o bien utilizamos la intención para interpretar la obra, de manera que la intención tendría que ser algo externo a ella, ya que se tendría que conocer sin interpretar la obra. Esto implica mantener un principio de ambivalencia problemático. Por un lado, habría que decir que las causas del significado –las intenciones– lo determinan y, por lo tanto es legítimo apelar a las causas para establecer el efecto. Por otro lado, la idea de que la intención es inmanente a la obra establece que no existe una independencia lógica entre causas y efectos, de manera que es legítimo apelar al significado –el efecto– para esclarecer las intenciones –las causas.

Este planeamiento resulta tautológico y circular, precisamente, lo que denunciaba la falacia intencional. Aquello que venga evidenciado por la obra será lo intentado por el autor. Por ejemplo, si la obra es confusa el autor intentó que fuera

²⁵⁵ Lyas, *op. cit.*, p. 141.

confusa. Pero obviamente, si esto es así, no hay espacio para la posibilidad de que el artista falle en el cumplimiento de su intención. El argumento intencionalista que defiende que la intención del autor se refleja en la obra y se puede conocer a través de ella tiene que explicar cómo es posible la falibilidad del artista. La necesidad de justificar esta falibilidad se debe a que ahí reside la posibilidad misma de la normatividad interpretativa y que sea posible un planteamiento normativo del arte constituye la condición de posibilidad misma de la crítica y la interpretación.

Para superar el reto de la falacia intencional en el sentido anterior se puede pensar que el planteamiento mismo de la objeción en estos términos constituye un abuso de la tesis que define al intencionalismo. La tesis intencionalista es que el significado de una obra de arte está determinado por la intención del autor, pero eso no implica que el intencionalismo asuma la idea de que la interpretación consiste en derivar el significado a partir del conocimiento de la intención (de manera interna o externa a la obra) como está implícito en la falacia intencional. En este sentido, la visión neo-wittgensteiniana de la intención también tiene importantes repercusiones sobre la falacia intencional y sobre el problema de conocer la intención en general. La visión wittgensteiniana de la mente retaba el dualismo cartesiano que establecía una brecha lógica entre lo interno y lo externo considerando que los estados mentales no están conceptualmente separados de la conducta, sino que se pueden manifestar a través de ella, por ejemplo, a través de la expresión. Si esto es así, entonces a la hora de atribuir determinados estados mentales a los demás no es necesario *interpretar* su conducta para adivinar lo que hay en su mente mediante algún tipo de inferencia. En otras palabras, la visión wittgensteiniana de la mente establece que podemos captar los estados mentales ajenos *directamente*. La conducta pone de manifiesto estados internos que pueden ser captados sin mediación de ningún tipo de interpretación²⁵⁶. Si esto es así, entonces otra de las premisas de la falacia intencional –que captar una intención siempre conllevaba un proceso de interpretación– sería falsa.

Bajo esta visión de la mente, la visión neo-wittgensteiniana de la intención entiende la intención como un elemento que se manifiesta en la obra de arte y que

²⁵⁶ Finkelstein, D. H., *La expresión y lo interno*, Oviedo, KRK Ediciones, 2010, p. 210.

regula la manera en que ésta es, siendo identificable a partir de la obra misma²⁵⁷. Esta idea permite reformular el criterio interno de evidencia, que según Beardsley y Wimsatt conducía al intencionalismo a una falacia, introduciendo un matiz. En los casos en los que la obra es evidencia de la intención, la intención no necesariamente se infiere, sino que se puede captar directamente. Cuando el intencionalismo, bajo la visión neo-wittgensteiniana de la intención, dice que se puede conocer la intención en la obra no quiere decir que se deduzca a partir de la observación de la obra, sino que en la observación misma de la obra se produce a un tiempo la captación de la intención sin inferencia alguna. La estrategia consiste en poner en duda la idea – implícita en el anti-intencionalismo– de que “la intención está de algún modo *fuera* de la obra”²⁵⁸.

Desde esta concepción se difumina el dualismo entre el supuesto internismo y el externismo de la intención, en tanto que la intención no se concibe como un estado mental privado porque se manifiesta en la obra. Como sostiene Lyas citando a Wittgenstein: “en el arte, como en cualquier lugar, la mente esta ‘directamente manifiesta en la acción humana’”²⁵⁹. Si la intención se encarna en la obra, entonces la intención no es algo interno a la mente, sino interno a la obra y de esta manera es también algo externo a la mente del sujeto, es decir, justo lo contrario que proponía el anti-intencionalismo.

Quedan sin embargo sin resolver algunas cuestiones fundamentales. La primera, antes citada, de cómo bajo esta visión, que parece identificar la intención a través de las propiedades de la obra, es posible que haya obras fallidas, es decir, obras en las que no se materialice la intención del autor. La segunda cómo con la única base de la evidencia de la experiencia de la obra y de sus propiedades puede decidirse entre posibles intenciones compatibles con esa evidencia. G. Currie ha defendido la relativa independencia de intención y significado, defendiendo el intencionalismo al mismo tiempo. En “Interpretación y pragmática”, ha considerado que en el caso de para las obras literarias es preciso diferenciar entre dos supuestos del

²⁵⁷ Carroll, *op. cit.*, p. 160.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 160: “[...] one of the deepest commitments of early anti-intentionalism was the notion that authorial intention is somehow *outside* the artwork”.

²⁵⁹ Lyas, C., “Anything Goes: The Intentional Fallacy Revisited”, *British Journal of Aesthetics*, 23, 1983, p. 293: “In art, and elsewhere, the mind is ‘directly manifested in human action’”.

La intención en el intencionalismo

“intencionalismo de autor”, es decir, de la idea básica de que una obra es el resultado de una acción intencional. El primer supuesto, llamado “principio metodológico” mantiene que utilizamos la obra para “obtener las mejores ideas que podamos acerca de lo que el autor tenía la intención de comunicar”²⁶⁰. Es decir, Currie admite que del círculo de la falacia intencional señalado por los anti-intencionalistas, es preciso mantener que el texto se utiliza para entender la intención del autor; para entender la obra, en suma. Sin embargo, Currie rechaza el segundo supuesto del intencionalismo, o “principio Constituyente”, que identifica “las interpretaciones legítimas” con “lo que el autor tenía intención de comunicar”²⁶¹. Es decir, rechaza que el intencionalismo deba cerrar el círculo denunciado, puesto que no es preciso conocer la intención para entender la obra. Lo que finalmente defiende Currie es que a pesar del carácter intencional de la acción de crear una obra, la intención no determina su significado. “Esta es una tesis que deberíamos evitar”, dice Currie. ¿Es esta estrategia defendida por Currie mejor que las propuestas neo-wittgensteinianas de una imposible diferenciación de intención y significado?

La visión cognitivista de la percepción

Aunque Wollheim no ha adscrito explícitamente su concepto de intención al planteamiento neo-wittgensteiniano, como sí lo han hecho Lyas y Carroll, sus tesis sobre la obra como expresión de sus causas instancia una concreción idónea sobre cómo se produce esta relación entre la intención y la obra. En la primera parte de este capítulo hemos visto que la visión causal de la intención de Wollheim prescribía que el conjunto de estados mentales causalmente eficientes en la obra constituyen la intencionalidad artística y que estos son los responsables del qué y del cómo de la obra²⁶² y, por lo tanto, de su significado. Es decir, las causas –las intenciones– son determinantes del contenido de sus efectos –las obras–. En este sentido, si bien la relación entre intención y obra es causal, no significa que sea una relación de mera concomitancia. Las causas y los efectos no son entidades discretas e independientes

²⁶⁰ Currie, G., “Interpretación y pragmática”, *Artes & Mentes*, Madrid, Antonio Machado, 2012, p. 158.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² Ver apartado 2.1.2.

lógicamente y es por ello que la visión de la intención de Wollheim es coherente con la visión de la intención inspirada en tesis wittgensteinianas.

En la teoría intencional de Wollheim, la respuesta a la cuestión sobre cómo podemos decir que el contenido de la obra está determinado por sus causas, es decir, de cómo la intención puede tener el poder de conformar las características específicas del significado, sigue la estela de la respuesta a otra pregunta complementaria. La pregunta sería si es posible a partir del análisis de las características específicas del significado identificar las intenciones que las causan. La pregunta para que se busca respuesta es ahora la siguiente: ¿puede una obra de arte ser expresión de aquello que la causa? Wollheim sitúa la explicación de esta cuestión en el contexto del problema de la expresión en el arte, que constituye un lugar de reflexión frecuente en toda su teoría. En este sentido, el autor se pregunta:

¿por qué debería desear un artista que su público percibiera su cuadro como expresión de sentimientos y emociones particulares, a no ser que tales sentimientos y emociones, de la misma manera en que le hicieron pintar, determinaran que el cuadro fuera como es?²⁶³

Para Wollheim cuando la intención de expresar ciertos sentimientos y emociones es la causa de que un artista pinte de la forma en que lo hace, entonces la obra es capaz de provocar una experiencia que incluye la el reconocimiento de esa expresividad. Es decir, la experiencia de la obra es una en la que la apariencia se corresponde con la expresión de una emoción, cuando esta se considera su causa. Lo cual es generalizable a cualquier tipo de intención y no solo la expresiva. La obra tiene una forma expresiva, representativa, etc., determinada, pero es necesario recurrir a la causa (a la intención), porque en sí misma la apariencia es siempre indeterminada: “La percepción se debe a la correspondencia y a la causa, y tiene que ser corregida o ajustada a la luz de cualquiera de las dos”.²⁶⁴ Es cierto que la causa ha de reconocerse en la obra, pero también lo es que la obra no puede reconocerse sin apelar a una intención. De esta manera, la cuestión de la expresión pone en juego una serie de factores psicológicos que relacionan al autor y al intérprete. Si el autor logra

²⁶³ Wollheim, *La pintura como arte*, p. 109.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 111.

producir una correspondencia entre las marcas del cuadro y su causa aprehensible por el espectador habrá podido hacer aprehensible su intención.

Este vínculo entre intención y significado guarda relación con el planteamiento de la posible continuidad entre causas y efectos que prescribe la visión neo-wittgensteiniana de la intención. De esta continuidad dependía la justificación de la idea de que las intenciones cumplidas se exhiben en la obra y que el análisis de la obra y su significado hacen aprehensibles las intenciones. Pero este vínculo se presenta criticable en sus dos polos principales: en qué sentido se puede decir que el significado viene determinado por las intenciones del autor y en qué sentido las intenciones del autor pueden ser aprehensibles a partir del significado. Para contrarrestar las objeciones que tienen que ver con el primer polo se puede apelar a lo dicho sobre el concepto de intención significante. La intención determina el significado de la obra porque su qué y su cómo dependen de decisiones del autor, mediadas por los estados mentales que constituyen su intención y una descripción correcta de ese contenido exige tenerla en cuenta.

La idea de que a partir del significado es determinable la intención es un punto más problemático en lo relativo al principio que establece que las obras son expresión de aquello que las causa. Este principio se hace imprescindible en el contexto de una teoría intencional porque recoge la necesidad de observar cierta continuidad entre las causas y los efectos. Dicha continuidad es necesaria para que la obra pueda producir una experiencia correcta, tal y como propone la teoría de Wollheim. La correspondencia entre la causa y el efecto constituye una relación sobre la que decide el artista, a la luz de su experiencia como espectador de su propia obra²⁶⁵. Que la decisión sobre la correspondencia entre causa y efecto sea adecuada implica que el autor consiga que su obra exprese, por ejemplo, ciertos sentimientos y emociones, que constituyen parte de su intención. Asimismo, el hecho de que el espectador sea capaz de percibirlos en la obra es signo de que la intención del autor se ha cumplido.

Ahora bien, la intención del autor remite a todo un conjunto de condiciones mentales, que incluye deseos, creencias, emociones, fantasías, entre otros, cuya la

²⁶⁵ La tesis de Wollheim sobre el autor como espectador de su propia obra será analizada en el apartado 2.2.3.

aprehensión no puede ser completa partiendo exclusivamente de aquello que sea evidente en la obra. Como hemos dicho, la apariencia de la obra es compatible con intencionalidades diversas, sobre las que podemos realizar distintas hipótesis basadas en evidencias que no son internas. Para Wollheim, también cuenta como fuente de evidencia cualquier tipo de información, histórica, biográfica, estilística, puede servir de base para una hipótesis interpretativa, bajo la cual la experiencia de la obra sea una en que el contenido de la experiencia y la causa se identifican.

A una lectura muy estrecha de la visión neo-wittgensteiniana de la intención se le puede objetar ciertas dificultades a la hora de hacer frente al problema de la realizabilidad múltiple en el ámbito del arte, es decir, el caso de los indiscernibles. El caso de dos obras indiscernibles en cuanto a sus propiedades perceptivas constituye un argumento en contra de la suficiencia de la obra para exhibir las intenciones. Dos obras de arte pueden haber sido producidas con intenciones distintas y, sin embargo, ser perceptivamente indistinguibles. En ese caso no se comprende muy bien cómo las propiedades de la obra pueden dar cuenta de una intención encarnada en la obra, es decir, la evidencia interna no es suficiente. Dos objetos indistinguibles no manifiestan las intenciones de sus autores en propiedades perceptivas identificadas independientemente de las intenciones. Por ejemplo, dos fragmentos pictóricos con el mismo tono de azul se perciben de modo diferente si uno es un fragmento de cielo en un paisaje, con cualidades de transparencia y profundidad, que desaparecen en una pintura abstracta plana. Las propiedades perceptivas de la obra fuera del contexto no bastarían para el reconocimiento de la intención del autor.

Ahora bien, la objeción que plantea el problema de los indiscernibles a la visión neo-wittgensteiniana de la intención no demuestra la insuficiencia de una visión inmanente de la intención, sino la insuficiencia del criterio interno de evidencia tal y como es concebido por Beardsley y Wimsatt, y la necesidad de reformular también el criterio externo. En este sentido, Lyas ha considerado que existen ciertas propiedades de las obras que sólo podemos percibir a la luz del conocimiento del contexto de la obra²⁶⁶. En esta línea, Wollheim ha argumentado en contra de la posibilidad de verdaderos indiscernibles puesto que las obras solo pueden

²⁶⁶ Lyas, "Anything Goes: The Intentional Fallacy Revisited", p. 295.

identificarse haciendo referencia a la actividad de la que el objeto artístico es fruto: “al suponer que puede haber dos obras de arte, indistinguibles superficialmente pero distinguibles en su historia, ¿no se está asumiendo que la superficie de una obra de arte se puede describir adecuadamente sin hacer referencia al proceso del cual es producto?”²⁶⁷. Como hemos dicho antes, algún tipo de evidencia externa puede informar la percepción de la obra, por ejemplo, conocer por cualquier medio que una obra es autógrafa de Rembrandt o fue realizada en su taller²⁶⁸. La idea latente que nos permite replantear la naturaleza de los criterios interno y externo de evidencia es que, al menos para algunos casos, la línea que separa la evidencia interna y la evidencia externa no está clara.

Para Beardsley y Wimsatt la evidencia externa de la obra no es legítima y la interna, si bien sería legítima, conduce al planteamiento intencionalista a una falacia. Pero Wollheim cuestiona la idea de que exista una distinción clara entre propiedades de la obra que son accesibles a través del escrutinio de la misma y propiedades que son inaccesibles, considerando que existen determinadas propiedades que no se ajustan a esta dicotomía²⁶⁹. El autor afirma que “con cualquier forma de percepción [...] lo que es perceptible es siempre dependiente no sólo de factores físicos [...] sino también de factores cognitivos”²⁷⁰. En este sentido, sobre el problema de las evidencias Wollheim se pregunta “¿hay alguna manera canónica por la que podamos decidir qué información es legítima y cuál no?”²⁷¹. Para Wollheim, “la información debe ser tal que, al utilizarla, el espectador pueda experimentar algún fragmento del contenido de la pintura que hubiera pasado inadvertida de lo contrario”²⁷². Existen casos en los que es necesario saber algo para poder ver aquellas aspectos de la obra que son estéticamente relevantes y que contribuyen al significado de la misma. En este sentido, Wollheim distinguió entre intenciones que se realizan o cumplen en la

²⁶⁷ Wollheim, R., “The Sheep and the Ceremony”, *The Mind and Its Depths*, Cambridge: Harvard University Press, 1993, p. 13: “in supposing that there could be two works of art, indistinguishable in their surface but distinguishable in their history, does it not assume that the surface of a work or art can be adequately described without reference to the process of which it is the product?”.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Wollheim, “Criticism as Retrieval”, p. 193.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 193-4: “with any form of perception [...] what is perceptible is always dependent not only upon such physical factors [...] but also upon cognitive factors”.

²⁷¹ Wollheim, *La pintura como arte*, p. 113.

²⁷² *Ibid.*, p. 114

obra y aquellas que, aunque contribuyen a su producción, no se realizan en ella²⁷³. Existen aspectos de la intención relevantes que no quedan de manifiesto en la obra o que no son identificables en la misma directamente, al menos en primera instancia, pero es necesario conocer para llegar a ver lo que hay realmente en la obra.

Uno de los ejemplos mediante los que Wollheim ilustra la idea de cómo el conocimiento externo informa la percepción de las propiedades internas a la obra es el del cuadro *San Francisco dando su manto a un caballero pobre* de Sassetta (1437-44)²⁷⁴. Según Wollheim, el hecho de que Sassetta decidiera pintar el manto de San Francisco con lapislázuli, el pigmento más caro de esa época, contribuye a percibir la transcendencia del acto de donación del santo. Así, saber que el manto está pintado con lapislázuli resulta estéticamente relevante y es parte del significado del cuadro. Para Wollheim el conocimiento externo de las obras, como es el caso del conocimiento de su proceso creativo, en ocasiones, hace variar el contenido de la percepción²⁷⁵.

Asimismo, Wollheim señala cómo, una vez que sabemos que el elemento amorfo que aparece en la parte inferior del cuadro de Holbein *Los embajadores* (1533) es un cráneo, somos capaces de verlo perfectamente²⁷⁶. De esta manera, el autor concede validez al principio cognitivista según el cual un determinado conocimiento puede condicionar la percepción. La información modifica lo que vemos, de manera que la idea de que existe una distinción clara entre evidencias internas y externas es errónea, porque a veces, *ver* algo internamente en la obra depende de factores externos a la misma. Si existen creencias capaces de modificar nuestra percepción, entonces podemos decir que existen evidencias externas que afectan a la percepción, es decir, que afectan a las evidencias internas. De este modo, la línea divisoria que Beardsley y Wimsatt establecían entre un criterio interno y un criterio externo de evidencias es más bien difusa.

Recapitulando, la visión neo-wittgensteiniana de la intención revela como falsas algunas de las premisas que soportan la falacia intencional. En primer lugar, permite negar la idea de que la intención es privada y lógicamente independiente de la

²⁷³ *Ibid.*, p. 26.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Wollheim, "Criticism as Retrieval", p. 196-7.

²⁷⁶ Wollheim, *La pintura como arte*, pp. 119 y 120.

obra. En segundo lugar, permite cuestionar la idea de que la captación de la intención a partir de la obra misma –el criterio interno de evidencia– exija necesariamente un proceso de interpretación que conduce al intencionalismo a un círculo vicioso. En tercer lugar, la visión cognitivista de la percepción que esta visión de la intención incluye, contribuye a desmontar otro de los principales ejes de la falacia: la distinción entre evidencias internas y externas. La idea de que no existe una distinción clara entre lo que cuenta como evidencia interna y externa porque la primera puede depender de la segunda indica la relación que puede existir entre lo interno y lo externo. Esta relación sólo adquiere sentido en un paradigma epistemológico que no establezca una separación radical entre ambos, como es el *externismo* epistemológico. A continuación, veremos cómo el problema de conocer la intención en los términos que lo plantean los anti-intencionalistas, más allá de la falacia intencional, carece de sentido bajo una visión externista de la mente y el conocimiento.

2.2.2 El externismo epistemológico

Desde el punto de vista intencionalista, la crítica a la posición de Beardsley y Wimsatt es que su noción de intención es errónea en la medida en que surge de una visión errónea de la mente en general. La intención concebida como un estado mental privado constituye un caso particular de la concepción general de la mente como algo privado que tiene origen en la epistemología cartesiana. Esta concepción entraña una distinción radical entre lo interno y externo, de manera que no podemos tener conocimiento certero de los estados mentales ajenos. En esta idea encuentra su fundamento el internismo epistemológico, cuya tesis prescribe que el contenido de los estados mentales de un sujeto están determinados por la propia mente del sujeto. Este planteamiento implica serios problemas epistemológicos que conducen al escepticismo, como el problema de las otras mentes o el solipsismo, entre otros. Ahora bien, en la epistemología contemporánea se ha desarrollado una visión externista de la mente en aras de neutralizar dichos problemas y justificar la posibilidad del conocimiento, considerando –al contrario que el internismo– que el contenido de los estados mentales de un sujeto viene determinado por factores que

La intención en el intencionalismo

son externos a la propia mente del sujeto. La visión externista de la mente es interesante para del intencionalismo en la medida en que contribuye a justificar la idea de que podemos llegar a conocer los estados mentales ajenos, como son las intenciones de los autores.

La autoridad de la primera persona

La epistemología de D. Davidson instancia una versión interesante del externismo epistemológico, ya que no consiste meramente en defender un extremo completamente opuesto al internismo. Davidson reconoce que la visión internista de la mente tiene su origen en una intuición de sentido común, aunque haya devenido en un planteamiento que conduce al escepticismo. Es cierto que la manera en que uno *conoce* su propia mente puede ser diferente de la manera en que uno conoce las otras mentes. Mientras que las *alio*-adscripciones –cosas que uno conoce o dice conocer a cerca de otro– en muchos casos se realizan en función de ciertas inferencias sobre la base de evidencias de distinta índole que tenemos (comportamiento, la situación, etc.), las *auto*-adscripciones –cosas que uno conoce de sí mismo– generalmente no dependen de inferencias sobre una evidencia, sino que se dan de forma inmediata²⁷⁷.

Radicalizando este planteamiento, la epistemología tradicional estableció una fuerte asimetría entre el autoconocimiento y el conocimiento de las otras mentes, que ha conducido al fenómeno conocido como *autoridad de la primera persona*. La autoridad de la primera persona indica el estatus privilegiado del sujeto en cuanto al conocimiento de sus propios estados mentales. Este fenómeno constituye otro de los supuestos epistemológicos que soporta la falacia intencional porque es aquel que conduce a Beardsley y Wimsatt a concluir que sólo cuenta como evidencia externa (a la obra) de la intención aquella que venga del propio autor, ya que sólo el autor puede conocer cual era realmente su propia intención. Si bien es cierto que este planteamiento tenía origen en una idea de sentido común, su radicalización ha conducido a dos consecuencias contraintuitivas: la imposibilidad del conocimiento de

²⁷⁷ Davidson, D., “The First Person Authority”, *Subjective, Intersubjective, Objective*, Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 4 y Davidson, D., “Knowing One’s Own Mind”, *Subjective, Intersubjective, Objective*, Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 15-16.

las otras mentes y la infalibilidad del autoconocimiento. Como Davidson ha señalado, existe una conexión intrínseca entre la autoridad de la primera persona y el problema de las otras mentes²⁷⁸, ya que la supuesta certeza sobre el autoconocimiento incrementa las dudas sobre el conocimiento de las cosas que no pertenecen al dominio mental del sujeto. Este planteamiento conduce a la conclusión de que yo, y sólo yo, puedo conocer mis estados mentales y que en absoluto puedo conocer los estados mentales de otro, lo que puede implicar, a su vez, el compromiso con posturas solipsistas y, en último término, con el escepticismo epistemológico en general.

Ahora bien, que la autoridad de la primera persona pueda contener un trazo de verdad no indica que el autoconocimiento sea siempre directo y que el conocimiento de las otras mentes sea siempre indirecto. En algunas ocasiones, el conocimiento de los estados mentales ajenos no es necesariamente indirecto. Como establecía la visión neo-wittgensteiniana de la intención, en el caso del comportamiento expresivo podemos conocer el contenido de las otras mentes directamente, es decir, sin inferencia alguna. Asimismo, existen casos donde el autoconocimiento no es directo, ya que podemos tener una creencia errónea sobre nosotros mismos y darnos cuenta del error a partir de ciertas evidencias. Por ejemplo, hablando sobre la consciencia acerca de las propias intenciones, en el apartado anterior hemos visto que Julio Verne tenía una creencia equivocada sobre sí mismo al pensar que hacía una obra antirracista cuando, de hecho, la obra era racista. Si pudiéramos convencer al autor de que pensar que las personas de color son amables en la medida en que son ingenuas no es en modo alguno antirracista, sino todo lo contrario, entonces el autor adquiriría un autoconocimiento indirecto de sus propias creencias e intenciones. De esta manera, el conocimiento de las otras mentes no es siempre indirecto, aunque muchas veces lo sea, y el autoconocimiento no es siempre directo, aunque muchas veces lo sea.

Ahora bien, la existencia de estos casos tampoco destruye por completo la intuición de que, generalmente, el autoconocimiento y el conocimiento de las otras mentes es distinto. Para Davidson, existe una vía en la que reconocer la existencia de

²⁷⁸ Davidson, "First Person Authority", p. 3.

la autoridad de la primera persona no conduce inexorablemente al escepticismo. Decir que el sujeto tiene un conocimiento diferente de su propia mente no es necesariamente coincidente con decir que tenemos todo el conocimiento sobre nosotros mismos, ni que no podemos conocer en absoluto el contenido mental ajeno. Existen mecanismos a través de los cuales somos capaces de conocer el contenido de los estados mentales ajenos; cosa que, por otra parte, hacemos de manera automática continuamente en nuestras relaciones más rutinarias. Por que, si bien es cierto que el argumento que prescribe la autoridad de la primera persona y el problema de las otras mentes surge de intuiciones más o menos comunes, también es cierto que es parte de la intuición común que hay conocimiento y comunicación con los demás.

La autoridad de la primera persona es una idea intuitiva sólo en la medida en que el estatus privilegiado del sujeto respecto a sus estados mentales no se identifique con la idea de que sujeto tiene un *acceso* privilegiado a sus estados mentales²⁷⁹ –y por lo tanto los pueda conocer mejor–, sino con el hecho de que el sujeto *tiene* dichos estados mentales. En este sentido dice Wittgenstein lo siguiente:

¿Hasta qué punto son mis sensaciones *privadas*? –Bueno, sólo yo puedo saber si realmente tengo dolor; el otro sólo puede presumirlo. –Esto es en cierto modo falso y en otro un sinsentido. Si usamos la palabra «saber» como se usa normalmente (¡y cómo si no debemos usarla!) entonces los demás saben muy frecuentemente cuándo tengo dolor. –Sí, ¡pero no, sin embargo, con la seguridad con que yo mismo lo sé! –De mí no puede decirse en absoluto (excepto quizá en broma que *sé* que tengo dolor. ¿Pues qué querrá decir esto, excepto quizá que *tengo* dolor? No puede decirse que los demás saben de mi sensación *sólo* por mi conducta –pues de mí no puede decirse que sepa de ella. Yo *la tengo*²⁸⁰.

Esto significa que, en muchos casos, cuando un sujeto dice que *conoce* sus estados mentales, lo único que puede querer decir en realidad es que los *tiene*. El único privilegio que es preciso reconocer es que sólo el sujeto puede ser *sujeto* de sus propios estados. En este sentido, el argumento de la autoridad de la primera persona

²⁷⁹ La tesis de que la autoridad de la primera persona consiste en que el conocimiento los propios estados mentales se produce gracias a un acceso privilegiado del sujeto a su propia mente basado en una observación interna –en sentido literal o metafórico– se conoce como el *detectivismo*. Finkelstein, D. H., *La expresión y lo interno*, Oviedo, KRK ediciones, 2010, p. 38.

²⁸⁰ Wittgenstein, L., *Investigaciones Filosóficas*, México, UNAM, 2008, § 246.

no constituye un dogma en sí mismo porque sí que hay una autoridad, a saber, aquella que es relativa a la posesión de los estados mentales. La autoridad que sí es un dogma es aquella que hace coextensiva la autoridad del conocimiento. En este sentido, persiste una asimetría incontestable entre el sujeto y las otras mentes que reside en el hecho evidente de que el sujeto tiene sus propios estados mentales y las otras mentes sólo podrían llegar a tener conocimiento de los mismos. Pero esta asimetría es distinta a la que mantenía la epistemología tradicional –porque tiene que ver con la posesión de los estados mentales y no con su conocimiento– y, por lo tanto, reconocer su existencia no conduce necesariamente al escepticismo.

La estrategia davidsoniana para minimizar las consecuencias epistemológicas indeseables a las que ha conducido la radicalización de la asimetría que entraña la autoridad de la primera persona consiste en neutralizarla mediante una simetría: aquella que existe entre el sujeto y las otras mentes respecto a las causas del contenido de sus respectivos estados mentales, a saber, el mundo. Para Davidson, el carácter interno de los estados mentales no debe ser confundido con una supuesta naturaleza privada, porque “aunque la posesión de un pensamiento es necesariamente individual, su contenido no lo es”²⁸¹. El sentido último en el que podemos decir que los estados mentales son subjetivos o internos es en el sentido anterior de que el sujeto los posee. Pero eso no significa que los estados mentales de un sujeto vengán determinados por el propio sujeto, es decir, no niega que puedan venir causados por algo externo y que su contenido dependa de eso. Es por ello que, para Davidson, los estados internos ajenos “en parte, pueden ser identificados mediante sus relaciones causales con acaecimientos y objetos externos al sujeto de estos estados, y generalmente, lo son”²⁸².

El mundo, el sujeto y las otras mentes componen un triángulo en el que los tres elementos son equidistantes; fenómeno al que Davidson se refiere como *triangulación*²⁸³. Lo que indica la triangulación es que el conocimiento que tengo de mí mismo, el conocimiento que tengo de las otras mentes y el conocimiento del mundo están interrelacionados y son interdependientes. El objeto que causa nuestros estados

²⁸¹ Davidson, “Three Varieties of Knowledge”, p. 218.

²⁸² Davidson, “Knowing One’s Own Mind”, p. 20.

²⁸³ Davidson, D., *Subjective, Intersubjective, Objective*, p. vii, y Davidson, “Three Varieties of Knowledge”, p. 212.

mentales se encuentra en un espacio neutral –que Davidson denomina espacio *intersubjetivo*– que se encuentra equidistante al sujeto y a las mentes ajenas: “Desde el momento en que dos (o, por ejemplo, por supuesto más) seres pueden correlacionar sus respuestas, éstas triangulan el objeto. El objeto es la causa común de las respuestas, una causa que tiene que ubicarse en un espacio interpersonal compartido”²⁸⁴. Respecto del mundo, tanto el sujeto como las otras mentes se encuentran a la misma distancia, es decir, son simétricos en la relación epistemológica con aquello que es la causa determinante de los estados mentales de uno y otro. Así, el autor considera que el pensamiento mismo es esencialmente social, en la medida en que la causa de los estados mentales propios y ajenos es común²⁸⁵. Un ejemplo de cómo se da el fenómeno de la triangulación y de cómo podemos determinar los estados mentales de un agente, tanto en la vida cotidiana, como en los casos más inhóspitos, ha quedado ilustrado en la filosofía de Davidson en el experimento de la *interpretación radical*²⁸⁶. El intérprete radical sólo puede llegar a tener conocimiento de las creencias del hablante suponiendo que las causas de sus estados mentales son las mismas que causan los suyos propios y suponiendo en el hablante la misma racionalidad, la misma lógica.

En cuanto a la interpretación de las obras de arte, Davidson ha partido de la idea de la triangulación para comentar la obra de R. Morris. El autor considera que, si bien existen algunos matices²⁸⁷, en la interpretación también se produce una tipo de triangulación que nos permite la interpretación, siempre gracias a ese espacio común que enmarca a los dos sujetos en relación, incluso en casos donde la interpretación puede llegar a ser muy compleja:

Escritores como Shakespeare, Dante, Joyce, o Beckett fuerzan nuestra capacidad interpretativa y nos obligan a entablar un diálogo retrospectivo con el texto y, a través de él, con el autor. Los autores disponen de muchos recursos para incitar al lector a forcejear en el texto: [...] Pero, de un

²⁸⁴ Davidson, D., “El tercer hombre”, *La balsa de la Medusa*, 32, 1994, p. 6.

²⁸⁵ Davidson analiza cómo el triángulo que componen el hablante, el intérprete y el mundo se reproduce en el arte. En particular, en el caso de la literatura en el triángulo lo componen el autor, el lector y la tradición. Davidson, D. “Locating Literary Language”, *Truth, Language and History*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

²⁸⁶ Davidson, D., “A Coherence Theory of Truth and Knowledge”, *Subjective, Intersubjective, Objective*, Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 148.

²⁸⁷ Davidson, “El tercer hombre”, p. 6.

La intención en el intencionalismo

modo o de otro, y cualquiera que sea el grado de connivencia que consigan del lector, los autores han ingeniado o se han apropiado de un escenario de ideas y presupuestos en el que tiene cabida tanto ellos como su audiencia, un espacio conceptual común²⁸⁸.

Esta visión externista de la mente parece ser útil para el problema de conocer las intenciones ajenas porque podríamos decir que si los factores que determinan las intenciones pertenecen al mundo de todos compartimos, entonces podemos conocer las causas de los estados mentales ajenos y llegar a tener conocimiento de los mismos a partir de su causas. Ahora bien, es necesario señalar que el externismo no consiste meramente en decir que mediante la observación de lo externo es todo lo que necesitamos para conocer las otras mentes porque, de ser así, incurriría en un planteamiento tan insatisfactorio como ha resultado ser el conductismo²⁸⁹. El conductismo representa un externismo ingenuo porque cae en el polo opuesto del internismo al negar o dudar de la existencia de lo interno y al afirmar que no único que podemos conocer de manera indubitable de los demás es lo que vemos en su comportamiento. Este planteamiento no contribuye a superar el problema epistemológico que hay de fondo, a saber, el dualismo de lo interno y de lo externo. Lo que el escepticismo, el dualismo, el internismo y el externismo ingenuo en su versión conductista comparten es la idea de que existe una brecha lógica y epistemológica entre lo interno y lo externo. Para superar estos planteamientos, el externismo debe no ya relativizar la importancia de lo interno, sino restablecer la conexión entre lo interno y lo externo, mostrando cómo el contenido de los estados internos está intrínsecamente conectado con eventos externos.

El argumento wittgensteiniano contra el lenguaje privado

Como vemos, una de las premisas que precisa el argumento externista para defender la relación intrínseca entre lo interno y lo externo es la existencia misma de lo externo –las otras mentes y el mundo–, en tanto que causas del contenido de los estados internos. Pero ¿cómo puede el externismo dar por garantizada la existencia

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 6-8.

²⁸⁹ Davidson, “Three Varieties of Knowledge”, p. 207.

del mundo y las otras mentes? Explicando cómo si no existe lo externo tampoco puede existir lo interno. En la tradición del externismo de corte wittgensteiniano el argumento para justificar la existencia de lo externo consiste en demostrar la *interdependencia* entre lo interno y lo externo. El fundamento de esta estrategia externista reside en el argumento de Wittgenstein contra la posibilidad de un lenguaje privado. Según Wittgenstein, el lenguaje no puede ser privado porque la idea de corrección es esencial a la posesión del lenguaje, y no tenemos ninguna manera de determinar si estamos o no siguiendo una regla privadamente²⁹⁰. Esto es así porque, como señala Davidson, apreciar la diferencia entre seguir una regla y creer meramente que se sigue es, en última instancia, una cuestión de hacer las cosas como las hacen los demás²⁹¹.

Extendiendo el rango de validez del argumento de Wittgenstein, Davidson afirma que, si no puede haber un lenguaje privado, tampoco puede haber un pensamiento privado o un conocimiento privado²⁹², incluido el autoconocimiento. Si el autoconocimiento pudiera ser privado entonces podría ser infalible, porque dependería enteramente del sujeto, pero si el autoconocimiento dependiera de cosas que están fuera del control de sujeto, entonces podría fallar. Pero ¿por qué debería el autoconocimiento ser falible? Porque, de no ser así, no habría autoconocimiento en absoluto, de la misma manera que un lenguaje para ser tal debe ser falible. Para que exista tal cosa como el autoconocimiento éste debe ser falible y el autoconocimiento sólo puede ser objeto de corrección si las causas del contenido de los estados mentales están, al menos en parte, fuera de nosotros mismos, precisamente como prescribe el externismo. El autoconocimiento requiere habilidades que no pueden ser adquiridas sino es mediante la interacción con el mundo y las otras mentes, como por ejemplo, la capacidad de distinguir entre una creencia verdadera y una falsa y contrastar si se sigue o no se sigue una regla.

²⁹⁰ Wittgenstein, *op.cit.*, § 202: “[...] ‘seguir una regla’ es una práctica. Y *creer* seguir la regla no es seguir la regla. Y por tanto no se puede seguir ‘privadamente’ la regla, porque de lo contrario creer seguir la regla sería lo mismo que seguir la regla”.

²⁹¹ Davidson, D., “The Emergence of Thought”, *Subjective, Intersubjective, Objective*, Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 129.

²⁹² *Ibid.*: “If this is right, then thought as well as language is necessarily social”. También en Davidson, D., “The Second Person”, *Subjective, Intersubjective, Objective*, Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 121.

La intención en el intencionalismo

En este sentido, debemos admitir que las causas de nuestras creencias son externas porque, de otra manera, ni siquiera tendríamos estados mentales. Como sostiene Davidson, “debemos ser conscientes del triángulo básico entre dos personas y un mundo común si tenemos algún pensamiento en absoluto”²⁹³. Es por ello que lo interno y lo externo están esencialmente relacionados. De esta manera, para evitar el escepticismo, Davidson minimiza –aunque no niega– la autoridad de la primera persona justificando la necesidad de la falibilidad del autoconocimiento. Nuestras creencias sobre nuestras propias creencias deben poder estar equivocadas. Uno puede equivocarse respecto al contenido su propio pensamiento, de sus creencias, etc., y otro puede mostrarle que se equivoca y corregirle en su equívoco. Así pues, el autoconocimiento deja de ser un tipo de conocimiento privilegiado porque necesita del conocimiento de lo externo para ser tal. Esta relación de interdependencia nos obliga a reconocer la existencia de lo externo. La posibilidad de estar equivocado sobre uno mismo depende del hecho de estar en comunicación con los demás:

Si no estuviéramos en comunicación con otros no habría nada sobre lo que basar la *idea* de estar equivocado o, por lo tanto, de estar en lo correcto, ya sea lo que decimos o lo que pensamos. La posibilidad del pensamiento así como de la comunicación depende, bajo mi punto de vista, del hecho de que dos o más criaturas están respondiendo, más o menos simultáneamente, a los estímulos de un mundo compartido y de ellos entre sí²⁹⁴.

El lenguaje, el pensamiento, el conocimiento o la intención no pueden ser privados, porque si tenemos razones fundadas para pensar que hay tal cosa como el autoconocimiento, entonces tampoco podemos tener dudas sobre que las otras mentes y el mundo también pueden ser conocidos. Las intenciones no pueden ser privadas porque los estados mentales no tendrían ningún contenido en ausencia de otras mentes y del mundo. El conocimiento de las otras mentes es esencial para tener pensamiento y autoconocimiento. Asumir el externismo epistemológico sitúa al

²⁹³ Davidson, D., “Irreducibility of the Concept of the Self”, *Subjective, Intersubjective, Objective*, Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 86.

²⁹⁴ Davidson, D., “Indeterminism and Antirealism”, *Subjective, Intersubjective, Objective*, Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 83: “If we were not in communication with others, there would be nothing on which to base the *idea* of being wrong, or, therefore, of being right, either in what we say or in what we think. The possibility of thought as well as of communication depends, in my view, on the fact that two or more creatures are responding, more or less simultaneously, to input from a shared world, and from each other”.

intencionalismo en buenas condiciones de alejarse del carácter fantasmagórico del que ha sido investido por el anti-intencionalismo mediante la visión internista de la intención que la suponía como un ítem privado.

Tener una intención razonable

Del análisis del externismo epistemológico, como tesis que establece las causas externas del contenido de los estados mentales de un sujeto, podemos extraer una idea más sobre aquello mismo en lo que consiste tener una intención; idea que repercute, a su vez, sobre el problema del conocimiento de la intención. En otras palabras, aclarar cómo es posible conocer las intenciones depende de qué se entienda por tener verdaderamente una intención. Del planteamiento externista se deduce que el fenómeno de tener una intención depende de nuestras relaciones con mundo y las otras mentes. Esta idea queda ilustrada en las siguientes palabras de Wittgenstein sobre el fenómeno de formarse una intención:

¿Pero no he tenido la intención de la forma total de la oración, por ejemplo, ya a su comienzo? ¡Así que ya estaba en mi mente antes de pronunciarla! - Si estaba en mi mente, entonces, en general, no estaría con una construcción distinta. Pero nos hacemos aquí de nuevo una figura desorientadora de 'tener la intención'; es decir, del uso de esta expresión. La intención está encajada en la situación, las costumbres e instituciones humanas. Si no existiera la técnica del juego de ajedrez yo no podría tener la intención de jugar una partida de ajedrez²⁹⁵.

La concepción de la mente que se extrae de las tesis de Wittgenstein rechaza los presupuestos del dualismo entre lo interno y lo externo, con consecuencias interesantes para el concepto mismo de intención. Estas líneas argumentan en contra del carácter privado de las intenciones, no ya porque estas no sean discretas respecto a sus efectos –como reclamaba la visión neo-wittgensteiniana de la intención–, sino porque tampoco son discretas respecto a sus causas. La cita de Wittgenstein constata el hecho de que el espectro de intenciones, que un sujeto tiene o puede llegar a formarse, está determinado, causado y limitado por aspectos de carácter no privado, como las situaciones, contextos, costumbres, instituciones, incluso el manejo de un

²⁹⁵ Wittgenstein, *op.cit.*, § 337.

lenguaje; aspectos que están dados al conocimiento de todos los sujetos por igual. En conexión con lo anterior, se puede decir que, de la misma manera que la intención condiciona y determina aquello que causa, la intención está condicionada por aquello que la causa. Qué sea tener una intención realmente depende de la relación entre la intención y los elementos condicionantes que hacen que un sujeto sólo pueda tener un espectro de intenciones determinado. En la medida en que los aspectos que condicionan la intención sean públicos y conocibles por los demás, existirá la posibilidad de que dicho espectro de intenciones sea determinable y no sea privado.

En coherencia con la línea wittgensteiniana, tener una intención consiste en tener una intención *razonable*²⁹⁶, es decir, sólo se intenta algo realmente cuando se intenta algo que se puede ser intentado. Cuando una intención no es razonable, no se intenta nada en absoluto. Algunos de los autores que podemos adscribir al argumento de la intención razonable son J. Meiland y J. Searle. Por ejemplo, Meiland analiza la paradoja de *intentar* lo imposible²⁹⁷ en dos casos diferentes: no podemos tener la intención de trazar un pentágono elíptico y tampoco podemos tener la intención de cazar un unicornio. La diferencia es que el unicornio no existe, pero podría existir en otro mundo posible y el pentágono con forma elíptica no existe ni podría existir en ningún mundo posible porque es una contradicción. Así, mientras que la intención de cazar un unicornio sería realizable en algún mundo posible, la intención de trazar del pentágono elíptico no sería realizable de ninguna manera. En cualquier caso, tener cualquiera de las dos intenciones es imposible y bajo el argumento de tener la intención razonable, tener una intención imposible de realizar, lógica o empíricamente, no es tener una intención. De esta manera, Meiland sostiene que “parece apropiado hablar de un agente como intentando hacer X sólo en casos en los cuales pueda tener éxito en hacer X”²⁹⁸. En el mismo sentido se pronuncia Searle cuando argumenta que un hombre del pleistoceno no puede tener la intención de ser presidente de los Estados Unidos²⁹⁹.

²⁹⁶ Davidson, D., “Locating Literary Language”, p. 180.

²⁹⁷ Meiland, J. W., *The Nature of Intention*, London: Methuen & Co. Ltd., 1970, p. 43. Utilizo cursiva para referirme a la intención en este caso porque intentar lo imposible no constituye un caso genuino de intención.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 44. “It seems appropriate to speak of an agent as trying to do X only in cases in which he can succeed in doing X”.

²⁹⁹ Searle, *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*, p. 20.

En el caso de Davidson, la tesis de la intención razonable se ilustra en el caso de tener ciertas intenciones comunicativas. Al igual que en los casos anteriores, para Davidson existen ciertos límites a las cosas que podemos intentar significar realmente porque “uno sólo puede intentar lo que uno cree que tiene la oportunidad de conseguir”³⁰⁰. Como ha señalado K. Puolakka, uno de los límites que Davidson advierte a la hora de tener verdaderamente una intención comunicativa es el interprete: “el hablante debe tener una creencia razonable de que el intérprete es capaz de interpretar la proferencia de la manera en que él intenta que sea interpretada”³⁰¹. Es decir, el hablante para tener la intención en sentido genuino tiene que tener, por un lado, la creencia de que esa intención es realizable y, por otro lado, la creencia de que es realizable del modo en que está intentando realizarla. De esta manera, ya podemos ver cómo los factores externos afectan a una intención comunicativa: “Es el requisito de que una lengua sea aprensible o sea interpretable el que proporciona el factor social irreductible y el que muestra por qué una persona no puede significar algo mediante sus palabras que no pueda ser correctamente descifrado por otra”³⁰².

En ocasiones, que una intención se cumpla depende de que sea reconocida y cuando un agente, ya sea un hablante o un autor, necesita que su intención sea reconocida tiene que hacerla reconocible. No podemos suponer ni en los hablantes ni en los artistas un interés de ser absolutamente herméticos porque, si podemos suponer en ellos determinadas intenciones hay que suponer, a su vez, el interés de cumplirlas para poder suponer que las tienen realmente. Como Puolakka ha señalado en su análisis sobre Davidson, los autores forman sus intenciones en función de su expectativa de que sean comprendidas³⁰³. Para Davidson, “si un hablante desea ser entendido debe tratar de que sus palabras se interpreten de una determinada manera y debe tratar de proporcionar a su audiencia las claves que necesita para llegar a la

³⁰⁰ Davidson, “Locating Literary Language”, p. 180: “[...] one can only intend what one believes he has a chance of bringing off”.

³⁰¹ Puolakka, K., “From Humpty Dumpty to James Joyce: Donald Davidson’s Late Philosophy and the Question of Intention” en *Relativism and Intentionalism in Interpretation. Davidson, Hermeneutics, and Pragmatism*, Plymouth: Lexington Books, 2011, p. 47: “[...] the speaker must have a reasonable belief that the hearer is ultimately able to interpret the utterance in the way he intends it to be interpreted”.

³⁰² Davidson, *La autoridad de la primera persona*, p. 59.

³⁰³ Puolakka, *op. cit.*, p. 73.

interpretación deseada³⁰⁴. Los sujetos proporcionan a los demás las condiciones para su interpretabilidad y éstas se corresponderían con las condiciones para el reconocimiento de sus intenciones, porque de eso mismo depende que se cumplan.

Si las intenciones de un artista fueran absolutamente irreconocibles, no podríamos hablar en ningún caso de intención, porque es un factor constituyente de la propia intención, en este caso, la intención de ser reconocida. Asimismo, no podemos partir del supuesto de que un artista podría tener cualquier intención, sino del supuesto de que un artista tiene las intenciones que tiene en función del mundo del arte en el que se mueve. Un artista no puede tener intenciones absolutamente inidentificables porque de ser así no podríamos decir que realmente tiene dichas intenciones, porque no podría tener la esperanza de que fueran cumplidas al no poder ser reconocidas. En el intentar algo, ya va incluida la creencia de que será posible realizar esa intención y, en ocasiones, realizar la intención depende de su reconocimiento³⁰⁵. Así, tener la intención no consiste en cualquier cosa, sino que intentar es sólo intentar realmente si se tiene una intención razonable, cumplible, reconocible. El última instancia, la idea que se extrae el modelo externista de la intención que constituye el planteamiento de la intención como intención razonable es que las intenciones, de ser tales, podrían llegar a ser conocidas.

2.2.3 Wollheim y la visión externista de la intención en el arte

Para devolver el análisis al término del arte, podemos ver cómo podría concebirse una visión externista de la intencionalidad artística. El intencionalismo de Wollheim instancia de manera idónea una visión externista de la intencionalidad artística, por las características especiales que presenta. Una diferencia fundamental que podemos observar entre el planteamiento de la intención que encontramos en el debate intencionalismo/anti-intencionalismo y el planteamiento intencionalista de Wollheim es que el primero plantea las dificultades sobre la intención desde la

³⁰⁴ Davidson, D., “Conocer nuestra propia mente”, *Subjetivo, intersubjetivo y objetivo*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 59.

³⁰⁵ En sentido semejante, P. Livingston dice que: “Nor does a work carry implicit meanings that are incompatible with the meaningful features of the appreciation”. Livingston P., “Intention in Art”, en Levinson J., (ed.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 284.

perspectiva del intérprete. Por el contrario, el examen de Wollheim sobre la intención introduce un cambio de perspectiva, es decir, no comienza desde aquello que concierne al espectador o al crítico, sino desde aquello que concierne al creador. El cambio de perspectiva que supone partir del estudio sobre aquello mismo en lo que consiste para un artista tener una intención, desde un punto de vista externista, tiene repercusiones muy importantes sobre el problema del conocimiento de la intención.

El autor como espectador de su obra

En el primer capítulo de *La pintura como arte*³⁰⁶, Wollheim realiza una taxonomía del proceso de creación de la que surgen posibles respuestas a preguntas tan radicales como qué es la intención artística, cómo se forman las intenciones de los autores, qué intenciones puede tener un artista; así como otros interrogantes más particulares sobre cómo operan las intenciones del artista en el proceso de producción de la obra, en qué sentido determinan el qué y el cómo de la obra o cuál es la importancia de la intención antes y después de la obra. Para responder a estas cuestiones, el autor localiza como foco principal aquello que tiene lugar en la mente del artista, ya que sus estados mentales gobiernan la ejecución creativa. Volcar el análisis de la intención sobre el punto de vista del creador y sobre cómo funciona la intención en el proceso creativo arroja una nueva luz sobre cómo debe ser concebida la intención artística desde el punto de vista del espectador y de los problemas sobre la interpretación. El orden del estudio de ambos procesos que sigue Wollheim queda reglado por la lógica que impone su propia realización: primero producción y luego interpretación. En este sentido, Wollheim ha reivindicando las implicaciones del proceso creativo sobre la formación de la intención artística y, por lo tanto, sobre la interpretación desde un punto de vista intencionalista.

No obstante, el interés de Wollheim por el punto de vista del artista y de la creación no le impide llevar a cabo un estudio omnicomprendivo de la tríada de elementos en juego en la interpretación que son: el artista, la obra y el espectador. El triángulo que puede configurar la relación de estos tres elementos puede recordar al triángulo interpretativo para los casos centrales que propone Davidson, donde el

³⁰⁶ Wollheim, R., *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997.

sujeto, las otras mentes y el mundo hacían las veces del artista, el intérprete y la obra respectivamente. A este estudio le es contiguo el análisis sobre el trío de factores que son complementarios a dichos elementos: intención, significado y experiencia. De esta manera, el análisis del artista viene mediatizado por las consideraciones sobre la intención, el de la obra por las del significado y el del espectador por las de la experiencia. Primar cualquiera de los elementos deviene en un análisis parcial que no da cuenta del carácter holista del flujo que se puede observar entre los tres elementos que, en el planeamiento de Wollheim.

Visto de este modo, podría parecer una obviedad la dificultad de discernir sobre la intención sin atender, al mismo tiempo, a la manera en que ésta se configura y opera en la mente de quien la posee, a su materialización en el contenido de la obra y a su poder en la producción de una determinada experiencia. Para Wollheim, este ordenamiento de la cuestión y el cambio de perspectiva en el momento inicial son legítimos, ya que comprender qué pasa en la interpretación se ilumina con un estudio anterior sobre lo que pasa en la producción. La tesis del autor a este respecto es que una obra y los efectos que se suceden de su observación no pueden pensarse o interpretarse como algo separado e independiente de aquello que los originó porque están en relación causal. Así, la solución al problema del conocimiento de las intenciones pasa por esclarecer aquello mismo en lo que consiste para un artista tener una intención. En este sentido, la teoría intencional de Wollheim comienza dilucidando lo que es la intención del artista a partir de la observación de “lo que hace el artista”³⁰⁷, lo que sirve de paso para tumbar una concepción ingenua de la intención como era la visión idealista.

En la primera parte de este capítulo, vimos que la visión idealista de la intención constituía un planteamiento ingenuo en la medida en que considera que la intención artística consiste en un facsímil mental de la obra que el artista copia a la hora de producirla. Una de las intuiciones en contra de este modelo de intención era que existen argumentos para considerar que la obra no puede estar completa en la mente del autor con carácter previo. Wollheim tiene un argumento contra esta visión

³⁰⁷ La expresión “lo que hace el artista” da título al primer capítulo de *La pintura como arte*.

que resulta igualmente válido para refutar la visión dualista e internista de la intención de Beardsley y Wimsatt.

El argumento se encuentra en el análisis de la formación de la intención artística y su evolución y participación en el proceso creativo, es decir, es un análisis de en qué consiste tener una intención artística. Así se entiende que Wollheim alcance su concepto de intención mediante la observación de cómo trabaja el artista. Cuando el autor comienza a producir su obra, uno de los estados mentales que le mueven a la acción, en un primer momento, puede ser aquel que contiene la intención de hacer una obra de arte, como ocurría con la visión vacua de la intención que manejaba Dickie. Esta intención es necesaria como punto de partida, pero insuficiente como intención artística significativa, como hemos visto: “(l)a pintura no adquiere el estatuto de arte como recompensa directa a las intenciones que la causan”³⁰⁸. Que la pintura sea practicada como un arte depende de “la manera en que se forman las intenciones, o de la manera en que una intención da origen a otra”³⁰⁹.

Para Wollheim, la intención artística, en relación con el resto de condiciones mentales, tiene que ver con todo el conjunto de fenómenos mentales del artista que cumplan una condición, a saber, que sean relevantes y responsables del qué y del cómo de la obra. Si esta fuera la explicación de la intención y no se dijera nada más se podría concluir que todo aquello que ocurra en el proceso de creación tiene su origen en algo que ocurre en la mente del artista. La relación causal sería unidireccional, de la mente del autor a la obra. Pero la teoría de Wollheim sobre la intención niega esta conclusión y las razones que aduce para ello son las mismas que dan cuenta de las propiedades más exclusivas de su concepto de intención que lo aproximan a una visión externista.

Lo que es característico de la práctica artística es que las intenciones se desarrollan y cambian en el mismo proceso del trabajo artístico, lo que tiene que ver con la idea de que en cierto modo la obra va guiando al artista. Aplicada a la pintura, Wollheim utiliza la noción de “tematización”. Si partimos de un esquema primario, que podríamos llamar “Ur-pintura”, el artista realiza una primera acción de “depositar marcas” sobre una superficie. Aunque esa es la descripción intencional

³⁰⁸ Wollheim, *op. cit.*, p. 34

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 26.

adecuada de su acción habría otras descripciones posibles como que “hay una parte de la superficie que se queda sin marcar y contrasta con las marcas”³¹⁰. Cuando el pensamiento de ese contraste o el de cualquier otra descripción adecuada de su acción, entra en su mente y guía la tarea posterior del artista, la intención cambia. De este modo, la acción es dirigida por intenciones cambiantes condicionadas por el resultado de las acciones anteriores, por la tematización de algún aspecto de esta acción, aunque lo fuera bajo una descripción no intencional. Para que este proceso tenga lugar es necesario considerar que el artista no es agente solo en el sentido de productor de la obra, sino también de espectador de la misma.

Así pues, la visión externista de la intención artística en Wollheim encuentra su fundamento en lo que podemos llamar la *tesis del autor como espectador de su obra*. La premisa inicial de este argumento está en la idea particular que tiene Wollheim sobre el rol del artista y el rol de la obra. Sobre el rol del artista dice el autor que

[...] es de todo punto necesario reconocer que, aunque adoptar la perspectiva del artista exija de nuestra parte dar prioridad a lo que hace el agente, ello no exige que ignoremos, o rechacemos, el punto de vista del espectador. Exige solamente que lo repensemos. Y, si empezamos a repensarlo, lo primero que nos llamará la atención será que la distinción entre el agente y el espectador no es primariamente una distinción entre personas, sino entre roles. Y lo segundo que nos llamará la atención es que no sólo estos diferentes roles pueden ser desempeñados por la misma persona, sino que además hay una persona, un tipo de agente, que debe hacerlo. Me refiero al artista. El artista es esencialmente un espectador de su obra³¹¹.

El paso de la perspectiva del intérprete a la perspectiva del artista que contiene el intencionalismo de Wollheim no radicaliza necesariamente los papeles de artista y espectador, ya que Wollheim da una explicación de cómo la perspectiva del artista incluye la del espectador³¹². Esto es posible porque el autor entiende al artista como primer espectador de su propia obra. Para Wollheim, la distinción entre artista

³¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

³¹¹ Wollheim, *La pintura como arte*, p. 50. También en Wollheim, R., “Correspondence, Projective Properties, and Expression in the Arts”, *The Mind and its Depths*, Cambridge: Harvard University Press, 1993, p. 156.

³¹² Wollheim, “Correspondence, Projective Properties, and Expression in the Arts”, p. 156. También en Wollheim, *La pintura como arte*, p. 50.

y espectador no es una distinción entre personas, sino entre roles, de los cuales ambos pueden ser realizados por el artista. Según Wollheim, parte de la intencionalidad artística consiste en producir una experiencia³¹³, pero el artista no puede decidir sobre la adecuación entre lo que hace y lo que intenta hacer en ausencia de la experiencia que quiere producir. Ni siquiera el artista tiene el privilegio de tener dicha experiencia meramente pensando la obra, sino que precisa hacerla, verla, experimentarla. El artista no cuenta con otro criterio para comprobar sus posibilidades de producir la experiencia intentada más que su propia experiencia de la obra. Es por ello por lo que es necesario que el artista realice el rol del espectador.

La visión de Wollheim sobre el proceso de configuración de la intención artística encaja con una visión externista de la intención en la medida en que, mediante este proceso, el artista realiza un ejercicio de *externización*. El artista no puede perfilar su propia intención sino, en parte, a través de un proceso experiencial que obtiene de algo externo a su propia mente: la obra. La obra afecta a la intención y contribuye a su configuración. Así, la obra es, entre otros muchos factores –como el mundo del arte donde el artista desarrolla su obra– parte de los factores externos que causan la intención, de modo que la intención no es un ítem privado. De este modo, la misma razón por la que Wollheim considera que la intención no está completa antes de la obra, es también una razón para considerar que la intención no es completamente incognoscible. Y la razón por la que Wollheim mantiene que la intención no está completa con carácter previo a la obra es que el artista configura su intención en relación a la propia obra, como sucede al tematizar rasgos de la pintura que pasan a primer término cuando la obra se percibe bajo una descripción distinta de la intencional. Pensar la obra como componente constituyente de la intención sirve para justificar la visión externista de la intención en la medida en que la propia obra funciona como causa externa del estado mental que es la intención del artista.

Cuando el artista es concebido como espectador de su propia obra, la obra adquiere un nuevo papel descuidado hasta ahora que es el de producir experiencias, no ya sobre el espectador exclusivamente, sino también sobre el propio artista. Wollheim demuestra esta idea de una manera muy gráfica cuando nos pide que

³¹³ *Ibid.*, p. 56.

atendamos al hecho de que un pintor se coloca delante de su lienzo, pinta y mira lo que pinta; observa lo que hace con miras a la obra y no a su propia mente³¹⁴. El alcance de esta tesis no es desdeñable. La primera consecuencia es que, si esto es así, la asimetría que existe entre un intérprete y un autor con respecto a la obra ya no sería tan pronunciada debido a la causa común de sus respectivas experiencias que es la obra. Recordemos que Davidson, en su análisis de la autoridad de la primera persona, reconoce la existencia de una asimetría entre los estados mentales propios y los ajenos, pero se trataba de una asimetría minimizada por el externismo de las causas de los estados mentales que prevenía el escepticismo epistemológico. De la misma manera, Wollheim también reconoce una especie de asimetría minimizada entre el artista, que tiene su propia intención, y el conocimiento que pueden tener de ésta los intérpretes, que no impide su conocimiento dado que una de las causas comunes de la intención y de la experiencia del artista es la obra, que es un elemento externo a la mente del artista.

Pensar al autor como un espectador de su propia obra también contribuye a minimizar las consecuencias de la autoridad de la primera persona³¹⁵, y esto, a su vez, puede tener consecuencias sobre el problema de conocer las intenciones. En la teoría de la triangulación de Davidson –que definía las relaciones entre el sujeto, el mundo y las otras mentes en cuanto a la formación de los propios estados mentales– el mundo funciona como causa externa de los estados mentales en general y de la intención en particular. De la misma manera, en el planteamiento de Wollheim, la obra instancia una de las múltiples causas externas de la intención del artista. En la medida en que ambos elementos determinantes –mundo y obra– estén dados al sujeto (autor) y a las otras mentes (intérpretes), bajo las mismas condiciones epistemológicas, la intención no tiene por qué constituir un completo misterio.

Asimismo, que el artista sea pensado como espectador de su propia obra afecta a la propia intención artística en el siguiente sentido: el autor crea y mientras crea observa su obra, mientras observa es un intérprete y esa observación afecta a sus

³¹⁴ Es necesario citar aquí la influencia de Gombrich en la teoría de la pintura a partir de *Arte e ilusión*: “Painting is an activity, and the artist will therefore tend to see what he paints rather than to paint what he sees”. Gombrich, E., *Art & Illusion*, London: Phaidon, 1975, p. 73.

³¹⁵ Recordemos que no es posible destruir del todo la autoridad de la primera persona aunque se reduzca a la trivialidad de reconocer que sólo el propio sujeto puede *tener* sus propios estados mentales, lo que no afecta a la cuestión sobre su conocimiento por parte de las otras mentes.

estados mentales y puede modificarlos. En el curso de producción de la obra los estados mentales no permanecen inalterados y esta alteración tiene una de sus causas en la obra misma. La obra causa nuevos estados mentales en el autor, creencias, deseos, o puede cambiar los que ya tenía. Algunos de estos estados mentales tienen que ver con la intención, luego la obra afecta a la intención del artista. Si esto es así, se puede decir que la relación de causalidad no va sólo de la mente del autor a la obra, sino también de la obra a la mente del autor. Al mismo tiempo, ya se puede comprender en qué sentido se ha dicho que la intención artística no puede estar completa antes de la obra y es porque la obra misma, a partir de la experiencia que produce en el autor como espectador, es uno de los constituyentes de la intención. Para Wollheim

Puesto que la experiencia tiene un papel tan importante en la formación del cuadro, tiene que ser erróneo pensar que la intención está formulada como un facsímil interior del cuadro en ciernes. Pues, si existiera este facsímil interior, el artista no tendría entonces más que copiarlo, la experiencia del artista mientras pinta el cuadro tendría un influjo demasiado pequeño en el cuadro. La retroalimentación, que es lo principal en esta experiencia, se vería rechazada en la práctica³¹⁶.

La intención artística en la teoría de Wollheim también se puede caracterizar como el resultado de este movimiento dialéctico³¹⁷ entre autor y obra, que construye un circuito de retroalimentación continuo. La relación causal ya no sería unidireccional (de la mente del autor a la obra), sino bidireccional (de la mente del autor a la obra y de la obra, de nuevo, a la mente del autor), ya que en eso mismo consiste la retroalimentación de la que habla Wollheim. De esta manera se alcanza un concepto complejo de intención que integra, tanto las intenciones iniciales que motivaron la creación, como todas aquellas que aparecieron en el proceso de creación y que fueron relevantes para su resultado; algunas de las cuales fueron inspiradas por la propia obra.

Por ejemplo, en el caso de una la pintura, el autor marca la superficie y mira las marcas. A la luz de esta observación y de la experiencia que a él mismo le

³¹⁶ Wollheim, *La pintura como arte*, p. 57.

³¹⁷ *Ibid.*

La intención en el intencionalismo

producen puede emitir un juicio sobre si dichas marcas son adecuadas o no a sus intenciones. En este ejercicio el artista actúa como un espectador de su obra, la cuál produce sobre él una experiencia³¹⁸ y es en esta experiencia donde el autor encuentra el fundamento para decidir sobre la adecuación entre la marca y la intención porque le permite anticipar, por analogía, la experiencia que la obra deberá ser capaz de producir en un espectador³¹⁹. En suma, podemos decir que la intención artística consiste en el pensamiento que guía la acción de crear y que es responsable de las propiedades de la obra. Ese pensamiento se configura a partir del conjunto de todos los estados mentales que son relevantes para el qué y el cómo de la obra, de tal manera que la experiencia que produce la observación de la obra también forma parte de ese pensamiento. La intencionalidad remite a todo un proceso continuado, y no a un momento previo, debido a las influencias sobre la misma que se derivan del proceso creativo.

Wollheim elabora un planteamiento externista del concepto de intención artística, de su proceso de formación y de su operatividad en la creación, en la medida en que el soporte principal de su concepto de intención y del papel de la misma en la creación es la tesis del artista como espectador de su propia obra. Fundamentar la idea de intención artística en esta tesis es un ejercicio de externización en el siguiente sentido. Se ha dicho que la intención del autor no está completamente configurada con carácter previo a la obra, sino que se va formando en el proceso de creación, también se ha dicho que es la propia obra la que afecta a los estados mentales del autor y, por lo tanto, a la intención. Si esto es así, se puede concluir que la obra funciona aquí como una causa determinante, capaz de afectar tanto a las mentes de los espectadores como a la del artista el cual, ante la obra, es también un espectador. Así, la aportación que se puede extraer de la teoría de Wollheim al problema del conocimiento de las intenciones es que el planteamiento externista de la intención contribuye al problema del conocimiento de la intención mostrando que las causas de la intención son externas a la propia mente y no privadas. No obstante, no se puede radicalizar la idea de la obra como pura causa externa porque es fruto de un juego de coimplicaciones con el autor, pero sí se puede

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ Wollheim, "Correspondence, Projective Properties, and Expression in the Arts", p. 156.

decir que su percepción de la misma se realiza *como si* fuera un elemento externo y que, por analogía, las afecciones que la obra tendría sobre un espectador son las que tiene sobre el autor.

Además, la naturaleza externista del concepto de intención de Wollheim tiene otras consecuencias sobre el debate entre intencionalistas y anti-intencionalistas. Una de estas consecuencias tiene que ver con la preeminencia que adquiere la obra y sus propiedades en la teoría de Wollheim. En ocasiones, se ha visto la debilidad del intencionalismo en su supuesta primacía de los aspectos subjetivos del arte que tienen que ver con el autor, llegando incluso a denunciar la exaltación de la personalidad de los creadores y sus biografías³²⁰. Estas características encuentran su contrapunto en el supuesto olvido de los aspectos objetivos del arte, a saber, la obra principalmente. Así, se podría observar una posible dicotomía entre aquellas teorías del arte tienden a reificar los aspectos subjetivos, como pueden ser los artistas y sus mentes, y aquellas que tienden a reificar los aspectos objetivos, que son las obras. Sin embargo, el intento de reificación de alguno de estos polos no forma parte del intencionalismo de Wollheim, ya que no se contempla la posibilidad de abordar el análisis de la obra por separado de su historia causal, que tiene su origen en la intención del autor.

La importancia de la obra sobre la propia intención en el planteamiento de Wollheim compensa la supuesta tendencia del intencionalismo a incurrir en el subjetivismo. Aunque Wollheim insiste en la necesidad de atender a lo que hace el artista, este giro hacia el sujeto se ve moderado por el papel determinante de la obra misma sobre la mente de su autor. Bajo el planteamiento del artista como espectador de su obra, la obra –como aspecto objetivo– guarda estrechas relaciones con los aspectos subjetivos, como la intención. En este punto, la propuesta de Wollheim presenta una naturaleza sintética en la que no hay ninguna brecha lógica, lo que le permite también eludir el dualismo entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo interno y lo externo. En este sentido, se ha intentado mostrar cómo la teoría de Wollheim encarna, en el término de la intención artística, el programa de la visión externista de la intención en general. Esta visión contribuye a la solución del problema del

³²⁰ Beardsley y Wimsatt, “The Intentional Fallacy”, p. 10.

La intención en el intencionalismo

conocimiento mostrando que las intenciones sí se pueden conocer porque no son privadas, en modo alguno. No obstante, el intencionalismo de Wollheim también permite dar una respuesta alternativa a este problema clásico del intencionalismo.

Wollheim y el problema clásico del intencionalismo

El problema del conocimiento de las intenciones tiene, desde la perspectiva anti-intencionalista, un supuesto implícito: si, según la tesis del intencionalismo, la intención determina el significado, entonces es necesario conocer la intención para interpretar la obra. Ahora bien, éste es un paso conceptual que no viene incluido en un planteamiento intencionalista como el de Wollheim, ya que su noción de significado artístico ofrece una respuesta particular ante el problema de conocer las intenciones del autor. Tomando como referente el paradigma del significado pictórico, Wollheim entiende que el significado artístico obedece a una explicación psicológica³²¹, por la red de relaciones mentales que se establecen entre el artista y el intérprete a través de la obra:

Según esta explicación, lo que significa un cuadro descansa en la experiencia inducida en un espectador suficientemente sensible e informado al mirar la superficie del cuadro según lo han llevado las intenciones del artista a reparar en él. La superficie marcada ha de ser el camino a través del cual se haga sentir el estado mental del artista en la mente del espectador si es que el resultado ha de ser que éste capte el significado del cuadro³²².

Bajo este planteamiento, la posibilidad de descubrir las intenciones a partir del significado adopta una nueva formulación porque lo que precisa el intérprete ya no es *conocer* las intenciones del autor sino *experimentar* la obra acorde con ellas. Pero para que las intenciones sean captadas en la forma de una experiencia en el intérprete o, en palabras de Wollheim, se “hagan sentir” en su mente, es preciso que la intención se cumpla en la obra, se encarne en su significado. Si esto es así, el intérprete logrará *iluminar* —y esto significa conocerlos en cierto sentido— los estados mentales del artista que conformaron el significado. En este sentido, Wollheim

³²¹ *Ibid.* p. 31 y en Wollheim, R., “Pictures and Language”, *The Mind and its Depths*, Cambridge: Harvard University Press, 1993, p. 185.

³²² Wollheim, *La pintura como arte*, p. 31.

afirma que “el artista ha de pensar que, cuando en su obra se cumple una intención particular, entonces un espectador adecuadamente sensible e informado se sentirá inclinado a experiencias que desvelen dicha intención”³²³.

La importancia de la condición de la intención cumplida reside en el hecho de que en ella está contenido su poder normativo. Para Wollheim la intención puede emerger como estándar de corrección interpretativo sólo si las intenciones del artista se cumplen³²⁴. El artista que logra organizar el contenido de su obra, de forma que provoque una experiencia que se corresponda con sus intenciones, da una norma que fundamenta la interpretación correcta de la obra. Es decir, lo que cumplidamente intentó hacer el autor contiene el elemento normativo de la interpretación, no sólo por la legitimidad que le otorga ser un agente con una determinada intención, sino por la legitimidad que le otorga la satisfacción de sus intenciones en la obra. Las propiedades de la obra son las que son en función de la intención. La intención cumplida funciona como elemento regulador en tanto que remite a aquello que fue intentado por el autor y logrado en la obra. Sólo así es posible que exista algo que determine lo que deba ser visto, comprendido o experimentado en una obra de arte. Lo que hay que ver representado o expresado en la obra, su contenido y su significado, viene determinado por la intención del artista si ésta se cumple.

En el planteamiento de Wollheim, la intención artística es intención cumplida cuando el autor ha sido capaz de dotar a la obra del contenido y propiedades necesarias para que funcione como causa de la producción de una determinada experiencia en un espectador adecuado. Por otro lado, la intención no se cumple, por ejemplo, en el caso en que la decisión del artista sobre la correspondencia entre el aspecto de su obra y su intención no sea la adecuada. Si esto es así, ocurre que la obra no alcanza a expresar ni a producir la experiencia que el artista pretendía. Es más, en este caso la obra no representa, expresa o significa en general nada. En el caso de intenciones no cumplidas, la relación de continuidad entre la causa y el efecto no se da. De esta manera, aquello que venga evidenciado por el contenido de la obra puede, o no, concordar con la intención del autor. Si el artista no logra cumplir sus intenciones no existe aquello que da la norma porque la causa y el efecto no se

³²³ *Ibid.*, p. 12.

³²⁴ *Ibid.*, p. 61.

corresponden. La intención cumplida del autor es la condición de posibilidad de que la intención funcione como elemento normativo, lo cual era la condición de posibilidad de la justificación de la relevancia de la intención para la interpretación y, por lo tanto, del intencionalismo.

Bajo la teoría intencional de Wollheim y según su idea del significado artístico, no es correcto decir que a partir del significado se puedan conocer las intenciones del autor, lo correcto es decir que al captar el significado se experimentan las intenciones cumplidas del autor. Lo que significa captar el significado no es tener un determinado conocimiento —de las intenciones de autor por ejemplo—, sino una experiencia, relativa a las intenciones cumplidas del autor. Esto es así por la naturaleza misma del significado artístico, cuyo poder fundamental no consiste en inducir creencias en el espectador, como puedan ser por ejemplo las creencias que recoge el conocimiento sobre las intenciones del autor, sino en inducir experiencias. Es por ello que, para Wollheim, la característica esencial del significado artístico es que tiene naturaleza *experiencial*³²⁵, de tal manera que captar el significado es tener una determinada experiencia de la obra. De esta manera, las intenciones del autor se hacen aprehensibles al espectador, a partir del significado, en la forma de una experiencia, no de una creencia sobre las mismas. Un espectador, sensible e informado, ante las intenciones cumplidas de un autor en su obra, experimenta de acuerdo a dichas intenciones, es decir, tiene la experiencia correspondiente que ha previsto el autor. La experiencia será la correcta en base a las intenciones cumplidas del artista y a la capacidad de un espectador competente, pero no en base al conocimiento de la intención necesariamente. Se puede experimentar correctamente sin conocimiento de la intención, ya que lo que pretenden las intenciones cumplidas sobre el significado es la experiencia correcta de la obra y no darse a conocer ellas mismas. En este sentido dice Wollheim que

no hay ninguna razón por la que el reconocimiento de la intención del artista tenga que jugar un papel en esta concatenación causal (entre la intención del autor, el significado de la obra y la experiencia del espectador). La experiencia del espectador tiene que concurrir con la

³²⁵ Wollheim, R., “Mi pensamiento estético”, *Daimon. Revista de Filosofía*, 28, Enero-Abril, 2003, p. 105 y 106.

intención del artista, pero esto no tiene por qué hacerse mediante el conocimiento de la misma³²⁶.

La noción de significado artístico, marcada por la experiencialidad como característica definitoria, que propone Wollheim tiene consecuencias sobre la cuestión del conocimiento de la intención, ya que no sería necesario conocer la intención. Lo único necesario es que la cadena causal que va de la intención del autor a la experiencia del espectador por la mediación de la obra y su significado se dé correctamente. Bajo la teoría de Wollheim es pensable que el problema de la accesibilidad a la intención del autor deje de ser un problema, porque en este planteamiento se sustituye conocimiento por experiencia. La experiencia de la intención a partir de la obra se da en lugar del conocimiento de la intención a partir de la obra. Pero según Wollheim, ambos aspectos, conocimiento e intención, no se excluyen mutuamente, ya que es a través de la experiencia como se ilumina el conocimiento. El límite está en el requisito de que el espectador experimente conforme a las intenciones del autor, para lo cual no es estrictamente necesario su reconocimiento. Se puede decir que, bajo el concepto de significado artístico de Wollheim, la cuestión del conocimiento de la intención del autor se resuelve en un cambio de planteamiento, que disuelve el problema sustituyendo conocimiento de la intención por la idea de experiencia de acuerdo con las intenciones cumplidas del autor. La respuesta última que podemos extraer del intencionalismo de Wollheim en contra de la falacia intencional es que el intencionalismo no lleva implícito la idea de que sea necesario conocer la intención para interpretar. Lo necesario para captar el significado es experimentar la obra correctamente y es sobre esa corrección sobre la que la intención, y por lo tanto el intencionalismo, se hace relevante.

2.3 Resumen

En este capítulo he intentado analizar los fundamentos de uno de los problemas clásicos del intencionalismo, que es el de conocer las intenciones de los autores, porque da lugar a uno de los principales argumentos anti-intencionalistas: la

³²⁶ Wollheim, *La pintura como arte*, p. 121. El paréntesis es mío.

Falacia Intencional. Para ello, he intentado definir, en primer lugar, qué entiende el intencionalismo por intención. Para llegar a una definición idónea de la intencionalidad artística he partido de una primera aproximación al concepto de intención que integraba las principales intuiciones de sentido común. En este sentido, hemos visto que la intención puede comprenderse como una instancia de las actitudes proposicionales, al menos en los casos centrales, lo que ha aportado una definición elemental de la intención. Este concepto tomaba como fundamento el paradigma mental de la *Psicología Popular*, que entiende los estados mentales como entidades con naturaleza intencional y con poder explicativo del comportamiento que causan. Así, la intención se puede concebir como un estado intencional de la mente que es, en general, la causa y la razón que puede explicar la acción intencional.

Sin embargo, hemos visto cómo esta primera aproximación es insuficiente por sí misma para configurar una idea de intencionalidad artística competente para el intencionalismo, ya que permite usos abusivos por parte del anti-intencionalismo. Éste era el caso, por ejemplo, de la visión vacua de la intención, que venía incluida en el planteamiento de Dickie quien, siguiendo la idea de la intención como actitud proposicional, entendía la intención artística como la mera intención de hacer una obra de arte. Este planteamiento devenía en un reduccionismo contraintuitivo en la medida en que la intención artística no incluía ningún tipo de decisión relativa al qué y al cómo de la obra. Por el contrario, la visión significativa de la intención que defiende Pérez Carreño y la visión causal de la intención de Wollheim permiten reivindicar el poder explicativo de la intención artística sobre sus efectos. Bajo estos planteamientos hemos llegado a una definición más compleja definición que entiende la intencionalidad artística como todo el conjunto de fenómenos mentales del artista, creencias, emociones, deseos, más o menos conscientes, que son relevantes en tanto que decisiones sobre la forma y el contenido específico de la obra, respecto del los cuales están en relación causal. De esta manera, los estados mentales que configuran la intención y que, por lo tanto tienen poder causal, son aquellos y sólo aquellos que son responsables de las propiedades de la obra.

La importancia de defender un nexo causal fuerte entre intención y obra nos ha llevado, a continuación, a la necesidad de pensar la intención en relación a las acciones intencionales. Analizar la intención como un fenómeno relativo a la acción

intencional ha contribuido a aclarar la complejidad del concepto de intención artística, en la medida en que da cuenta de la diversidad de tipos de intención –por ejemplo, la intención previa a la acción y la intención-en-la-acción– y de sus relaciones. Asimismo, también ha contribuido a la explicación de los tipos de acción intencional –por ejemplo, las acciones in-intencionales, sub-intencionales o subsidiarias– en función de las distintas variables que afectan a la intención, como son el tiempo y la consciencia. Del análisis de los distintos tipos de acción intencional hemos podido deducir los distintos tipos de intención que es necesario reconocer para cubrir la complejidad del comportamiento, incluyendo los casos anómalos. Asimismo, este análisis ha permitido refutar otras nociones erróneas de intención como, por ejemplo, la visión idealista, que entendía la intención artística como el pensamiento que encierra una representación de la obra misma. Este concepto se constituía a partir de otro abuso de una intuición de sentido común como es la intención como plan de acción. Contra esta visión, ha sido útil recurrir, por un lado, a la reformulación de la intención como plan que hacen de Livingston y Mele, sin incurrir en planteamientos ingenuos y, por otro lado, la noción de *intention-in-action* de Searle, que permite reconocer la relevancia de las acciones intencionales espontáneas que también son relevantes en el conjunto de la intencionalidad artística.

En la segunda parte del capítulo he analizado el problema del conocimiento de la intención propiamente dicho que, tradicionalmente, se ha identificado con la *Falacia Intencional*. La falacia intencional denunciaba un círculo vicioso en el intencionalismo que consistía en la idea de que para interpretar la obra hay que conocer la intención para conocer la intención hay que interpretar la obra. Para superar éste argumento, he intentado mostrar que la falacia intencional es cuestionable en la medida en que se basa en tres premisas cuestionables: en primer lugar, la idea de que la intención es un estado mental privado que sólo el autor puede conocer con certeza, en segundo lugar, la idea de que captar una intención requiere necesariamente un proceso interpretativo o inferencial y, en tercer lugar, la idea de que existe una diferencia radical entre un criterio de evidencias de la intención interno a la obra y un criterio externo. Para mantener la viabilidad de estas tres premisas, Beardsley y Wimsatt mantenían un compromiso visión cartesiana de la mente y una visión internista y dualista de la intención. Para contrarrestar la visión

La intención en el intencionalismo

internista de la intención que soporta la falacia intencional he intentado pensar la intención a la luz del paradigma del externismo epistemológico, en aras de configurar el concepto antagónico de intención: la *visión externista*.

En este sentido, hemos visto cómo, por ejemplo, apelando a la noción neo-wittgensteiniana de la intención que reivindican Carroll y Lias podemos cuestionar la idea de que para captar una intención siempre sea necesario un proceso interpretativo inferencial. En la visión de la mente de Wittgenstein no existía una brecha lógica o epistemológica entre lo interno y lo externo. De este modo, es posible la idea de que los estados internos se expresen directamente en las acciones, de manera que la idea de que la intención no sea un ítem privado. Este planteamiento ha permitido reformular la naturaleza del criterio interno de evidencias de manera que no conduzca al intencionalismo a un círculo vicioso necesariamente. Asimismo, he intentado reformular la distinción misma entre un criterio interno y un criterio externo de evidencias apelando a la naturaleza cognitiva de la percepción. Como hemos visto, bajo una visión cognitivista de la percepción no se puede establecer una brecha clara entre lo que vemos directamente en la obra y lo que sabemos de manera externa, ya que en muchas ocasiones el conocimiento externo altera la percepción de la obra y lo que cuenta como evidencia interna. Así pues, lo que cuenta como evidencia interna de la intención también puede depender de una evidencia externa, que no pasa necesariamente por los testimonios del autor, como creían Beardsley y Wimsatt.

La visión cognitivista de la percepción nos ha conducido a reformular también el criterio externo de evidencia. El criterio externo de evidencia, según Beardsley y Wimsatt, establecía que sólo el autor puede dar cuenta de sus propias intenciones. En este sentido, he intentado mostrar que el fenómeno de la autoridad de la primera persona, sobre el que se fundamenta este planteamiento, tiene unos límites en el paradigma del externismo epistemológico que lo alejan de consecuencias epistemológicas indeseables como el escepticismo. Como hemos visto, la autoridad de la primera persona existe pero se reduce al privilegio que supone admitir el hecho de que es el sujeto, y sólo el sujeto, el que puede tener sus propios estados mentales. Pero este privilegio no se extendía en modo alguno a la dimensión del conocimiento ya que, bajo una visión externista de la mente, el contenido de los estados mentales

está determinado por causas ajenas al propio sujeto; causas a las que las otras mentes también están sujetas. En este punto, para tomar el externismo epistemológico como paradigma teórico, ha sido preciso decir algo sobre su justificación. Es por ello que he asumido el argumento de Wittgenstein contra el lenguaje privado como argumento externista y he suscrito la validez que Davidson le otorga también sobre la imposibilidad del pensamiento y el conocimiento privado.

Asimismo, en el externismo de Davidson hemos visto que la solución al problema de conocer las intenciones depende, a su vez, de qué entendamos por tener una intención. Para tener verdaderamente una intención es preciso tener la creencia de que la intención es cumplible y de que es cumplible de la manera en que se pretende cumplir. Esto es a lo que me he referido como tener una intención *razonable*. Como hemos visto, en muchas ocasiones el cumplimiento de la intención pasa por el reconocimiento de la misma, de manera que no podemos decir que alguien cuya intención es absolutamente irreconocible tenga verdaderamente la intención.

Por último he analizado la visión de Wollheim sobre qué es para un artista tener una intención y cómo encaja esta visión de la intención en el paradigma del externismo epistemológico que soporta una visión externista de la intención. Para Wollheim, el artista configura su intención afectado por factores externos a su propiamente, entre los cuales se encuentra muy principalmente la obra misma en el proceso de producción y las descripciones no intencionales que se pudieran hacer ella. En este sentido, he intentado mostrar que el planteamiento de Wollheim instancia de manera idónea una visión externista de la intención artística. Además, he analizado el argumento de Wollheim para enfrentar el problema del conocimiento de las intenciones. Como hemos visto, la estrategia del autor en este punto consistía en definir la naturaleza experiencial de la captación del significado artístico y, sobre esa base experiencial, sustituir el conocimiento de las intenciones en la interpretación por la experiencia que concuerda con las intenciones cumplidas de los autores.

Así pues, el objetivo fundamental de este capítulo ha sido abordar uno de los problemas del intencionalismo que le acompañan desde el primer debate entre intencionalistas y anti-intencionalistas. A continuación, abordaré el segundo de estos problemas, el de la *Tesis de la Identidad*, que acompañaba a las primeras formulaciones

La intención en el intencionalismo

del intencionalismo. Para la solución de este problema han surgido las versiones moderadas del intencionalismo, que han buscado un paradigma lingüístico moderado que permita dar cuenta de la falibilidad del autor.

3. EL PARADIGMA LINGÜÍSTICO INTENCIONALISTA

3.1 El paradigma lingüístico del Intencionalismo Moderado

En el capítulo anterior, he revisado el concepto de intención como estrategia de justificación del intencionalismo. Esta estrategia ha sido uno de los lugares comunes en el debate, ya que el concepto de intención ha sido considerado como la piedra angular de la teoría, cuya deficiente comprensión es el caldo de cultivo de las objeciones anti-intencionalistas. Pero la noción de intención no es el único eje del intencionalismo. Tradicionalmente, el intencionalismo se ha comprometido con la idea de que un análisis de la naturaleza de la interpretación del lenguaje natural, como caso central de interpretación, puede resultar explicativo de la naturaleza de la interpretación artística, en la medida en que estemos justificados para trazar una analogía entre ambos tipos de interpretación³²⁷. De este modo, el intencionalismo ha encontrado su principal soporte teórico en las teorías intencionalistas del significado lingüístico que fueron inspiradas por el giro pragmático de la Filosofía del Lenguaje a mediados del siglo pasado. No obstante, también existen planteamientos

³²⁷ Este argumento contiene premisa latente muy importante, a saber, que existe cierta analogía entre el significado artístico y el significado lingüístico. Las razones para defender o rechazar dicha analogía serán analizadas en el siguiente capítulo.

El paradigma lingüístico intencionalista

intencionalistas como que no buscan la justificación de la intención por analogía con la relevancia de la intención sobre el significado lingüístico, el de Wollheim.

La aplicación del paradigma de interpretación del lenguaje natural a la interpretación del arte ha resultado ser una idea controvertida, en la medida en que su justificación involucra problemas filosóficos muy importantes que exceden el ámbito específico de la Estética. Preguntas como qué es el significado y cómo se determina, permean en la Filosofía del Arte cuando la interpretación se basa en el modelo lingüístico. La asunción del modelo lingüístico para determinar la naturaleza del significado artístico por analogía se ha llevado a cabo de diversas maneras, casi siempre contrapuestas, ya que las dicotomías propias del análisis del significado en Filosofía del Lenguaje se han dejado sentir en su aplicación al problema de la interpretación artística. La más importante de estas cuestiones es aquella que tiene que ver con los factores que determinan el significado –las intenciones del hablante, las convenciones lingüísticas, el contexto de comunicación, etc.– es decir, la pregunta sobre en virtud de qué decimos que una preferencia lingüística significa lo que significa. La dificultad de especificar los elementos que determinan el significado lingüístico se traduce en la cuestión de determinar los recursos legítimos para identificar el significado artístico.

En este contexto, el debate clásico es el que ha enfrentado a los partidarios de una visión intencionalista del lenguaje y los partidarios de una visión convencionalista. Del mismo modo, en cuanto al significado de las obras de arte, los anti-intencionalistas han negado la relevancia de la intención o bien comprometiéndose con una visión convencionalista del significado, o bien, negando la aplicabilidad del paradigma lingüístico a la interpretación artística. En particular, la concepción del lenguaje como un conjunto de signos, combinados según reglas sintácticas y convencionalmente ligados a un significado, era dominante en la Semiótica de los años cincuenta. De esta manera, la adopción de un paradigma lingüístico para la comprensión de la experiencia del arte sirvió tanto a la justificación de la relevancia de la intención para establecer el significado de la obra –en la medida en que se entendiera que la intención determinaba el significado lingüístico– como para ser aplicado al arte desde posiciones convencionalistas, que defendían la

existencia de códigos semánticos cuya aplicación eliminaba la importancia de la intención como elemento determinante del significado en el lenguaje natural.

Ya uno de los primeros intencionalistas como Hirsch apeló a la relevancia de la intención en el modelo lingüístico para justificar la relevancia de la intención en la interpretación artística y, por lo tanto, el intencionalismo. Hirsch consideró que la intención del autor es el elemento que determina el significado de una obra. Pero desde un paradigma lingüístico convencionalista, como era el de Beardsley, se objetó que el planteamiento de Hirsch incurría en una *Tesis de la Identidad* entre el significado de la obra y el significado intentado por el autor, que implicaba la infalibilidad del autor. En aras de acomodar esta objeción anti-intencionalista/convencionalista, el intencionalismo se reformuló en una tesis más débil: el *Intencionalismo Moderado*. El intencionalismo moderado es intencionalista en la medida en que considera que la intención es relevante para la interpretación del significado de una obra de arte y es moderado en la medida en que considera que no sólo la intención determina el significado de una obra.

Los objetivos fundamentales para este capítulo son: explicar el paradigma lingüístico que soporta el intencionalismo moderado mostrando algunos de sus déficits y repensar el problema de la tesis de la identidad desde una perspectiva que no pase por la versión intencionalista moderada. Para ello comenzaré analizando las dos concreciones más importantes del paradigma lingüístico en el intencionalismo moderado en los últimos años, que han sido el *modelo conversacional* de N. Carroll³²⁸ y el *modelo preferencial* de Stecker³²⁹.

3.1.1 El modelo conversacional de Carroll

La experiencia del arte como experiencia conversacional

El intento de aplicar la filosofía pragmática del lenguaje y, en particular, la teoría de los actos de habla a la interpretación del arte, por parte del intencionalismo,

³²⁸ Carroll, N., "Art, Intention, and Conversation", *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

³²⁹ Stecker, R., *Artworks: Definition, Meaning, and Value*, The Pennsylvania State University Press, 1997, p. 116.

ha encontrado su consecuente negación por la vía anti-intencionalista/convensionalista. M. C. Beardsley ha sido uno de los máximos representantes del convencionalismo para el significado artístico, en particular, para el significado literario. El autor rechazó la aplicabilidad de la teoría de los actos de habla a la interpretación de la literatura, apelando a una diferencia ontológica entre la literatura y el lenguaje natural, de la que dedujo, a su vez, la irrelevancia de la intención. Para Beardsley, esta diferencia ontológica tiene que ver con el hecho de que en una obra literaria, por el tipo de objeto que es, no se pueden realizar actos de habla propiamente dichos, sino solo representaciones de actos de habla³³⁰. Así, la literatura siempre realizaría el mismo acto de habla que es el de representar otros actos de habla, como contar o describir personajes y lugares, pero nunca podría realizar otros tipos serios de actos de habla, como ordenar, prometer, etc. Cualquier tipo de acto de habla representado en las obras literarias es realizados por un agente ficticio –el narrador o el personaje– a quienes no podemos atribuir intenciones reales³³¹.

Por el contrario, en los actos de habla realizados, y no meramente representados, sí necesitamos tener en cuenta la intención del hablante. En la medida en que el arte juega con representaciones de actos de habla y no con actos de habla en sentido estricto, Beardsley considera que en los actos de habla literarios no existe una relación de intencionalidad con el autor de la obra, sino una relación puramente conceptual con los agentes literarios. En otras palabras, si el sujeto que realiza los actos de habla que la obra representa es el narrador, y éste es una entidad ficticia, no se puede hablar de intenciones extratextuales, es decir, de intenciones reales del autor. El supuesto que soporta este argumento de Beardsley es la idea de que las intenciones que implican los actos de habla representados nunca involucran al autor real de la obra, sino las del narrador ficticio. Como consecuencia, el significado del acto de habla representado solamente puede ser comprendido en términos de las convenciones del lenguaje y no de la intención.

³³⁰ Carroll, *op. cit.*, p. 164.

³³¹ *Ibid.*, pp. 162-3.

Este planteamiento ha sido discutido por N. Carroll³³² en aras de hacer plausible la aplicación de la teoría de los actos de habla a la interpretación de la literatura. Una de sus objeciones se dirige sobre un supuesto implícito en el planteamiento de Beardsley, a saber, que toda la literatura es necesariamente ficcional. Para Carroll, en la medida en que la literatura no sea necesariamente ficcional habrá lugar para un sujeto real que no meramente represente actos de habla, sino que los realice en sentido estricto. De esta realización de actos de habla se deduciría la relevancia de la intención, en la medida en que esté justificada para este tipo de acciones –los actos de habla–. Incluso dentro de la literatura de ficción, el autor real y no meramente el narrador realiza actos de habla serios. Para mostrarlo Carroll utiliza el ejemplo de *Guerra y Paz* (1865) de Tolstoi porque se trata de una obra literaria en la que, en algunas de sus partes, el narrador no se limita a representar actos de habla, sino que los realiza en sentido estricto³³³. Para Carroll, la historia y la filosofía que viene contenida en esta obra están expresadas en actos de habla serios³³⁴. En muchas ocasiones, un autor puede hacer aseveraciones, acusaciones y, en casos más complejos defender un punto de vista, una postura moral, política o filosófica, mediante recursos literarios, ya sea de forma explícita o implícita mediante el uso de metáforas, alegorías, etc. De esta manera, no es cierto que a través de la literatura los autores no puedan realizar ciertos tipos de actos de habla ni que tengan que limitarse simplemente a la representación de los mismos, es más, Carroll considera que esta restricción a la representación sólo se observa en algunos casos. Así pues, los autores sí *hacen* cosas con sus palabras más allá de representar.

Ahora bien, Beardsley u otro defensor de la idea de la literatura como representación de actos de habla podría contestar que aunque aquellos actos de habla implícitos o explícitos en la obra pudieran coincidir con los que el autor hiciera en realidad, dentro de la obra de arte son actos realizados por un narrador o por el autor implícito de la obra, por lo tanto, representaciones del autor real. Por esa razón, para Carroll, la relevancia de la intención no se limita a las obras que parecen contener o que constituyen actos ilocucionarios serios, sino que también se observa en aquellas

³³² *Ibid.*, p. 164.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*, p. 165.

obras que contienen sólo representaciones de actos de habla. En este sentido, Carroll va un paso más allá y considera que se puede defender el intencionalismo incluso si Beardsley estuviera en lo cierto. La interpretación literaria requiere la formulación de preguntas que remiten a la intención real del autor que son necesarias para comprender a su vez los actos ilocucionarios que realizan los agentes ficcionales, como el narrador de la historia y los personajes³³⁵. Según Carroll, el significado literario requiere una interpretación que no se puede limitar al análisis del significado de la secuencia de palabras, como tampoco es posible en el caso del significado lingüístico.

Para fundamentar el trasiego de argumentos desde la filosofía del lenguaje a la teoría de la interpretación literaria, Carroll parte de la teoría intencional del significado de H. P. Grice, que argumenta en favor de la importancia de la intención del hablante para determinar el significado de una proferencia. El propósito de Carroll es demostrar que el lenguaje común y el lenguaje literario no son ontológicamente distintos como sostiene Beardsley. Para ello, más allá de la analogía con los actos de habla, sitúa la analogía entre el arte y el lenguaje en el contexto de una conversación. En caso de estar justificadas las relaciones de semejanza entre arte y conversación habrá lugar para derivar la relevancia de la intención del autor para la interpretación del arte, en la medida en que esté justificada la relevancia de la intención del hablante en una conversación común.

En este sentido, sostiene Carroll que “cuando leemos un texto literario o contemplamos una pintura entramos en una relación con su creador que es aproximadamente análoga a una conversación”³³⁶. Según el autor, en la interpretación de una obra de arte tenemos “intereses conversacionales”³³⁷, para satisfacción de los cuales el reconocimiento de la intención resulta necesario. En una conversación común el interés principal para que se de la comunicación y el entendimiento consiste en captar la intención del hablante y no tanto en captar meramente el significado de sus palabras. Así ocurre también en la interpretación artística, ya que en este caso también necesitamos captar lo que el autor intentó hacer o decir con la

³³⁵ *Ibid.*, p. 168.

³³⁶ *Ibid.*, p. 174: “When we read a literary text or contemplate a painting, we enter a relationship with its creator that is roughly analogous to a conversation”.

³³⁷ *Ibid.*

obra. Para Carroll, entre los distintos objetivos que nos hacen acercarnos a una obra de arte también se encuentra el propósito de conversar con sus creadores³³⁸. Esto es así en la medida en que tenemos la tendencia más o menos natural a intentar entender lo que alguien nos está diciendo.

Los problemas del modelo conversacional

Ahora bien, el modelo intencionalista de Carroll basado en la analogía entre la experiencia del arte y la experiencia de la comunicación mediante una conversación ha dado lugar a diversas críticas. Por ejemplo, G. Dickie ha considerado que la literatura es una entidad mucho más compleja que una mera conversación. En el artículo “The Intentional Fallacy: Defending Beardsley”³³⁹, que G. Dickie y K. Wilson firman conjuntamente, además de abogar por la tesis anti-intencionalista en los términos más o menos originales de Beardsley, realizan un recorrido crítico por distintas posturas intencionalistas, que van desde el intencionalismo absoluto, que se atribuye a Hirsch, la teoría del significado de Grice y las ideas sobre el papel de la intención en las tesis de K. Walton; incluyendo una serie de objeciones al modelo conversacional de Carroll.

Las diferencias entre la postura Dickie-Wilson y la de Carroll tienen que ver más con una discusión sobre la teoría de la conversación que con la naturaleza de la interpretación artística. La crítica que establecen los autores contra Carroll no es directamente sobre la aplicabilidad de la teoría de la conversación a la interpretación artística, sino sobre la propia noción de conversación y sobre el hecho de que ésta pudiera tener repercusiones positivas sobre la relevancia de la intención. En última instancia, lo que Dickie y Wilson están cuestionando, es que una conversación sea realmente lo que Carroll entiende por una conversación. En este sentido, no discuten que el paradigma lingüístico en términos conversacionales sea aplicable a la experiencia del arte, sino que la analogía justifique el intencionalismo. Según Dickie y Wilson, lo que es discutible es el intencionalismo lingüístico mismo, ya que “[...] el reconocimiento de la intención comunicativa del hablante no es una condición

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ Dickie, G., y Wilson, W. K., “The Intentional Fallacy: Defending Beardsley”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53: 3, Summer, 1995.

El paradigma lingüístico intencionalista

necesaria para conocer el significado lingüístico: uno puede entender un texto sin conocer de ninguna manera *útil* la intención de su autor³⁴⁰. Si ni siquiera el significado del lenguaje natural es intencional, entonces la aplicación del paradigma lingüístico al arte no sería útil para justificar el intencionalismo. Todo ello con independencia de que un paradigma lingüístico anti-intencionalista –por ejemplo uno convencionalista– fuera aplicable a la experiencia del arte.

Para Dickie y Wilson la teoría de la conversación de Carroll no es correcta porque la idea de que el propósito estándar en una conversación sea capturar la intención del hablante es discutible. La idea que proponen es dejar abierta la cuestión de los propósitos de una conversación a la pluralidad que es característica de los contextos comunicativos. Así, su estrategia no consiste en señalar otro propósito que no tenga que ver con captar la intención, sino solamente en señalar la diversidad de objetivos conversacionales porque “en diferentes situaciones conversacionales los oyentes tendrán diferentes metas”³⁴¹. Según Dickie y Wilson, el interés por la intención del hablante no es generalizable en modo alguno. El único interés generalizable en una relación comunicativa es el interés, por parte del intérprete, de comprender la preferencia del hablante³⁴², no su intención. Esto no obsta para reconocer los múltiples propósitos ulteriores que puedan tener mediante dicha comprensión como, por ejemplo, cumplir una orden recibida, responder a una pregunta, etc.

Así pues, captar la intención del hablante sería el propósito de la conversación sólo en algunos contextos comunicativos. Por ejemplo, aquellos que conducen a situaciones anómalas como los casos en los que hablante falla al emitir su preferencia correctamente o los casos de preferencias ambiguas³⁴³. Modificando levemente el ejemplo de Dickie y Wilson alguien podría decir “hay una mosca en tu sapo” cuando en realidad quería decir “hay una mosca en tu sopa”. En estos casos el significado de la preferencia y la intención del hablante no coinciden, como sí lo

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 241: “[...] recognition of speaker’s communicative intention is not a *necessary* condition for knowledge of linguistic meaning: one can understand a text without knowing in any *useful* way its author’s intentions”.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 245: “In different conversational situations, hearers will have different goals”.

³⁴² *Ibid.*, p. 245: “Hearers always have as a goal the understanding of a speaker’s utterance”.

³⁴³ *Ibid.*, p. 246.

hacen generalmente en los casos que no son anómalos. En los casos anómalos, el intérprete vuelca su interés sobre la intención más que sobre el significado de la proferencia pero, según los autores, estos casos son puramente excepcionales.

Como vemos, el argumento de Dickie y Wilson se sustenta en la distinción entre casos comunes de significación y casos anómalos. Sobre este supuesto, los autores objetan que Carroll erige una teoría sobre los casos excepcionales y no sobre los generales³⁴⁴, ya que la relevancia de la intención sólo estaría justificada en los casos anómalos. Por el contrario, en los casos comunes, la intención no es el objetivo de la comunicación, sino que constituye, más bien, un presupuesto de la misma, ya que al entender el significado de una proferencia presuponemos que ese significado es el intentado por el hablante. Por ejemplo, el objetivo de una conversación podría ser, para el hablante, enseñar algo al oyente y, para éste, el objetivo sería aprender ese algo, y no captar la intención del hablante de enseñarle algo, que se presupondría. De la irrelevancia de la captación de la intención para los intereses conversacionales, en los casos comunes, se derivaría a su vez su irrelevancia para los intereses interpretativos del arte al trasladar los argumentos de un ámbito al otro. De manera que la tesis anti-intencionalista de la irrelevancia de la intención se deduciría de esta concepción de la conversación.

Carroll ha respondido a estas objeciones³⁴⁵ defendiendo que aunque Dickie y Wilson estuvieran en lo cierto en su teoría de la conversación eso no tendría consecuencias negativas sobre el intencionalismo necesariamente. Puesto que Dickie y Wilson admiten algunos casos en los que captar la intención es el objetivo conversacional, se puede hablar de la analogía entre las conversaciones y las obras de arte en la medida en que sea pensable que el arte sea uno de esos casos anómalos de significado. En este sentido, Carroll se cuestiona por qué no es posible basar una teoría del arte en los casos extraños del lenguaje común, ya que esto es más coherente con la naturaleza de la interpretación del arte si podemos considerar la idea de que sus significados son también misteriosos y “no-obvios”³⁴⁶. Carroll parece

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ Carroll, N., “The Intentional Fallacy: Defending Myself”, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press 2001.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 194: “It is of the nature of artistic interpretation that it takes as its object what is puzzling and non-obvious”.

considerar que el arte siempre responde a un contexto comunicativo anómalo de manera que, incluso bajo la teoría de la conversación que defienden sus objetores, el intencionalismo estaría justificado como modelo de interpretación artística. De este modo modificaría levemente su tesis a la luz de las objeciones de Dickie y Wilson, considerando que el arte sería análogo, no ya al lenguaje en general, sino a los casos anómalos del significado en el lenguaje natural. Además, se podría estar de acuerdo con Dickie y Wilson a la hora de afirmar que en los casos comunes de conversación no hay necesidad de apelar a las intenciones del hablante y esto seguiría dejando intacta la teoría intencionalista para la interpretación del arte.

Ahora bien, aunque tanto el planteamiento de Dickie y Wilson como la respuesta de Carroll pueden contener algo de verdad, ambos encierran algunas ideas cuestionables sobre el lenguaje y el significado. En primer lugar, Dickie y Wilson señalan con acierto que en la interpretación del lenguaje natural podemos tener distintos propósitos. De la misma manera que tenemos distintos propósitos al hablar podemos tener distintos propósitos al interpretar, pero eso no menoscaba la relevancia de la intención sobre el significado. La tesis de que la intención determina el significado no es incompatible con la pluralidad de propósitos en la comunicación porque es fácil ver que unas veces intentamos unas cosas con nuestros actos de habla y otras veces intentamos otras cosas. De hecho, Dickie y Wilson admiten –y están en lo cierto al hacerlo– que la intención (del hablante de decir lo que dice) se presupone sea cual sea el propósito de la comunicación.

El problema es que Dickie y Wilson ya parten de un supuesto anti-intencionalista, a saber, que el significado y la intención son independientes; supuesto que, paradójicamente, también parece ser compartido por Carroll, cuando dice que el propósito de la interpretación artística es captar la intención –y no el significado–, como si supusiera que el significado no viene determinado por la intención³⁴⁷. Si entendemos la intención como intrínseca al significado, cuando la meta sea captar el significado de la preferencia también lo será captar la intención. De la misma manera que el objeto de nuestra conversación sería enseñar y aprender algo presuponiendo el significado o la intención, tanto da, de las palabras.

³⁴⁷ Carroll, “Art, Intention, and Conversation”, p. 160: “[...] in interpreting an artwork, we are attempting to determine the author’s intention”.

En segundo lugar, es cuestionable la idea de que en los casos centrales de significado captar la intención sea verdaderamente irrelevante, como consideran Dickie y Wilson. Carroll no admite esta idea porque considera que la apelación a la intención en los casos no anómalos también se da, aunque sea de forma presupuesta y no explícita. En este sentido, considera que hay elementos intencionalistas en la comprensión de nuestras conversaciones y no sólo en los casos en excepcionales, sino también en los comunes³⁴⁸. Para Carroll, los elementos que se presuponen – como la intención según defienden Dickie y Wilson– también son importantes y, si estos tienen que ver con la intención, el hecho de que no haya un proceso de derivación o de interpretación compleja no viene en detrimento de su importancia, ni niega su rol en la determinación del significado de la proferencia. La idea de que en los procesos conversacionales normales identificar la intención no sea un problema no resta un ápice de relevancia a la intención en la determinación del significado. Que la intención no sea inferida o deducida, sino captada en la comprensión de la proferencia no hace al significado menos intencional. En los casos centrales también estaría justificado el concurso de la intención, aunque su captación se diera de una forma automática y no mediante un proceso complejo de identificación³⁴⁹.

En este sentido, Dickie y Wilson también reconocen que el significado y la intención coinciden en los casos centrales: “generalmente asumimos que la proferencia de un hablante significa lo que el hablante intenta que signifique”³⁵⁰. Pero, si esto es así, entonces captar la intención y el significado constituyen un solo momento. El significado es el que es en función de las intenciones del hablante porque el oyente comprende y, al comprender, no necesita que el hablante haga de nuevo efectiva su intención, como ocurre en los casos anómalos. Precisamente, lo que ocurre en los casos anómalos es que el significado no viene determinado por la intención –el significado y la intención no coinciden– y lo que el hablante necesita comprender es el significado intencional del hablante.

Si esto es así, entonces no se comprende el interés anterior de Carroll por limitar la analogía a los casos anómalos del significado. Aunque puede resultar

³⁴⁸ Carroll, “The Intentional Fallacy: Defending Myself”, p. 196.

³⁴⁹ *Ibid.*, pp. 195-7.

³⁵⁰ Dickie y Wilson, *op. cit.*, p. 246.

intuitiva la idea de que en la comunicación cotidiana no se suelen dar estadios tan complejos de desentrañamiento de significado equiparables a los que se observan en el arte, pueden caber dudas sobre la idea de que el arte, o las obras literarias, siempre constituyan contextos anómalos del significado. No existen razones para suponer que el hecho de que el significado sea implícito y poco evidente sea un requisito del significado artístico. Una obra de arte no es más o menos considerada como tal en función de que su significado resulte más o menos misterioso. Además, si arte y lenguaje son verdaderamente análogos, deberían serlo tanto en los casos centrales como en los casos anómalos. Si Carroll quiere defender que la intención es relevante en uno y otro caso, entonces la distinción misma entre caso central y caso anómalo, relativos a la relevancia de la intención, carece de sentido.

Así pues, considerar que las objeciones de Dickie y Wilson contra Carroll no son correctas no implica considerar que la propuesta de Carroll encarne la mejor aplicación del paradigma lingüístico al arte a través del modelo conversacional. El planteamiento de Carroll no satisface de manera suficiente la aplicación del paradigma lingüístico que precisa el intencionalismo por dos aspectos principales: por un lado, porque presenta la intención y no el significado como finalidad de la interpretación –en este punto Dickie y Wilson sí estarían acertados– como si fueran dos cosas independientes y, por otro lado, porque mantiene una visión del lenguaje como comunicación, que conduce a una visión del arte como comunicación aplicando el modelo conversacional, lo cual es discutible.

En primer lugar, Carroll plantea la aprehensión de la intención como la finalidad de la interpretación, pero este es un planteamiento estrecho de la cuestión, del que se benefician Dickie y Wilson. Desde un punto de vista intencionalista, la cuestión no es si captar la intención es la finalidad de la interpretación, sino si la intención es el constituyente del significado, es decir, si la obra significa lo que significa en virtud de la intención. La finalidad de la interpretación es el significado y éste es el que es virtud de la intención. Pero aunque Dickie y Wilson tengan razón en este punto no se deduce necesariamente el anti-intencionalismo o el rechazo al paradigma lingüístico. Si damos una vuelta de tuerca más al argumento resultaría que son Dickie y Wilson los que constituyen una teoría sobre casos excepcionales, ya que toman como fundamento de su argumento anti-intencionalista aquellos casos donde

la intención falla al determinar el significado, por ejemplo, cuando se pronuncia una palabra queriendo pronunciar otra. Consideran que sólo en estos casos captar la intención es la finalidad de una conversación. Pero en los casos normales, donde la intención sí se cumple, derivan su irrelevancia sin explicar por qué en estos casos el significado no es intencional. Como he dicho anteriormente, que la intención no sea un misterio no resta intencionalidad al significado.

En segundo lugar, si del modelo conversacional de Carroll se deduce una teoría del arte como comunicación, entonces se abre una nueva vía para las objeciones. Para Carroll es una actitud más o menos natural que un intérprete pretenda entender lo que una obra *quiere decir*. Sin embargo, no existen razones para suponer que cuando un artista hace lo que hace en una obra de arte su intención sea siempre comunicar un mensaje, es decir, entrar en una conversación con sus intérpretes. Mediante el significado de la obra el autor puede, en ocasiones, querer *decir* algo, pero en todo caso quiere *hacer* algo, crear una obra. En este sentido, P. Livingston³⁵¹ se ha separado del modelo conversacional de Carroll considerando el hecho de que no conversamos literalmente con los autores y artistas y que tampoco podemos suponer que los artistas siempre quieren comunicarse con la audiencia o transmitir mensajes específicos a través de sus obras.

Dar un discurso, impartir una clase, dar una orden, cantar, son modos de utilización del lenguaje en las que no hay una conversación pero quizá algunas obras de arte puedan entenderse mejor según estos modelos. Quizá por conversación quiera decirse comunicación, pero este modelo es también demasiado estrecho para la obra de arte. En sentido literal, los receptores no entran en comunicación con el autor de la obra. Pero además si por comunicación se entiende la transmisión de un mensaje por un emisor a través de un canal a un receptor, entonces, la obra de arte no se ajusta al modelo. El problema del modelo conversacional es tener un paradigma lingüístico que entraña una visión reduccionista del lenguaje porque lo concibe como un mero instrumento para transmitir información, que deviene en una visión del arte como comunicación que resulta insatisfactoria. Si entendemos por

³⁵¹ Livingston, *Art and Intention. A Philosophical Study*, p. 151.

comunicación la transmisión de un mensaje, entonces esta idea tiene detrás el dogma de la visión instrumental del lenguaje como herramienta de información.

Es un fenómeno que se repite casi siempre el que cuando los autores aceptan la analogía entre arte y lenguaje, automáticamente entienden lenguaje como herramienta de comunicación. J. Levinson ha afirmado que “hacer literatura (y generalmente hacer arte) es estrechamente análogo a actos de habla, es decir, es un acto de comunicación intentado en sentido general, pero de un tipo indirecto³⁵². Ahora bien, defender la idea de que la experiencia del arte es análoga a la experiencia lingüística no implica concebir la experiencia del arte como experiencia comunicativa. Fundamentar el intencionalismo sobre un paradigma lingüístico no nos compromete necesariamente con asumir el arte como comunicación, en la medida en que tampoco entendamos el lenguaje como mera la mera transmisión de un lenguaje, sino como un instrumento para hacer múltiples cosas, preguntar, ordenar, expresar, etc. Si nos tomamos en serio la pragmática lingüística y la llevamos hasta sus últimas consecuencias, obtendremos una concepción del lenguaje como una más entidad compleja, capaz de soportar en algún grado, la complejidad de una actividad como la artística³⁵³.

A pesar de las objeciones que se han apuntado desde el anti-intencionalismo y de las insuficiencias que presenta para el intencionalismo, en el balance sobre el modelo conversacional se puede rescatar una intuición a su favor. El modelo conversacional encierra un proyecto latente que es coherente con una aproximación de sentido común a la experiencia del arte que podemos considerar constitutiva del intencionalismo. Este punto tiene que ver con las relaciones entre arte y vida que reivindica Carroll mediante el modelo conversacional. Aunque se trata de una idea en la que Carroll no vuelve a insistir después, al menos explícitamente, al inicio de “Art, Intention, and Conversation” el autor considera que su propuesta puede concebirse como una teoría para la superación de la brecha entre arte y vida:

³⁵² Levinson, J., “Intention and Interpretation: A Last Look”, en Iseminger, G., (ed.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, 1992, p. 225: “[...] literature making (and art making generally) is closely analogous to a speech-act, that is, it is an act of attempted communication in a broad sense, one of an oblique sort”.

³⁵³ Esta idea se desarrollará en el capítulo siguiente.

En este ensayo, analizaré algunas de las razones para trazar las distinciones entre arte y vida que adelantan la idea de que la intención del autor es irrelevante y, por contra, intentaré sugerir algunas continuidades, hasta ahora descuidadas, entre arte y vida que pueden motivar el interés por la intención del autor en la interpretación del arte y la literatura³⁵⁴.

La idea de abogar por el restablecimiento de los lazos entre el arte y la vida está detrás del modelo conversacional en muchos sentidos. La reivindicación de los intereses conversacionales tiene que ver con la idea de que el entendimiento mutuo cotidiano sea similar a la comprensión de la obra de arte mediante la interpretación. En este sentido, Carroll también reivindica el hecho de que las capacidades que participan en la experiencia del arte son las mismas que empleamos en actividades cotidianas. En aras de justificar la analogía entre interpretación del arte e interpretación conversacional, el autor señala que las habilidades cognitivas que ejercemos para entender el lenguaje común son las mismas que funcionan y se ejercen en la interpretación del arte³⁵⁵. Sostener esta idea no obsta para que el ejercicio de las mismas facultades se explote en cada ámbito de una manera específica. La manera específica tiene que ver con los distintos grados de complejidad que dicho ejercicio implica en el caso del literatura y el arte en general, o en el caso del lenguaje común, pero en modo alguno apunta a una diferencia de tipo radical en cada ámbito³⁵⁶.

La idea de enlazar arte y vida se desarrolla en el texto del autor a partir de su postura intencionalista. El intencionalismo se aparta de esa idea que concibe la obra como una entidad independiente de aquella actividad –la creación– de la que es consecuencia, que parece devenir en la idea de la obra de arte como un fenómeno misterioso. Por el contrario, Carroll reivindica la idea de ligar la obra a sus causas y en el núcleo de éstas se encuentra el autor de la misma y su intención. Asimismo, este

³⁵⁴ Carroll, “Art, Intention, and Conversation”, p. 158: “The realm of art and literature, on the anti-intentionalist view, is or should be sufficiently different from other domains of human intercourse so that the difference mandates a different form of interpretation, one in which authorial intent is irrelevant. In this essay, I scrutinize some of the grounds for drawing distinctions between art and life that advance the thought that authorial intention is irrelevant; and, in contrast, I also try to suggest some hitherto neglected continuities between art and life that might motivate a concern for authorial intention in the interpretation of art and literature”.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 174.

³⁵⁶ Sobre las diferencias de tipo y las diferencias de grado entre arte y lenguaje hablaré en el apartado 4.2.1

planteamiento es coherente con el trasvase de argumentos de unos ámbitos filosóficos a otros y, en este sentido, contribuye a no radicalizar las diferencias entre las distintas esferas filosóficas, construyendo, a su vez, un hilo conductor que no disocia al sujeto en sus actividades. Desde esta perspectiva, el intencionalismo de Carroll se puede comprender como una tesis que no traza una brecha entre el arte y el resto de acciones humanas y las capacidades que en ellas se ejercen, de modo que desliga el arte de cualquier concepción que lo reifique y lo envuelva de un halo fantasmagórico, como si de ello dependiera que fuera más valorable.

3.1.2 El modelo preferencial de Stecker

Otra de las concreciones teóricas de la aplicación del paradigma lingüístico a la teoría de la interpretación artística, en el contexto del intencionalismo moderado, es el *modelo preferencial* propuesto por R. Stecker. Los principales intereses filosóficos de Stecker han girado fundamentalmente en torno a la Estética y la Filosofía del Lenguaje. La conjunción de ambos intereses ha modulado su teoría sobre la interpretación del arte, su noción de significado artístico y su visión del rol de la intención, dando lugar a una concepción del significado artístico que toma como fundamento las mismas características que adscribe al significado lingüístico. La diferencia de la propuesta de Stecker respecto al modelo conversacional de Carroll es que el primero desarrolla la analogía en un estadio más concreto. Si el modelo conversacional se basaba en la analogía de la experiencia del arte con la experiencia de la comunicación, asimilando la relación con la obra de arte con establecer una conversación, el modelo de Stecker lleva el paralelismo a un nivel más específico al asimilar las obras de arte con el elemento mismo que sostiene la comunicación, a saber, la preferencia lingüística. Así pues, el planteamiento de Stecker no es sobre la experiencia del arte en general, sino sobre el significado artístico en particular.

¿Qué es una preferencia?

El modelo preferencial consiste en trazar una analogía entre las obras de arte y las preferencias lingüísticas. Es por ello que es preciso comenzar explicando qué se

entiende por preferencia lingüística. Según Stecker, una preferencia es el “uso del lenguaje en una ocasión particular con el propósito de decir o hacer algo”³⁵⁷. Esta definición de preferencia incluye un componente convencional –el uso de un lenguaje convencional– un componente intencional –el propósito para cuya consecución hacemos uso del lenguaje– y un componente contextual –la relevancia de la ocasión particular en la que se produce la preferencia³⁵⁸. En este sentido, Stecker configura una concepción tripartita de la naturaleza de las preferencias que trasladará también a su significado.

Aunque Stecker no profundiza en la naturaleza de las preferencias más allá de esta definición, podemos señalar algunas diferencias que contribuyen a determinar sus características. La distinción fundamental a tener en cuenta es la diferencia entre oraciones y preferencias propiamente dichas³⁵⁹. Generalmente, entendemos por oración cualquier palabra o secuencia de palabras que expresa un sentido gramatical completo. Si la preferencia se define como el uso de un lenguaje en una situación concreta con una intención determinada y, si la oración es la unidad mínima que expresa un sentido gramatical completo, entonces podemos entender que la oración es el elemento constituyente que da contenido gramatical a la preferencia; es decir, la oración es la unidad lingüística de la que hacemos uso en una preferencia. En este sentido, las oraciones constituyen un elemento simple, mientras que las preferencias son complejas, ya que estas últimas incluyen a las primeras en su definición, en relación con otros elementos.

Otra diferencia entre estos dos elementos residiría en el hecho de que la oración está concernida exclusivamente con los aspectos semánticos de la palabra o las palabras que la componen. Por el contrario, la preferencia está concernida con los aspectos semánticos del significado de las palabras que componen la oración, que viene incluida en la preferencia y, al mismo tiempo, con los aspectos pragmáticos que implican el contexto de comunicación y las intenciones del hablante en el momento en que se emite la preferencia. Así, la determinación del significado de uno y otro

³⁵⁷ Stecker, R., *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003, p. 38: “An utterance is the use of language on a particular occasion (in speech or writing) to say or do something”.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 48.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 9. Stecker en sus textos utiliza las palabras *sentence* y *utterance* que aquí traduzco como *oración* y *preferencia* respectivamente.

elemento puede corresponder a criterios diferentes, en función de las diversas variables involucradas en cada caso. En este sentido, podríamos considerar que el significado de una oración viene determinado exclusivamente por la semántica de sus elementos, mientras que el significado de la preferencia no es susceptible de ser determinado únicamente por este criterio, sino que estará determinado, además de por el componente semántico del significado de la oración, por el componente contextual de la situación, el componente intencional del hablante y el componente convencional de las palabras utilizadas. En última instancia, la complejidad de la preferencia como elemento lingüístico, en contraste con la oración, queda justificada por el hecho de que implica estos tres factores determinantes de su significado.

Otra diferencia tiene que ver con la ambigüedad semántica de la que puedan ser susceptibles oración y preferencia. Las oraciones son semánticamente ambiguas y dicha la ambigüedad es irresoluble hasta el momento en que la oración sea una oración en uso, es decir, cuando sea una preferencia; cuando sea utilizada en una situación concreta, por un sujeto particular, con una intención específica. Algunos de sus elementos, en principio todos los indíexicos, son variables que solo tienen significado cuando hacen referencia en una situación concreta. De esta manera, resulta que sólo la ambigüedad de las preferencias es realmente soluble. Obviamente esto no quiere decir que una preferencia no sea susceptible de ser ambigua en absoluto. Un hablante, en una situación concreta, sólo quiere decir una cosa³⁶⁰, aunque lo que diga pueda ser compatible con varias cosas. Esto implica que, si bien una preferencia puede resultar ambigua, existen criterios alternativos a los que apelar para determinar su significado. Dichos criterios tienen que ver con los distintos componentes determinantes del significado por los que se caracteriza la preferencia y de los que carece la oración.

En una preferencia que contiene una oración que puede resultar ambigua, por ejemplo porque contenga una palabra homónima, el significado, o la acepción relevante para el caso, viene determinado por el sujeto que profiere la oración con

³⁶⁰ En este caso habría que analizar como posible excepción los casos de doble sentido, donde el hablante tiene la intención de referir a dos cosas mediante la misma preferencia o cuando deliberadamente quiere hacer uso de la ambigüedad. En cualquier caso, este no sería un caso de ambigüedad porque sólo puede ser efectivo el doble sentido cuando el oyente está en condiciones de entenderlo en su doble sentido, no cuando duda entre uno de los dos.

una intención en una determinada situación. Por ejemplo, la oración “Pedro está en el banco” se puede corresponder con el caso de que Pedro esté sentado en un banco en el parque o que Pedro esté en una entidad bancaria. Que la oración en la preferencia signifique una cosa o la otra depende de la intención y del contexto de preferencia. Es la intención del sujeto el elemento determinante, que utilizando unas palabras concretas, regidas por convenciones específicas pretende decir una cosa o la otra y el contexto el que permite cumplir esa intención en unas condiciones determinadas. De la misma manera, en el caso de que el contenido de una obra de arte fuera ambiguo, el significado vendría determinado por la intención del autor, en tanto que funcionaría como elemento desambiguador³⁶¹.

En suma, podemos decir que los elementos que diferencian dos elementos lingüísticos como son las oraciones y las preferencias son los siguientes: en primer lugar, la oración es un elemento simple y la preferencia un elemento complejo, en segundo lugar, en la oración, la determinación del significado se da en base exclusivamente a elementos semánticos, mientras que en la preferencia intervienen elementos semánticos, pragmáticos, contextuales, intencionales y convencionales y, en tercer lugar, una preferencia sólo tiene un significado, mientras que la oración es compatible con significados diversos.

La obra de arte como preferencia lingüística

Para comprobar si el modelo lingüístico basado en la preferencia es aplicable a la experiencia del arte, es decir, si la captación del significado de las preferencias es asimilable a la interpretación y aprensión del contenido de una obra de arte, hay que partir de la siguiente pregunta: ¿pueden las obras de arte ser concebidas como preferencias lingüísticas y su contenido como el significado de estas últimas? La respuesta de Stecker es afirmativa. Para el autor no es difícil ver que en las obras de arte encontramos el uso de un lenguaje, o un medio con propiedades semejantes, por un sujeto particular, en una situación concreta, con una intención determinada, como

³⁶¹ Se podría entender que los partidarios de la aplicación del paradigma lingüístico en su versión convencionalista, como por ejemplo Beardsley, suscribirían un supuesto *modelo oracional*, frente al *preferencial*, donde el significado de la obra se identifica con la secuencia de palabras que la configuran, cuyo significado se determina atendiendo al significado semántico de las palabras que componen la oración que es la obra.

ocurre en las preferencias lingüísticas. El significado de una preferencia está determinado según Stecker por tres elementos: intención, convención y contexto. A partir de ahí, la tesis fundamental de Stecker es que “el significado de la obra [...] es el *significado preferencial* de la obra”³⁶². Su estrategia para demostrarlo consiste mostrar que los mismos elementos característicos de la naturaleza tripartita de las preferencias –intención, convención y contexto– son identificables también en las obras de arte, funcionando de manera semejante.

Para Stecker, el modelo basado en la noción de preferencia se encuentra en condiciones de trazar una semejanza entre las intenciones comunicativas y artísticas, las convenciones lingüísticas y las artísticas –como por ejemplo las convenciones relativas a los géneros artísticos– y entre el contexto de habla y el contexto histórico-artístico en el que se inscribe cada obra de arte. Pero además, el autor reivindica que cada elemento realiza una función similar en la determinación del significado y en la interpretación del contenido artístico. Asimismo, la analogía incluye la semejanza con otros elementos propios de la relación comunicativa: el sujeto emisor –representado por el hablante, el artista o el autor–, el sujeto receptor –representado por el oyente, el espectador o el lector– y el medio –constituido por la propia obra de arte y el lenguaje–. De esta manera, la primera fase de la estrategia de Stecker consiste en identificar los elementos de la preferencia, lo que en las obras de arte puede resultar intuitivo. La segunda fase, que consiste en comprobar si dichos elementos funcionan de manera semejante en ambos casos, puede ser más problemática.

A pesar de que intención, convención y contexto pueden entenderse como elementos fundamentales para la captación del significado lingüístico y artístico, podemos observar que los tres elementos se presentan funcionando en cada dominio con algunas diferencias. Respecto al componente intencional, se podría objetar que la intención de un hablante y la intención de un artista no son análogas ya que, en principio, el uso cotidiano del lenguaje viene regido por una finalidad que podemos entender como utilitaria. En este sentido, Olsen ha señalado que “el estatus de una preferencia es necesariamente (según la teoría de la comunicación intencional) el

³⁶² Stecker, R., *Artworks: Definition, Meaning, and Value*, The Pennsylvania State University Press, 1997, p. 116: “I argue that work meaning [...] is the *utterance meaning* of the work”.

medio para un fin. El estatus de una obra literaria es el de ser un fin en sí misma³⁶³. Aunque esto podría ser discutible, muchas veces el lenguaje se concibe un medio para la consecución de un fin, mientras que de la obra de arte no se puede decir que constituya un mero medio para la consecución de un fin específico, como podría ser la experiencia estética. Más bien, el arte puede ser considerado como un fin en sí mismo, más que como mero medio para la realización de un fin. No obstante, a favor de la analogía que pretende Stecker, podemos decir que, si bien en muchos casos en el arte el medio cobra cierta relevancia, no es generalizable la idea de que el arte carezca absolutamente de finalidad utilitaria. No es contraintuitivo decir que algunos artistas hacen su obra como medio para conseguir un propósito, producir una experiencia, defender un punto de vista, etc., como tampoco lo es pensar que los intérpretes se acercan a las obras de arte no siempre desinteresadamente, sino con una finalidad, cualquiera que ésta sea.

En lo que atañe al componente convencional, se podría objetar que las convenciones lingüísticas y las convenciones artísticas se diferencian en cuanto presentan un grado de rigidez muy distinto. Al decir que el lenguaje es convencionalmente rígido queremos decir que, generalmente, se considera que la comunicación lingüística está ligada necesariamente a un uso apropiado de las convenciones que la rigen, en ausencia del cual la comunicación se complica. Por el contrario, en principio, no se puede decir tan claramente que en el ámbito artístico exista un código al que haya que ajustarse, más aún, teniendo en cuenta que la ruptura de ciertos códigos y la propuesta de otros es marca de la originalidad y la novedad características de lo artístico. Podría parecer que, en caso de existir un componente convencional en el arte, se caracterizaría por la ausencia de rigidez que sí rige el ámbito de uso de las preferencias en el lenguaje natural. Esta idea, más o menos intuitiva, podría diluir el paralelismo entre obra de arte y preferencia lingüística.

Sin embargo, es pensable que lo convencional en el lenguaje sea más laxo de lo que pensamos y lo convencional en el arte sea más rígido de lo que pueda parecer

³⁶³ Olsen, S. H., "Authorial Intentions", *British Journal of Aesthetics*, 13, 1973, p. 228: ". "The status of an utterance is necessarily (according to the communication intention theory) the means to an end. The status of a literary work is that of being an end in itself".

a priori. En este sentido, es relevante tener en cuenta las diferencias entre las distintas formas artísticas. Mientras que podría pensarse que las convenciones son más fuertes en medios como la música (clásica), donde un número finito de unidades expresivas se combinan mediante ciertas convenciones (las leyes de la armonía, pero también las de diferentes géneros), en el caso de la pintura es más fácil admitir que el significado es “improvisatorio”³⁶⁴. Además, existe un sentido en el que ciertas convenciones artísticas resultan igualmente rígidas. Por ejemplo, se puede considerar que la perspectiva es una convención artística, según la cual los tamaños representados se relacionan con los tamaños reales según la regla. Esta no es una convención con origen arbitrario –como lo son las convenciones lingüísticas– porque las leyes de la perspectiva también rigen naturalmente la percepción del mundo. Por eso mismo resulta que algunas convenciones artísticas también son rígidas, porque resulta hasta cierto punto difícil recrear el efecto de lejanía sin utilizar la perspectiva (en una pintura digamos naturalista). Por otro lado, tampoco hay razones para pensar que el lenguaje sea un sistema inevitablemente anquilosado por las convenciones³⁶⁵. La supuesta rigidez convencional propia del lenguaje natural se minimiza cuando atendemos a casos especiales, como la ironía, la metáfora o los significados implícitos donde la rigidez de las convenciones queda suspendida y la identificación del significado se vuelca sobre la intención y el contexto de habla³⁶⁶ y exige por parte del intérprete la explotación de algunas capacidades como la imaginación o la creatividad, más allá de la mera aplicación de una regla semántica.

Por último, el componente contextual también presenta algunas diferencias. Por ejemplo, el contexto de las obras de arte viene caracterizado por la relevancia del contexto histórico de la obra y, en la mayoría de ocasiones por la lejanía temporal del autor y del mensaje; mientras que el contexto de habla se caracteriza por cierta inmediatez. Si bien esto puede ser cierto, no es menos cierto que, en general, el

³⁶⁴ Término utilizado por Wollheim en *La pintura como arte* a favor de la naturaleza no convencional del significado pictórico.

³⁶⁵ Esta visión del lenguaje ha sido cuestionada por D. Davidson, como veremos en el apartado 3.2.1.

³⁶⁶ Esta visión sobre las convenciones que tiende a minimizar su importancia, aunque contribuye a afinar la analogía entre obra y preferencia lingüística pretendida por Stecker, sería dudosamente compartida por él porque, como veremos en la siguiente sección, Stecker da una preponderancia considerable al componente convencional de la preferencia.

contexto hace referencia en ambos casos al conjunto de cosas que afectan al significado y que el intérprete tiene que conocer a la hora de interpretar.

Reconocer que puedan existir ciertas diferencias en cuanto a las intenciones, las convenciones y los contextos en el ámbito lingüístico y artístico, no mina las posibilidades de la analogía porque se trata de diferencias de grado, no de tipo. Las diferencias de grado no implican diferencias sustantivas como para convertir el arte y el lenguaje en actividades radicalmente diferentes. Lo importante es que los tres elementos son identificables en uno y otro ámbito funcionando de manera semejante, ya que las diferencias acaban desdibujándose en la diversidad de casos que actividades tan complejas como el arte y el lenguaje pueden llegar a presentar. No obstante, comprometerse con un modelo preferencial no exige eliminar completamente las diferencias entre arte y lenguaje, sino minimizarlas en aras de que el paradigma lingüístico resulte explicativo en el aspecto concreto relativo al significado de la obra. Así, igual que ocurría con el modelo conversacional, el modelo preferencial va en contra de una diferenciación radical de dos esferas de la vida humana, el lenguaje y el arte, que contribuye a hacer del intencionalismo una aproximación de sentido común a la cuestión de la interpretación artística.

La literatura y las artes no literarias

Que ciertas semejanzas entre arte y lenguaje estén más o menos justificadas, no significa que la cuestión del alcance de la analogía no resulte problemática. Stecker concede una amplia comprehensividad al modelo preferencial, ya que considera que resulta explicativo tanto para aquellos objetos artísticos que tienen significado lingüístico en sentido estricto como para los que no. Según Stecker, el modelo sería válido tanto para la interpretación de la literatura, como de la pintura y el resto de artes que no tienen una naturaleza lingüística³⁶⁷. Aunque resulta obvio que, al menos a priori, la aplicación del modelo en obras de arte de naturaleza lingüística resulta más intuitiva que la aplicación al resto de las artes, donde no se puede hablar de lenguaje en sentido estricto, las diferencias propias de cada género artístico no van necesariamente en detrimento de la analogía.

³⁶⁷ Stecker, *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, p. 59.

El paradigma lingüístico intencionalista

Para que la analogía cuente con alcance suficiente, en aras de que el modelo preferencial constituya el modelo teórico para la interpretación intencionalista del arte y no exclusivamente de la literatura, Stecker tiene que justificar una tesis ulterior, a saber, que tanto los elementos lingüísticos como los no lingüísticos son susceptibles de presentar un contenido al que podemos llamar significado, de manera que también resultaran análogos a la hora de subordinarlos a unas características semejantes sobre el mismo. Stecker trata de justificar que las obras de arte no literarias presentan un contenido concebible como significado, es decir, significan a la manera en que decimos que las preferencias lingüísticas significan. Pero mantiene el matiz de que las obras de arte pueden constituir preferencias lingüísticas en sí mismas, como es el caso de la literatura, o pueden ser concebidas como análogas a preferencias lingüísticas, como es el caso del resto de las artes.

En este sentido, el autor entiende que, si una preferencia es toda utilización del lenguaje escrito o hablado, entonces las obras literarias son, en sentido estricto, preferencias lingüísticas. En otras palabras, las obras literarias son preferencias lingüísticas y el significado de la obra es el significado de la preferencia que son. Como se desprende de la siguiente cita, Stecker defiende una tesis fuerte, basada en la identidad entre obras de arte literarias y preferencias lingüísticas:

Las obras literarias, como las oraciones y las preferencias, son (y no meramente son análogos a) objetos lingüísticos. Aunque los críticos hablen sobre los personajes, la acción, el marco, etc., estos no son los nombres de los elementos que realmente componen las obras, como sí lo son las palabras, las oraciones (versos), y los párrafos (estrofas)³⁶⁸.

Sobre las arte no literarias, el autor defiende una tesis más débil, ya que no se puede decir que, por ejemplo, las artes visuales sean preferencias en sentido estricto, ya que no son algo escrito o hablado. Las obras de arte no literarias no son algo escrito ni hablado, por lo tanto, no podemos decir en el sentido más genérico que sean preferencias, ya que no son entidades lingüísticas en absoluto. Pero esto no obsta para que su contenido sea concebible como significado. El paradigma

³⁶⁸ Stecker, R., "Meaning and Interpretation: The Role of Intention and Convention", *Artworks. Definition, Meaning, and Value*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1997, p. 159. "Literary works, like sentences and utterances, are (and not merely analogous to) linguistic objects. Though critics talk about character, action, setting, and so on, these are not names of elements that actually compose works as do words, sentences (lines), and paragraphs (stanzas)".

lingüístico que sirve para considerar el contenido de las artes visuales como significado es el del significado no verbal que atribuimos a gestos, imágenes, etc. Esto quiere decir que las artes no lingüísticas presentan otros elementos semejantes a las entidades lingüísticas, con independencia de su estructura. Para Stecker, si bien no podemos defender una tesis de la identidad entre obras de arte no literarias y preferencias lingüísticas, sí que podemos establecer una analogía:

Las obras de arte no literarias no son preferencias lingüísticas (como entiendo que las obras literarias sí lo son) y posiblemente no son literalmente preferencias en absoluto. Si esto es así, literalmente no tienen significado preferencial. Aquellas que tienen algún significado tienen, no obstante, un significado de la obra, que es modelado en un significado preferencial, a saber, en lo que el artista hace en la obra que es artísticamente significante³⁶⁹.

La clave de la estrategia de Stecker en este punto reside en cómo el significado o contenido que poseen las obras de arte que no tienen naturaleza lingüística de la clase que sea puede ser entendido como una preferencia lingüística, es decir, “modelado” en los términos de un “significado preferencial”. Aunque el autor no especifica cómo el contenido de una obra puede ser modelado para ser una preferencia, ni proporciona un esquema para ir más allá de la vaguedad de lo “artísticamente significante”, podemos entender que “modelar” significa aquí que el significado se determina también mediante la intención, la convención y el contexto. Las obras de arte no literarias son análogas a las preferencias lingüísticas en la medida en que su contenido es concebible como significado, es decir, al modo del significado de una preferencia. Y esta modulación del contenido en la forma de un significado lingüístico estaría justificada en la medida en que los elementos preferenciales – intención, convención y contexto– contribuyen a la fijación de dicho contenido.

Asimismo, la justificación de esta analogía depende, a su vez, de la validez que concedamos a la noción de “significado no verbal” como significado. Podemos convenir con Stecker en el hecho de que a los objetos que no se pueden considerar

³⁶⁹ Stecker, *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, p. 59: “Nonliterary artworks are not linguistic utterances (as I take literary ones to be), and possibly they are not literally utterances at all. If so, they do not literally have utterance meaning. Those that have meaning at all, do, however, have work meaning that is modelled on utterance meaning, namely, on what the artist does in the work that is artistically significant”.

lingüísticos también se les puede atribuir propiedades lingüísticas. Por ejemplo, es usual en nuestro lenguaje que atribuyamos significados determinados a los gestos. Pero el paralelismo se puede llevar más allá del mero hablar de significado y se puede atribuir, al mismo tiempo, las características específicas de éste último. En este sentido, Stecker considera que estamos en condiciones de decir que los gestos, de la misma manera que las oraciones en el lenguaje, pueden tener significado convencional³⁷⁰. En un sentido paralelo también hablamos habitualmente sobre lo que una pintura significa. Para Stecker está justificado hablar de significado en este contexto en la medida en que una pintura es un artefacto que remite a otras cosas que han de ser identificadas, entendidas o apreciadas, para entender lo que objeto es como pintura o como el artefacto que es. Por ello, afirma que

no es una extensión no razonable de la palabra “significado” para denominar estas cosas o aspectos del significado de una pintura, incluso aunque este no sea nuestro uso ordinario. Es análogo al significado de la preferencia, ya que identifica cosas que el artista ‘hace’ en la obra (lo que es representado, expresado, etc.) justo como el significado de la preferencia identifica lo que un hablante hace al usar ciertas palabras³⁷¹.

Así pues, el modelo preferencial presenta un alcance mayor al que hemos encontrado en el modelo conversacional. Sin embargo, también es susceptible de algunas objeciones. Los problemas con el modelo preferencial no tienen que ver con la justificación de la analogía ni con la noción misma de preferencia, sino con la naturaleza del significado preferencial que establece Stecker. El autor inscribe la analogía entre obra de arte y preferencia lingüística dentro de su teoría general sobre el significado, que denomina la *visión unificada* del significado o *visión U*³⁷². Como vamos a ver, ésta es precisamente la parte más problemática de su teoría³⁷³.

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ *Ibid.*, p. 20: “[...] it is not an unreasonable extension of the word ‘meaning’ to call these things aspects of the meaning of a painting, even though this is not our ordinary usage. It is analogous to utterance meaning, since it identifies things the artist ‘does’ in the work (what is represented, expressed, etc.) just as utterance meaning identifies what a speaker does in using certain words”.

³⁷² *Ibid.*, p. 42.

³⁷³ Como me indicó en una ocasión el profesor Ángel García Rodríguez, un problema que puede surgir a la hora de concebir las obras de arte como preferencias lingüísticas es en qué medida las obras de arte se pueden ajustar al esquema tipo/instancia que rige para las preferencias. En principio, se puede considerar que las preferencias lingüísticas son instancias de un tipo, es decir, concreciones de una entidad general. La entidad general, el tipo, podría ser la oración, el contenido semántico, mientras que la instancia sería la preferencia, esto es, el uso de esa oración en una situación concreta. Sin

El Intencionalismo Moderado frente al Convencionalismo

El modelo preferencial y la visión unificada del significado han sido desarrollados por Stecker en los últimos años en el marco general de su teoría del arte y en el ámbito particular de su defensa del intencionalismo moderado. La razón de ser de una visión unificada³⁷⁴ del significado obedece al interés de Stecker por conciliar dos modelos lingüísticos, tradicionalmente contrapuestos, como son el intencionalismo y el convencionalismo. Según Stecker, intencionalismo y convencionalismo no constituyen necesariamente dos posiciones excluyentes, bajo una perspectiva intencionalista de la interpretación. Pero para que ambos planteamientos puedan venir integrados en una misma teoría de la interpretación es necesaria una noción de significado lingüístico y artístico que conjugue ambos factores, el convencional y el intencional, de manera coherente. Mediante la visión unificada del significado, Stecker configura una línea de pensamiento escéptica con respecto al dualismo intención/convención, integrando ambos elementos en su definición. El modelo preferencial es una parte de este proyecto más general porque es la noción misma de preferencia lo que permite trazar la síntesis entre intención y convención, dado que ambos elementos se encuentran ya en su propia definición. Así, el modelo preferencial abre una tercera vía en favor de la idea de que convencionalismo e intencionalismo puedan ser dos elementos integrados en una misma teoría de la interpretación, facilitando la salida de la situación de *impasse* a la que conduce el dualismo.

Muchas de las objeciones contra el intencionalismo en su formulación original, se han dirigido a su incapacidad para acomodar la relevancia del aspecto convencional en la determinación del significado. Las convenciones lingüísticas han

embargo, no parece intuitivo decir que las preferencias que son las obras sean instancias de un tipo, porque de haber un tipo la obra sería el tipo y no la instancia. Si esto es así, si una preferencia sólo puede ser una instancia (no un tipo), las obras de arte no podrían ser preferencias. Ahora bien, tampoco está del todo claro en este debate que las preferencias se identifiquen necesariamente con las instancias, ya que también se podría hablar de instancias de las preferencias. (Searle, J., "Literal Meaning", *Erkenntnis*, 13, 1978). Esta posición podría llevarnos a considerar que las preferencias no son necesariamente instancias, y que también pueden ser consideradas tipos. En este sentido, Cervantes produjo en su escritura del *Quijote* una preferencia/tipo, que puede ser repetida cuantas veces se edite el libro. La importancia del filólogo, por ejemplo, residiría en fijar cual es el tipo de la primera preferencia, es decir, cuales son sus propiedades esenciales: semánticas o de cualquier tipo.

³⁷⁴ Stecker, R., "Meaning and Interpretation: The Role of Intention and Convention", p. 156.

sido entendidas por los anti-intencionalistas/convencionalistas³⁷⁵ como el elemento público que la mera intención subjetiva no puede franquear a la hora producir una entidad con significado y como el elemento sin el cual una intención difícilmente podrá hacerse efectiva. Es por ello que, para Stecker, la justificación misma del intencionalismo depende del éxito de esta conciliación, es decir, de la capacidad de integrar en esta teoría las intuiciones convencionalistas.

Como vimos en el primer capítulo, el intencionalismo se ha refundado en una versión moderada, recogiendo como intuición razonable la objeción convencionalista. El intencionalismo moderado tiene su origen en los déficits del intencionalismo absoluto, que se constituía sobre la tesis genérica de que la intención de su autor determina el significado de una obra de arte. Desde el anti-intencionalismo se ha objetado que este planteamiento supone la *Tesis de la Identidad* entre el significado de la obra y la intención del autor, es decir, que no existe una distinción entre lo que una obra significa y lo que su autor pretendía que significara, de manera que éste no podría fallar en el cumplimiento de su intención. Las consecuencias de la *Tesis de la Identidad* no son desdeñables, ya que implican la infalibilidad del autor, es decir, la imposibilidad de que den casos en los que lo que el autor quiere hacer y el significado de la obra no se corresponden. Si recordamos, el problema de la infalibilidad del hablante ha tenido su correlato en el ámbito de la Filosofía del Lenguaje con la visión del significado de *Humpty Dumpty*, que pensaba que podía hacer que las palabras significaran cualquier cosa que él quisiera que significaran y que sus meras intenciones podían determinar cualquier significado.

Generalmente, el anti-intencionalismo convencionalista ha considerado que la única manera de evitar el problema de la infalibilidad del hablante y reconocer la posibilidad de que el significado de la proferencia y la intención del hablante sean distintas en los casos de intención no cumplida, es considerando que el significado viene determinado por las convenciones lingüísticas y no por las intenciones de los hablantes. Para evitar estas consecuencias indeseables, el intencionalismo moderado se distinguió del absoluto tomando como fundamento lo que denominaré la *Tesis de*

³⁷⁵ Digo anti-intencionalistas/convencionalistas en este caso porque ser convencionalista para el significado es una forma de anti-intencionalismo, pero no es la única.

*la no-identidad*³⁷⁶. Esta tesis consiste, básicamente, en la idea de que lo que una preferencia o una obra significa no coincide necesariamente con la intención de su autor, sino que existen casos donde el autor cumple su intención y donde el autor falla en su propósito. Tradicionalmente, la tesis de la no-identidad se ha concretado en la distinción entre el significado del hablante y el significado de la preferencia³⁷⁷. Con la distinción entre los conceptos de “significado de la preferencia” y “significado intentado” o “significado del hablante” el intencionalismo moderado pretende alejarse de los problemas del intencionalismo absoluto, que le hacían incurrir en una suerte de *bumpty-dumptismo* debido a la tesis de la identidad.

Así pues, el intencionalismo moderado ha evolucionado hacia un planteamiento más débil que considera que la intención del autor es relevante para determinar el significado de su obra, pero no es el determinante exclusivo del significado, sino que se pueden reconocer otros elementos determinantes, como las convenciones. En este sentido, se ha reformulado la tesis intencionalista original – que las intenciones del autor determinan el significado de la obra– de manera que la intención sigue concibiéndose como elemento relevante para la determinación del significado, pero no exclusivo. De este modo, el intencionalismo moderado se dice *moderado* por tres razones fundamentales: en primer lugar, porque distingue entre el significado del hablante y el significado de la preferencia, en segundo lugar, porque reconoce el papel de otros factores en la determinación del significado de la preferencia, como por ejemplo, las convenciones y, en tercer lugar, porque restringe

³⁷⁶ La noción de *Tesis de la no-Identidad* no forma parte de la terminología general del debate. Más bien se habla de distintos tipos de distinciones. Sin embargo, aquí utilizaré esa fórmula para establecer un contraste más claro con la idea de la Tesis de la identidad.

³⁷⁷ Stecker habla de *utterance meaning* y *intended meaning*. Stecker, R., “The utterance meaning/ intended meaning distinction”, *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, p. 11. Esta distinción ha sido asumida con mucha naturalidad en el debate sobre el intencionalismo. Intencionalistas de toda índole y anti-intencionalistas se sirven de ella, con excepción de algunos revisionistas del intencionalismo absoluto. Pero, teniendo en cuenta que, como hemos visto en el apartado anterior, según Stecker una preferencia es: “uso del lenguaje en una ocasión particular con el propósito de decir o hacer algo” (Stecker, R., *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, p. 38) la distinción puede resultar, cuanto menos, extraña, en la medida en que, según la definición de preferencia, la propia noción de preferencia incluye el significado intencional del hablante. Si esto es así, entonces no se entiende muy bien cómo se podría establecer una distinción clara entre dos elementos cuando uno de ellos incluye al otro. Ver el apartado 3.2.2.

la relevancia de la intención sobre el significado de la preferencia al cumplimiento de la intención³⁷⁸.

Teniendo en cuenta esta evolución del planteamiento intencionalista, existe un punto donde convergerían un convencionalismo moderado y un intencionalismo moderado: las intenciones lingüísticas se cumplen a través de un uso correcto de las convenciones lingüísticas y el significado de la preferencia se establece a partir de estas dos variables, intención y convención. Y es en este punto de convergencia donde Stecker fundamenta su visión unificada del significado. Si bien esta teoría puede solucionar algunos problemas clásicos del intencionalismo, cuenta con los suyos propios que también son de una envergadura considerable. Estos problemas, que el propio Stecker ha reconocido como los principales retos de su propuesta³⁷⁹, son idénticos a los que acucian al intencionalismo moderado en general: en primer lugar, definir la noción de intención cumplida y, en segundo lugar, especificar las relaciones entre los distintos determinantes del significado, intención y convención³⁸⁰; problemas que se encuentran estrechamente relacionados. A continuación, intentaré reconstruir la respuesta que ofrece Stecker a estos dos problemas.

La Visión Unificada del significado

Tradicionalmente, los convencionalistas han objetado que la tesis del intencionalismo –que la intención del autor determina el significado– deviene una visión del significado al estilo de Humpty Dumpty que no puede dar cuenta de la falibilidad del hablante y han considerado que sólo las convenciones pueden aportar un criterio normativo. La estrategia de Stecker para enfrentar esta objeción convencionalista que acuciaba al intencionalismo absoluto consiste en tratar de integrar intencionalismo y convencionalismo en una teoría unificada del significado:

La última explicación de la noción de significado de la obra intenta combinar las dos posiciones que hemos considerado anteriormente y hemos encontrado inadecuadas en su propio derecho como explicaciones de tal significado. Estas

³⁷⁸ Cuando una intención lingüística es cumplida el significado del hablante y el significado de la preferencia coinciden.

³⁷⁹ Stecker, *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, p. 46.

³⁸⁰ Según la entrada “intention and interpretation” que escribe Stecker en Cooper, D. E., (ed.), *A Companion to Aesthetics*, Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1992, p. 368.

son el intencionalismo real y el convencionalismo, y la presente aproximación, llamada la visión unificada, considera, aproximadamente, que el significado de la obra es una función de ambas, las intenciones reales de los artistas y las convenciones en el lugar en que la obra fue creada³⁸¹.

Para comprender en qué se concreta esta visión del significado es necesario responder algunos interrogantes como, por ejemplo, qué significa que el significado es una “función” de las intenciones y las convenciones o cómo se conjugan intención y convención en la determinación del significado. Aunque el autor no aclara específicamente en qué consiste esa función, existen algunos fragmentos en los textos de Stecker que dejan ver claramente cómo concibe la relación entre intención y convención respecto al significado. Según la tesis del modelo preferencial, el significado de una obra es el significado de la preferencia que es la obra. Si esto es así, la función de la intención real y las convenciones en una obra de arte debe ser semejante a la función de la intención real y las convenciones en una preferencia lingüística. En este sentido, dice Stecker que las intenciones y las convenciones respecto al significado de las preferencias se relacionan de la siguiente manera:

El significado de una preferencia es el significado que el hablante intentó con éxito o, en el caso de que la intención no tuviera éxito, el significado de la preferencia se determina mediante las convenciones y el contexto en el momento de la preferencia³⁸².

Y en un sentido muy semejante se expresa el autor ahora en relación al significado de una obra de arte:

Cuando el artista tiene éxito en expresar su intención en la obra (la cual, por supuesto, implicará la explotación de las convenciones y el contexto), eso es lo que deberíamos identificar con el significado de la obra; pero cuando las intenciones reales fallan al ser expresadas, las convenciones

³⁸¹ Stecker, *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, p. 42: “The last account of work meaning attempts to combine two views we considered earlier and found to be inadequate in their own right as accounts of such meaning. These are actual intentionalism and conventionalism, and the present view, call it the unified view, says, roughly, that work meaning is a function of both the actual intentions of artists and the conventions in place when the work is created”.

³⁸² *Ibid.*, p. 14: “The meaning of an utterance is the meaning successfully intended by the speaker or, if the speaker’s intention is not successful, the meaning is determined by convention and context at the time of utterance”.

en el lugar en que la obra es creada determinan el significado³⁸³.

La clave para esclarecer esa “función” entre intenciones reales y convenciones está en la noción de intención cumplida, porque en las dos citas Stecker coincide al admitir que en los casos de intención fallida son las convenciones las que determinan el significado de la preferencia. La intención cumplida es la condición fundamental que introduce el intencionalismo moderado para que el significado intencional opere en un espacio normativo. Es decir, si no se realiza la intención del hablante no tendrá papel alguno en la identificación del significado de la preferencia, que vendrá determinado por otros factores. La sostenibilidad del componente intencional del significado de la visión unificada depende directamente de la explicación de esta noción de intención cumplida. Puesto que “[...] sólo lo que un artista cumplidamente intenta [...] es parte de lo que una obra significa”³⁸⁴ y si la intención sólo determina –en parte– el significado cuando es una intención cumplida, ¿en qué consiste cumplir una intención?

Tomando el modelo de Grice, Stecker considera que cumplir la intención depende de la capacidad del agente para crear las condiciones de captación del significado necesarias³⁸⁵. En el modelo de Stecker, esas condiciones de captación del significado consisten en algo muy concreto: un hablante materializa el significado que intenta cuando hace posible que la audiencia capte su intención, en parte, en virtud del significado convencional de las palabras proferidas o de una extensión del significado que el contexto hace posible³⁸⁶. En otras palabras, las condiciones de captación del significado se generan, en parte, a partir de un uso correcto de las convenciones lingüísticas. En este sentido, Stecker da una definición más clara de en

³⁸³ *Ibid.*, p. 42: “When the artist succeeds in expressing her intention in the work (which, of course, will commonly involve the exploiting of conventions and context), that is what we should identify with the meaning of the work; but when actual intentions fail to be expressed, conventions in place when the work is created determine meaning”.

³⁸⁴ Stecker, “Meaning and Interpretation: The Role of Intention and Convention”, p. 171.

³⁸⁵ El término que utiliza Stecker es “uptake conditions”. *Ibid.*, p. 175.

³⁸⁶ Stecker, *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, p. 13: “A speaker, using a language L, means something by uttering x in L, only if she intends to do A by uttering x and intends the audience to recognize this, in part because of conventional meanings of x or contextually supported extensions of those meanings”.

qué consiste la intención cumplida, donde hace depender el cumplimiento de la intención del uso correcto de las convenciones:

[...] una preferencia significa todo lo que su emisor intenta con éxito (es decir, hace intencionalmente) al proferirla, y el éxito dependerá de empleo correcto de las convenciones y la explotación del contexto de preferencia³⁸⁷.

Aquí podemos reconocer el papel de las convenciones y de la intención en la determinación del significado de una preferencia. Una preferencia significa lo que significa en función del significado convencional de las palabras utilizadas y de las intenciones del hablante que puedan ser reconocidas por el receptor, en base a las convenciones lingüísticas y las particularidades del contexto de comunicación. Pero si cumplir una intención consiste, al menos en parte, tal y como lo entiende Stecker, en hacer un uso correcto de las convenciones, entonces parece evidente que las convenciones determinan, de alguna manera, el significado tanto en los casos de intención cumplida como en los de intención no cumplida. Las citas que precedían a la última parecían sugerir que la intención determina el significado sólo cuando la intención es cumplida y cuando la intención no se cumple, el significado se determina por convención. Sin embargo, la definición misma de la intención cumplida indica que las convenciones también juegan un papel muy importante en los casos de intención cumplida.

A pesar de partir de una perspectiva intencionalista del significado, Stecker involucra las convenciones en los dos casos posibles: los casos de intención cumplida y los casos de intención incumplida. En los casos de intención incumplida las convenciones determinan el significado. En los casos de intención cumplida, el cumplimiento mismo de la intención depende del uso correcto de las convenciones. Bajo el planteamiento de Stecker, cumplir una intención no es un fenómeno que pueda realizarse de manera completamente independiente del aspecto convencional del significado en ningún caso. Es decir, en los casos de intención cumplida, puesto que el cumplimiento depende de un uso correcto de la convención, la intención es

³⁸⁷ Stecker, "Meaning and Interpretation: The Role of Intention and Convention", p. 173: "[...] an utterance means whatever its utterer successfully intends (i.e., intentionally does) in uttering it, and success will hinge on correctly employing conventions and exploiting the context of utterance".

prescindible, igual que lo es en los casos de intención no cumplida. En cierto sentido podemos decir que la convención es esencial a la intención cumplida.

Para Stecker, las convenciones lingüísticas y las intenciones comunicativas están interrelacionadas. La dialéctica entre ellas es complicada, ya que la relación entre intención y convención no es estática, sino que se puede dar de diversas formas y puede llegar a ser muy compleja. No obstante, considera que, normalmente, las convenciones constituyen la vía por la que hacemos efectivas nuestras intenciones, esto es, son aquello que nos permite implementar la intención³⁸⁸. Así, Stecker concede a las convenciones una triple relevancia sobre el significado:

[...] uno puede concentrarse en las convenciones lingüísticas, culturales y artísticas que, en parte, determinan la intención artística, en parte, son el vehículo a través del cual se hacen públicas y, en parte, son un determinante independiente del significado³⁸⁹.

En suma, de la cita podemos extraer los tres roles principales que Stecker otorga a las convenciones sobre el significado. En primer lugar, que las convenciones son un elemento determinante de la intención, ya que las intenciones que tenemos o que podemos tener también dependen de las convenciones, que determinan en cierto sentido las intenciones del autor. Tenemos las intenciones que tenemos en función de las convenciones que conocemos. Por ejemplo, si en una tradición cultural el color blanco se asimila a las propiedades de pureza, limpieza, castidad, etc., un autor no podría predicar la blancura de algo con la intención de que fuera comprendido como teniendo las propiedades de contaminación, suciedad, lascivia, etc. Es decir, las convenciones son el trasfondo en el que se crea la intención. No hay evidentemente nada que objetar a esta idea, excepto señalar que lo que causa que una obra signifique algo en virtud de una convención es el conocimiento de la misma por parte del autor. Es decir, que es el background del artista y no la convención en sí misma lo que hace que la obra signifique una cosa u otra. En segundo lugar, Stecker parece considerar que las convenciones son *el* vehículo para la implementación de la intención. En este

³⁸⁸ Stecker, *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, p., 47

³⁸⁹ Stecker, "Meaning and Interpretation: The Role of Intention and Convention", p. 165: "[...] one can focus on the linguistic, cultural, and artistic conventions that in part determine the artist's intentions, in part are the vehicle through which they are made public, and in part are an independent determiner of meaning".

sentido, el cumplimiento de una intención no es independiente de las convenciones (aunque pueda depender también de otros factores), como hemos visto con la noción de intención cumplida, es decir, sólo podríamos hacernos comprensibles haciendo un uso correcto de las convenciones. En este segundo sentido es cuando más aparece la naturaleza superflua de la intención. Sin embargo, Stecker, al señalar la posibilidad de que el contexto haga posible una desviación de la convención, está abriendo la puerta a la importancia de la intención. En tercer lugar, las convenciones son un elemento determinante e independiente de una parte del significado. Es decir, las palabras o los signos tienen un significado convencional independiente de su uso.

Un intencionalismo mínimo

Teniendo en cuenta la visión del significado de Stecker en lo relativo a las relaciones intención/convención y a la noción de intención cumplida, como respuestas a dos de los principales retos del intencionalismo moderado, la formulación del intencionalismo moderado que hace el autor lo convierte en una teoría indistinguible de un convencionalismo moderado. La manera que tiene Stecker de concebir las convenciones y su rol en la determinación del significado constituye un argumento para justificar la idea de que no existe una dicotomía entre intención y convención. Así, hemos visto que la triple relevancia de la convención en el planteamiento de Stecker contribuye a atajar la objeción de los anti-intencionalistas convencionalistas, pero reconociendo una preponderancia de las convenciones sobre el significado que, por un lado, los propios convencionalistas difícilmente rechazarían y que, por otro lado, se puede considerar innecesaria³⁹⁰.

Esta preponderancia de las convenciones va en detrimento del componente intencional del significado que reivindica el intencionalismo. En la relación intención y convención, Stecker suscribe un planteamiento convencionalista, ya que mantiene en una visión del lenguaje como algo esencialmente convencional. El intencionalismo moderado bajo este planteamiento deviene en un intencionalismo mínimo, que presenta unas fronteras muy difusas con un convencionalismo moderado, lo que

³⁹⁰ En el siguiente apartado intentaré mostrar que las convenciones no son ni necesarias ni suficientes para cumplir una intención a partir de la visión no convencionalista del lenguaje de Davidson.

El paradigma lingüístico intencionalista

permite dudar de que constituya un planteamiento intencionalista. Una teoría intencionalista para la interpretación del arte es aquella que concede un peso específico y una relevancia sobre otros factores a la intención del autor. Pero en el modelo de Stecker, no se observa una preponderancia de la intención sobre los otros elementos del significado.

La propuesta intencionalista de Stecker es mínima ya que la intención parece estar fuertemente subordinada a la convención. El intencionalismo de Stecker y el intencionalismo moderado en general, comparten con la tesis original del intencionalismo la reivindicación de la intención del autor como fenómeno relevante para la interpretación, pero no le conceden la función de determinar el significado, es decir, de hacer que una obra o una proferencia signifique lo que significa. Así, este intencionalismo resulta vacío, ya que no concede a la intención un papel más relevante que a cualquiera de los otros factores. En este sentido se puede decir que la teoría es tan intencionalista, como convencionalista.

Esto no sería un problema para la visión unificada del significado de Stecker porque su propósito era precisamente hacer compatibles el intencionalismo y el convencionalismo. El problema surge cuando nos preguntamos si es acaso necesario para el intencionalismo integrar el papel de las convenciones. Si bien el intencionalismo absoluto era problemático por no poner límites a la intención, el intencionalismo moderado, tal y como lo comprende Stecker, impone unos límites demasiado severos; límites que tienen repercusiones sobre la propia relevancia de la intención dentro de la teoría. Estos límites obedecen principalmente a tres razones. En primer lugar, la relevancia de la intención se restringe a la intención cumplida, que como hemos visto se reduce a utilizar las convenciones, por lo tanto es irrelevante. Es decir, en segundo lugar, la intención no se puede cumplir de cualquier modo, sino de uno específico, a saber, con un uso correcto de las convenciones. En tercer lugar, no es suficiente que la intención sea cumplida y que, además, sea cumplida del modo apropiado, sino que aún así sigue habiendo aspectos del significado que escapan completamente a la intención. Las ventajas que el intencionalismo de Stecker pudiera tener, se derivan precisamente de un movimiento que va en detrimento de la propia naturaleza intencionalista de la teoría, es decir, resulta más explicativa sólo a costa de

reducir casi al mínimo la importancia del componente intencional del significado, que se limita a querer comunicar el significado.

Cuestionar la viabilidad del proyecto de Stecker no implica negar que las convenciones, la historia o el contexto tengan cierta relevancia sobre el significado. Pero reconocer el papel de estos factores no tiene por qué minimizar el papel determinante de la intención, principalmente para la creación mismo de la intención, es decir, de las creencias y otros componentes mentales que configuran la intención. Por ejemplo, Stecker dice que el significado viene determinado por tantos elementos (intención, convención e historia) que podríamos decir que convención, contexto e historia son en realidad condicionantes propios de la de la intención y, en consecuencia, del significado, pero no del significado independientemente de la intención. Si recordamos, la *visión externista* de la intención³⁹¹ reconocía que las intenciones que un sujeto puede tener están determinadas por factores externos a la propia mente del sujeto, entre ellos, las convenciones. Las intenciones de un sujeto están determinadas siempre necesariamente por ciertas convenciones, pero un hablante puede tener en cuenta las convenciones lingüísticas en su intención comunicativa, y también puede, no obstante, pasar por encima de ellas sin perjuicio de ser entendido. Es decir, un hablante no puede pasar por alto las convenciones que configuran su propia intención, pero sí las de comunicarla.

Por ejemplo, cuando un hablante viola deliberadamente una convención, el hablante puede haber tenido cuenta el significado convencional de las palabras en la intención comunicativa porque el significado de la preferencia que viola las convenciones puede depender del significado usual de la preferencia. Pero, en última instancia, lo que hace que la preferencia no signifique lo que usualmente significa, sino algo completamente distinto, es la intención del hablante. Así pues, el significado convencional de las palabras ha sido tenido en cuenta en la intención pero no ha determinado el significado de la preferencia. Lo que determina la intención en estos casos que transgreden las convenciones es algo mucho más general que las convenciones, a saber, la expectativa del hablante de ser entendido tal y como prescribía la idea de tener una intención razonable.

³⁹¹ Apartado 2.3.2.

El paradigma lingüístico intencionalista

La diferencia también se aprecia si atendemos a los distintos modelos de historiografía artística. Para los convencionalistas un rasgo determinado de una obra de arte es significativo si existe una convención que así lo contempla, mientras que los intencionalistas necesitan probar que esa convención formaba parte de la intención del artista al crear la obra. El espíritu del tiempo, la historia cultural, las convenciones lingüísticas o pragmáticas no bastan por sí solas para explicar el significado de una obra, sino es por mediación del autor de la obra, es decir, si no pasan por su mente y su acción. Sobre la interpretación del *Bautismo de Cristo* (1450), de Piero Della Francesca, M. Baxandall concluye:

En sistemas como la mitología clásica y la teología cristiana, madurados y elaborados a lo largo de los siglos, casi todo puede significar algo. [...] Existe una intolerable cantidad de materia legítima que se ofrece a sí misma para el *Bautismo de Cristo*. [...] Con toda posibilidad el propio Piero conocía todo esto; ciertamente, alguno de sus contemporáneos lo recordaría gracias a este cuadro sobre el Bautismo de Cristo. Este *Bautismo de Cristo* no los excluye. [...] Pero no son inmediata o individualmente necesarios para la intención que nosotros imaginamos como la organizadora de formas y colores tal como los vemos en este cuadro. No tenemos una base para considerarlos específicamente activados aquí. La intención pues,... se convierte en una afilada cuchilla: las circunstancias están unidas a formas y colores por una especie de vinculación práctica que no podemos romper. Si el carácter de las formas y los colores no las demandan o manifiestan, no aludiremos a ellas³⁹².

Pero la razón última para no compartir la visión unificada del significado de Stecker no tiene que ver con la reivindicación de una suerte de esencialismo intencionalista que haría preciso recuperar un papel fuerte para la intención en el intencionalismo. La razón última es que existen argumentos para considerar que las convenciones no son ni necesarias ni suficientes para cumplir una intención artística o comunicativa, sin que ello nos aboque necesariamente al humpty-dumptismo. Decir que las intenciones se implementan generalmente mediante las convenciones, como sostiene Stecker, no implica que siempre lo hagan así, ni que sea la única

³⁹² Baxandall, M., *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989, p. 150. Baxandall defiende un modelo de “crítica inferencial” que ha sido reivindicado posteriormente por Danto.

manera de hacerlo. En este sentido, se puede plantear si son realmente necesarias (o un uso correcto de) las convenciones para cumplir una intención y si son suficientes (o un uso correcto de) las convenciones para cumplir una intención, dado que existen casos donde la explotación del contexto de preferencia puede pasar por la cancelación de las convenciones, sin repercusiones sobre el cumplimiento de la intención, como el propio Stecker contempla. Tener una intención que contravenga una convención no es necesariamente una intención no razonable, como sí lo es tener la intención de hacer algo empírica o lógicamente imposible o tener la intención de hacer algo que se cree que no se puede hacer y que se cree que no se puede hacer de la manera en que se intenta hacer.

En la última filosofía del lenguaje de D. Davidson podemos encontrar argumentos para relativizar el rol de la convención y revitalizar el rol de la intención. A partir de ella, en los apartados siguientes intentaré discutir la idea de que el lenguaje sea algo esencialmente convencional. Como veremos, alterar el paradigma lingüístico sobre el que se apoya el intencionalismo puede tener consecuencias para el intencionalismo moderado porque devendría en una teoría prescindible. Para demostrarlo revisaré dos de los pilares fundamentales del intencionalismo moderado. Por un lado, revisaré la noción de intención cumplida, para ver en qué sentido podemos decir que cumplir una intención comunicativa no está ligado de manera necesaria ni suficiente al componente convencional del significado. Por otro lado, analizaré la *Tesis de la no-identidad*, con el fin de mostrar que, además de muy problemática, es innecesaria para eludir el problema de Humpty Dumpty o la infalibilidad del hablante.

3.2 El paradigma lingüístico del intencionalismo revisado

3.2.1 La interpretación lingüística según Davidson

La visión unificada del significado y la noción de intención cumplida de Stecker concedía una triple relevancia a las convenciones. Esta relevancia puede no estar justificada, en la medida en que cumplir una intención artística o comunicativa

El paradigma lingüístico intencionalista

no pase de manera necesaria ni suficiente por un empleo correcto de las convenciones. El supuesto latente que soporta una objeción de este tipo es de más largo alcance y tiene que ver con una visión del lenguaje que no lo concibe como esencialmente convencional, como la que propone Davidson.

La visión no convencionalista del lenguaje

Defender una visión no convencionalista del lenguaje puede parecer a priori problemático, ya que es contraintuitivo negar la relevancia de las convenciones lingüísticas para una comunicación exitosa. Sin embargo, defender una visión no convencionalista del lenguaje no consiste en negar dicha relevancia, sino en mostrar cómo lenguaje, comunicación y convención no mantienen una relación intrínseca en la medida en que es posible la comunicación sin convención. El texto canónico en este sentido es “Communication and Convention”³⁹³ de Davidson. El autor parte de la pregunta sobre si las convenciones son imprescindibles para la comunicación mediante el lenguaje o si, por el contrario, simplemente ayudan agilizando el proceso. Su respuesta es que, si bien las convenciones constituyen el elemento sobre el que normalmente se sostiene la comunicación, éstas no son necesarias para cumplir una intención comunicativa. Para defender esta postura, Davidson da un giro al planteamiento convencionalista tradicional y considera que el lenguaje es una condición previa para que haya convenciones y no, al contrario, que las convenciones sean la condición de que haya lenguaje³⁹⁴. La tesis fundamental, en sus propias palabras, es la siguiente:

la comunicación lingüística no requiere de una repetición gobernada por reglas, aunque muy a menudo hace uso de ella; y en ese caso, la convención no ayuda a explicar lo que resulta básico para la comunicación lingüística, si bien puede describir un rasgo usual aunque contingente³⁹⁵.

³⁹³ Davidson, D., “Communication and Convention”, *Inquiries into Truth & Interpretation*, Oxford: Oxford University Press, 1984.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 280.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 279: “[...] linguistic communication does not require, though it very often makes use of, rule governed repetition; and in that case, convention does not help explain what is basic to linguistic communication, though it may describe a usual, though contingent, feature”.

Al decir una “repetición gobernada por reglas” Davidson está aludiendo a la noción de convención de D. Lewis, que toma como fundamento. Para Lewis:

Una regularidad *R* en el comportamiento de los miembros de una población *P* cuando son agentes en una situación recurrente *S* es una *convención* si y sólo si en cualquier instancia de *S* entre los miembros de *P*,

- (1) todos se ajustan a *R*;
- (2) todos esperan que todos los demás se ajusten a *R*;
- (3) todos prefieren ajustarse a *R* a condición de que los demás lo hagan, ya que *S* es un problema de coordinación y un ajuste uniforme a *R* es una coordinación de equilibrio apropiada en *S*³⁹⁶.

El punto clave de esta cita es que para que algo sea una convención tiene que cumplir dos condiciones: (i) debe ocurrir más de una vez y (ii) debe implicar a más de una persona. Es decir, algo que ocurre solo una vez no podría ser una convención aunque implicara a más de una persona –es decir, incluso si cumpliera (ii)– y algo que implica a una sola persona no es una convención aunque ocurra más de una vez –es decir, incluso si cumple (i)–. De este modo, la definición de convención de Lewis la relaciona con la concurrencia de dos o más personas y con la idea de *regularidad*. Para que exista una regularidad entre dos personas, tiene que darse una *coincidencia* entre ellas, entendiendo que coincidencia implica que las dos personas hacen lo mismo en cuanto a un determinado aspecto. Asimismo, la idea de regularidad implica que esa coincidencia entre dos personas se ha dado más de una vez en el tiempo, es decir, no hablaríamos de una regularidad cuando la coincidencia se produce por primera vez. A este respecto, dice Davidson que la regularidad, en el sentido de Lewis, “debe significar regularidad en el tiempo, no un mero acuerdo en un momento”, porque considera que “para que haya convención [...] debe verse algo que se repita en el tiempo”³⁹⁷. Pues bien, para Davidson, si bien esta regularidad es ciertamente observable en la comunicación lingüística, no es una condición necesaria de la

³⁹⁶ Lewis, D., *Convention. A Philosophical Study*, Oxford: Basil Blackwell, 1986, p. 42: “A regularity *R* in the behaviour of members of a population *P* when they are agents in a recurrent situation *S* is a *convention* if and only if, in any instance of *S* among members of *P*, (1) everyone conforms to *R*; (2) everyone expects everyone else to conform to *R*; (3) everyone prefers to conform to *R* on condition that the others do, since *S* is a coordination problem and uniform conformity to *R* is a proper coordination equilibrium in *S*”.

³⁹⁷ Davidson, “Communication and Convention”, p. 277: “Regularity in this context must mean regularity over time, not mere agreement at a moment. If there is to be a convention in Lewis’s sense (or in any sense, I would say), then something must be seen to repeat or recur over time”.

comunicación porque, para que haya comunicación, la mencionada coincidencia entre el hablante y el intérprete no tiene por qué haberse dado nunca con anterioridad en el tiempo, sino meramente en el momento específico del acto de comunicación concreto que realizan. Si es cierto que para que haya comunicación no tiene por qué haber una regularidad, entonces las convenciones no son algo esencial a la comunicación lingüística.

Bajo la definición de Lewis, la convención requiere una coincidencia entre dos personas. Si, como he dicho, entendemos por “coincidencia” que dos personas hacen lo mismo en cuanto a un determinado aspecto, entonces sería intuitivo pensar que lo que el hablante y el intérprete tienen que hacer igual –aquello en lo que tienen que coincidir para entenderse– es atribuir los mismos significados a las palabras. Davidson considera que no podemos suponer que esta coincidencia se dé siempre en cada acto comunicativo, es decir, no podemos suponer que la comunicación requiera que el hablante y el intérprete signifiquen lo mismo con las mismas palabras porque

los diferentes hablantes tienen diferentes repertorios de nombres propios, diferentes vocabularios, y adjudican significados algo diferentes a las palabras. En algunos casos esto reduce el nivel de comprensión mutua; pero no necesariamente, pues como intérpretes somos muy buenos a la hora de alcanzar una interpretación correcta de palabras que no hemos escuchado antes, o de palabras que no hemos escuchado antes con los significados que un hablante les está dando³⁹⁸.

Todos los casos de palabras que significan cosas diferentes se prestan para ilustrar esta divergencia. Incluso existen casos en los que las palabras no meramente significan cosas distintas, sino cosas que pueden llegar a ser contrarias. Por ejemplo, la palabra “enervar” significa “debilitar, quitar fuerzas” y “poner nervioso”³⁹⁹. En este sentido, son sinónimos del verbo “enervarse” los siguientes: “agotarse”, “debilitarse”, “relajarse” y “exaltarse”; y antónimos, “fortalecerse” y también “tranquilizarse”⁴⁰⁰.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 277: “Different speakers have different stocks of proper names, different vocabularies, and attach somewhat different meanings to words. In some cases this reduces the level of mutual understanding; but not necessarily, for as interpreters we are very good at arriving at a correct interpretation of words we have not heard before, or of words we have not heard before with meanings a speaker is giving them”.

³⁹⁹ *Diccionario de la Real Academia Española*, www.rae.es, entrada “enervar”.

⁴⁰⁰ *Diccionario de sinónimos y antónimos*, Madrid, Espasa Calpe, 2005, entrada “enervarse”.

De momento, “relajarse” y “exaltarse” ya parecen dos palabras muy cercanas a tener significados contrarios. Imaginemos ahora la siguiente conversación entre dos hablantes competentes del castellano. María dice a Juan: “con solo escuchar la voz de Pedro me enervo”. Supongamos que Juan, antes de escuchar a María, pensaba –correctamente– que “enervarse” significa “relajarse”. Sin embargo, Juan observa que María, en lugar de relajada, parece más bien exaltada porque suda, frunce el ceño y aprieta los puños. Automáticamente, Juan entiende que lo que María quiere decir es que la voz de Pedro le pone nerviosa, de manera que ajusta su teoría interpretativa para el verbo “enervarse”, considerando que también significa ponerse nervioso.

En este caso, dos hablantes competentes de la misma lengua carecían de una coincidencia previa en cuanto al significado convencional del verbo “enervar”. Pero María y Juan se entienden sin dificultades gracias a una coincidencia posterior entre ambos en el momento del acto de comunicación. El entendimiento entre ellos no se da gracias a ninguna regularidad porque, al menos para Juan, no era una regularidad atribuir verbo “enervar” el significado “poner nervioso”, ya que no lo había hecho nunca antes porque no sabía que también significaba eso. El hablante y el intérprete han dado el mismo significado a las palabras del hablante⁴⁰¹ en ese momento, y eso es suficiente para la comunicación, es decir, no se requiere que ambos dieran el mismo significado a esas palabras en un momento anterior.

En una relación comunicativa se da un fenómeno bidireccional de ajuste. Por un lado, el hablante dice lo que dice de la manera en que lo dice teniendo en cuenta al intérprete, ajustándose a lo que sabe del él relevante para cumplir su objetivo, que es el de ser entendido. Por otro lado, el intérprete interpreta lo que dice el hablante realizando un ajuste que haga al hablante más coherente, en base a lo que conoce del hablante y a ciertos principios de interpretación –como el *Principio de Caridad*, por ejemplo–, con el objetivo del entender al hablante. Si esta doble operación de ajuste se produce de forma satisfactoria, entonces el hablante y el intérprete coinciden en el significado que atribuyen a la preferencia y se produce la comprensión. Poco importa entonces el significado que el hablante y el intérprete atribuyeran a ciertas palabras con anterioridad porque el significado relevante es el que le atribuyen ambos en el

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 277.

acto de comunicación. De manera que una divergencia anterior no mina una coincidencia posterior.

Las ambigüedades de este tipo son muy frecuentes en la comunicación, pero Davidson apela a un caso más extremo –pero también frecuente– para demostrar que las convenciones no son esenciales para la comunicación: los *malapropismos*. Mediante el análisis del caso de los malapropismos, en “A Nice Derangement of Epitaphs”⁴⁰² Davidson ilustra la idea de por qué no es necesario un uso correcto de las convenciones en aras de satisfacer una intención comunicativa. En su sentido más genérico, se produce un malapropismo cuando sustituimos una palabra por otra que tiene un sonido parecido, pero cuyo significado es diferente⁴⁰³. Lo particular en el caso del malapropismo es que tenemos un uso incorrecto de las convenciones que, sin embargo, deviene en un caso de intención comunicativa cumplida. La palabra errónea es tomada por el intérprete como si fuera la palabra correcta y su significado, de manera que, como señala Davidson, el intérprete ajusta su teoría de la interpretación para dar cuenta de la interpretación intentada por el hablante⁴⁰⁴. Y esto es posible porque, cuando en un contexto determinado con intérpretes muy competentes, las condiciones del éxito están dadas mucho más allá del uso correcto de las convenciones.

De la misma manera, también es posible cumplir una intención en ausencia de ciertas convenciones. En el caso de que hablemos de convenciones lingüísticas basta pensar cómo podemos comprender expresiones que nunca hemos oído o que son completamente nuevas y que, por lo tanto, no son una convención. En *La naranja mecánica*⁴⁰⁵ (1962) Anthony Burgess inventó el lenguaje *Nadsat*, la jerga que utilizaría su protagonista y sus amigos –sus *drugos*–, puede que con ánimo de dulcificar su relato de violencia encarnizada o de hacer un relato con significado atemporal que no se sometiera a los cambios en el significado devenidos de la evolución del lenguaje. Sea como sea, lo cierto es que cuando leemos el libro, el autor

⁴⁰² Davidson, “A Nice Derangement of Epitaphs”, *Truth, Language and History*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

⁴⁰³ El ejemplo de Davidson es decir “a nice derangement of epitaphs” queriendo decir “a nice arrangement of epithets”.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁰⁵ Burgess, A., *La naranja mecánica*, Barcelona, Ediciones Minotauro, 2011.

nos dispone de alguna manera de los medios para entender los términos de ese nuevo lenguaje. Por ejemplo, cuando la madre del protagonista, Alex, le emplaza a levantarse para ir al colegio y éste le responde con un “me duele la quijotera”⁴⁰⁶, no es difícil entender que a Alex le duele la cabeza. Se podría objetar que, dado que decir “me duele la cabeza” es una de las fórmulas más recurrentes para poner una excusa, es gracias a una convención no lingüística que sabemos que “quijotera” significa cabeza. Pero imaginemos que nuestra fórmula convencional fuera cualquier otra – como podría de hecho ser, dado que es arbitraria– como por ejemplo decir “me duele una muela”, e imaginemos también que el autor nos cuenta que Alex dijo “me duele la quijotera” masajeándose las sienes. En este caso no sería gracias a ningún tipo de convención por lo que sabríamos cuál es el significado de “quijotera” en nadsat.

De este modo, las convenciones (o un uso correcto de las mismas) no serían necesarias para el cumplimiento de la intención. Es en este sentido en el que Davidson entiende que no es necesaria una coincidencia previa, entre el hablante y el intérprete, debida a una regularidad establecida en base a otros casos ocurridos en un tiempo anterior al acto de comunicación concreto. Para Davidson, la coincidencia entre hablante e intérprete no es convencional porque no es anterior al acto mismo de comunicación, sino posterior y, si es así, no obedece a ninguna regularidad porque no ha ocurrido antes, no es algo que se haya repetido. Davidson concluye que “la comunicación no requiere, por tanto, que el hablante y el oyente signifiquen la misma cosa con las mismas palabras; sin embargo, la convención requiere conformidad de parte de, al menos, dos personas”⁴⁰⁷ y, si esto es así, entonces la convención no es necesaria para la comunicación, ya que la comunicación no exige una regularidad temporal, sino una coincidencia particular.

Si no es constitutivo de la naturaleza del lenguaje su ser convencional, entonces podemos decir que las convenciones lingüísticas no son necesarias ni suficientes para que se realicen las intenciones que por medio del lenguaje y el significado pretendemos satisfacer. Esto significa que, por un lado, existen casos,

⁴⁰⁶ La palabra “quijotera” no viene recogida en el *Diccionario de la Real Academia Española*, ni en el *Diccionario María Moliner*.

⁴⁰⁷ Davidson, “Communication and Convention”, p. 277: “Communication does not demand, then, that speaker and hearer mean the same thing by the same words; yet convention requires conformity on the part of at least two people”.

como los de malapropismos, en los que, aunque no se diga lo convencionalmente correcto, se capta perfectamente la intención y que, por otro lado, existen casos, tan frecuentes como muestra el ejemplo de “enervar”, donde un uso correcto de las convenciones no garantiza el éxito a la hora de satisfacer la intención. Para ilustrar el caso de cómo las convenciones no son suficientes para cumplir una intención podemos volver a la conversación entre Humpty Dumpty y Alicia:

[...] lo que demuestra es que hay trescientos sesenta y cuatro días para recibir regalos de incumpleaños...
-Desde luego –asintió Alicia.
-¡Y sólo uno para regalos de cumpleaños! Ya ves. ¡Te has cubierto de gloria!⁴⁰⁸
-No sé qué es lo que quiere decir con eso de la «gloria» – observó Alicia.

Normalmente, cuando se cita el caso Humpty Dumpty, nos centramos más en su pretensión de hacer que las palabras signifiquen según su voluntad que en el origen del malentendido, que se encuentra en la expresión “te has cubierto de gloria”. El famoso huevo antropomórfico no cumple su intención cuando dice “ya ves, te has cubierto de gloria”, a pesar de hacer un uso correcto de una expresión convencional que además es apropiada para el contexto de habla, ya que Alicia no entiende qué significa esa expresión. El malentendido se produce a pesar de que en la preferencia de Humpty Dumpty “ya ves, te has cubierto de gloria” no había nada incorrecto desde el punto de vista del uso convencional de esa expresión. La intención comunicativa de Humpty Dumpty es mostrar a Alicia que es mejor que haya 364 días para tener regalos de *incumpleaños* que tener 1 día para tener regalos de cumpleaños. Hasta ese momento Humpty Dumpty es un hablante perfectamente razonable. Así, Humpty Dumpty no cumple su intención pero podría haberla cumplido, si Alicia entendiera la expresión.

Del mismo modo, podemos considerar que si la satisfacción de una intención comunicativa no requiere convención (o un uso correcto de las mismas) tampoco lo requiera el cumplimiento de una intención artística, en la medida en que el significado lingüístico y el artístico sean análogos. Por un lado, parece claro que un artista no tiene por qué apelar a ningún tipo de regularidad o repetición para implementar su

⁴⁰⁸ Carroll, L., *Alicia a través del espejo*, Córdoba Argentina, Ediciones del Sur, 2004, p. 88.

intención. Por otro lado, no es necesariamente en virtud de una regularidad que los intérpretes son capaces de captar el significado de la obra. En contextos artísticos, así como en algunos comunicativos, un agente, ya sea un artista o un hablante, no tiene por qué restringirse a una regularidad para cumplir sus intenciones. El agente solamente debe ser capaz de generar las condiciones que considera idóneas para la captación de su intención; condiciones que no están necesariamente relacionadas con las convenciones. Los hablantes y los artistas pueden, por así decir, intentar hacer cualquier cosa que quieran –incluyendo el intento de hacer o comunicar algo sin restringirse a las convenciones– siempre que crean que la preparación de su intérprete se lo permite. Por su parte, en ocasiones, los intérpretes se enfrentan a un uso innovador de las convenciones que no se corresponde con ningún uso estándar que sean capaces de identificar. En otras ocasiones, los intérpretes se enfrentan a algo completamente nuevo que no es convencional en ningún sentido. En ambos casos, los intérpretes no pueden recurrir a una regularidad previa para captar el significado, sino que deben ser capaces de configurar una hipótesis que les permita crear una teoría interpretativa apropiada para ese caso específico.

En suma, las convenciones (o el uso correcto de las mismas) no serían necesarias ni suficientes para el cumplimiento de la intención. Es pensable que el uso correcto de las convenciones pueda ser el proceso más recurrente en aras de satisfacer una intención. Pero considerar que las convenciones o, en particular, un uso correcto de las mismas, es el único medio por el que las intenciones se pueden cumplir implica una visión estrecha de lo que es cumplir una intención. Veamos cómo la visión no convencionalista del lenguaje de Davidson nos permite formular una visión de la intención cumplida más amplia que aquella que venía incluida en la visión unificada del significado de Stecker.

Una visión amplia y externista de la intención cumplida

Si, según lo dicho anteriormente, las convenciones no son esenciales para que haya comunicación, entonces no puede ser cierto que, como pensaba Stecker, las convenciones sean esenciales para cumplir la intención porque, bajo una visión no convencionalista del lenguaje, parece que se pueden cumplir las intenciones

El paradigma lingüístico intencionalista

comunicativas pasando por encima de las convenciones o en ausencia de ellas. El compromiso de Stecker con las convenciones, en su visión unificada del significado, se debía a una visión demasiado estrecha de lo que es cumplir una intención. Stecker parecía contemplar una única vía para cumplir las intenciones, a saber, un uso correcto de las convenciones. Existe una visión más amplia de lo que es cumplir una intención que se desprende de la visión no convencionalista del lenguaje que venimos analizando. Que el cumplimiento de la intención pase por un uso correcto de las convenciones y por un reconocimiento del significado convencional de las palabras no es una condición que exija el planteamiento intencionalista de Davidson. Las convenciones no son ni necesarias ni suficientes para cumplir una intención en la medida en que, como hemos visto, también existe comunicación exitosa en los casos innovadores del lenguaje, en los que no hay una regularidad lingüística. Y esto es así porque el éxito en la comunicación no depende de las convenciones, sino de nuestra capacidad de hacer públicas nuestras intenciones y de nuestra habilidad para hacer partícipe de ellas al intérprete.

La visión amplia de la intención cumplida entiende que cumplir una intención tiene que ver con la capacidad del hablante para generar las condiciones de captación de lo que quiere decir. Si recordamos, para Stecker, igual que para Grice, ésta también era la condición fundamental de la intención cumplida. Pero los problemas venían a la hora de concretar esas condiciones de captación, que Stecker hacía exclusivamente relativas a las convenciones. Por el contrario, en el planteamiento no convencionalista de Davidson, las condiciones de captación pueden tener que ver con las convenciones en algunos casos, pero no necesariamente, ya que se pueden generar condiciones de captación del significado violando las convenciones, como vemos en el caso del malapropismo o en ausencia de convenciones, como en el caso de Burgess y en el caso extremo del intérprete radical. La visión amplia de la intención se compromete con la idea de que un uso correcto de las convenciones no es ni necesario ni suficiente para cumplir una intención, sin que ello implique incurrir en el humpty-dumptismo o en infalibilidad del hablante.

Como he dicho anteriormente, el intérprete ajusta su teoría de la interpretación al acto concreto de comunicación y no se limita a aplicar significados conocidos previamente a las palabras del hablante. Pero la relación de ajuste en la

interpretación es bidireccional porque no sólo el intérprete ajusta su teoría interpretativa para hacer interpretable al hablante, sino que también el hablante dice lo que dice, de la manera en que lo dice, teniendo en cuenta –ajustándose a– lo que sabe del intérprete. Es decir, al igual que un intérprete no se limita a aplicar los significados convencionales de las palabras a lo que dice el hablante, el hablante tampoco se limita a hacer uso correcto de las convenciones que conoce porque puede que eso no le parezca necesario o suficiente para ser entendido. Los autores y los hablantes se permiten pasar por encima de las convenciones lingüísticas, de una manera o de otra, pero con un límite, a saber, el que el cumplimiento de sus intenciones les imponen. El límite viene impuesto por las expectativas del autor o del hablante de ser comprendidos por una determinada audiencia. Es por ello que ilustran la idea de que, como ha señalado K. Puolakka, el principio de falibilidad del hablante reside en el intérprete⁴⁰⁹. En última instancia, la idea es que cumplir una intención depende de lo que el hablante sabe o supone del intérprete, y no del uso correcto de las convenciones. Es por ello que me refiero a esta visión de la intención cumplida como una visión *externista*, porque la intención del hablante no depende de sí mismo, sino también el intérprete porque el primero la configura de una manera u otra en función de las características del segundo.

Lo que el hablante sabe o supone del intérprete es, entre otros, uno de los factores más importantes en función del cual el hablante configura su intención y decide el modo de realizarla. En este sentido, lo que un hablante sabe o supone de su intérprete es uno de los elementos que determinan si su intención es o no razonable. En el capítulo anterior vimos que para que una intención sea verdaderamente una intención el sujeto no puede tener la intención de hacer algo imposible o, al menos, no puede tener la creencia de que lo que intenta es imposible. A este fenómeno nos hemos referido como tener una intención razonable. Así pues, para que una intención sea verdaderamente una intención ésta tiene que ser razonable y una intención lingüística es razonable cuando se tiene la creencia de que se puede cumplir de la manera en que se quiere cumplir. Además, la idea de que el principio de

⁴⁰⁹ Puolakka, K., “From Humpty Dumpty to James Joyce: Donald Davidson’s Late Philosophy and the Question of Intention”, *Relativism and Intentionalism in Interpretation. Davidson, Hermeneutics, and Pragmatism*. Plymouth: Lexington Books, 2011, p. 47.

falibilidad reside en el intérprete añade una premisa a la idea de la intención lingüística razonable: una intención razonable incluye una creencia sobre la preparación del intérprete para captar la intención de la manera específica en que el hablante intenta realizarla. En este sentido, Davidson sostiene que “el hablante debe intentar que el intérprete interprete sus palabras de la manera que el hablante intenta y debe tener una razón adecuada para creer que el intérprete tendrá éxito al interpretarle como él intenta”⁴¹⁰.

Para cumplir una intención en un acto de habla, además de tener una intención razonable en el sentido anterior, hay que proveer al intérprete de las condiciones de captación del significado, de las condiciones de reconocimiento de la intención, es decir, hay que tener en cuenta la preparación del intérprete para captar la intención. En otras palabras, una intención es razonable cuando contempla las condiciones bajo las que el intérprete puede reconocerla. Según Davidson, “el hablante quiere ser entendido, así que intenta hablar de manera que sea interpretado de cierta manera. Para juzgar cómo será interpretado, “se forma o usa una imagen de la preparación del intérprete para interpretar”⁴¹¹. El hablante tiene en cuenta esto al ofrecer unas determinadas condiciones para que el intérprete capte el significado y su intención. En suma, para cumplir una intención hay que tener una intención razonable, es decir, en primer lugar, hay que tener una intención posible de cumplir lógica o empíricamente, en segundo lugar, hay que tener la creencia de que se puede cumplir de la manera en que se intenta cumplir y esto último significa, en caso de las intenciones comunicativas razonables, que hay tener cuenta las posibilidades de reconocimiento de la intención por parte del intérprete.

Por ejemplo, en el caso de la conversación entre Humpty Dumpty y Alicia podríamos preguntarnos si la razón del malentendido se debe a una intención no razonable por parte del hablante. A la pregunta sobre si Humpty Dumpty tenía una intención razonable o no, sólo se podría responder afirmativamente si pudiéramos

⁴¹⁰ Davidson, “Communication and Convention”, p. 277: “[...] the speaker must intend the hearer to interpret his words in the way the speaker intends, and he must have adequate reason to believe that the hearer will succeed in interpreting him as he intends”.

⁴¹¹ Davidson, “A Nice Derangement of Epitaphs”, p. 101: “The speaker wants to be understood, so he intends to speak in such a way that he will be interpreted in a certain way. In order to judge how he will be interpreted, he forms, or uses, a picture of the interpreter’s readiness to interpret along certain lines”.

suponer que Humpty Dumpty dijo “ya ves, te has cubierto de gloria” teniendo la creencia de que Alicia era notablemente más inteligente que las niñas de su edad y estaría en condiciones de comprender la expresión. Bajo esta condición, la intención de Humpty Dumpty sería razonable porque él tenía razones para pensar que era realizable, ya que emitió su preferencia teniendo en cuenta algo que sabía del intérprete; todo ello con independencia de que, de hecho, Alicia no le haya entendido. Naturalmente, si suponemos que la esencia de la personalidad de Humpty Dumpty pasa por encadenar un comentario disparatado detrás de otro, entonces la pregunta sobre la razonabilidad de su intención carecería de sentido.

Ahora bien, la idea de que el principio de falibilidad resida en el intérprete no debería incurrir en un extremo erróneo que estableciera el poder de intérprete para convertir una intención incumplida en una intención no razonable. El hecho de que una preferencia no sea entendida no indica necesariamente que el hablante no tuviera una intención razonable, en la medida en que este tuviera la creencia de que podía ser entendido de la manera en que lo intentaba. Lo que prescribe el principio de falibilidad es la condición de tener una intención cumplible, es decir, es una condición contrafáctica, que nada indica sobre si de manera fáctica la intención se cumple o no. El único requisito para el hablante es el de ser comprensible, otra cosa es que sea comprendido y que si no es comprendido el hablante dé por cumplida su intención. Probablemente no lo haga y realice una nueva operación de ajuste a las capacidades del intérprete, corrigiendo sus creencias sobre la preparación de este último, pero eso no significa que su intención no fuera razonable. Tener una intención razonable es todo lo que un hablante puede hacer para cumplir su intención, pero en un planteamiento externista no todo lo que tiene que ocurrir para que cumpla su intención depende del hablante⁴¹².

Asimismo, una lectura demasiado estrecha de la visión no convencionalista del lenguaje puede conducir a otro extremo equivocado. Decir que las convenciones no son el único medio para cumplir una intención y que no son necesarias ni suficientes para la comunicación puede llevar a pensar que, en el planteamiento de

⁴¹² Esto ya nos da una idea que cómo es imposible mantener la idea de la infalibilidad del hablante a la hora de realizar sus intenciones comunicativas. Profundizaré en esta idea en el último apartado de este capítulo *¿Es necesario el intencionalismo moderado?*

Davidson, lo importante para dar una intención por cumplida es exclusivamente el éxito en la comunicación y no los medios a través de los cuales se logra⁴¹³. Pero que los medios no se limiten a las convenciones y puedan ser diversos no significa que los medios puedan ser cualesquiera. Decir que el medio para cumplir una intención no es necesariamente la convención, no implica decir que el medio sea completamente indiferente para decir si una intención se ha cumplido. En el capítulo anterior hemos visto que para cumplir una intención, en el ámbito de la acción intencional, esa intención tiene que realizarse de manera coherente con la cadena causal –el modo de darse la acción– de la que deviene y con el planteamiento *previsto*⁴¹⁴ por el agente y no mediante una concatenación causal anómala que, no obstante, diera lugar al resultado buscado con la realización de la acción intencional.

Modificando ligeramente un ejemplo de Searle⁴¹⁵, imaginemos que María tiene la intención de matar a su tío y ha decidido envenenarlo porque quiere que tenga una muerte lenta. Supongamos que María se dirige en su coche a la casa de su tío para envenenarlo y, a mitad de camino, atropella a un peatón que resulta ser su tío, que muere tres meses después del accidente. Siguiendo la distinción entre intenciones ejecutadas e intenciones realizadas, en este caso la intención se ha ejecutado⁴¹⁶ dado que el resultado de la intención –que su tío muera– se ha producido. Pero también era parte de la intención de María que su tío muriera envenenado y, sin embargo, su muerte, aunque lenta y por sus manos, fue accidental. Si esto es así, no podemos decir que la intención se haya cumplido en sentido estricto, sino que el resultado de la intención se ha dado de manera accidental y no ha obedecido a las causas y las razones que la intención de María contemplaba. Podemos decir que, aunque se haya cumplido el deseo de María de que su tío

⁴¹³ Rojas Parada, P., “Significado, convenciones y comunicación según Donald Davidson”, *Revista de Filosofía*, vol. 7, n° 1, 2002, p. 57. Al decir el autor que “a Davidson lo que le interesa es la comunicación y su éxito”, puede conducir a la idea de que el medio por el que dicho éxito se alcanza no importa.

⁴¹⁴ Entrecomillo “previsto” para recordar que, como hemos visto en el capítulo anterior, esto no tiene por qué implicar necesariamente que el agente ha decidido la cadena causal de la acción –el modo de darse la acción– en un intervalo temporal distinto al de la acción misma.

⁴¹⁵ Searle, J., *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*, p. 82.

⁴¹⁶ Siguiendo la distinción que propone P. Livingston, podemos distinguir entre *ejecutar* y *realizar* una intención. Se ejecuta una intención cuando se da meramente el resultado que la intención contemplaba. Se realiza una intención cuando no solamente se da el resultado esperado, sino que se da de la manera que la intención contemplaba. El caso de ejecutar una intención no es un caso de intención cumplida en sentido estricto, como sí lo es el caso de realizar una intención.

muriera, y muriera por su causa, y aunque ese deseo formara parte de la intención de María, sin embargo, la acción de atropellarlo, que es la causa de la muerte, no es una acción intencional. Por lo tanto, María no mató intencionalmente a su tío.

Si esto es así en el ámbito de la acción intencional, no existen motivos, en principio, para pensar que cumplir una intención comunicativa –que es un caso particular de acción intencional– sea un caso diferente. El mero darse el resultado pretendido no es suficiente para hablar de intención cumplida, porque podría haberse dado por casualidad, y no en base a las causas y las razones que racionalizan la acción. En este sentido, se podría objetar, por ejemplo, que el caso del malapropismo sea un caso de intención ejecutada más que de intención cumplida, en la medida en que no podemos decir estrictamente que el hablante ha cumplido su intención de la manera en que quería cumplirla: diciendo lo que quería decir usando una determinada palabra. En el libro, *The Philosophy of Music: Theme and Variations*⁴¹⁷, Aaron Ridley hace una crítica de la posición autonomista en filosofía de la música, tachándola de “autonomanía”⁴¹⁸. Jugando con la semejanza entre “autonomía” y “autonomanía” cumple con su intención de criticar la posición autonomista como una manía. Cuando un hablante menos competente dice “taxomanía” en lugar de “taxonomía” con el ánimo de referirse meramente a una clasificación, aunque consigue hacerse entender y aunque lo hace teniendo en cuenta el conocimiento de la lengua de sus oyentes, sólo habrá cumplido su intención si los intérpretes tienen claro que pueden tomar la palabra “taxomanía” como haciendo las veces de la palabra “taxonomía”, de lo contrario no estaría claro que su intención se haya cumplido como él preveía. Naturalmente las diferencias pueden ser mínimas, pero son importantes para la crítica artística donde cómo se logre la comprensión es inseparable del valor de la obra como tal.

Así pues, el cumplimiento de la intención tiene que darse de una manera específica y no de un modo cualquiera, no puede darse por casualidad, ni por mera relación causal. Tiene que darse en relación al modo en que el hablante cree que se

⁴¹⁷ Ridley, A. *The philosophy of Music: Theme and Variations*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 11: “The habit of thought I’ve described is not so much an intellectual position as an intellectual condition, a syndrome. Call it –still in a spirit of overstatement– autonomania. The autonomaniac begins by assuming that music is essentially, pure sound, and then sets about investigating it in accordance with a method which reinforces that assumption”.

dará. Esto no indica ningún tipo de autoridad por parte del hablante porque la manera en que el hablante cree que se dará la comprensión no es una que él ha elegido unilateralmente, sino que es la manera en la que, teniendo en cuenta lo que sabe del intérprete, cree que se dará⁴¹⁹. La cuestión es que si se supone que un hablante y un intérprete se han entendido y son preguntados sobre los motivos de ese entendimiento, ambos tendrían que aportar las mismas razones. Y estas razones están relacionadas con la manera en que se cumple la intención del hablante para ambos sujetos. Por ejemplo, si el que profiere “taxomanía” y sus intérpretes son preguntados por las razones de su entendimiento mutuo tendrían que decir que lo que quería decir el hablante es “taxonomía”. Si no ofrecen las mismas razones, entonces tampoco estamos en condiciones de decir que el hablante haya cumplido su intención, incluso estamos legitimados a dudar que se haya producido entendimiento mutuo alguno. Por ejemplo, si los intérpretes dicen que lo que quería decir el hablante era “taxonomía” pero se equivocó y hablante dice que dijo “taxomanía” porque quería hacer un juego de palabras indicando que tiene el vicio de hacer taxonomías entonces no ha cumplido su intención. El intérprete puede haber producido la respuesta, verbal o no verbal, que el hablante esperaba por casualidad. El mero hecho de que se produzca la respuesta del intérprete que espera el hablante no implica la seguridad de haber cumplido la intención, si las razones que tiene el intérprete para esta determinada respuesta no son las mismas que contempla el hablante.

Todo esto indica que negar que exista sólo una manera de satisfacer las intenciones comunicativas y reconocer que existen otras, que no pasan necesariamente por las convenciones, no implica decir que el modo de satisfacer la intención sea indiferente mientras se obtenga el resultado esperado. Así pues, hacer un uso correcto de las convenciones no es necesario para que se cumpla una intención, pero tampoco es cierto que una intención pueda cumplirse de cualquier manera. La cuestión fundamental es entonces de qué manera se cumplen las intenciones en un paradigma no convencionalista.

⁴¹⁹ Esta es una de las razones por las que un hablante no es omnipotente. Por un lado, el hablante tiene el poder de elegir cual es la manera en la que trata de cumplir su intención y, por otro lado, el intérprete tiene el poder de confirmar o refutar la validez esta manera. Profundizaré en esta idea al final de este capítulo, en el apartado *¿Es necesario el intencionalismo moderado?*

Para Davidson, en un proceso de interpretación se produce un juego dialéctico entre lo que llama “teoría previa” (*prior theory*) y lo que llama “teoría de paso” (*passing theory*)⁴²⁰. Para Davidson la teoría previa hace referencia a la preparación que tiene un intérprete para interpretar una proferencia *antes* de que el hablante la haya proferido, es decir, su competencia lingüística básica. La teoría de paso refiere a la preparación con la cuenta el intérprete *después* de que la proferencia haya sido proferida por el hablante⁴²¹. El juego que se produce entre los dos tipos de teoría y los dos sujetos en relación interpretativa es que, por un lado, el hablante tiene en cuenta lo que sabe de la teoría previa del intérprete y realiza la proferencia en función de ese conocimiento. Por otro lado, el intérprete está dispuesto a ajustar su teoría previa configurando una teoría de paso para constituir una teoría interpretativa adecuada al caso. En última instancia, que la comunicación sea exitosa depende de que el hablante y el intérprete coincidan en la teoría de paso, no en la teoría previa, es decir, una intención se cumple efectivamente cuando hablante y oyente coinciden en la teoría de paso⁴²². Es por ello que hemos visto anteriormente que la comunicación no exige necesariamente una regularidad, una coincidencia previa, ya que las teorías de paso no obedecen a una teoría anterior. El hablante y el intérprete no tienen que coincidir en el significado que otorgan a las palabras del hablante antes de haberlas proferido (teoría previa), sino en el significado que otorgan a las palabras en el momento que son proferidas (teoría de paso). En lo que tienen que coincidir ambos es en la teoría de paso que elaboran en cada caso.

Ahora bien, la teoría de paso es una teoría que obedece al caso específico y no es una teoría general. Así, según Davidson existe

una gran dificultad en decir exactamente cómo deben coincidir las teorías del hablante y del oyente para la interpretación de las palabras del hablante. Desde luego, ellas deben coincidir *después* de que se haya hecho una emisión, pues de no ser así la comunicación se resiente. Pero a menos que coincidan de antemano, los conceptos de regularidad y convención no representarán una ventaja definida. Con

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 102.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² *Ibid.*: “What must be shared for communication to succeed is the passing theory. For the passing theory is the one the interpreter actually uses to interpret an utterance, and it is the theory the speaker intends the interpreter to use”.

todo, se podrá llegar con seguridad a un acuerdo respecto de lo que un hablante significa con lo que dice, aunque hablante y oyente tengan de antemano diferentes teorías para interpretar al hablante. Esto puede ser así en razón de que el hablante bien puede proporcionar claves adecuadas en lo que dice, cómo y dónde lo dice, que permitan al oyente llegar a una interpretación correcta. Por supuesto que el hablante debe tener *alguna* idea de la forma en que oyente puede dar uso a las claves relevantes; y el oyente debe conocer bastante bien lo que puede esperar. Pero ese conocimiento general es difícil de reducir a reglas, mucho menos a convenciones o prácticas⁴²³.

Hacer una teoría general que permita especificar todos los elementos que un hablante y un intérprete tienen cuenta a la hora de entenderse no es posible porque pueden ser distintos en cada acto de habla. Es por ello que precisamos una visión más amplia de lo que es cumplir una intención, ya que un intérprete ajusta su teoría de la interpretación en función de la evidencia dada, que es diferente en cada caso⁴²⁴. Si esto es así, entonces no se puede concretar más allá de lo dicho cuales son esas condiciones de captación, porque el éxito de la intención no depende de que el hablante y el intérprete se atengan a unas condiciones establecidas y compartidas, con validez universal. Si la comunicación estuviera basada en el significado convencional, entonces las condiciones del cumplimiento de la intención sí podrían ser especificadas, porque habría que exigir simplemente que haya una coincidencia previa entre los sujetos en la relación comunicativa en cuanto al significado de las palabras del hablante.

⁴²³ Davidson, "Communication and Convention", p. 278: "[...] it is very difficult to say exactly how speaker's and hearer's theories for interpreting the speaker's words must coincide. They must, of course, coincide *after* an utterance has been made, or communication is impaired. But unless they coincide in advance, the concepts of regularity and convention have no definite purchase. Yet agreement on what a speaker means by what he says can surely be achieved even though speaker and hearer have different advance theories as to how to interpret the speaker. The reason this can be is that the speaker may well provide adequate clues, in what he says, and how and where he says it, to allow a hearer to arrive at a correct interpretation. Of course the speaker must have *some* idea how the hearer is apt to make use of the relevant clues; and the hearer must know a great deal about what to expect. But such general knowledge is hard to reduce to rules, much less conventions or practices." Bajo el modelo de Davidson, plantear la referencia a la intención en términos de necesidad y suficiencia, es decir, si referir a la intención, no sólo es necesario, sino también suficiente para interpretar, sería erróneo, ya que Davidson sostiene que se pueden explicitar todas las condiciones en función de las cuales tenemos éxito en la comunicación.

⁴²⁴ Davidson, "A Nice Derangement of Epitaphs", p. 100.

Davidson y el intencionalismo

Teniendo en cuenta la visión no convencionalista del lenguaje y la visión amplia de la noción de intención cumplida conviene hacer un balance de las repercusiones que adoptar este paradigma lingüístico puede tener para intencionalismo. En primer lugar, la visión no convencionalista del lenguaje permite al intencionalismo enfrentar las objeciones convencionalistas sin asumir necesariamente el convencionalismo, como ocurría en el planteamiento de Stecker. Desde el intencionalismo moderado han existido reservas a la hora de tomar como fundamento de su teoría un modelo intencionalista como el de Davidson por considerarlo demasiado radical. Al reivindicar casos como los del malapropismo, el intencionalismo de Davidson se ha entendido como un intencionalismo absoluto que, por consiguiente, incurre en una suerte de humpty-dumptyismo.

Stecker se ha separado de este planteamiento considerando que “[...] Davidson no distingue entre el significado intentado y el significado de la preferencia”⁴²⁵. Según su punto de vista, si el significado de la preferencia viene dado por las convenciones del lenguaje, entonces el significado intentado no puede sino coincidir o ser coherentes con ellas, so pena de no ser significado, o de no cumplirse la intención. Bajo este planteamiento el malapropismo se entiende como una inadecuación entre el significado intentado –en el caso del malapropismo anterior “taxonomía”– y el significado de la preferencia –“taxomanía”–. Pero si existe comprensión es porque el intérprete entiende que el hablante quiere decir “taxonomía”, en lugar de “taxomanía” y lo entiende incluso aunque no exista ninguna convención que relacione “taxomanía” con “taxonomía”. Es decir, no es en virtud de una convención que el intérprete entiende “taxonomía” cuando el hablante profiere “taxomanía” y no es gracias a una convención por lo que cumple esa intención.

⁴²⁵ A este respecto, Stecker ha considerado que el problema fundamental que encierra el planteamiento de Davidson es que no distingue entre el significado del hablante y el significado de la preferencia. Stecker, R., *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, p. 12: “[...] Davidson does not distinguish between intended meaning and utterance meaning”. No obstante, si bien es cierto que Davidson no se adscribe a la distinción significado del hablante/significado de la preferencia, eso no significa que Davidson suscriba una tesis de la identidad, sino que su tesis de la no-identidad es simplemente distinta de la del intencionalismo moderado, como veremos en el apartado 3.2.2.

El paradigma lingüístico intencionalista

Por el contrario, si no existe un significado de la preferencia diferente del significado intentado, entonces el único significado es el que en cada preferencia el hablante intenta razonablemente transmitir. Lo que se deduce de la postura de Stecker es que el intencionalismo moderado no admite la posibilidad de que el compromiso con una visión no convencionalista del lenguaje no implica necesariamente la infalibilidad del hablante. Pero es un prejuicio de Stecker, del intencionalismo moderado y del convencionalismo pensar que sólo las convenciones son capaces de limitar el alcance de las intenciones del hablante y permitir los casos de intención no cumplida. El paradigma lingüístico de Davidson introduce un cambio en este planteamiento, ya que el elemento donde reside la falibilidad del hablante es el intérprete, no las convenciones.

En segundo lugar, si las convenciones no son necesarias ni suficientes y el intencionalismo moderado, al menos en la formulación Stecker, tenía la finalidad de incorporar las intuiciones convencionalistas sobre el significado, pero el lenguaje no es algo necesariamente convencional, entonces no sería necesario un intencionalismo moderado. El error del intencionalismo moderado es haber confundido el requisito original del intencionalismo absoluto que era solamente explicar la falibilidad del hablante, no dar cabida a las convenciones en la determinación del significado. Después de la crítica convencionalista, el intencionalismo moderado entendió que el requisito era reconocer otros elementos determinantes del significado, distintos de la intención –como las convenciones– pero compatibles con la intención y su relevancia. De ahí que el intencionalismo moderado comparta con el anti-intencionalismo la idea de que un autor no puede significar con su obra lo que intenta meramente deseándolo. Ahora bien, aceptar esta idea, que resulta intuitiva desde todo punto, no nos compromete necesariamente con el hecho de que las intenciones se implementen mediante convenciones y que la manera de realizarlas sea hacer un uso correcto de las mismas, lo que devendría en un intencionalismo insuficiente. La antinomia de un intencionalismo convencionalista a la que conduce el planteamiento de Stecker se soluciona discutiendo la premisa latente que encierra, a saber, que el lenguaje es algo necesariamente convencional, como hace Davidson.

En tercer lugar, adoptar un paradigma lingüístico no convencionalista repercute positivamente sobre el intencionalismo en general a la hora de enfrentar

algunas de sus objeciones principales. Como hemos visto, se suele objetar que la analogía entre el significado artístico y el lingüístico no es válida, en tanto que el componente convencional en el arte es, por decirlo así, poco rígido. Si minimizamos la importancia del componente convencional en el significado lingüístico como permite hacer el modelo de Davidson, tanto más análogos serán ambos ámbitos, arte y lenguaje. Este paradigma saca al lenguaje de una visión estática e instrumental y reivindica la relevancia de la creatividad y la participación de la imaginación que tienen lugar en el arte como en el lenguaje, por ejemplo, para ser capaces de crear una teoría interpretativa de paso⁴²⁶.

En cuarto lugar, otra ventaja es que el modelo no convencionalista desvía al intencionalismo de los dos grandes problemas que acuciaban al intencionalismo moderado: la noción de intención cumplida, y la relación entre los distintos elementos determinantes del significado. Por un lado, sobre el problema de definir una noción de intención cumplida, hemos visto que, bajo el paradigma de Davidson, si bien es cierto que existe una condición general para que una intención sea cumplible –tener una intención razonable–, las condiciones fácticas gracias a las cuales un hablante cumple una intención comunicativa no pueden ser recogidas bajo una teoría porque son distintas en cada caso, ya que obedecen a una teoría de paso. Por otro lado, este modelo también evita el problema de establecer las relaciones entre los distintos determinantes del significado –intención y convención– porque ya no habría que integrar necesariamente las convenciones en una teoría intencional del significado.

Intención y creatividad

Ahora bien, la contribución de la visión no convencionalista del lenguaje de Davidson al intencionalismo no se limita a dar una respuesta al reto del convencionalismo. El trasfondo de la tesis de Davidson es más profundo y es en este punto donde su teoría resulta más interesante para el intencionalismo como teoría de la interpretación artística. Al negar la relevancia esencial de las convenciones y la regularidad que implican para la comunicación, el modelo de Davidson no está

⁴²⁶ Profundizaré en esta idea en el siguiente apartado, *Intención y creatividad*.

negando la relevancia que puede tener la regularidad y la repetición de casos, por ejemplo, para el aprendizaje de un lenguaje. Lo que demuestra es que un hablante competente de un lenguaje no se limita a la mera repetición de las regularidades convencionales aprendidas. Así, lo que Davidson está cuestionando es que un usuario de un lenguaje no pueda realizar un uso innovador del mismo y que un intérprete no sea capaz de entenderlo⁴²⁷. Que las convenciones lingüísticas no sean imprescindibles para la comunicación no implica negar que, incluso en los casos de innovación, entendamos el significado en virtud de cosas que compartimos, incluso convenciones de otra índole que no sea lingüística.

La visión no convencionalista del lenguaje de Davidson resulta especialmente interesante para el intencionalismo como teoría de la interpretación artística ya que, al desligar el lenguaje de una esencia convencional, nos permite reivindicar la naturaleza productiva y potencialmente infinita del lenguaje. Pero no sólo bajo un principio de composicionalidad, en virtud del cual los elementos dados en el lenguaje tienen infinitas combinaciones posibles, sino por un principio de creatividad. La creatividad puede consistir en algunos casos en hacer un uso innovador de las convenciones establecidas, pero eso no significa que cualquier innovación lingüística sea meramente una innovación en las convenciones que ya hay⁴²⁸, sino que podemos hablar de algo completamente nuevo.

Al comienzo de su texto “James Joyce and Humpty Dumpty”, Davidson afirma que “enfaticar el papel de la intención es reconocer el poder de innovación y creatividad en el uso del lenguaje”⁴²⁹. Para Davidson, la literatura de James Joyce, por ejemplo, instancia esa capacidad creativa del lenguaje, ya sea en el uso específico del lenguaje que hace el autor o en el juego interpretativo en el que coloca al intérprete. Según Davidson, la forma en que Joyce concebía la libertad estética “requería no ser

⁴²⁷ Davidson, “A Nice Derangement of Epitaphs”, p. 100: “I want to know how people who already have a language (whatever exactly that means) manage to apply their skill or knowledge to actual cases of interpretation”.

⁴²⁸ Con esto entiendo que la postura de Davidson es diferente y más radical que la del estructuralismo lingüístico que consideraba que los poetas y artistas hacían meramente un uso innovador de las convenciones establecidas.

⁴²⁹ Davidson, D., “James Joyce and Humpty Dumpty”, *Truth, Language and History*, Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 143: “To emphasize the role of intention is to acknowledge the power of innovation and creativity in the use of language [...]”.

esclavo de los significados establecidos, las connotaciones hipostasiadas, reglas de gramática, [...]”⁴³⁰, lo cual no obsta para ser comprendido:

La manera en que Joyce resuelve la tensión entre invención y tradición es de alguna manera obvia: como cualquier escritor, debe depender del conocimiento que sus lectores son capaces de traer a sus escritos. Mucho de ese conocimiento es verbal, por supuesto, conocimiento de lo que las palabras significan comúnmente. Pero en el caso de Joyce mucho de lo que se requiere debe venir de otros recursos⁴³¹.

Como ejemplo, Davidson señala el juego interpretativo que Joyce ofrece al usar la palabra “Dyoublong”⁴³². El juego creativo consiste en que la expresión “dyoublong” encierra tanto la pregunta –“Do you belong?”– como la respuesta –Dublín–, por la semejanza fonética. Pero, como señala Davidson, no hay manera de comprender el juego interpretativo si uno no conoce la relevancia de Dublín en la obra de Joyce. El ejemplo muestra la importancia del conocimiento con el que debe contar el intérprete, pero no sólo eso. También muestra que para que ese conocimiento dé un resultado interpretativamente fructífero no es suficiente con que el intérprete posea dicho conocimiento, sino que además debe explotar otras capacidades, como su imaginación o su creatividad para ponerlo en funcionamiento. Un intérprete podría conocer perfectamente la relevancia de Dublín en la obra de Joyce y no ser capaz de captar este juego de palabras.

La manera en que la relevancia de la creatividad en el planteamiento de Davidson resulta interesante para el intencionalismo reside en la relación que el autor establece entre intención y creatividad. Dicha conexión consiste en que sólo si es posible que la intención emerja como criterio para la determinación del significado le es posible para hablante desprenderse de las estrecheces convencionales y plantear usos innovadores del lenguaje, como pretendía hacer Joyce. Pero esto es así no sólo

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 147: “Joyce’s conception of aesthetic freedom required that he not be slave of settled meanings, hypostatized connotations, rules of grammar, established styles and tastes, “correct” spellings”.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 152: “Joyce’s way of resolving the tension between invention and tradition is in a way obvious; like any writer he must depend on the knowledge his readers are able to bring to his writings. Much of this knowledge is verbal of course, knowledge of what words ordinarily mean. But in Joyce’s case much of what is required must come from other sources”.

⁴³² *Ibid.*

desde el punto de vista del hablante y del autor, sino también desde el punto de vista del intérprete. Considerar que la creatividad es una de las características del lenguaje natural desde el punto de vista del hablante es algo reconocido al menos desde Chomsky. Pero Davidson va más allá e insiste en la idea de que la creatividad es igualmente relevante para la interpretación⁴³³. De lo contrario, no tendría mucho interés el hecho de ser creativo en el uso si no se cuenta con la creatividad de los intérpretes para captar un uso innovador. Poco valor tendría la creatividad de Joyce si nadie fuera capaz de llegar a entenderlo. De esta manera, es necesario que el intérprete de Joyce sea, en cierto sentido, tan creativo como el propio Joyce.

La conexión entre intención y creatividad desde el lado de la interpretación no parece tan evidente como lo es desde el punto de vista del uso. Reivindicar la importancia de la intención desde el punto de vista de la interpretación ha sido considerado tradicionalmente como una postura restrictiva, monista, estéticamente deflacionaria, es decir, anti-creativa, como denunciaban los maximizadores. Pero, mediante el ejemplo de Joyce, Davidson muestra cómo un intérprete sí puede y, de hecho debe, ser creativo en la interpretación de la intención o el significado del hablante. Burgess y, en mayor medida, Joyce, ponen en funcionamiento las capacidades imaginativas y creativas del lector; cosa que también ocurre en la comunicación cotidiana, donde no nos limitamos a repetir siempre las mismas construcciones. Así, Davidson hace depender la posibilidad misma de innovación y creatividad en el lenguaje de la relevancia de la intención. El hecho mismo de que podemos ser y somos creativos en el uso y en la interpretación el lenguaje es lo que justifica la relevancia de la intención en la determinación del significado y, en el última instancia, el intencionalismo y esto exige, a su vez, comprometerse con una minimización de la relevancia del componente convencional del lenguaje.

⁴³³ *Ibid.*, p. 157: “The centre of creative energy is thus moved from the artist to a point between the writer and his audience”.

Puolakka sobre Davidson y el Intencionalismo Moderado

Apelar a la filosofía de Davidson en el debate sobre el intencionalismo como teoría de la interpretación artística no es una estrategia frecuente⁴³⁴, ya que generalmente se ha considerado que Grice encarna el planteamiento canónico del intencionalismo para el significado lingüístico. Ahora bien, recurrir al intencionalismo de Davidson tampoco es una novedad, ya que también K. Puolakka ha rescatado su filosofía del lenguaje como herramienta teórica en aras de fundamentar el intencionalismo. La diferencia fundamental entre el planteamiento que propone Puolakka y el que aquí he intentado formular es que Puolakka considera que una teoría intencionalista sostenida sobre Davidson da una respuesta convincente al “problema” del intencionalismo moderado⁴³⁵, mientras que aquí he considerado que modelo lingüístico de Davidson contribuye más a la disolución del intencionalismo moderado, por innecesario, que a su justificación.

En un sentido se podría considerar que Davidson contribuye a la justificación del intencionalismo moderado porque es cierto que Davidson da respuesta a los dos retos fundamentales del intencionalismo, como he señalado anteriormente. Sin embargo, también es cierto que lo que realmente revela esta respuesta es que el intencionalismo moderado se construye sobre un dogma lingüístico –la necesidad de las convenciones– y que, por lo tanto, no tiene razón de ser. En el planteamiento de Puolakka se podría discutir si una visión no convencionalista del significado sirve para justificar un intencionalismo moderado que, como hemos visto con Stecker, mantiene una esencia convencionalista.

No obstante, existen razones para entender por qué Puolakka enlaza el planteamiento de Davidson con el intencionalismo moderado. Una posibilidad es que la forma de intencionalismo moderado que avala el intencionalismo davidsoniano sea el hipotético, porque existen elementos en la teoría de la interpretación de Davidson que lo pueden aproximar a este planteamiento. En primer lugar, decir que el intérprete es creativo en la interpretación podría

⁴³⁴ Uno de los estudios más importantes sobre la influencia de la filosofía de Davidson en la teoría de la literatura y la interpretación literaria se encuentra en Dasenbrock, R. W., (ed.), *Literary Theory after Davidson*, University Park: The Pennsylvania University Press, 1993.

⁴³⁵ Puolakka, *op. cit.*, p. 41: “[...] I think a modest intentionalist theory of interpretation should be built on a Davidsonian foundation”.

relacionarse con la visión del significado como construcción que defendía el intencionalismo hipotético. En segundo lugar, el planteamiento de Davidson se podría situar en la órbita del intencionalismo hipotético cuando mantiene que principio de falibilidad reside en el intérprete. Esto parece indicar que el hablante hace una previsión sobre su audiencia, lo cual muestra que Davidson concede una gran importancia a la *audiencia* que el hablante tiene delante o que el autor tiene mente, es decir a su audiencia intentada⁴³⁶. Ahora bien, decir que el intérprete es creativo en la interpretación de la intención y en la formulación de las hipótesis sobre la misma no es idéntico a decir que se invente el significado o que lo *construya*, como sostiene el intencionalismo hipotético. Decir que un hablante es creativo en la interpretación del significado no significa decir que *crea* un significado, sino que tiene que usa su imaginación para entender el significado intencional del hablante. En este sentido, aunque el debate sobre las relaciones entre la teoría de Davidson y el pragmatismo ha sido muy importante en los últimos años, no está claro que su planteamiento interpretativo suscriba la idea pragmatista de la verdad y el significado que está implícita en el intencionalismo hipotético. Así, aunque es pensable la adscripción del intencionalismo de Davidson al modelo hipotético, dependería de la justificación de los argumentos que defienden la adscripción de la filosofía de Davidson al pragmatismo que, si bien existen, no son incuestionables a día de hoy⁴³⁷.

Otra posibilidad para explicar por qué Puolakka llega a la conclusión de que Davidson puede justificar el intencionalismo moderado puede ser que parta de una tesis muy genérica del intencionalismo moderado –distinta de la de Stecker–, a saber, la idea de que el intencionalismo moderado solamente implica comprometerse con la tesis de la no-identidad entre el significado del autor y el significado de la obra. En principio, podría parecer que Davidson está detrás de una forma de intencionalismo más fuerte que el moderado, en tanto que las convenciones no son esenciales para el significado, pero más débil que el absoluto, en tanto que admite la falibilidad del hablante. Para llegar hasta el fondo del planteamiento de Puolakka hay que

⁴³⁶ Si recordamos la noción de “audiencia intentada” era uno de los pilares del intencionalismo hipotético. Ver apartado 1.2.2.

⁴³⁷ Para una aproximación que relaciona a Davidson con el pragmatismo de Rorty, manteniendo una visión intencionalista de la interpretación ver Puolakka, K., “Davidson on Rorty’s Postmetaphysical Critique of Intentionalism”, *Contemporary Aesthetics*, Vol. 7, 2009.

preguntarse qué tesis de la no-identidad subyace en la visión del significado de Davidson y si esta se corresponde con la tesis de la no-identidad del intencionalismo moderado (real o hipotético) que, si recordamos, se concretaba en la distinción entre el significado del hablante y el significado de la preferencia. Al menos en principio, no resulta evidente que una visión no convencionalista del lenguaje sea fácilmente compatible con una tesis de la no-identidad. Una cuestión ulterior será, como vamos a ver, si es acaso necesaria una tesis de la no-identidad para evitar el problema de Humpty Dumpty.

3.2.2 El problema de la *Tesis de la Identidad*

En las líneas anteriores hemos visto cómo bajo un paradigma lingüístico no convencionalista el intencionalismo moderado, en los términos en los que ha sido formulado en el planteamiento de Stecker podría resultar innecesario. Pero, el intencionalismo moderado entendido no ya como una teoría que pretende integrar las convenciones en la visión del significado, sino como una teoría más genérica basada en la tesis de la no-identidad –la distinción entre el significado del hablante y el significado de la preferencia–, también resulta problemático porque la tesis de la no-identidad sobre la que se fundamenta es una distinción poco clara.

Los problemas de las Tesis de la no-Identidad

Tradicionalmente, en Filosofía del Lenguaje ha existido una distinción entre el significado de las oraciones y el significado de las preferencias atendiendo a las siguientes diferencias:

Las oraciones son entidades teóricas, abstractas de la teoría lingüística, entidades cuya representación semántica (o algo que se le asemeje) y fonética ha de proporcionar la gramática propuesta por la teoría. En contraste, las preferencias son acciones concretas realizadas por los hablantes de una lengua cuando la utilizan. Como tales acciones, están localizadas espacio-temporalmente y son literalmente irrepetibles. [...] Pues bien, mientras que una expresión oracional tipo y un ejemplar de la misma comparte las propiedades estructurales que busca describir y explicar la gramática [...], no tienen por

qué compartir necesariamente su significado. Habitualmente el significado de una expresión tipo se puede identificar con la representación semántica que a esa expresión permite asignarle la gramática, si es que permite asignarle alguna, lo que hemos denominado significado sistémico. En cambio, el significado de una preferencia concreta de esa oración puede no coincidir con la información contenida en la representación semántica de ésta. Para darse cuenta de ello, basta considerar cualquier expresión que remita a características extralingüísticas⁴³⁸.

El significado de la oración y el de la preferencia son distintos a causa de los elementos extralingüísticos, por ejemplo, la referencia de los déicticos. No obstante, la tesis de la no-identidad en la que tradicionalmente se fundamenta el intencionalismo moderado no se instancia en esta distinción entre el significado de las oraciones y el significado de las preferencias, sino en la distinción entre el significado del hablante y el significado de la preferencia. Esta distinción puede resultar problemática en la medida en que podemos decir que el significado del hablante se corresponde con el significado *intencional* del hablante y, si es esto así, cuando en la definición de la noción de preferencia se habla del propósito con el que se emite la preferencia⁴³⁹, se está incluyendo el significado intencional del hablante en la definición de preferencia. Si la noción de preferencia incluye el significado intencional del hablante, entonces no se puede hablar de una distinción clara entre el significado del hablante y el significado de la preferencia porque el segundo incluye al primero.

Si una preferencia significa, ya sea en su totalidad o sólo en parte, lo que el sujeto que la profiere intenta que signifique, entonces el significado de la preferencia no es algo distinto, o completamente distinto, del significado del hablante, en la medida en que lo incluye. Es por ello que la tesis de la no-identidad misma sobre la que se fundamenta el intencionalismo moderado es difusa. Por el contrario, la distinción entre el significado de la preferencia y el significado de la oración —que es puesta en uso mediante la preferencia— resulta más clara. El significado de la oración

⁴³⁸ De Bustos Guadaño, E., *Filosofía del lenguaje*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999, p. 652.

⁴³⁹ Recordemos que, de acuerdo con la definición de Stecker, una preferencia es el uso del lenguaje en una ocasión particular con el propósito de decir o hacer algo. Stecker, *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, p. 38.

es el único que puede ser nítidamente distinto del significado del hablante en la medida en que el significado que podemos atribuir a una oración se restringe a las acepciones de la palabra o palabras que la componen que pueden ser encontrados en un diccionario y a las reglas de la gramática que la rigen, sin incluir ningún componente intencional.

El hecho de que el significado de la preferencia sea difícilmente distinguible del significado intencional del hablante no representa un problema para el intencionalismo en sí mismo. Más bien al contrario, porque parece indicar que el significado de una preferencia no puede sino ser el significado intencional, con repercusiones positivas para la relevancia de la intención. Pero sí es problemático para el intencionalismo moderado en particular, porque la distinción en la que se fundamenta no es una distinción clara y, por ello, no sirve al propósito para solución del cual fue formulada, a saber, superar el problema de la tesis de la identidad. No se puede superar el problema de la tesis de la identidad mediante una tesis de la no-identidad que no es tal realmente, porque no se puede establecer una tesis de la no-identidad genuina entre dos elementos que no son completamente distintos, en la medida en que uno incluye al otro. Pero esto no es idéntico a decir que el intencionalismo moderado no es necesario porque no elimina el problema que la tesis de la no-identidad quería resolver.

Se puede encontrar una alternativa a esta formulación de la tesis de la no-identidad del intencionalismo moderado en el planteamiento que propone Puolakka, tomando como fundamento la filosofía del lenguaje y del significado de Davidson. El punto en el que Davidson se aproxima al intencionalismo moderado es que se adscribe a la necesidad de mantener una tesis de la no-identidad⁴⁴⁰. Pero existe una diferencia entre la tesis de la no-identidad del planteamiento Davidson y la del intencionalismo moderado que tiene que ver con los elementos mismos en los que se instancia. Davidson considera que, en aras de evitar el problema de Humpty Dumpty, hay que preservar la distinción entre el significado del hablante en el uso y el significado literal y, en principio, ésta es una distinción diferente a la distinción

⁴⁴⁰ Puolakka, *op. cit.*, p. 70.

entre el significado del hablante y el significado de la preferencia. En este sentido, en “A Nice Derangement of Epitaphs”, dice Davidson lo siguiente:

Queremos una noción más profunda de lo que las palabras significan cuando son proferidas en un contexto, y de la noción superficial de uso correcto, queremos el concepto profundo para distinguir entre lo que un hablante significa, en una ocasión dada, y lo que sus palabras significan. La existencia generalizada de malapropismos y sus parientes amenaza la distinción, ya que aquí el significado intentado parece relevar al significado estándar. Sin embargo, asumo que nada debería destruir o difuminar la distinción entre el significado del hablante y el significado literal⁴⁴¹.

Para aclarar en qué consiste la tesis de la no-identidad de Davidson hay que aclarar la noción de “significado literal”. A reglón seguido de la cita anterior Davidson nos ofrece una primera aproximación:

He aquí un primer intento de caracterizar lo que he venido denominando significado literal. El término está demasiado incrustado en filosóficos y otros extras para hacer mucho trabajo, así que permitan que denomine aquello en lo que estoy interesado el *significado primario*. El concepto se aplica a palabras y oraciones proferidas por un hablante particular en una ocasión particular. Pero si la ocasión, el hablante y la audiencia son ‘normales’ o ‘estándar’ (en un sentido que no será desarrollado aquí), entonces el significado primario de una preferencia será lo que debería ser encontrado consultando un diccionario [...]. Aproximadamente hablando, el significado primario viene primero en el orden de la interpretación⁴⁴².

⁴⁴¹ Davidson, “A Nice Derangement of Epitaphs”, p. 91: “We want a deeper notion of what words, when spoken in context, mean; and like the shallow notion of correct usage, we want the deep concept to distinguish between what a speaker, on a given occasion, means, and what his words mean. The widespread existence of malapropisms and their kin threatens the distinction, since here the intended meaning seems to take over from the standard meaning. I take for granted, however, that nothing should be allowed to obliterate or even blur the distinction between speaker’s meaning and literal meaning”. Además, en “What Metaphors Mean”, Davidson sostiene su teoría de la metáfora sobre la distinción entre el significado literal de las palabras y su uso. Davidson, D., “What Metaphors Mean”, *Inquiries into Truth & Interpretation*, Oxford: Oxford University Press, 1984, p. 247: “My disagreement is with the explanation of how metaphor works its wonders. To anticipate: I depend on the distinction between what words mean and what they are used to do”.

⁴⁴² Davidson, “A Nice Derangement of Epitaphs”, p. 91: “Here is a preliminary stab at characterising what I have been calling literal meaning. The term is too incrustated with philosophical and other extras to do much work, so let me call what I am interested in *first meaning*. The concept applies to words and sentences as uttered by a particular speaker on a particular occasion. But if the occasion, the speaker, and the audience are ‘normal’ or ‘standard’ (in a sense not to be further explained here), then the first

Está claro que para Davidson la distinción entre ambos significados no es nítida, puesto que no se explica en qué consiste un contexto normal, y solo “aproximadamente” el significado literal es el *significado primario* y éste es el que “viene primero en el orden de la interpretación” que, en condiciones normales, se determina apelando al significado recogido en un diccionario. En principio, esta idea puede resultar un poco contradictoria si recordamos que la tesis fundamental de Davidson que vimos en el apartado anterior era la esencia no convencionalista del lenguaje. Pero no es cierto que Davidson entienda el significado literal como un significado completamente ajeno a la intención determinado por el diccionario, ya que, a continuación, admite que “una mejor manera de distinguir el significado primario es a través de las intenciones del hablante”⁴⁴³. Es decir, el significado primario no es primario en términos absolutos, sino en cada caso, el que se adscribe en primer lugar. Por ejemplo, “escaño” en castellano, significa tanto asiento como puesto en el parlamento. En este sentido, no podemos decir que la primera acepción sea literal o primaria en absoluto, sino que en algunos contextos, por ejemplo en una noticia tras unas elecciones, la segunda acepción es la que “viene primera en el orden de la interpretación” normalmente.

Ahora bien, la tesis de la no-identidad de Davidson, mediando la noción de significado literal, también resulta problemática y ha generado mucho debate. La conclusión de Davidson en “A Nice Derangement of Epitaphs” es la siguiente:

Concluyo que no hay tal cosa como un lenguaje, no si un lenguaje es algo como lo que muchos filósofos y lingüistas han supuesto. De ese modo, no hay tal cosa que tenga que ser aprendida, enseñada o poseída desde el nacimiento. Debemos abandonar la idea de una estructura compartida claramente definida la cual los usuarios de un lenguaje adquieren y luego aplican a los casos⁴⁴⁴.

meaning of an utterance will be what should be found by consulting a dictionary based on actual usage (such as *Webster's Third*). Roughly speaking first meaning comes first in the order of interpretation”.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 92: “A better way to distinguish first meaning is through the intentions of the speaker”.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 107: “I conclude that there is no such thing as a language, not if a language is anything like what many philosophers and linguists have supposed. There is therefore no such thing to be learned, mastered, or born with. We must give up the idea of a clearly defined shared structure which language-users acquire and then apply to cases”.

El paradigma lingüístico intencionalista

En su artículo “The Dream of a Common Language”⁴⁴⁵, S. Pradhan llama la atención sobre lo curioso que resulta que Davidson concluya que no hay tal cosa como un lenguaje con la intención de justificar precisamente la idea de un significado literal⁴⁴⁶. Resulta paradójico que Davidson considere que no existe el lenguaje, concebido como una entidad que los hablantes aprenden y luego aplican en sus usos, y que antes haya dicho que el significado literal de una preferencia es, en circunstancias normales, el significado que encontramos en un diccionario. De ser así, podríamos decir que sí hay algo que deba ser aprendido para identificar el significado literal de una preferencia, a saber, las acepciones semánticas de las palabras. Es decir sería necesario dominar una *teoría previa* para que haya comunicación.

Pero, si así fuera, tampoco está claro que esta distinción de Davidson sirva para fundamentar una tesis de la no-identidad como la que necesita el intencionalismo moderado porque, como señala S. Pradhan⁴⁴⁷ y como el propio Davidson parece reconocer en la cita anterior, el significado literal también depende de las intenciones del hablante, es decir, también está relacionado con el significado intencional del hablante. De esta manera, “Juan se sentó en el escaño” significa literalmente según la intención del hablante, o bien que “Juan ocupó un puesto en el parlamento” o bien que “Juan se sentó en el banco”⁴⁴⁸. Como han señalado Gaipa y Scholes, el significado literal de una preferencia depende del uso⁴⁴⁹ y, en la medida en que esto sea así, no podemos decir que el significado literal es completamente independiente del significado intencional del hablante. Es por ello que en el planteamiento de Davidson la distinción –la tesis de la no-identidad– seguiría amenazada porque los dos significados –el primario y del hablante– dependen en algún sentido, de la intención. Es por ello además que la tesis de la no-identidad que podemos identificar en el planteamiento de Davidson tampoco es clara.

⁴⁴⁵ Pradhan, S., “The Dream of a Common Language”, en Dasenbrock, R. W., (ed.) *Literary Theory after Davidson*, University Park: The Pennsylvania University Press, 1993.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 180.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 182.

⁴⁴⁸ Ver Hernández Iglesias, “Meaning ‘Literal’”, en Frápolli, M. J., (ed.) *Saying, Meaning and Referring, Essays on François Recanati’s Philosophy of Language*, Palgrave Macmillan, 2007.

⁴⁴⁹ Gaipa, M., y Scholes, R., “On the Very Idea of a Literal Meaning”, en Dasenbrock, R. W., (ed.), *Literary Theory after Davidson*, University Park: The Pennsylvania University Press, 1993, p. 168.

En suma, podemos decir que tanto la tesis de la no-identidad de Stecker, y del intencionalismo moderado en general, como la de Davidson, resultan insatisfactorias en la medida en que ambas devienen difusas en tanto que acaban reconociendo trazos intencionales en los dos elementos de la distinción. Si Davidson no mantiene una tesis de la no-identidad clara, entonces no sirve tampoco para fundamentar la versión genérica del intencionalismo moderado, como pretende Puolakka, lo cual no significa que la filosofía del lenguaje de Davidson no resulte útil en aras de justificar el intencionalismo y dar una explicación de la falibilidad del hablante⁴⁵⁰. El hecho de que las tesis de la no-identidad no sean claras no es en sí mismo perjudicial para el intencionalismo, en la medida en que pueda dar una justificación de la falibilidad del hablante que no pase necesariamente por la formulación de una tesis de la no-identidad. En otras palabras, teniendo en cuenta los problemas que trae consigo el intento de hacer congruente una perspectiva intencionalista con una tesis de la no-identidad, cabe preguntarse si es acaso necesaria una tesis de la no-identidad para resolver el problema de la supuesta infalibilidad del autor.

Este problema característico del intencionalismo desde su origen se ha tratado de solucionar mediante la búsqueda de posiciones intermedias que no incurran en los supuestos radicalismos que entrañan las versión más extremas del intencionalismo y del anti-intencionalismo. Por el contrario, no ha sido una estrategia frecuente el intento de defender el intencionalismo fuera de las apostillas habituales, es decir, el desarrollo de una estrategia que muestre que la tesis genérica del intencionalismo –que el significado de una obra viene determinado por la intención del autor– no entraña necesariamente un compromiso con la idea ingenua del significado de Humpty Dumpty. Entre los pocos autores que han intentado avanzar por la vía de la reformulación de la tesis intencionalista original y que han cuestionado el problema de la *Tesis de la Identidad* se encuentran S. Knapp y W. B. Michaels⁴⁵¹.

⁴⁵⁰ En la última sección de este apartado veremos cómo la visión de la intención cumplida de Davidson permite explicar la falibilidad del hablante sin mediar una tesis de la no-identidad.

⁴⁵¹ Knapp, S., y Michaels, W. B., “Against Theory”, en Mitchell, W. J. T., (ed.) *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago: University of Chicago Press, 1982. Reimpreso como “The Impossibility of Intentionless Meaning”, en Iseminger, G., (ed.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, 1992.

Knapp y Michaels “Contra la Teoría”

En el artículo que Knapp y Michaels firman conjuntamente, “Against Theory”⁴⁵², cuestionan el método tradicional de interpretación literaria. A este método lo denominan la “teoría” y a los que la aplican, los “teoristas”. Según los autores, lo característico de la *teoría*, es decir, del método tradicional de interpretación, es que ha construido un falso problema conceptual a partir de una imposibilidad empírica. La imposibilidad empírica es la de separar intención y significado, a la que ha sobrevenido el problema conceptual de la relevancia o irrelevancia la intención para la interpretación del significado. En este sentido, Knapp y Michaels denuncian que tanto intencionalistas como anti-intencionalistas han incurrido en el error de creer que podemos elegir entre un significado sin intención y un significado intencional⁴⁵³. En otras palabras, ni siquiera los intencionalistas han concebido la intención como *el* elemento constituyente del significado, acaso como *uno* de ellos. Así, tanto anti-intencionalistas como intencionalistas se encuentran dentro del marco de la *teoría*, ya que ambos planteamientos parten de un supuesto común, a saber, que intención y significado son separables. La diferencia es si consideran la relevancia de la intención sobre el significado o no.

Para Knapp y Michaels, incluso un representante del intencionalismo absoluto como E. D. Hirsch se mantiene en este dogma de la *teoría*. El error de Hirsch no está en la tesis que establece para el intencionalismo —que el significado de un texto está determinado por la intención del autor—, sino en cómo entiende el método de interpretación. Para Hirsch, puesto que la intención determina el significado textual, para entender el significado del texto hay que buscar la intención. Sin embargo, este método, basado en un ejercicio de derivación, encierra una contradicción con la propia tesis del intencionalismo porque supone que la intención y el significado son separables y, en última instancia, elementos distintos⁴⁵⁴. Según Hirsch todo texto soporta una infinidad de interpretaciones y solo la intención del autor puede desambiguar o fijar el significado concreto en una ocasión dada. Pero al

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

hacer esta distinción, Hirsch está suponiendo aquello que intenta rechazar, a saber, la existencia del significado textual:

Este argumento parece consistente con la ecuación de Hirsch de significado y significado intentado, hasta que uno se da cuenta de que Hirsch está imaginando un momento de interpretación antes de que la intención esté presente. Este es el momento en el que el significado del texto “permanece indeterminado”, antes de que la indeterminación sea resuelta mediante la *adición* de la intención del autor⁴⁵⁵.

Knapp y Michaels dan una vuelta de tuerca a la concepción del intencionalismo absoluto ya que, paradójicamente, su reproche a Hirsch es el opuesto al que toda la tradición anti-intencionalista le había hecho. Mientras que normalmente se ha objetado que el planteamiento de Hirsch incurría en una tesis de la identidad que conducía al humpty-dumptismo, Knapp y Michaels consideran que el problema de Hirsch es, por así decir, que no mantiene una auténtica tesis de la identidad entre intención y significado: “Hirsch, sin embargo, ha fracasado al entender la fuerza de su propia formulación. En un momento identifica el significado y el significado intentado y al momento siguiente los separa”⁴⁵⁶. El error de Hirsch es seguir pensando, como los anti-intencionalistas, que la intención es un elemento que se puede añadir o sustraer al significado. En este sentido, Knapp y Michaels sostienen que

El error cometido por los teoristas ha sido imaginar la posibilidad o la conveniencia de moverse desde un término (el significado intentado del autor) al segundo término (el significado del texto), cuando realmente los dos términos son el mismo. Uno no puede ni tener éxito ni fracasar al derivar un término de otro, ya que tener uno es ya tenerlos ambos⁴⁵⁷.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 14: “This argument seems consistent with Hirsch’s equation of meaning and intended meaning, until one realizes that Hirsch is imagining a moment of interpretation before intention is present. This is the moment at which the text’s meaning “remains indeterminate,” before such indeterminacy is cleared up by the *addition* of authorial intention”.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 13: “Hirsch, however, has failed to understand the force of his own formulation. In the one moment he identifies meaning and intended meaning; in the next moment he splits them apart”.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 12: “The mistake made by theorists has been to imagine the possibility or desirability of moving from one term (the author’s intended meaning) to a second term (the text’s meaning), when actually the two terms are the same. One can neither succeed nor fail in deriving one term from the other, since to have one is already to have them both”.

El paradigma lingüístico intencionalista

En el capítulo anterior hemos visto que el movimiento de derivar el significado de la intención en la interpretación, constituía una de las premisas que soportan la *Falacia Intencional*. La falacia intencional denunciaba que si la intención es relevante para interpretar el significado de la obra, pero para conocer la intención hay que interpretar la obra, entonces la intención no es relevante para interpretar la obra porque hay que interpretar la obra antes de conocer la intención, precisamente, para conocer la intención. Este planteamiento suponía que el intencionalismo encierra una petición de principio que le conduce a un círculo vicioso. Aunque Knapp y Michaels no reparan en las implicaciones de su propuesta sobre la cuestión de la falacia intencional, su visión del significado y la intención constituye un argumento en contra; donde resultaría que lo que es una falacia es la propia falacia intencional. Bajo una tesis de la identidad genuina entre intención y significado no cabe ejercicio de derivación alguno en la interpretación. Interpretar una obra es entenderla como el resultado de una intención. No se interpreta primero la obra para conocer la intención y deducir después el significado. Cuando se interpreta para conocer la intención se conoce el significado al mismo tiempo.

En este sentido, ir contra la *teoría* significa reconocer la imposibilidad de separar la intención y el significado. El argumento de Knapp y Michaels consiste en mostrar la imposibilidad de pensar un significado sin intención y, para ello, los autores nos proponen el experimento mental de imaginar que unos versos –de Wordsworth en su ejemplo– aparecen escritos en la arena de una playa⁴⁵⁸. Según los autores, nuestra primera reacción sería pensar quién los ha escrito, con qué intención y, por lo tanto, cómo podrían ser interpretados. Si, a continuación, supiéramos que en realidad esos versos no han sido escritos por nadie, sino que el movimiento de las olas los ha producido, entonces automáticamente dejaríamos de preguntarnos por su significado. Las marcas en la arena no son palabras, sino meras marcas que se parecen a palabras, es decir, no son lenguaje, no tienen significado. En este sentido, Knapp y Michaels concluyen que no es pensable un significado sin intención, de manera que el nexo entre intención y significado es mucho más fuerte de lo que los propios intencionalistas han supuesto: no es que la intención sea relevante para el

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 15.

significado, sino que sin ella no podemos hablar de significado en modo alguno. En un sentido muy semejante parece posicionarse Davidson cuando afirma que:

[...] yo no hablaría de acto lingüístico si uno dijera “palabras” sólo para oír los sonidos, o para hacer que alguien se durmiera; una acción sólo puede contarse como lingüística si el significado literal es relevante. Pero donde el significado es relevante siempre hay un propósito ulterior⁴⁵⁹.

Esta visión de la intención y del significado se podría identificar con un planteamiento que, no sólo no critica la tesis de la identidad, sino que parece reivindicarla como el planteamiento correcto. Sin embargo, este extremo tampoco es exacto. Lo correcto sería decir que la cuestión de la tesis de la identidad no tiene lugar, porque sólo puede ser planteada bajo el supuesto de la separabilidad de intención y significado. La tesis de la identidad implica hablar de dos cosas: el significado de la preferencia y el significado del hablante, dos cosas que, bajo este planteamiento no son dos cosas realmente distintas porque no son dos cosas en modo alguno. Si no hay dos cosas que identificar no se puede hablar de una tesis de la identidad entre ellas, de manera que problema en términos de tesis de la identidad se disuelve. En el fondo, me parece que la idea de que no hay significado sin intención y la idea de que intención y significado no son separables estaba latente el planteamiento mismo del intencionalismo moderado y en el de Davidson y por eso ambas tesis de la no-identidad acaban siendo difusas.

No obstante, el planteamiento Knapp y Michaels tiene todavía un alcance mayor: al igual que es erróneo considerar que existe tal cosa como un significado independiente de la intención, la idea de que exista tal cosa como un lenguaje fuera de la concreción de los actos de habla es un dogma. En “Against Theory”, los autores consideran que este error, en el que también han incurrido intencionalistas

⁴⁵⁹ Davidson, “Communication and Convention”, p. 272: “[...] I would not call it a linguistic act if one spoke ‘words’ merely to hear the sounds, or to put someone to sleep; an action counts as linguistic only if literal meaning is relevant. But where meaning is relevant, there is always an ulterior purpose”. Otro sentido de significado literal o primario es el que resulta de entenderlo como producto de la mera intención del emisor de decir ciertas palabras. Es decir, como la intención de emitir un acto de habla con solo el componente locutivo. Los propósitos ulteriores serían los que expresa el componente elocutivo y se intentan con el perlocutivo. Que sean ulteriores o no depende de en qué sentido. Como Davidson concluye “siempre hay un propósito ulterior”, quizá aquel por el cual se pronunciaron aquellas palabras.

como P. D. Juhl⁴⁶⁰, tiene detrás el mismo problema que entrañaba el planteamiento de Hirsch. Bajo el planteamiento de Juhl, un acto de habla es algo así como el resultado de añadir intención al lenguaje: “añadir intenciones al *lenguaje* nos da actos de habla (como las obras literarias) cuyo significado está ya determinado”⁴⁶¹, de la misma manera que Hirsch pensaba que interpretar es añadir intención al texto. Lo común es que ambos conciben la separabilidad de intención y significado. Para Knapp y Michaels no existe el lenguaje como entidad abstracta y universal que se particulariza en los actos de habla. Por así decir, el lenguaje *es* sólo en sus instancias y no más allá. Los autores no conciben el lenguaje como una entidad, a la que sumándole la intención, resulta en otra entidad que es un acto de habla porque no hay lenguaje fuera de los actos de habla⁴⁶².

De nuevo, el planteamiento de estos autores se puede relacionar con el de Davidson. Para Davidson está claro que las palabras sólo tienen significado en el uso. En este sentido, considera que “el único recurso del significado lingüístico es la producción intencional de instancias de oraciones”⁴⁶³, es decir, de preferencias. Este planteamiento puede recordar a la conclusión de Davidson en “A Nice Derangement of Epitaph”, donde también sostiene algo parecido a la inexistencia de un lenguaje, tal y como ha sido concebido, como entidad aprendible, enseñable, sistemática, compartida y gobernada por convenciones que los usuarios adquieren y aplican a los casos en la comunicación⁴⁶⁴.

Las intuiciones a favor de la postura de Knapp y Michaels tienen como fundamento que su planteamiento asume la concepción intencionalista del significado hasta sus últimas consecuencias. El intencionalismo depende de una visión genuinamente intencional del significado y no de una visión neutra a la que,

⁴⁶⁰ Knapp y Michaels, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 20: “Juhl thinks that adding intentions to *language* gives us speech acts (such as literary works) whose meaning is already determinate”.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 24: “intention cannot be added to or subtracted from language because language consists of speech acts, which are also always intentional”.

⁴⁶³ Davidson, D., “Locating Literary Language”, *Truth, Language and History*, Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 170: “So in the end the sole source of linguistic meaning is the intentional production of tokens of sentences”.

⁴⁶⁴ Davidson, “A Nice Derangement of Epitaphs”, p. 107: “I conclude that there is no such thing as a language, not if a language is anything like what many philosophers and linguists have supposed. There is therefore no such thing to be learned, mastered, or born with. We must give up the idea of a clearly defined shared structure which language-users acquire and then apply to cases”.

como dicen Knapp y Michael, se le pueda añadir o sustraer el factor intencional⁴⁶⁵. Para ellos, la intención es para significado lo que los actos de habla son para el lenguaje y lo que las creencias verdaderas son para conocimiento: el elemento mismo que los constituye, los átomos de los que están hechos, de manera que, al separarlos, ya no quedarían dos cosas –intención y significado, actos de habla y lenguaje, creencias y conocimiento–, sino que no quedaría ninguna. La justificación y defensa del intencionalismo depende de un compromiso fuerte con la filosofía pragmática del lenguaje, fuera del cual carece de sentido. Este modelo lingüístico pone el acento sobre los actos de habla y no sobre el lenguaje en abstracto, primando el significado en el uso de esas palabras convertidas en preferencias lingüísticas. Y es sólo en ese contexto donde la relevancia de la intención puede encontrar justificación. Es por ello que lo que debe diferenciar a convencionalistas e intencionalistas, en última instancia, es una manera de comprender la naturaleza misma del significado, no los meros roles de los elementos que lo determinan y sus relaciones.

Ahora bien, como han señalado Knapp y Michaels, si asumir la idea de que el significado es indefectiblemente intencional implicara que el intencionalismo vence a sus adversarios, esta victoria sería bastante insustancial porque lo que los intencionalistas consiguen con ello no es más que “una descripción de lo que todos siempre hacemos”⁴⁶⁶. Estar contra la *teoría* parece reducir el debate de un término conceptual a un término fáctico, en tanto que se entiende como una observación de lo que hacemos en la interpretación. Según Knapp y Michaels “significado es solo otro nombre para la intención expresada, conocimiento otro nombre para la creencia verdadera, pero teoría no es solo otro nombre para la práctica. Es el nombre para todas las maneras en que la gente ha intentado mantener fuera la práctica para gobernar la práctica desde el exterior⁴⁶⁷. ¿Está por tanto el intencionalismo, en cuanto teoría, también equivocado? Knapp y Michaels han mostrado que lo era el intencionalismo de Hirsch, el de Juhl o el de Searle. Pero como teoría filosófica y no como teoría literaria el intencionalismo puede ser defendido. Es decir, el

⁴⁶⁵ Knapp y Michaels, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 30: “Meaning is just another name for expressed intention, knowledge just another name for true belief, but theory is not just another name for practice. It is the name for all the ways people have tried to stand outside practice in order to govern practice from without”.

intencionalismo no puede ser un método de interpretación, sino una descripción correcta de lo que hacemos cuando interpretamos. Una buena estrategia de justificación del intencionalismo debe descansar en la observación de las cosas que habitualmente interpretamos. De esta manera, la conclusión a la que llegan Knapp y Michaels redundante positivamente sobre la aproximación de sentido común al concepto de interpretación que debe estar detrás del intencionalismo.

Veamos, a continuación, cómo una visión esencialmente intencional del significado repercute sobre el problema de la tesis de la identidad y, por lo tanto, sobre la necesidad de un intencionalismo moderado.

¿Es necesario el Intencionalismo Moderado?

Bajo la visión del intencionalismo de Knapp y Michaels, la intención determina el significado de la preferencia, lo que significa que no existe una tesis de la no-identidad en términos de una distinción entre el significado del hablante y el significado de la preferencia. El siguiente paso debe ser dar una explicación de cómo esta tesis intencional del significado no conduce inexorablemente a la infalibilidad del hablante, es decir, hay que explicar por qué no es necesaria una tesis de la no-identidad y, por lo tanto, no es necesario tampoco un intencionalismo moderado. En este sentido, la pregunta a responder es la siguiente: ¿concebir intención y significado como elementos inseparables en una preferencia implica necesariamente la infalibilidad del hablante?⁴⁶⁸

El planteamiento de Knapp y Michaels no responde a esta pregunta porque los ejemplos con los que están concernidos en su artículo no son los casos relevantes para esta cuestión, sino sus complementarios, a saber, aquellos en los que, en *ausencia* de una intención, tenemos algo parecido a un acto de habla *logrado*, a una preferencia con significado, por ejemplo, las marcas en la arena o los textos creados por un ordenador. Los autores consideraban que en estos casos no podemos hablar de significado, porque no hay intención. Pero, dado que es de sentido común que las intenciones a veces se cumplen y a veces no, lo que hay que aclarar es qué ocurre con

⁴⁶⁸ Le agradezco a María José Alcaraz las conversaciones sobre el papel de la noción de intención cumplida en el modelo de Knapp y Michaels.

el significado en aquellos en los que, en *presencia* de una intención, hay una preferencia o un acto de habla *fallido*, que no satisface dicha intención. Estos casos son más problemáticos que sus complementarios, ya que son precisamente aquellos que aducen los anti-intencionalistas para mostrar que intención y significado sí son separables.

La respuesta que parece desprenderse del planteamiento de Knapp y Michaels es que una preferencia significa lo que su autor intenta que signifique siempre que cumpla su intención pero, si no cumple la intención, la preferencia no significa otra cosa distinta de su intención, sino que carece de significado. Es decir, las preferencias fallidas carecerían de significado porque si un significado no es significado intencional entonces no es significado en modo alguno. Una preferencia fallida no significa nada porque si no corresponde con la intención o no la hace cumplir, lo proferido es como un mero sonido, como meras marcas encontradas en la playa que se parecen a un poema de Wordsworth. Decir que una preferencia, en caso de tener significado, tiene el significado intencional del hablante o carece por completo de significado, es idéntico a decir que una preferencia significa *siempre* lo que el hablante pretende, porque de no ser así, no ocurre que signifique otra cosa, sino que carece de significado. Pero esto no implicaría decir que el hablante sea infalible ni que siempre logre su intención, porque no siempre logra producir algo con significado. En un sentido muy semejante Davidson considera que:

Por supuesto que la mera intención no *da* ese significado a la oración; pero si se emite con la intención de emitir una oración con ese significado, y de hecho no tiene ese significado, entonces no tiene significado lingüístico alguno⁴⁶⁹.

En este fragmento Davidson apunta a la idea de que en los casos de intención no cumplida no existe un significado alternativo al significado intencional del hablante que podamos adscribir a la preferencia. Más bien, lo que ocurre es que los casos de intención incumplida dan lugar a una preferencia *fallida* y no a una preferencia *distinta* en cuanto a su significado. En sentido estricto, no se puede hablar de

⁴⁶⁹ Davidson, "Communication and Convention", p. 271: "Of course the mere intention does not give the sentence that meaning; but if it is uttered with the intention of uttering a sentence with that meaning, and it does not in fact have that meaning, then it has no linguistic meaning at all".

significado en el caso de preferencias fallidas, porque precisamente son fallidas porque el significado ha colapsado, no se ha producido. Si esto es así, no podemos decir que cuando las preferencias son fallidas se transforman en otra preferencia con otro significado. Este planteamiento podría resultar intuitivo si observamos lo que ocurre en una relación comunicativa. Cuando un hablante falla en la realización de su significado intencional no ocurre que su intérprete adscriba a la preferencia un significado distinto –como por ejemplo cualquiera de los posibles significados compatibles con significado estándar que se puede adscribir a la oración de la que el hablante hace uso en su preferencia– y siga adelante sin haberle entendido, sino que demanda que haga efectiva su intención. Cuando le pido a alguien que me explique qué quiere decir no espero que me indique el significado de la oración que ha instanciado en su preferencia porque probablemente yo ya conozca este significado y, sin embargo, no le haya entendido. Es decir, el fallo está en el significado de la preferencia y no hay otro significado de *esa* preferencia que pueda reemplazarlo.

No obstante, es natural que persista la idea de que cuando una intención es fallida y da lugar a una preferencia fallida no se produce una ausencia total de significado, sino que sí hay *otro* significado. Decir que las preferencias fallidas no tienen significado, como preferencias, no significa que no quede ningún resquicio para hablar de significado en los casos de fallo, aunque sea en un sentido diferente. La idea de que hay otro un significado no es falsa, pero sí encierra una confusión. Si bien es cierto que existe otro significado, lo que no es cierto es que ese otro significado sea el significado de la preferencia del hablante, sino el significado que un usuario competente de un lenguaje puede adscribir a la preferencia. Es decir, atribuimos a la preferencia una intención distinta de la que el produjo efectivamente. Nuestra hipótesis de significado es falsa porque no coincide con el significado real, incluso cuando el error puede atribuirse a un fallo del emisor.

Cuando los intencionalistas moderados entienden que el significado de la preferencia y el significado del hablante coinciden en los casos exitosos y que, por lo tanto, el significado de la preferencia viene determinado por las intenciones del hablante en estos casos, cuando los intencionalistas moderados dicen que hay una distinción entre el significado de la preferencia y el significado intencional del hablante, habría que preguntarse en qué consiste y como se determina el significado

de la preferencia en los casos fallidos. Ellos dicen, ¿acaso podemos decir que una preferencia fallida significa algo distinto de lo que significa la oración de la que se hace uso en es caso? Si la respuesta es que no, entonces en estos casos ya no estamos hablando del significado de la preferencia como preferencia de una oración, porque tiene el mismo significado que tendría fuera del hecho de ser proferida por un hablante con una intención en un contexto comunicativo, a saber, una multiplicidad de significados, entre los cuales el intérprete elige uno. Es decir, mantienen que generalmente en los casos de fallo un intérprete no adscribe a una preferencia fallida un significado distinto del que adscribiría a la oración contenida en la preferencia cuando esta no es considerada como proferida en un caso específico, porque no hay otro significado que pueda ser adscrito a una preferencia fallida más que el significado estándar de la oración que contiene.

El problema es que el significado oracional es inane desde el punto de vista pragmático, ya que no se puede identificar con el significado preferencial porque que es indeterminado, y ya hemos dicho que si el intencionalismo no adopta el punto de vista de la pragmática, no tiene otro espacio donde hacer relevante la intención. Del significado de las oraciones poco se puede decir más allá de lo relativo al significado convencional de las palabras que contiene y de las reglas gramaticales que nos permiten unir ciertas palabras con sentido. Y esto no contribuye de manera necesaria y suficiente a iluminar el significado de las oraciones cuando son usadas en preferencias lingüísticas. Como vimos a propósito de la diferencia entre oraciones y preferencias, una oración puede dar lugar a múltiples preferencias. Esto significa que el significado oracional es múltiple, es decir, no es uno unívoco y determinado. En los casos de fallo el intérprete elige uno de los múltiples significados compatibles con la oración como si fuera el significado de la preferencia emitida. Pero ése no es el significado de preferencia emitida por el hablante, sino uno que podría haber sido el significado de otra preferencia.

Si esto es así, en última instancia, la tesis de la no-identidad del intencionalismo moderado en los casos de fallo no consiste, en realidad, en la distinción entre el significado de la preferencia y el significado del hablante, sino en la distinción entre el significado de la oración y el significado de la preferencia intentado por el hablante. Sería pensable que esta fuera la tesis de la no-identidad que

sostuviera un intencionalismo moderado. Pero ésta es una distinción estéril, que hace prescindible al intencionalismo moderado, en la medida en que nos devuelve a los términos del debate original, en el que, por un lado, los anti-intencionalistas-convencionalistas reivindicaban la secuencia de palabras como único elemento de significado cognoscible –significado oracional– y, por otro lado, los intencionalistas denunciaban su ambigüedad reivindicando que sólo la intención del autor puede sacar una secuencia de palabras de su natural indeterminación –significado preferencial–.

Ahora bien, ¿decir que cuando una preferencia tiene significado es porque instancia el significado intencional del hablante significa que el hablante es infalible? La infalibilidad del hablante a la hora de cumplir su intención comunicativa es pensable como una instancia particular del problema de la autoridad de la primera persona. Como vimos en el segundo capítulo, bajo una visión externista de la mente la autoridad de la primera persona existía pero se comprendía como el fenómeno de los estados mentales pertenecían a un sujeto y sólo un sujeto podía tener sus propios estados mentales, lo que no tenía consecuencias epistemológicas indeseables. Del mismo modo, es pensable que la autoridad del hablante para determinar el significado de sus acciones intencionales lingüísticas –sus preferencias– no traiga consecuencias indeseables si se piensa desde un punto de vista externista, como el que entraña la visión de la interpretación comunicativa de Davidson.

La visión de la intención cumplida de Davidson nos permite justificar la idea de que la infalibilidad del agente, ya sea un hablante o un artista, es imposible. Como hemos visto, para Davidson el principio de falibilidad del hablante reside en el intérprete, no en las convenciones ni en el propio hablante. Esta visión de la intención cumplida instancia un planteamiento externista de lo que es cumplir una intención porque establece que un hablante no puede ser infalible en la medida en que cumplir una intención no depende por completo de sí mismo. Por lo tanto, es cierto que un hablante tiene, por así decir, el poder de determinar el significado de la preferencia, pero sí, y sólo si, su intérprete lo permite. En una relación comunicativa, un hablante no puede nunca ser infalible porque que se cumpla su intención no depende sólo de sí mismo, sino también del intérprete, ya que para un hablante, cumplir su intención significa que ha hecho posible que su intérprete capte el

significado intencional de su preferencia. Así pues, el problema de la tesis de la identidad sólo se puede plantear bajo una noción de la intención cumplida ingenua que entiende que el hablante tiene todo el poder en la realización de sus intenciones comunicativas.

En suma podemos decir que para justificar la falibilidad del hablante no necesitamos una tesis de la no-identidad. Sólo es preciso contemplar una visión del cumplimiento de la intención comunicativa desde el punto de vista externista, como era la visión amplia de la intención cumplida. A la pregunta de por qué el hablante es falible el intencionalismo moderado diría que porque en ocasiones el significado de su preferencia y su significado intentado no coinciden, sino que el significado coincide con alguna otra intención, pero no la real. La alternativa es considerar que el hablante es falible porque el cumplimiento de su intención comunicativa no depende exclusivamente de sí mismo. Mantener que el hablante tiene el poder de determinar intencionalmente el significado de su preferencia no es idéntico a decir que se tiene el poder de cumplir siempre la intención comunicativa de dicha preferencia. De esta manera existe una explicación al problema de la tesis de la identidad, distinta a la del intencionalismo moderado, en virtud de la cual resultaría innecesario.

3.3 Resumen

En este capítulo he buscado una solución al segundo de los problemas que afectaban al debate clásico, el de la *Tesis de la Identidad*. Para ello he comenzado analizando uno de los fundamentos del intencionalismo, a saber, su justificación a partir del modelo lingüístico por analogía, a partir de algunas de las concreciones que ha adoptado, particularmente, en el intencionalismo moderado. En este sentido, hemos visto en primer lugar el *modelo conversacional* de Carroll que pretende establecer un paralelismo entre la experiencia del arte y la experiencia de la comunicación, considerando que la actitud interpretativa en el arte es muy similar a la actitud interpretativa en una conversación. A pesar de que pueden existir intuiciones favorables a la idea de que, al menos en ocasiones, la experiencia del arte es

El paradigma lingüístico intencionalista

asimilable a una experiencia comunicativa esta analogía no es extensible a la generalidad del arte ya que no podemos suponer en todos los artista la intención de comunicar. Así, el alcance de este planteamiento era limitado, ya que en el arte no es generalizable una intención comunicativa porque no todos los artistas quieren decir algo con sus obras, sino hacer algo intencionalmente.

En segundo lugar he analizado el *modelo preferencial* de Stecker. Este modelo tomaba como fundamento de la analogía un elemento con más potencial explicativo que la conversación, a saber, la preferencia lingüística. En el modelo preferencial la analogía consiste en pensar las obras de arte como preferencias lingüísticas en tanto que los elementos propios del significado de la preferencia –intención, convención y contexto– son identificables, funcionando de manera semejante, tanto en la literatura como en las obras de arte no literarias. El problema del modelo preferencial venía a la hora de concretar la teoría del significado de la preferencia, a la que Stecker denomina la *visión unificada*. Con esta teoría del significado Stecker pretendía acabar con el dualismo intención/convención. Pero el autor lo conseguía a costa de minimizar la relevancia de la intención y sobredimensionar de manera innecesaria el papel de las convenciones. Para Stecker, las convenciones determinaban el significado tanto en los casos de intención incumplida, como en los casos de intención cumplida. Así, debido a la relevancia tan exigua que Stecker acaba concediendo al componente intencional del significado, he considerado que el intencionalismo moderado de Stecker encarna una visión *mínima* de intencionalismo indistinguible de un convencionalismo moderado.

Las objeciones al planteamiento de Stecker han servido como punto de partida para una reflexión sobre la viabilidad del intencionalismo moderado en general porque revelan que éste se sostiene sobre un dogma, a saber, la idea de que el lenguaje sea algo esencialmente convencional. En este sentido, el objetivo fundamental de la segunda parte del capítulo ha sido replantear los dos problemas fundamentales del intencionalismo moderado –explicar cómo se conjugan en el significado sus distintos elementos determinantes y especificar una noción de intención cumplida– a la luz de un paradigma lingüístico no convencionalista como el de Davidson. Como hemos visto, para Davidson las convenciones no constituyen un elemento esencial del significado porque la comunicación no precisa necesariamente

una regularidad en el significado, es decir, no precisa una coincidencia previa entre el hablante y el intérprete sobre el significado, sino una mera coincidencia en el momento mismo de la comunicación. En este sentido, la visión no convencionalista del lenguaje difumina la complicación de explicar la relación entre los distintos determinantes de significado, en la medida en que el papel de las convenciones se minimiza considerablemente.

Minimizar de la relevancia de las convenciones en el significado lingüístico ha repercutido positivamente sobre el intencionalismo en la medida en que amplía su poder explicativo en el ámbito de lo artístico, contribuye a reforzar la analogía entre significado artístico y lingüístico y pone de relieve la relevancia de la intención. En este sentido, hemos visto el ejemplo de Davidson que explica cómo es posible que un autor como James Joyce que pretende evitar las restricciones convencionales es capaz de hacerse entender mediante usos innovadores y creativos del lenguaje. Todo ello no sería posible sin una reformulación de la noción de intención cumplida. La visión de la noción de intención cumplida a través del paradigma lingüístico no convencionalista nos ha permitido pasar de una visión estrecha como la de Stecker – que ligaba intrínsecamente convención e intención cumplida– a una visión amplia que permite dar mejor cuenta de la complejidad de los usos lingüísticos y, especialmente, de los usos innovadores, que son tan importantes para el intencionalismo, ya que ponen de relieve la relevancia de la intención.

Defender una visión amplia de la intención cumplida nos ha permitido abrir un camino entre un convencionalismo moderado y un intencionalismo ingenuo. En la teoría de la interpretación de Davidson, el límite a las intenciones del hablante que es necesario establecer para justificar su falibilidad consistía en tener que ver con una creencia sobre el cumplimiento de su intención que el hablante elabora a partir de lo que sabe del intérprete. Es por ello que, en la propuesta de Davidson el principio de falibilidad del hablante reside en el intérprete, no en las convenciones lingüísticas. La visión no convencionalista del lenguaje de Davidson y su teoría intencionalista permitía cuestionar el planteamiento del intencionalismo moderado, al menos en la formulación de Stecker, en la medida en que si el intencionalismo moderado nació con la finalidad de acomodar las objeciones convencionalistas sobre el significado,

pero el lenguaje no es algo necesariamente convencional bajo este paradigma, entonces el intencionalismo moderado no sería necesario.

No obstante, en la aplicación de las tesis de Davidson al problema del intencionalismo interpretativo ha surgido un problema a la hora de considerar otra aproximación con este mismo propósito, como ha sido la de Kalle Puolakka. El análisis de la tesis de Puolakka ha arrojado un resultado paradójico: con la misma premisa davidsoniana desarrolla una propuesta con conclusiones opuestas a las que hemos establecido aquí, ya que no acaba en la disolución del intencionalismo moderado, sino en su justificación. Para solucionar esta dicotomía ha sido preciso apuntar más certeramente al corazón mismo del intencionalismo moderado, que es la distinción que establece entre el significado de la preferencia y el significado del hablante, a lo que nos hemos venido refiriendo como la *tesis de la no-identidad*.

A este respecto hemos visto cómo la propia distinción resulta dudosa en la medida en que el significado de la preferencia parece incluir el significado del hablante como una de sus partes constituyentes. Otro argumento contra esta distinción venía de parte de los revisionistas del intencionalismo absoluto como son Knapp y Michaels, para quienes no era posible hablar de un significado sin intención. Siguiendo a estos autores hemos visto cómo la tesis de la identidad es un concepto erróneo ya que establece la identidad de dos cosas, intención y significado, que realmente no constituyen dos cosas distintas. En este sentido, la distinción entre el significado de la preferencia y el significado del hablante que maneja el intencionalismo moderado encubría realmente la distinción en el significado de la oración de la preferencia y el significado preferencial intentado del hablante en los casos de fallo.

Sin embargo, un compromiso con una visión verdaderamente intencional del significado no impide una explicación de cómo es posible explicar la falibilidad del hablante sin recurrir a una tesis de la no-identidad. Cuando la intención es fallida, el significado que se puede atribuir a la preferencia es el que esta tendría si hubiera sido emitida con otra intención, no el que tendría en abstracto la oración contenida. Puesto que esta intención no es real, la preferencia no tiene significado, la intención real ha sido fallida. Esto se compadece bien con la idea, que defendí en el capítulo primero, de que una hipótesis interpretativa solamente es aceptable cuando puede ser

El paradigma lingüístico intencionalista

verdadera, es decir, cuando puede coincidir con el significado intentado del autor. Apelando de nuevo a la visión de la intención cumplida que se desprende de la teoría de la interpretación de Davidson, hemos visto que bajo esta visión de carácter externista la cuestión de la infalibilidad carece de sentido en la medida en que un agente no puede ser infalible si el cumplimiento de su intención no depende sólo de sí mismo, sino también de su intérprete; esto es, de que el intérprete pueda captar el significado intentado de la proferencia.

4. EL SIGNIFICADO ARTÍSTICO COMO SIGNIFICADO

4.1 La analogía entre el significado artístico y el significado lingüístico

Generalmente, el intencionalismo ha intentado justificar la relevancia de la intención para la interpretación del significado de las obras de arte partiendo de la relevancia de la intención para la interpretación del significado lingüístico. En el capítulo anterior hemos visto cómo se ha concretado el modelo lingüístico en el intencionalismo moderado de Stecker y cómo podría configurarse un modelo alternativo basado en un paradigma no convencionalista del lenguaje y del significado como el de Davidson. Sin embargo, la aplicación del paradigma lingüístico a la interpretación del arte ha resultado problemática porque la justificación de su premisa fundamental, a saber, que existe una analogía entre el significado artístico y el significado lingüístico ha sido igualmente cuestionada. El objetivo fundamental de este último capítulo es justificar dicha analogía, mediante una reformulación de la misma. Para ello intentaré llevar a cabo una revisión de la visión del lenguaje natural en la que se apoya la analogía recurriendo a una visión pragmática del lenguaje.

4.1.1 Partidarios y detractores de la analogía

Dos ideas aparentemente incompatibles

La posible analogía entre el significado artístico y el lingüístico, en términos particulares, y entre el arte y el lenguaje, en términos generales, es una idea muy controvertida. Una de las posibles razones es que encierra dos ideas que resultan igualmente compatibles con nuestras intuiciones de sentido común, pero que parecen difícilmente reconciliables entre sí. Por un lado, a favor de la analogía existe la idea de que la experiencia del arte se asemeja, en algún sentido, a la experiencia de la comunicación mediante el lenguaje. Prueba de ello puede ser el hecho de que en el contexto de la interpretación artística encontramos el uso de ciertas expresiones características del contexto comunicativo. Por ejemplo, decimos que la obra *significa, expresa, quiere decir, transmite este mensaje*, etc. Por otro lado, en contra de la analogía tenemos la idea de que el arte tiene propiedades específicas que superan con mucho la experiencia de la mera comunicación. Por ejemplo, del arte decimos que tiene valor o que está relacionado con ciertas afecciones complejas, como la experiencia estética; características que, en principio, no se observan en el lenguaje natural.

La primera idea mencionada recoge la intuición a favor de la analogía entre el significado lingüístico y artístico y, en general, ha sido defendida por todos los tipos de intencionalismo canónico –absoluto, moderado, hipotético, etc. Desde el punto de vista intencionalista, se considera que podemos hablar del significado artístico como significado sólo en la medida en que comparte una serie de propiedades con el caso central de significación, que es el significado lingüístico. Es por ello que el punto de partida del intencionalismo para conceder validez a la analogía es la tesis de que el contenido de las obras de arte es concebible como el significado de las mismas⁴⁷⁰, de

⁴⁷⁰ Este planteamiento tampoco se encuentra exento de polémica, ya que algunos autores, como P. Lamarque y S. H. Olsen han objetado que no hay una idea concreta de lo que quiere decir hablar de significado de las obras de arte y, aunque la hubiera, existen razones para pensar que éste no sería el objetivo de la interpretación. Los autores han considerado que no se puede decir en sentido estricto que una obra de arte *significa*, a pesar de que pueda ser una forma en la que comúnmente nos expresamos respecto al contenido artístico. Olsen, H. O., “The ‘Meaning’ of a Literary Work” en Lamarque, P., y Olsen, S. H., (eds.) *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition - An Anthology*, Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2004. En este sentido, existe desde el intencionalismo un gran interés por clarificar la idea de significado de una obra arte, ya que de ello depende, a su vez, la

manera que el análisis del significado lingüístico y sus elementos sería explicativo para la interpretación del contenido de las obras de arte.

Como hemos visto en el capítulo anterior, este planteamiento se ha concretado, por ejemplo, en el *modelo conversacional* de N. Carroll⁴⁷¹ y en el *modelo preferencial* de R. Stecker⁴⁷², dentro del marco específico del intencionalismo moderado. Por un lado, Carroll ha considerado que la experiencia de la interpretación de una obra de arte presenta un paralelismo con las cosas que hacemos y las habilidades que ejercemos a la hora de identificar lo que alguien nos quiere decir en una conversación⁴⁷³. Por otro lado, Stecker ha defendido que, tanto en el significado de las obras de arte, como en el significado de las preferencias del lenguaje, encontramos un vehículo para conllevar cierto contenido artístico o significado, una intención, ciertas convenciones de diversa índole que rigen y que han de ser conocidas y un contexto. Que estos elementos se hallen en ambos dominios y que funcionen de manera semejante es lo que proporciona a Stecker razones suficientes como para hablar de ese *contenido* artístico como *significado* y, al mismo tiempo, del significado artístico como significado análogo al significado de las preferencias lingüísticas⁴⁷⁴.

La objeción de reduccionismo de Lamarque y Olsen

Por el contrario, desde el anti-intencionalismo se ha concedido validez a la segunda idea que he mencionado anteriormente –que el arte supera la experiencia de la comunicación– y, en consecuencia, la analogía ha sido rechazada. Anti-intencionalistas/maximizadores de la experiencia estética como P. Lamarque y S. H. Olsen, han desarrollado una de las principales críticas a la analogía, en el marco de su análisis de la literatura. Por ejemplo, Olsen ha intentado desmontar la analogía

justificación de las intuiciones sobre la intención, en tanto que elemento determinante del significado. Por ejemplo, la postura de Olsen y Lamarque ha sido criticada por Stecker en *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003, p. 62.

⁴⁷¹ Carroll, N., “Art, Intention, and Conversation”, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

⁴⁷² Stecker, R., “Meaning and Interpretation. The Role of Intention and Convention”, *Artworks. Definition, Meaning and Value*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1997 y *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

⁴⁷³ Carroll, *op. cit.*, p. 174.

⁴⁷⁴ Stecker, R., *Artworks: Definition, Meaning, and Value*, p. 116.

negando que existan las similitudes entre los dos tipos de significado que aduce el intencionalismo. Como he dicho anteriormente, el autor ha considerado que “el estatus de una preferencia es necesariamente (según la teoría de la comunicación de la intención) el medio para un fin. El estatus de una obra literaria es ser un fin en sí mismo”⁴⁷⁵. Asimismo, Olsen ha defendido que la literatura carece de las propiedades que nos permiten identificar el significado en oraciones y preferencias, como la posibilidad de tomarlas como unidades a las que aplicar las reglas sintácticas y semánticas⁴⁷⁶.

A parte de las diferencias entre arte y lenguaje que se puedan señalar, Lamarque y Olsen han blindado su posición con un argumento que va más allá de estas posibles diferencias. Según los autores, incluso en el caso de que algunas semejanzas entre lenguaje y literatura estuvieran justificadas, la analogía resultaría igualmente inútil, ya que no contribuye a explicar, precisamente, aquello que debe ser explicado, a saber, qué diferencia el mero lenguaje de la literatura. Esto significa que el hecho de que la literatura sea lenguaje es un fenómeno meramente concomitante al hecho de la literatura como arte. Bajo este planteamiento, la analogía dejaría fuera de su ámbito explicativo aquellos aspectos que cuentan para considerar el lenguaje literario como arte, aspectos que tienen que ver fundamentalmente con las razones para su apreciación (su valor) y con las experiencias que produce. En este sentido, Olsen ha afirmado que la analogía entre arte y lenguaje anima a aprehender “una obra de arte literaria como siendo independiente de sus cualidades valorables”⁴⁷⁷.

Éste es el reproche fundamental que se hace al intencionalismo desde una concepción estética para la interpretación del arte que podemos adscribir a los anti-intencionalistas/maximizadores en general. Esta concepción considera que asimilar arte y lenguaje sólo es posible a costa de minimizar el componente estético y de valor de las obras. De ahí que Lamarque y Olsen hayan denunciado que la analogía implica

⁴⁷⁵ Olsen, S. H., “Authorial Intentions”, *British Journal of Aesthetics*, nº 13, 1973, p. 228: “The status of an utterance is necessarily (according to the communication intention theory) the means to an end. The status of a literary work is that of being an end in itself”.

⁴⁷⁶ Olsen, S. H., “The ‘Meaning’ of a Literary Work”, en Lamarque, P., and Olsen, S. H., (eds.) *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology*, Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2004, p. 179: “This is the handle which language offers to the linguist; turning it the right way he will open up a systematic and semantic description of the sentence, its parts, and their interrelationships. Literature offers no such handle”.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 180: “a literary work of art as being independent of its valuable qualities”.

una visión reduccionista del arte⁴⁷⁸, ya que explicar la interpretación del arte mediante los recursos del análisis del lenguaje natural acaba reduciendo el arte a mero lenguaje. Este argumento se dirige contra la posibilidad de la analogía entre arte y lenguaje natural, de manera que la justificación de la intención en el segundo no tenga nada que ver con la justificación de la intención en el primero. Así, del planteamiento de estos autores se concluiría que el modelo del significado lingüístico no es explicativo de nuestra experiencia de la interpretación de las obras de arte y, por extensión, que el intencionalismo, justificado mediante el paradigma lingüístico, es erróneo. El planteamiento de Lamarque y Olsen se puede resumir en la última frase del texto de Olsen “The ‘Meaning’ of a Literary Work”: “[...] la literatura no es meramente lenguaje: la literatura es arte”⁴⁷⁹.

Además, la analogía no ha sido criticada sólo desde el anti-intencionalismo, sino que también ha sido cuestionada por un intencionalista como R. Wollheim. Wollheim puede ser considerado como un intencionalista no canónico en lo que respecta a la cuestión del significado artístico porque considera que, si bien el contenido del arte puede concebirse como significado, eso no implica que sea análogo al significado lingüístico. De esta manera, el autor trata de mantener la noción de significado para la teoría del arte, reduciendo la semejanza con el significado lingüístico, de manera que las especificidades de lo artístico no se vean mermadas. Por ejemplo, según Wollheim, el significado artístico tiene propiedades exclusivas de las que carece el significado lingüístico, fundamentalmente su naturaleza *experiencial*⁴⁸⁰. Asimismo, el significado artístico carece de las propiedades definitorias del significado lingüístico como, por ejemplo, estar gobernado reglas y ser identificable a través de ciertas convenciones.

Una tesis mixta como la de Wollheim aceptaría la segunda idea –que el arte tiene características de las que carece el lenguaje– y reformularía la primera –que el arte y el lenguaje son análogos– en aras de eliminar el paralelismo arte/lenguaje, lo

⁴⁷⁸ Lamarque, P., and Olsen, S. H., *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*, Oxford: Oxford University Press, 1994, p. vii: “Ours is a non-reductionist account, it (unfashionably) acknowledges the autonomy of literature and literary criticism, it does not seek to reduce the study of literature to rhetoric, *belles-lettres*, philology, ethics, civic studies, or whatever”.

⁴⁷⁹ Olsen, “The ‘Meaning’ of a Literary Work”, p. 187.

⁴⁸⁰ En el siguiente apartado veremos qué significa para Wollheim que el significado artístico tiene naturaleza experiencial.

El significado artístico como significado

que evitaría, a su vez, la visión reduccionista que denunciaban Lamarque y Olsen. Es por ello que se puede decir que Wollheim suscribe un tipo especial de intencionalismo, en tanto que la relevancia de la intención no se fundamenta en la analogía con el paradigma lingüístico, sino que pone de relieve sus límites. En suma, el debate ha arrojado dos argumentos fundamentales en contra de esta analogía implícita en el intencionalismo. En primer lugar, el argumento que podemos adscribir a Lamarque y Olsen consiste en considerar que la analogía implica una visión reduccionista del arte porque deja fuera los aspectos propiamente artísticos del contenido de las obras de arte (lo que hay que captar para entender una obra). En segundo lugar, el argumento que podemos adscribir a Wollheim consiste en negar que el significado artístico es análogo al significado lingüístico porque el primero presenta características especiales de las que carece el segundo. Veamos cuales son estas características y cuales son los argumentos de Wollheim en contra de una analogía tantas veces intentada.

4.1.2 Los argumentos de Wollheim contra la analogía

Dos diferencias

Para analizar las diferencias entre el significado artístico y el lingüístico que mantiene Wollheim podemos seguir dos estrategias diferentes. La primera consiste en mostrar cómo las características específicas del significado lingüístico no se observan en el significado artístico. La segunda consiste en mostrar que las características definitorias del significado artístico no se observan en el lingüístico. Wollheim concreta la primera estrategia en el análisis de las diferencias entre el significado artístico en el caso particular del significado pictórico y el significado lingüístico. Aquí me concentraré en dos características fundamentales del significado lingüístico que, según Wollheim, no se pueden observar en el caso del significado pictórico. La primera tiene que ver con la naturaleza composicional del lenguaje⁴⁸¹ y

⁴⁸¹ Wollheim, R., "Pictures and Language", *The Mind and Its Depths*, Cambridge: Harvard University Press, 1993, p. 186.

la segunda con la naturaleza bipartita del proceso de captación del significado lingüístico⁴⁸².

Para justificar la primera diferencia Wollheim señala el tipo de análisis que admite el significado lingüístico en la medida en que el lenguaje es una actividad perfectamente gobernada por reglas y convenciones que tienen que ser aprendidas. Por ello, según Wollheim, el significado lingüístico es analizable en términos de su estructura y componentes, mientras que en una pintura no parece que tomar sus elementos por separado nos permita hablar de significado. En este sentido, dice Wollheim:

Si es correcto pensar el lenguaje como intrínsecamente ligado a reglas, es preciso observar que el lenguaje está ligado por reglas de un tipo muy especial. Las reglas lingüísticas tienen niveles y son jerárquicas, lo que podemos contrastando como la palabra “bisonte” y la oración “el bisonte está de pie” adquieren su significado. En ambos casos se apela a reglas, pero, en el primer caso, la regla es del tipo que enlaza palabras con el mundo y, en el segundo caso, la regla es del tipo que enlaza secuencias bien formadas de palabras con el mundo, y lo hace en virtud de dos cosas: el significado de las palabras individuales (fijado por el primer tipo de regla), más los principios que gobiernan su combinación en frases, cláusulas y, finalmente, oraciones. Es la presencia en el lenguaje de esta jerarquía de reglas lo que asegura que el significado lingüístico es esencialmente combinatorio, y es la naturaleza combinatoria del significado lingüístico lo que nos permite aprender un lenguaje y coloca la captación de un número infinito de oraciones dentro de la capacidad de una mente finita⁴⁸³.

⁴⁸² Wollheim, R., “Mi pensamiento estético”, *Daimon, Revista de Filosofía*, 28, Enero-Abril, 2003, p. 100. Publicado en inglés como “On Aesthetics. A Review and some Revisions”, *Literature & Aesthetics*, 11, 2011.

⁴⁸³ Wollheim, “Pictures and Language”, p. 186: “For, if it is right to think of language as inherently rule-bound, it needs to be observed that language is bound by rules of a very special kind. Linguistic rules are layered or hierarchical, and this we can see by now contrasting how the word ‘bison’, and the sentence, ‘The bison is standing’, gain their meaning. In both cases the appeal is to rules, but, in the first case, the rule is of a sort that ties words to the world, and, in the second case, the rule is one that ties well-formed sequences of words to the world and does so in virtue of two things: the meanings of the individual words (fixed by the first sort of rule), plus the principles governing their combination into phrases, clauses, and eventually sentences. It is the presence within language of this hierarchy of rules that ensures that linguistic meaning is essentially combinatorial, and it is the combinatorial nature of linguistic meaning that permits us to learn a language, and places the grasp of an infinite number of sentences within the capacity of a finite mind”. De una manera muy semejante se expresa el autor en *La pintura como arte*, p. 30: “Otra manera de formular la explicación que impugno es decir que asimila el

El significado artístico como significado

Así pues, Wollheim señala la existencia de reglas semánticas y sintácticas que explican cómo el significado de un todo, como es una oración, es determinable considerando el significado de sus componentes, las palabras. La concepción del significado de las imágenes de Wollheim se aleja en este sentido de las tendencias semióticas de los años sesenta que, sin ser intencionalistas, intentaban buscar unidades mínimas de significación y reglas de composición también en las imágenes, buscando en la analogía entre el lenguaje natural e imágenes la explicación del significado de las últimas⁴⁸⁴. Pero esta distinción no debe conducir a una visión estructuralista del lenguaje según la cual cada lengua es un conjunto de reglas semánticas y sintácticas que determinan el significado. Como hemos visto en el capítulo anterior, las reglas, las convenciones, no son esenciales al lenguaje.

Frente al carácter reglado del significado lingüístico Wollheim apunta al carácter improvisatorio del significado pictórico. En cada pintura el artista espera el reconocimiento por parte del espectador de aquello que ha representado o expresado, es decir, del contenido de su obra, sin que haya una regla que determine la relación entre la apariencia de la pintura y su significado. Es decir, en cada caso, el artista improvisa el significado de su obra. Sin embargo, lo que hemos visto es que también la interpretación del significado lingüístico es improvisatoria, en el sentido de que la teoría que guía la interpretación de las preferencias es una teoría de paso, no una teoría previa. En el último párrafo de “A Nice Derangement of Epitaph” Davidson se pronuncia en términos muy distintos a la de Wollheim en la cita anterior afirmando que: “debemos abandonar la idea de una estructura claramente definida y compartida que los usuarios de un lenguaje adquieren y aplican a casos”⁴⁸⁵. Para Davidson, aunque existen muchos casos donde violamos o ignoramos las convenciones, cometemos errores al pronunciar (malapropismos) o somos simplemente originales en nuestro uso del lenguaje, al final, la interpretación es

tipo de significado que los cuadros poseen con el tipo de significado que posee el lenguaje. Pues sí, hablando de manera general, se puede afirmar que el significado lingüístico se puede explicar dentro de cierto conjunto de normas, códigos, convenciones y sistemas de símbolos, los cuadros, y su significado, no”.

⁴⁸⁴ Ver por ejemplo, Pérez Carreño, F. *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988.

⁴⁸⁵ Davidson, D., “A Nice Derangement of Epitaphs”, *Truth, Language and History*, Oxford: Oxford University Press, 2005, 107: “We must give up the idea of a clearly defined shared structure which language-users acquire and then apply to cases”.

posible. De esta manera, para cada preferencia el intérprete debe elaborar una teoría sobre lo que el emisor quiere decir. La interpretación del lenguaje no es una cuestión de aprender, conocer y compartir una teoría (*prior theory*) sino de ser capaz de ajustar esos conocimientos con el fin de crear una teoría válida en cada caso (*passing theory*). Esta es una de las razones por las que la imaginación, la creatividad, la inventiva, la originalidad son capacidades relevantes en una relación comunicativa, no meramente nuestra capacidad de aplicar reglas sintácticas y semánticas a los componentes de una preferencia, entre otras cosas, ya que eso no garantiza la comprensión. Por otro lado, de la misma manera que existen de todos modos convenciones que utilizamos en la comunicación, también existen en la práctica pictórica, como hemos visto anteriormente.

La segunda diferencia entre el significado lingüístico y pictórico que señala Wollheim tiene que ver con la forma en que se capta cada uno. Según el autor, la comprensión de un fragmento de lenguaje se produce dos pasos: primero identificar ciertos signos y segundo aplicar las reglas y convenciones del lenguaje. Por el contrario, entender una pintura se produce en un solo paso, es decir, mirando una superficie hasta que alcance la comprensión. Se podría decir que el primer caso se concibe como un movimiento secuencial y el segundo como un todo:

[...] hay un amplio contraste entre cómo captamos el significado pictórico y cómo captamos el significado lingüístico. [...] entender este fragmento de lenguaje es un proceso reconstruible como un proceso en dos pasos necesarios. El primero consiste en usar nuestros ojos para ver marcas en la superficie. El segundo en aplicar a estas marcas las reglas o convenciones del lenguaje al que pertenecen. Si no conocemos el lenguaje, podremos dar el primer paso, pero no el segundo. Si volvemos a hora a la pintura, y tratamos de entenderla, este proceso es reconstruible en un solo paso necesario⁴⁸⁶.

Sin embargo, no resulta evidente que la captación del significado lingüístico se dé en dos pasos. Pensemos en un fragmento de lenguaje representado en una superficie, pongamos por caso una palabra escrita. Parece muy contraintuitivo pensar que ante una palabra escrita lo inmediato sea ver la marca y luego identificarla como

⁴⁸⁶ Wollheim, “Mi pensamiento estético”, p. 100.

cierta palabra y pensar su significado. Más bien, parece que el adiestramiento en la capacidad de la lectura hace que la marca sea vista desde el primer momento como palabra, en un solo paso. Además, parece un ejercicio mental muy complicado intentar ver una palabra meramente como marca separada de aquello que representa y del hecho de ser una palabra. Probablemente realizar este ejercicio es posible pero desde luego no es lo que ocurre normalmente al captar el significado. Ni siquiera podemos decir que ocurre así cuando no somos capaces de adscribir un significado a la palabra porque, en estos casos, seguimos viendo la marca como palabra y no como una mera marca⁴⁸⁷.

Que captar el significado lingüístico no responda, por lo general, al proceso secuencial en dos pasos que señala Wollheim no obsta para reconocer que existan algunas diferencias en la captación del significado artístico y lingüístico. Las diferencias entre imágenes y palabras que Wollheim trata de explicar señalando los dos pasos de la interpretación tienen que ver con el carácter arbitrario de la referencia lingüística y el carácter motivado, icónico o, en sus términos, experiencial, de la referencia pictórica. Así, mientras que no vemos el Nilo en la palabra “Nilo”, si lo hacemos en una imagen pictórica o fotográfica del río. En ese sentido, es posible leer una palabra cuyo significado no se entiende, pero no es posible ver algo en una pintura sin saber lo que se ve (otra cosa es su descripción lingüística o su adscripción a una clase de objetos). La forma en que la capacidad del *ver-en* trabaja en el caso de las imágenes, por ejemplo cuando digo que veo el Nilo en una representación del Nilo es ciertamente diferente a cuando digo que veo la palabra “Nilo” en las marcas que la dibujan⁴⁸⁸. Pero reconocer eso no nos compromete con la visión secuencial de la captación del significado lingüístico que señala Wollheim.

⁴⁸⁷ Por ejemplo, la *Tarea de Decisión Léxica* (TDL) es un experimento psicológico que muestra que el cerebro es más lento a la hora de discernir que una secuencia de letras no constituye una palabra que en comprobar que sí es una palabra. Es decir, ante una secuencia de letras la mente tiende por defecto a identificar como palabra una secuencia de letras que no constituye una palabra realmente. <http://psicovirtual.uab.es/aules/mod/lvpb/view.php?id=6017>.

⁴⁸⁸ Aún así, lo que parece ir al unísono es la conciencia del mero sonido, digamos, y la comprensión de la palabra como tal palabra, es decir, haciendo referencia a un río. Supongamos que escuchamos en latín la expresión “in illo tempore”, y no sabiendo latín identificamos erróneamente la palabra “Nilo” y pensamos que la expresión tiene algo que ver con el río. No oímos el río en la expresión, pero sí oímos, erróneamente, la palabra “Nilo”, un sonido que significa cierto río.

El significado artístico como significado

Finalmente, la distinción entre el modo de captación del significado lingüístico y la del significado de las imágenes apunta al carácter experiencial de la interpretación de las segundas. El desarrollo de esta idea es la base de la segunda estrategia en la teoría de Wollheim y resulta más interesante que la primera en la medida en que no está basada en algunas características erróneas de la naturaleza del lenguaje, sino en una idea que pretendo preservar, a saber, naturaleza experiencial del significado artístico.

La experiencialidad del significado artístico

La segunda estrategia de Wollheim para establecer las diferencias entre el significado artístico y el significado lingüístico consiste en mostrar que hay algunas características que posee el primero de las que carece el segundo. Principalmente, Wollheim señala que la explicación del significado artístico ha de tener carácter psicológico⁴⁸⁹. En el apartado 2.2.3 vimos cómo Wollheim mantiene una explicación psicológica del significado artístico porque considera que el significado de la obra “descansa en la experiencia inducida en un espectador suficientemente sensible e informado al mirar la superficie del cuadro según lo han llevado las intenciones del artista a reparar en él”⁴⁹⁰. La experiencia inducida en el espectador ha sido en último término causada por las intenciones del artista, a través de la manipulación del medio, de tal manera que los estados mentales del artista y el espectador determinan, junto al trabajo del medio, el significado pictórico. De esta manera, la explicación psicológica del significado artístico es el marco teórico que soporta la diferencia radical que Wollheim establece entre el significado artístico y el lingüístico, a saber, que el primero es *experiencial*⁴⁹¹.

Wollheim desarrolló su tesis sobre la experiencialidad del significado artístico en el marco del significado pictórico. En *La pintura como arte* afirma que “lo que una pintura significa descansa sobre la experiencia inducida”⁴⁹². Para Wollheim, un pintor pinta de manera que produzca una determinada experiencia y “lo hace así porque

⁴⁸⁹ Wollheim, “Pictures and Language”, p. 185 y Wollheim, *La pintura como arte*, p. 31.

⁴⁹⁰ Wollheim, *La pintura como arte*, p. 31. Las cursivas son mías.

⁴⁹¹ Wollheim, “Mi pensamiento estético”, p. 100.

⁴⁹² Wollheim, *La pintura como arte*, p. 31.

El significado artístico como significado

ésta es la forma de transmitir el significado pictórico, y esto es así por la naturaleza del significado pictórico⁴⁹³. Asimismo, el autor abordó la cuestión de cómo esta característica definitoria del significado artístico se instancia también en otros tipos de significado como el literario⁴⁹⁴. La literatura constituye el caso central donde el significado lingüístico y el artístico pueden ser comparados, ya que la materialidad, el medio, de una obra literaria es el lenguaje. Sin embargo, ni siquiera en este caso Wollheim considera que la analogía esté justificada, por las mismas razones por las que no lo está en otros tipos de significado artístico. En esta característica definitoria del significado artístico –que es experiencial– es donde reside el argumento de Wollheim en contra de la analogía entre el significado artístico y el lingüístico.

Decir que el significado artístico es experiencial significa que está constituido de manera que su aprehensión consista en una determinada experiencia, cosa que, según Wollheim, no ocurre en la transmisión del significado lingüístico. Dicha experiencia, tal y como establece la explicación psicológica del significado, no es una cualquiera, sino aquella que a través de propiedades de la obra, aprehendidas por una persona con la sensibilidad y el background adecuados, hace que los estados mentales del espectador concuerden con la intención cumplida del artista. Para Wollheim, el significado de una obra de arte es aquello que captamos cuando entendemos una obra de arte⁴⁹⁵ e interpretar una obra, es decir, entenderla, consiste en tener una experiencia correcta de la misma. De esta manera, si la captación del significado consiste en tener una determinada experiencia de la obra, entonces dicha experiencia es *constitutiva* del significado. Considerando el caso particular de la novela, afirma Wollheim lo siguiente:

[...] cuando el lector puede y reacciona en conformidad con las intenciones del novelista, las experiencias que tiene son el modo de captar la narración, y por lo tanto, de entender la novela. Entonces las experiencias del lector [...] actúan como constitutivas del significado de la obra en la que está ocupado⁴⁹⁶.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁹⁴ Wollheim, “Mi pensamiento estético”, p. 105.

⁴⁹⁵ Wollheim, *La pintura como arte*, p. 30. Para el caso particular del significado pictórico Wollheim sostiene que “el significado puede glosarse a su vez como eso que captamos cuando entendemos un cuadro”.

⁴⁹⁶ Wollheim, “Mi pensamiento estético”, p. 106.

El significado artístico como significado

Esto significa que el significado y la experiencia no se dan juntos de una manera meramente concomitante, sino que la experiencia es un elemento constituyente del significado, en la medida en que es la forma de darse la comprensión del significado. Entender es experimentar y en ausencia de dicha experiencia no podemos decir tampoco que se haya captado el significado en sentido estricto. De hecho, tampoco puede decirse que el significado sea el contenido intencional de la experiencia, sino que forma parte del significado de la obra también lo que Wollheim llama la subjetividad de la experiencia, es decir, su fenomenología. Así pues, decir que el significado artístico es experiencial significa que entender una obra de arte es tener una experiencia correcta de la misma, entendiendo por experiencia correcta aquella que concuerda con la intención cumplida del autor. Por el contrario, en el caso del significado lingüístico, Wollheim considera que el significado es *independiente* de toda experiencia que su comprensión pueda producir. Para Wollheim, este tipo de explicación psicológica “se ha desterrado con razón del ámbito del lenguaje, sin duda y en gran parte, bajo la influencia poderosa de Wittgenstein”⁴⁹⁷. Ésta es la diferencia fundamental en virtud de la cual Wollheim rechazaba la analogía.

En este sentido, el argumento de Wollheim contra la analogía se puede reconstruir de la siguiente manera: el significado lingüístico y el significado artístico no son análogos porque el significado lingüístico es *independiente* de cualquier experiencia que pueda producir, –es decir, las experiencias que pueden producirse en la comprensión del lenguaje natural son meramente concomitantes al significado– mientras que en el significado artístico las experiencias producidas son *constitutivas* del mismo⁴⁹⁸. Así pues, si por un lado tenemos intuiciones a favor de la explicación de Wollheim que establece que el significado artístico es experiencial y, por otro lado, tenemos intuiciones a favor de la idea de que el significado lingüístico y el artístico son análogos, entonces la justificación de la analogía exige dar cuenta de la posible *experiencialidad* del significado lingüístico. En este sentido, intentaré rebatir la supuesta independencia del significado lingüístico respecto de la experiencia que pueda causar. Pero para ello es preciso revisar la analogía que ha mantenido el intencionalismo, en

⁴⁹⁷ Wollheim, *La pintura como arte*, p. 31.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 105-6.

aras de dar cabida a algunas de las intuiciones, no necesariamente mal encaminadas, de sus objetos.

4.2 Una analogía alternativa

4.2.1 La crítica a la analogía tradicional

El debate sobre la naturaleza del significado artístico no ha avanzado en la reconciliación las dos ideas, incompatibles pero igualmente intuitivas, que venimos manejando –que del arte hablamos en términos lingüísticos de forma natural y resulta útil y que el arte es más complejo que la mera comunicación lingüística–, sino en la radicalización de cada una. Ahora bien, en la medida en que podamos decir que ambas ideas obedecen al sentido común, es pensable que cada una de ellas encierre algo de verdad y, por lo tanto, que exista una vía mediante la que estas dos intuiciones, a priori contrapuestas, puedan ser compatibles. En este sentido, una defensa de la analogía que dé crédito a las intuiciones recogidas en la primera idea y que tienda a minimizar⁴⁹⁹, aunque no a negar, la segunda idea, puede contribuir a acercar ambas posturas. Para ello, partiré de la idea de que es necesario preservar la analogía considerando que tiene su origen en una intuición del sentido común reconociendo, al mismo tiempo, que existen diferencias cuyo alcance no resta poder explicativo a la analogía.

La analogía como idea de sentido común

Hablar del significado de las obras de arte es natural en nuestro discurso sobre arte. Desde una aproximación de sentido común, es relevante como argumento el hecho de que anti-intencionalistas⁵⁰⁰, intencionalistas, filósofos de distintas tradiciones⁵⁰¹, artistas, autores, espectadores y lectores se hayan expresado en estos términos lingüísticos. Además, no necesitamos entender la interpretación como

⁴⁹⁹ Como veremos en líneas posteriores la manera de minimizar, pero sin negar, las diferencias entre arte y lenguaje y entre el significado artístico y el significado lingüístico es, como propone Davidson, considerar que sí existen diferencias pero que son diferencias de *grado* no de *tipo*.

⁵⁰⁰ Por ejemplo Beardsley mantenía la analogía, aunque desde un punto de vista convencionalista.

⁵⁰¹ Por ejemplo autores de la tradición del estructuralismo y el post-estructuralismo.

proceso de interpretación radicalmente diferente a la interpretación del lenguaje natural en la medida en que las habilidades requeridas para captar el significado en los dos casos y los resultados obtenidos son similares⁵⁰². Sin embargo, defender una continuidad entre la interpretación del arte y la interpretación del lenguaje no implica comprometerse con una identificación de ambas actividades, es decir, no nos impide reconocer algunas diferencias.

Como K. Puolakka ha señalado⁵⁰³, Davidson no encontró una diferencia sustantiva entre el lenguaje literario y el lenguaje común en sus últimos escritos⁵⁰⁴. Este planteamiento está en coherencia con la primera idea que mencioné –que el significado lingüístico y el significado artístico se parecen– y la clave que Davidson ofrece para justificar las diferencias que demanda la segunda idea –que existen diferencias sustantivas entre arte y lenguaje– es que estas posibles diferencias no obedecen al *tipo* de actividad que el significado lingüístico y el significado artístico implican en su interpretación, sino que son relativas al *grado* de complejidad de la actividad –arte y lenguaje– en la que cada uno está implicado⁵⁰⁵. Las diferencias son relativas a la complejidad sobrevenida de la propia complejidad de la actividad, artística o lingüística, a la que corresponde el significado en cada caso. Si tomamos la práctica comunicativa de contar historias, por ejemplo, la novela sería un caso complejo de esa práctica, que desarrollaría elementos como el uso de la ficción o que exigiría un mayor uso de la imaginación. Pero, como literatura, la novela no sería algo completamente diferente de la práctica comunicativa de contar historias. Respecto a la poesía, otro género cuyo medio es lingüístico, podemos convenir con R. Jakobson⁵⁰⁶ en que la función poética es una más de las funciones del lenguaje, aquella que llama la atención sobre el propio mensaje, que está presente en actos de habla ordinarios y que se desarrolla artísticamente en la poesía como un arte.

⁵⁰² En el apartado 3.3.3 veremos que existen usos del lenguaje ordinario donde la interpretación del significado pone en funcionamiento la imaginación y la creatividad y donde la captación del significado está esencialmente conectada con una experiencia.

⁵⁰³ Puolakka, K., “From Humpty Dumpty to James Joyce: Donald Davidson’s Late Philosophy and the Question of Intention” *Relativism and Intentionalism in Interpretation. Davidson, Hermeneutics, and Pragmatism*, Plymouth: Lexington Books, 2011, p. 72.

⁵⁰⁴ Davidson, D., “Locating Literary Language”, *Truth, Language and History*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

⁵⁰⁵ Puolakka, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁰⁶ Jakobson, R., “Lingüística y poética”, *Ensayos de lingüística general*, Ariel, Barcelona, 1984.

El significado artístico como significado

Asumir la mayor complejidad de la actividad artística hace que las dos ideas que parecían contrapuestas sean en realidad compatibles porque nos permite reconocer un trazo de verdad en los argumentos contra la analogía de Lamarque, Olsen y Wollheim, sin necesidad de abandonarla. Por un lado, Lamarque y Olsen tendrían razón al afirmar que la analogía arte-lenguaje puede conducirnos a una visión reduccionista del arte. Pero eso es así sólo en el caso de que desde el intencionalismo se maneje una analogía ingenua; entendiendo por analogía ingenua aquella que no toma como fundamento una visión del lenguaje que ponga de relieve su complejidad. Por otro lado, Wollheim tendría razón al defender que la naturaleza del significado artístico es experiencial, pero esto no implica necesariamente que la analogía sea falsa, siempre que podamos mostrar que el significado lingüístico es, de algún modo, experiencial también. Ahora bien, por un lado, en contra de lo que opinan Lamarque y Olsen, se podría considerar que la analogía no conduce necesariamente a una visión demasiado simple del arte, sino que, como sostiene S. Fish, estos argumentos se mantienen sobre una visión reduccionista de la naturaleza del lenguaje natural⁵⁰⁷. Por otro lado, a diferencia de lo que pensaba Wollheim, no es cierto que el significado lingüístico no pueda consistir en producir una experiencia ni que esta experiencia no pueda ser constitutiva del significado o estar estrechamente relacionada con él.

Estos dos argumentos están estrechamente relacionados entre sí porque la verdad del primero depende de la verdad del segundo en el siguiente sentido: si es concebible la posibilidad de que el lenguaje ostente propiedades más complejas – como ser experiencial– entonces el lenguaje no es algo tan simple como se pueda pensar a primera vista, de manera que la analogía arte-lenguaje no dará lugar a una devaluación del arte. Es decir, en la medida en que seamos capaces de mostrar que el lenguaje natural es experiencial, la analogía no implicará reduccionismo alguno porque desde la perspectiva lingüística las propiedades del significado artístico quedarían incluidas. Esta idea es la base para construir la analogía alternativa para el intencionalismo basada en una reivindicación de la complejidad del lenguaje natural. El desarrollo de esta analogía permite recoger las intuiciones de sentido común que

⁵⁰⁷ Fish, S. E., “How Ordinary Is Ordinary Language?”, *New Literary History*, vol. 5, n° 1, 1973, p. 49.

El significado artístico como significado

contienen estas objeciones a la analogía: la naturaleza experiencial del significado artístico o la complejidad de la recepción del contenido artístico.

El lenguaje (extra)ordinario

En líneas anteriores hemos visto que dos de las principales diferencias entre el significado lingüístico y el significado artístico que Wollheim señala pueden quedar neutralizadas indicando que sus argumentos para negar la analogía se sustentan en una mala comprensión de la naturaleza del lenguaje. Sin embargo, Wollheim no ha sido el único que ha fundado sus objeciones a la analogía sobre la base de una concepción errónea del lenguaje. Lamarque y Olsen también han manejado una visión reduccionista del lenguaje natural y del significado al suponer que el lenguaje no puede exhibir, por así decir, propiedades *proto*-artísticas. Por ejemplo, Olsen parece suponer que esto es así al concebir el lenguaje como algo separado de todo aquello que tenga que ver con las experiencias y la apreciación de las obras y al separar el valor de la literatura de su naturaleza lingüística⁵⁰⁸. Pero, incluso antes de que Olsen hubiera defendido esta separación, algunos autores, como Jakobson y Fish, ya la habían criticado.

Si nos atenemos al planteamiento de Jakobson, podemos dar una vuelta de tuerca al planteamiento de Lamarque y Olsen considerando que es su propuesta la que entraña una suerte de reduccionismo. Para el caso de la poesía, Jakobson ha mantenido que expulsar de la ciencia lingüística la función emotiva del lenguaje incurre en un reduccionismo⁵⁰⁹, porque “el querer mantener la poética aislada de la lingüística sólo se justifica cuando el campo de la lingüística se restringe más de lo debido”⁵¹⁰. Asimismo, para el caso de la literatura, S. Fish ha afirmado que “el acto mismo de distinguir entre lenguaje ordinario y literario [...] conduce necesariamente a una inadecuada explicación de ambos”. En particular, conduce a “la reducción del lenguaje a un sistema formal independiente de los propósitos y valores humanos”⁵¹¹.

⁵⁰⁸ Olsen, “The ‘Meaning’ of a Literary Work”, p. 180.

⁵⁰⁹ Jakobson, *op. cit.*, p. 352.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 351.

⁵¹¹ Fish, *op. cit.*, p. 44: “the very act of distinguishing between ordinary and literary language, [...] leads necessarily to an inadequate account of both” [...] “the reduction of language to a formal system unattached to human purposes and values”.

El significado artístico como significado

Según Fish, la separación entre lenguaje, como algo que pertenece al término normativo, y literatura, como algo que pertenece al término valorativo, se debe a una concepción ingenua del lenguaje natural⁵¹². En esta visión ingenua, el lenguaje sería un mero vehículo de información, ajeno a las características de la literatura, como es la implicación de valores humanos, que se consideraban exclusivos de ella. Para Fish hay valor y normatividad tanto en el lenguaje como en la literatura y, en este sentido, pretende restaurar el “contenido humano” del lenguaje.

Este movimiento trae consecuencias tan positivas como negativas para la literatura. Por un lado, la literatura deja de ser un sistema ajeno a la normatividad, pero, por otro lado, la literatura ya no tiene un estatus especial. Bajo este punto de vista, podemos decir que Lamarque y Olsen sólo pueden denunciar una trivialización del arte a expensas de una trivialización del lenguaje. En este sentido, en “How Ordinary Is Ordinary Language?”, Fish defiende que el lenguaje ordinario no es algo ordinario en absoluto:

[...] lo que la semántica filosófica y la filosofía de los actos de habla nos dicen es que el lenguaje común, está fuera de lo común porque en el fondo constituye precisamente ese reino de valores, intenciones y propósitos, el cual, muy a menudo se asume como una propiedad exclusiva de la literatura⁵¹³.

Fish adscribe su planteamiento a la teoría de los actos de habla, es decir, a una visión pragmática del lenguaje, como siendo aquella que nos permite reconocer en el lenguaje una visión más compleja y no reduccionista. Una visión no pragmática del lenguaje se caracteriza por considerar el lenguaje como un medio para describir cómo es el mundo, dando prioridad a la función referencial y descriptiva del lenguaje⁵¹⁴. Los defensores de la visión pragmática del lenguaje denunciaron que esta visión instrumental incurría en una falacia –la *Falacia Descriptiva*– y reivindicaron para el lenguaje el poder, no ya de decir cómo son las cosas, sino el poder de hacer que las cosas sean de una determinada manera. Lamarque y Olsen parecen descuidar la idea de que el propósito mismo del lenguaje no es siempre *decir* algo, sino *hacer* algo al

⁵¹² *Ibid.*, pp. 41-54.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 51: “[...] what philosophical semantics and the philosophy of speech acts are telling us is that ordinary language is extraordinary because at its heart is precisely that realm of values, intentions, and purposes which is often assumed to be the exclusive property of literature.”

⁵¹⁴ Austin, J. L., *How To Do Things With Words*, Oxford: Oxford University Press, 1976, p. 1.

El significado artístico como significado

decir algo, incluyendo producir experiencias, generar algo valorable, o hacer algo para ser apreciado. Si bien no podemos decir que arte es siempre producido con la intención de comunicar algo, tampoco es cierto que siempre usemos el lenguaje con este propósito comunicativo, tal y como reivindica la teoría de los actos de habla.

De esta manera, la objeción de reduccionismo de Lamarque y Olsen sólo tiene sentido si el intencionalismo maneja una analogía insuficiente basada en una visión deficiente de la complejidad del lenguaje natural. Por ello, es necesario señalar que no sólo los anti-intencionalistas, como Lamarque y Olsen y un intencionalista, no-canónico como Wollheim han mantenido una visión errónea de la naturaleza del lenguaje y el significado, sino también los propios defensores de la analogía: los intencionalistas canónicos. Aunque desde el principio los intencionalistas han considerado que soportaban su teoría sobre una visión pragmática del lenguaje, de hecho, no han sacado provecho suficiente de esta visión porque incluso el intencionalismo se ha olvidado de considerar la posibilidad de que el lenguaje exhiba propiedades complejas. Esto implica que el intencionalismo se ha mantenido en una analogía ingenua, que ha consistido en buscar meramente los elementos de la comunicación (emisor, receptor, medio) y el significado (intención, convención, contexto) en el arte.

Este planteamiento encarna la estrategia natural del intencionalismo para defender la analogía que hemos visto, por ejemplo, en las propuestas de Carroll y Stecker. El problema del modelo conversacional de Carroll era generalizar una intención comunicativa en los artistas al asimilar las obras de arte a conversaciones, y al concebir el lenguaje como un mero medio para la comunicación; mientras que la visión unificada del significado de Stecker devenía en un intencionalismo mínimo, que concibe el lenguaje y el significado como esencialmente convencionales en detrimento de la intención. Lo que tienen en común estos planteamientos es que ambos incurren en una visión errónea de la naturaleza del lenguaje. Esto significa que el intencionalismo moderado, a pesar intentar aplicar los recursos teóricos de la filosofía del lenguaje, se ha mantenido en un dogma lingüístico. Si el intencionalismo se fundamenta en el modelo del significado del lenguaje natural, éste no debe incurrir en el reduccionismo que supone pensar el lenguaje como un mero medio de

El significado artístico como significado

comunicación, ni concebirlo como una capacidad ligada simplemente al empleo y dominio de un código de convenciones.

Es por ello que la analogía tradicional, aunque necesaria deviene insuficiente. La insuficiencia explicativa de la analogía, implementada en los modelos *conversacional* y *preferencial*, se debía a una visión reduccionista del lenguaje basada en dos dogmas: que el lenguaje es un mero instrumento para vehicular un mensaje en la comunicación y que la manera de hacerlo es mediante un uso correcto de las convenciones lingüísticas. En el capítulo anterior, hemos visto que la última filosofía del lenguaje de Davidson puede configurar un modelo lingüístico para intencionalismo que vaya más allá de la estrechez de la necesidad de un lenguaje convencional, revelando el segundo dogma. Para mostrar el primer dogma es preciso cuestionar la idea de que el único uso del lenguaje natural tenga como finalidad la comunicación de información. En este sentido, es preciso tener en cuenta que sería manifiestamente contraintuitivo pensar que el lenguaje no es un medio para transmitir mensajes, pero igualmente contraintuitivo es no reconocer que éste es sólo uno de sus posibles usos. El lenguaje es un medio de comunicación, de conocimiento, de expresión, de percepción, etc., en definitiva es una herramienta para hacer multitud de cosas, además de decir cosas.

Generalmente, el intencionalismo no ha reivindicado la complejidad de las funciones del lenguaje cotidiano que pueden dar cuenta de las particularidades del significado artístico. Los intencionalistas han descuidado la idea que es posible que el lenguaje presente las propiedades que han sido consideradas exclusivas del arte. El intencionalismo no ha negado estas propiedades en el lenguaje, simplemente éstas no han sido consideradas. Pero aquí se encuentra la posibilidad misma de la analogía más compleja que es preciso construir en aras de enfrentar la objeción de reduccionismo. La formulación de una analogía alternativa no va en detrimento de la analogía que ha sido intentada tradicionalmente por el intencionalismo, sino que le es complementaria. Esta analogía alternativa, frente a la tradicional que consistía en encontrar en el arte los elementos propios del lenguaje, busca en el lenguaje algunos de los elementos que se consideran, en principio, exclusivos del significado artístico, funcionando de manera semejante, como por ejemplo su carácter experiencial. Existen muchos usos del lenguaje donde la intención se proyecta sobre los efectos

El significado artístico como significado

que la emisión de un acto de habla puede producir. Además, existen casos en los que la captación del significado pasa necesariamente por la producción de una determinada experiencia, es decir, en los que el efecto no es consecuencia de la captación del significado, por ejemplo, al obedecer una orden, sino que cierto efecto es necesario para captar el significado, por ejemplo, en los usos expresivos del lenguaje. En la medida en que estos efectos estén presentes y tengan cierta relevancia en el uso común del lenguaje natural, tanto más análogos serán el significado artístico y el lingüístico, en la medida en que, siguiendo a Wollheim, la naturaleza del primero es experiencial.

Investigar la posible experiencialidad del significado lingüístico exige invertir el planteamiento de la analogía tradicional: la idea es, no ya de que el significado artístico es semejante al significado lingüístico, sino que el significado lingüístico presenta características semejantes a las propias del significado artístico, en algunos casos. El intencionalismo de Davidson nos permitía reclamar algunas propiedades *proto-artísticas* en el significado lingüístico, como la capacidad de crecer, de ser inventado, de ser usado e interpretado con originalidad explotando la creatividad y la imaginación, la posibilidad de ser una herramienta para producir emociones, experiencias, sentimientos, valor, etc. Asimismo, como vamos a ver, el lenguaje natural no es completamente ajeno a esta característica –ser experiencial– que Wollheim suponía exclusiva del significado artístico, ya que podemos identificar tanto una dimensión experiencial del significado lingüístico en los actos perlocucionarios, como ciertos usos del lenguaje donde el significado es experiencial en sentido estricto, como en el caso de las metáforas⁵¹⁵. En la medida en que este planteamiento sea útil para justificar la posibilidad de que el lenguaje sea experiencial tendremos lo necesario para enfrentar las objeciones de Wollheim y Lamarque y Olsen contra la analogía.

⁵¹⁵ Aunque me voy a centrar en estos dos casos, hay además otros usos del lenguaje, como el uso expresivo, en el que comprender el acto de habla exige tener una experiencia del contenido según la actitud expresada. Algo que no solo sucede en la poesía, ciertamente, sino en la comunicación más ordinaria.

4.2.2 ¿Puede el significado lingüístico ser experiencial?

La dimensión experiencial del significado: los actos perlocucionarios

Para justificar un posible grado de experiencialidad en el significado lingüístico hay que recordar qué quiere decir exactamente que el significado artístico tiene naturaleza experiencial. Para Wollheim, que el significado artístico es experiencial implicaba fundamentalmente dos ideas. En primer lugar, captar el significado artístico consiste en tener una determinada experiencia de la obra, de manera que en ausencia de dicha experiencia no podemos decir tampoco que se haya captado el significado en sentido estricto. En segundo lugar, dicha experiencia es *constitutiva* del significado, es decir, el significado y la experiencia no se dan juntos de una manera meramente concomitante. Por el contrario, en el caso del significado lingüístico, Wollheim considera que la comprensión del significado no consiste en tener una determinada experiencia y que, en caso de darse algún tipo de experiencia sobrevenida a la captación del significado, sería *independiente* del mismo. Éstas son las diferencias fundamentales en virtud de las cuales Wollheim rechazaba la analogía.

Ahora bien, también podemos pensar el significado lingüístico como siendo experiencial de algún modo, ya que existen algunos usos del lenguaje común donde el significado está *conectado* de alguna manera con una determinada experiencia⁵¹⁶. En estos casos, la intención de producir una respuesta específica, que puede ser una experiencia en el intérprete, determina nuestra manera de usar el lenguaje. Así, podemos decir que existen actos de habla cuyo propósito es producir una experiencia. Esta dimensión *experiencial* del lenguaje ordinario se ha conocido como el acto *perlocucionario* de los actos de habla. En palabras de Austin:

⁵¹⁶ Estos usos especiales del lenguaje pueden ser la ironía, la metáfora, los significados implícitos y toda una serie de figuras retóricas. Captar, por ejemplo, una metáfora conlleva algo más que la mera comprensión del significado lingüístico de la preferencia. En estos casos, el resultado de la aprehensión del significado tiene como consecuencia la producción de determinados estados mentales en el sujeto, que son susceptibles de tener carácter experiencial, en la medida en que consideremos que lo que hacemos al captar una metáfora es *percibir* una cosa como otra. Dicha percepción es sin duda una experiencia. Precisamente se trata de algunos de los elementos de origen lingüístico de los que se sirve el arte, no sólo en sus géneros lingüísticos, los cuales son también utilizados en el lenguaje común más habitualmente de lo que pueda parecer a priori. Analizaré el caso de la metáfora en el siguiente apartado.

El significado artístico como significado

A menudo, incluso normalmente, al decir algo producimos efectos resultantes sobre los sentimientos, pensamientos o acciones de la audiencia, del hablante o de otras personas: y esto puede ser hecho con motivo, intención o propósito de producirlos [...] A la realización de un acto de este tipo la denominaremos la realización de un acto “perlocucionario”⁵¹⁷.

Éste puede ser uno de los puntos de anclaje para sostener cierto grado de experiencialidad en el significado lingüístico. La naturaleza experiencial del significado artístico puede ser comparada con la dimensión perlocucionaria del lenguaje común, en la medida en que el significado artístico y su dimensión experiencial sea pensable como efecto perlocucionario del acto de habla, de la preferencia que encierra el significado de la obra. Con ello no se quiere decir que el efecto perlocucionario de todos los actos de habla sea igualmente relevante, ni que todos los efectos perlocucionarios sean intencionados, ni que todos los efectos perlocucionarios tengan la misma complejidad. Pero eso no obsta para afirmar que existen actos de habla en los que el efecto perlocucionario constituye el propósito mismo del acto de habla y que, por lo tanto, la producción del acto perlocucionario es la condición misma del cumplimiento de la intención del acto de habla.

Podría parecer que son los actos directivos, según la clasificación de Searle de actos ilocucionarios, los que parecen más adecuados a la producción de efectos en el oyente. Sin embargo, como actos ilocucionarios, su propósito primario es más bien el intento de que el oyente haga algo, no que el oyente haga algo. De tal manera que entender el acto de habla es entender esa intención. Dependiendo de la relación entre hablante y oyente determinados actos ilocucionarios pueden no tener ningún efecto en el oyente a pesar de que este capte el significado. Al contrario, ciertos actos, aparentemente descriptivos o expresivos, pueden tener mucho más poder efectivo. Decir “me gustaría que dejarais de mirar de reojo el móvil de una vez” en una clase y con cierto tono, puede producir un efecto sobre la audiencia que una orden amable o un ruego de apagar los móviles no ha producido. Un insulto puede entenderse como

⁵¹⁷ Austin, *op. cit.*, p. 101: “Saying something will often, or even normally, produce certain consequential effects upon the feelings, thoughts, or actions of the audience, or of the speaker, or of other persons: and it may be done with the design, intention, or purpose of producing then [...]. We shall call the performance of an act of this kind the performance of a ‘perlocutionary’ act, and the act performed, where suitable [...] a ‘perlocution’”.

El significado artístico como significado

un acto ilocucionario en el sentido de que quien profiere el insulto intenta despreciar, minusvalorar y herir a alguien. Entender la fuerza ilocucionaria del insulto significaría captar esa intención. Pero normalmente insultar no suele tener como propósito que se capte esa intención, sino de hecho despreciar, minusvalorar y herir al oyente. Como acto perlocucionario solo tiene éxito cuando de hecho produce estos efectos⁵¹⁸.

Según J. Hierro, la diferencia entre un acto ilocucionario y un acto perlocucionario es que mientras el propósito del acto ilocucionario es meramente la expresión de un ruego, una orden, es decir, de la intención de que alguien haga algo, el propósito del acto perlocucionario es que alguien lo haga. No obstante, la diferencia entre acto ilocucionario y perlocucionario no está siempre clara, “pese a estas cautelas, sin embargo, el criterio no es aplicable de modo inequívoco y coherente. Y esto tiene que ver con el hecho de que el acto perlocucionario obedece a un criterio más psicológico que lingüístico”⁵¹⁹, como el propio Wollheim pensaba que ocurría en el caso del significado artístico.

La analogía del acto perlocucionario con el significado lingüístico es mayor cuando mayor es la relación del efecto intentado con la expresión, con el modo de darse el contenido. Para Wollheim el significado artístico es experiencial no sólo porque su comprensión consista en una experiencia, sino porque el significado y la experiencia están conectados de una manera especial. Así pues, para considerar que lo experiencial en el arte y lo perlocucionario en el lenguaje son análogos en el sentido relevante es preciso encontrar, no sólo determinadas experiencias producidas por los actos de habla, sino esa conexión especial entre la experiencia producida y el significado del acto de habla. En este sentido, cabe preguntarse qué tipo de conexión especial tenía Wollheim en mente. Podemos afirmar que se trata de una conexión relativa a la manera misma en que el significado es transmitido por el arte. El

⁵¹⁸ La investigación en el ámbito empírico de una idea semejante está siendo llevada a cabo por algunos investigadores en el área de investigación neuro-lingüística en la Universidad Radboud-Nijmegen en Holanda. Este trabajo de investigación estudia el poder del lenguaje sobre el cerebro y sus experimentos sugieren que cuando proferimos, por ejemplo, un insulto las áreas que se activan en el cerebro del oyente son las mismas que se activan con el dolor físico. Ver Martínez Ron, A., “Los insultos duelen. Literalmente”, <http://www.finanzas.com/xl-semanal/conocer/20130224/insultos-duelen-literalmente-4781.html>.

⁵¹⁹ Hierro Sánchez-Pescador, J., *Principios de Filosofía del Lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 326.

El significado artístico como significado

significado es experiencial por la manera misma en que se implementa en una obra de arte, es decir, la aprehensión del significado se da de forma experiencial gracias a la manera misma en la que el significado se *realiza*. Según Wollheim:

La transición del mero contar una historia a la construcción de una narrativa se produce cuando el agente, saliendo de la intención de contar una historia, se forma intenciones posteriores sobre cómo contarla. Y, fíjense, esta preocupación sobre cómo contar la historia no es un motivo subsidiario, como si estuviera preocupado por impresionar al lector con la riqueza de su vocabulario, por ejemplo. Ahora para él es parte integral de la historia. Diferentes maneras de contar una historia ya no cuentan para él, como son para el mero cuentahistorias, formas distintas de hacer lo mismo. Ahora son cosas diferentes. Es así porque su preocupación consiste ya en *la historia tal como se cuenta*⁵²⁰.

Para Wollheim, lo que distingue al novelista del mero contador de historias es que la preocupación del primero tiene que ver con la “*historia tal y como se cuenta*”⁵²¹. Como ha señalado Fish, ha sido un lugar común en el debate la idea de que la diferencia entre el lenguaje ordinario y el literario es que el primero comunica significados que podrían ser comunicados de otra manera, mientras que el segundo comunica el significado de una manera especial⁵²². Se podría decir que el significado lingüístico sería una representación de lo que es el caso, mientras que el significado artístico sería una representación de cómo es el caso. Es decir, la obra de arte no solo representa un mundo, sino que lo presenta de una determinada manera y, además, no es posible separar completamente el contenido de la obra de su modo de expresión. Pero además esta es la razón por la que la literatura no es sin más comunicación: ni se quiere meramente transmitir una información, ni se quiere meramente producir un efecto, sino que el propósito se concentra en la forma en que se da la información y el efecto es el de la experiencia del propio texto.

Ahora bien, no es cierto que podamos decir que en la literatura la forma de la expresión del significado es importante y que en los actos de habla sólo es relevante

⁵²⁰ Wollheim, “Mi pensamiento estético”, p. 106.

⁵²¹ Llama la atención el hecho de que tanto Davidson, en el último fragmento que hemos citado, como Wollheim, hablan de una intención o un propósito ulterior; el primero lo destaca en el uso del lenguaje común y el segundo en el uso del lenguaje literario.

⁵²² Fish, *op. cit.*, p. 43.

El significado artístico como significado

lo expresado. En contra de lo que opina Wollheim, en algunos actos de habla no hay “diferentes maneras de hacer lo mismo”⁵²³, y es debido a la manera misma en que el acto de habla *hace* algo por lo que decimos que el significado y lo que hace el acto de habla están conectados. Existen actos de habla cuyo propósito es producir una experiencia. Un acto de habla como “¡Quítate de mi vista!” no sólo dice algo y expresa una orden, sino que además lo hace de manera que el oyente experimenta el estado mental del hablante y sufre su poder. En estos casos, cumplir este propósito depende del modo mismo en el que se realiza el acto de habla, porque la intención de producir tal experiencia *regula* la elección de este modo. Que la intención regula el modo quiere decir que dependiendo de la intención que tenga el hablante elige uno u otro modo de expresión para cumplirla.

De esta manera, el hablante también está preocupado con la forma en que realiza el acto de habla –y no sólo con su contenido– porque, probablemente, tiene la creencia de que un determinado modo es el mejor modo de realizarlo o incluso el único. Algunos actos de habla no pueden ser llevados a cabo de cualquier manera porque su éxito o su fracaso, es decir, el cumplimiento de la intención, depende precisamente de la manera específica en que son realizados. Así pues, de la misma manera que en una obra de arte el contenido o el significado no puede ser separado de la experiencia que produce, en ciertos actos de habla, separar el significado y la experiencia que produce, o se busca producir, puede dar lugar a un acto de habla fallido.

Hay usos del lenguaje ordinario donde el contenido intentado no puede ser transmitido si sustituimos su forma específica por otra, porque algo se *pierde* en la transmisión. Por ejemplo, si en vez de “¡Quítate de mi vista!” digo “Puedes irte ya”, aunque el contenido locucionario sea el mismo y el acto de habla indirectamente una orden, el efecto perlocucionario es completamente diferente. Lo que se pierde es el aspecto experiencial, que no puede ser descuidado, ya que el hablante corre el riesgo de no cumplir su intención sobre dicho acto de habla. Si quiero expresar mi enfado y causar temor probablemente deba utilizar la primera expresión. Existen actos de habla donde un hablante quiere *hacer* algo de tal manera que el acto de habla no

⁵²³ Wollheim, “Mi pensamiento estético”, p. 106.

El significado artístico como significado

puede ser traducido a otro acto de habla –una descripción, por ejemplo– o no puede ser parafraseado, porque la propia manera en que el acto de habla está formulado es relevante, no sólo su contenido. Si traducimos el acto de habla a otro con otra forma específica, el acto de habla ya no funciona, no tiene éxito.

Las metáforas constituyen uno de los casos centrales en los que su comprensión está ligada a un efecto⁵²⁴, pero en un ejemplo más mundano y más alejado de la literatura, podemos pensar lo siguiente: si un hablante *explica* un chiste – es decir, lo *parafrasea*– en lugar de *contarlo*, seguramente no resultará gracioso o, al menos, no tan gracioso como si hubiera respetado la forma de expresión que es propia para un chiste –*contarlo* en lugar de *explicarlo*. En este caso, la experiencia que el acto de habla correctamente realizado podría haber producido no se produce. La propiedad de ser gracioso del chiste y, con ello, la experiencia de que resulte gracioso, están intrínsecamente conectadas con la manera en la que el acto de habla se realiza. Así pues, en ciertos actos de habla, significado y experiencia no se dan juntos de una manera meramente concomitante, sino que la forma de la expresión los estructura de manera causal. De la misma manera que en una obra de arte el contenido o significado no puede ser separado de la experiencia que produce, en ciertos actos de habla, separar el significado de la experiencia o el efecto que dicho acto de habla intenta producir da lugar a un acto de habla fallido. Este esquema también se reproduce en actos de habla menos complejos. Por ejemplo, cuando alguien quiere parecer amable al conductor de autobús, producir una impresión en la audiencia, hacerte llorar, etc., dice las cosas que dice de diferentes maneras. Asimismo, si queremos que nuestras palabras sean entendidas, hablamos claramente, para buscar la simpatía de los demás hablamos amablemente, para demostrar erudición usamos frases en latín. De esta manera, nuestras palabras pueden ser experimentadas como transparentes, afables o eruditas.

Como vemos, la captación del significado lingüístico en algunos casos, contiene un *plus*, algo que va más allá de las meras palabras usadas; algo que tiene que ver con la manera de vehicular el significado y con los estados mentales que produce, los cuales no son una mera consecuencia del acto de habla, sino su propósito.

⁵²⁴ El caso de la metáfora será analizado en el siguiente apartado.

El significado artístico como significado

Existen determinados usos del lenguaje natural donde la captación del significado supone un estado en el intérprete semejante a la comprensión experiencial que caracteriza la recepción del arte. En conclusión, si entender una proferencia lingüística incluye la apreciación de la manera en la que el contenido es presentado, entonces el significado lingüístico también es experiencial. En ocasiones la ambigüedad o la extrañeza del modo en que se transmite la información llama la atención sobre el propio mensaje, como quería Jakobson. Pero no se trata de una mera cuestión formal. En otras ocasiones la experiencia no lo es del mensaje y sus cualidades formales o estéticas, sino que atañen al punto de vista de la representación o la actitud hacia lo representado, a su expresividad.

Para recapitular, podemos señalar tres razones principales para preservar la analogía entre el significado lingüístico y el significado artístico. En primer lugar, lo experiencial en el arte y lo perlocucionario en el lenguaje ponen en funcionamiento las mismas habilidades del pensamiento, ya que la captación de algunos actos de habla requiere el ejercicio de nuestra imaginación y creatividad. En segundo lugar, comprender tales actos de habla puede ir seguido de ciertas experiencias, incluyendo sentimientos y emociones, tal y como ocurre en el arte. En tercer lugar, estos efectos perlocucionarios están intrínsecamente conectados con el significado de los actos de habla, conexión que se debe a la manera misma de producir el significado.

Ahora bien, aunque es cierto que la analogía entre lo experiencial en el significado artístico y lo perlocucionario en el significado lingüístico nos permite hablar del significado lingüístico como teniendo un alcance experiencial, también es cierto que decir que el significado lingüístico produce determinadas experiencias no es idéntico a decir que la naturaleza misma del significado es ser experiencial, que es lo que sostiene Wollheim. En otras palabras, el caso de los actos perlocucionarios resulta útil en aras de mostrar que sí existe una relación muy importante entre significado y experiencia y que no son *independientes* como sostenía Wollheim, pero no demuestra que en todos los casos la experiencia sea *constitutiva* del significado. Esto es así porque es posible que se discuta la idea de que un intérprete no puede comprender un chiste y no encontrarlo gracioso o no puede comprender un insulto y no darse por insultado, es decir, las experiencias podrían no ser constitutivas porque no serían necesarias para que se dé comprensión del significado. Probablemente, los

El significado artístico como significado

actos perlocucionarios se encuentran en un lugar intermedio entre *ser constitutivo* del significado y *ser meramente concomitante* al significado.

Es normal que sea así si hemos dicho que la diferencia es más bien psicológica que lingüística, pero lo cierto es que tampoco se ha mostrado que el chiste o el insulto como actos de habla se hayan cumplido si no se ha cumplido el efecto. Se trata de una discusión no resuelta y no podemos entrar en si “comprender es perdonar o estar de acuerdo o justificar”. Pero esta dimensión experiencial del significado lingüístico podría ser suficiente para justificar una analogía con el significado artístico. Para que la semejanza entre el significado lingüístico y el artístico fuera más allá de una mera analogía deberíamos encontrar algunos usos del lenguaje ordinario en los que la comprensión del significado consistiera en tener una experiencia, aunque prefiero no intentar esta estrategia para el caso particular de los actos de habla atendiendo a las siguientes palabras de Austin:

Ahora, sin embargo, debo señalar que el acto ilocucionario como distinto del perlocucionario está conectado con la producción de efectos en ciertos sentidos: (I) A menos que un determinado efecto sea logrado, el acto perlocucionario no habrá sido felizmente, exitosamente realizado. Esto no significa decir que acto ilocucionario sea el logro de un determinado efecto⁵²⁵.

No obstante, existen recursos lingüísticos en los que podemos encontrar un planteamiento de las relaciones entre significado y experiencia que va más allá de una mera analogía, como vamos a ver en el caso particular de la metáfora.

El lenguaje como experiencia: la metáfora

En el apartado anterior hemos visto cómo el aspecto perlocucionario de los actos de habla nos permite establecer una analogía entre la naturaleza experiencial del significado artístico y la dimensión experiencial del significado lingüístico. Sin embargo, es posible ir un paso más allá y encontrar usos del lenguaje ordinario donde el significado lingüístico es *experiencial* en sentido estricto y no meramente análogo.

⁵²⁵ Austin, *op. cit.*, p. 116: “Now, however, I must point out that the illocutionary act as distinct from the perlocutionary is connected with the production of effects in certain senses: (I) Unless a certain effect is achieved, the illocutionary act will not have been happily, successfully performed. This is not to say that the illocutionary act is the achieving of a certain effect”.

El significado artístico como significado

En particular, uno de los recursos del lenguaje que mejor instancia la naturaleza experiencial del significado lingüístico es la metáfora. En algunas líneas anteriores he dicho que el lenguaje no es un mero medio de comunicación y ahora ya podemos ver en qué sentido. En el caso de la metáfora, el lenguaje es un instrumento de *percepción* un medio para *hacer ver* (en el caso de la metáfora expresiva de *hacer sentir*). La metáfora y otros recursos similares encierran un componente estético del lenguaje, en tanto que relativo a la percepción y, de ahí, su potencial capacidad artística⁵²⁶. Es por ello que el análisis sobre la metáfora es quizá el más extendido y discutido de todos los recursos lingüísticos y la cuestión del significado metafórico constituye uno de los debates clásicos en el campo de la Estética y la Filosofía del Lenguaje.

Entre los autores contemporáneos, Davidson se ha enfrentado a una constante en la tradición como es la idea de que existe tal cosa como un significado metafórico, en virtud del cual la metáfora hace lo que hace⁵²⁷. Davidson ve una incoherencia entre los defensores de la noción de significado metafórico al querer mantener, al mismo tiempo, la idea de que las metáforas hacen algo que la prosa común no puede hacer y querer explicar eso especial que hacen las metáforas en términos de contenido cognitivo o significado que, por otra parte, es lo que caracteriza a la prosa común⁵²⁸. La idea de que las metáforas hacen algo que no puede hacer la prosa común tiene que ver con la idea, bastante extendida y generalmente compartida, de que las metáforas no son parafraseables, expresables en otros términos sin que algo se pierda. Es decir, términos no metafóricos no logran hacer exactamente lo mismo que hace una metáfora. En el planteamiento de Davidson, el hecho de que las metáforas no sean parafraseables es precisamente lo que indica que la metáfora no es un vehículo para conducir ideas, porque si fuera así, no debería haber ningún problema para vehicular dichas ideas de otra manera. Si es problemático traducir las ideas que supuestamente transportan las metáforas es

⁵²⁶ Otros recursos pueden ser por ejemplo las interjecciones, que como ha señalado Jakobson, representan “el estrato puramente emotivo” en el lenguaje. Jakobson, R. “Lingüística y poética” *Ensayos de lingüística general*, Ariel, Barcelona, 1984, p. 353.

⁵²⁷ Davidson, D., “What Metaphors Mean”, *The Essential Davidson*, Oxford: Oxford University Press, 2006.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 261: “There is, then, a tension in the usual view of metaphor. For on the one hand, the usual view wants to hold that a metaphor does something no plain prose can possibly do and, on the other hand, it wants to explain what a metaphor does by appealing to a cognitive content—just the sort of thing plain prose is designed to express”.

porque, en realidad, no hay un mensaje que parafrasear⁵²⁹. Por ello, Davidson considera que no podemos hablar de un significado metafórico más allá del significado literal de la metáfora.

Negar la existencia del significado metafórico constituye una postura muy controvertida, a pesar de que tenga como fundamento una intuición común como es la no traducibilidad de las metáforas. Sin embargo, este planteamiento es coherente con la teoría general de Davidson. En “On the Very Idea of a Conceptual Scheme”, la tesis fundamental de Davidson es que si tenemos razones para decir que algo es lenguaje éste debe ser traducible⁵³⁰. De manera similar habría que decir que si algo es significado éste debe ser parafraseable, es decir, si el significado metafórico es significado debe ser traducible. Si las metáforas no son parafraseables, porque algo se pierde, no es porque el significado metafórico sea algo misterioso que se revela de manera extraña, sino porque no hay tal significado. En este sentido, si las metáforas no son traducibles, o realizables cambiando sus palabras, es porque en la metáfora no hay más rastro de lenguaje o significado que el literal de las palabras que la componen. Lo que hay más allá, lo que ocurre en la captación de una metáfora, es algo distinto al significado.

No obstante, con independencia del debate sobre el significado metafórico, lo que es cierto es que las metáforas se realizan y hacen lo que hacen a través del lenguaje y el significado lingüístico (ya sea literal o metafórico) y que lo que producen las metáforas al ser captadas es algo distinto de la mera captación del significado literal que instancia la metáfora. Asimismo, no es menos cierto que hay algo que captamos cuando captamos una metáfora y que el hecho de captarlo tiene que ver con hacer algo. En el planteamiento de Davidson lo que hacen las metáforas no es significar algo porque si lo que dice la metáfora no puede ser dicho de otra forma, en realidad la metáfora no dice nada en absoluto. Si lo que hace la metáfora no es decir algo, entonces la metáfora hace algo distinto. En este sentido, con independencia del hecho de si Davidson está o no en lo correcto al negar que la metáfora hace lo que hace en virtud de “significado metafórico”, lo que es innegable es que la metáfora

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 246.

⁵³⁰ Davidson, D., “On the Very Idea of a Conceptual Scheme”, *Inquiries into Truth & Interpretation*, Oxford: Oxford University Press, 1984.

hace eso en virtud de ser un recurso lingüístico. Así pues, si lo que hacen las metáforas no es significar, ¿qué hacen las metáforas?

A pesar de la polémica sobre el significado metafórico, para responder a esta pregunta me adscribiré de nuevo a la visión de Davidson porque en cuanto a la cuestión específica sobre qué hacen las metáforas su visión es generalmente compartida. Como el propio Davidson ha señalado, su discusión con el resto de teóricos no es sobre el hecho que la metáfora produzca unos determinados efectos, sino sobre cómo los produce⁵³¹. Pero para justificar el argumento sobre la experiencialidad del significado lingüístico no es preciso señalar cómo la metáfora hace lo que hace, sino que es suficiente con que sea una intuición compartida la idea de que la metáfora hace algo, con independencia de cómo lo haga o cómo se denomine a ese algo. Así pues, la respuesta de Davidson a la pregunta anterior es que “una metáfora nos hace prestar atención a una semejanza, a menudo nueva o sorprendente, entre dos o más cosas”⁵³², es decir, las metáforas nos inducen a notar ciertas similitudes⁵³³. Por ejemplo, cuando Romeo dice “Pero, ¡oh! ¿qué luz asoma a esa ventana? Viene de oriente, y Julieta es el sol”⁵³⁴, la metáfora nos invita a percibir a Julieta como realizando las funciones que atribuimos al sol, –iluminar, hacer posible la vida, ser el elemento alrededor del cual giran los demás, etc. Lo que hacemos al captar la metáfora es percibir a Julieta de una determinada manera en función de la relación –de semejanza– que establece la metáfora con un segundo elemento, el sol.

En cuanto las metáforas nos hacen percibir o notar algo –una semejanza por ejemplo–, vemos en qué sentido la metáfora se encuentra en buenas condiciones de instanciar un tipo de significado experiencial, a la manera de Wollheim⁵³⁵: percibir algo es tener una experiencia. De la misma manera en que para Wollheim el significado de una obra de arte es aquello que captamos cuando hemos entendido la

⁵³¹ Davidson, “What Metaphors Mean”, p. 262: “I have no quarrel with these descriptions of the effects of metaphor, only with the associated views as to *how* metaphor is supposed to produce them”.

⁵³² *Ibid.*, p. 247: “A metaphor makes us attend to some likeness, often a novel or surprising likeness, between two or more things”.

⁵³³ *Ibid.*, p. 252.

⁵³⁴ Shakespeare, W., “Romeo y Julieta”, *Obras completas*, vol. II, *Tragedias*, Barcelona, Debolsillo, 2012, p. 118.

⁵³⁵ Lakoff y Johnson han definido la metáfora en términos de experiencia parcialmente al considerar que la metáfora nos permite “entender y experimentar una cosa en términos de otra”. Lakoff, G., y Johnson, M., *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 41.

obra⁵³⁶, en el caso de una metáfora, podríamos decir que el significado es aquello que captamos cuando captamos la metáfora. Así, la metáfora es el elemento lingüístico idóneo para instanciar la analogía entre el lenguaje común y el significado experiencial de Wollheim porque constituye el caso en el que el significado (entendido como aquello que se capta cuando se capta una metáfora) y la percepción se dan juntos de una manera más íntima, dado que entender la metáfora es percibir algo y percibir algo es tener una determinada experiencia. Es decir, la metáfora instancia la relación entre palabra e imagen, una imagen que se incita mediante palabras pero que no es descriptible mediante ellas⁵³⁷.

Pero para justificar la analogía entre la experiencialidad del significado artístico y la experiencialidad del significado lingüístico a través de la metáfora es preciso, además, comprobar cómo la metáfora instancia las características fundamentales que Wollheim atribuye al significado artístico para ser experiencial. Si recordamos, dichas características eran fundamentalmente dos: en primer lugar, que captar el significado consiste en tener una determinada experiencia que es *constitutiva* del significado y, en segundo lugar, que existe una *conexión* especial entre la experiencia en la captación del significado y la forma de darse el significado.

En cuanto a la primera condición, ya hemos visto por qué captar una metáfora consiste en tener una experiencia. Para Davidson las metáforas no dicen nada, lo importante es que nos hacen hacer algo. Por ejemplo, nos hacen dirigir la atención a un aspecto, nos hacen ver una cosa como otra, insinúan una semejanza, etc. Captar una metáfora es ver una cosa de una determinada manera y ver una cosa de una determinada manera es tener una experiencia. Por ello podemos considerar que captar una metáfora es un proceso experiencial. Volviendo a la terminología de Wollheim, podemos decir que, de la misma manera en que una de las razones por las que el significado artístico es experiencial es porque hace *sentir* los estados mentales del artista en el espectador, el lenguaje es experiencial en el caso de la metáfora porque la metáfora también hace *sentir* algo al quien la comprende⁵³⁸; entendiendo

⁵³⁶ Wollheim, *La pintura como arte*, p. 30.

⁵³⁷ Davidson sostiene que “words are the wrong currency to exchange for a picture”. Davidson, “What Metaphors Mean”, p. 263.

⁵³⁸ Wollheim, *La pintura como arte*, p. 31.

El significado artístico como significado

“sentir” de un sentido muy general no necesariamente relacionado con las emociones, etc.

Asimismo, para ver en qué sentido en la captación de una metáfora la experiencia es *constitutiva* del significado es preciso comparar la relación del significado con la experiencia en el caso anterior de los actos de habla y la relación del significado y la experiencia en el caso de la metáfora. La diferencia radical entre los actos perlocucionarios y la metáfora –que es lo que nos permite ir más allá de una mera analogía– es que en los actos perlocucionarios la experiencia intentada por el hablante no siempre es necesaria, no siempre es inherente a la comprensión del significado lingüístico (no es constitutiva del significado), mientras que en el caso de la metáfora la experiencia sí es inherente a la comprensión de la metáfora (sí es constitutiva del significado), porque es la forma misma de darse el significado. Un intérprete puede captar perfectamente el significado de un insulto sin sentirse insultado, de manera que el acto perlocucionario –la experiencia– buscado no se ha producido, o en todo caso depende de cuestiones psicológicas del propio hablante. Por el contrario, si un intérprete capta una metáfora tiene, necesariamente, una determinada experiencia, a saber, la de ver una cosa como otra. Como ha señalado M. Hernández Iglesias, a diferencia del acto perlocucionario de los actos de habla, “en el caso de la metáfora no es posible entender lo que el hablante pretende que hagamos y no hacerlo”⁵³⁹, porque si lo que pretende el hablante que hagamos es ver una cosa como otra, entender la metáfora es ya ver la cosa como otra. En otras palabras, no es posible decir que hemos entendido una metáfora, pero que no alcanzamos a ver la semejanza implicada. Aquí, a diferencia del acto perlocucionario donde el efecto puede ser contingente, el efecto de una metáfora es necesario cuando ésta es captada, porque entender es tener una determinada experiencia; si esto no se produce es porque no se ha captado la metáfora⁵⁴⁰.

Este hecho viene a dar cuenta de la primera característica que Wollheim atribuye a la experiencialidad del significado artístico que hemos señalado. En la

⁵³⁹ Hernández Iglesias, M., “Todas las metáforas son mortales”, *La balsa de la Medusa*, 15, 16, 17, 1990/91, p. 104.

⁵⁴⁰ Las diferencias entre el aspecto experiencial inherente a la metáfora y el aspecto experiencial contingente a los actos de habla no obsta para que una metáfora pueda tener, además, un efecto perlocucionario.

metáfora la manera de darse la comprensión de (el significado de) la metáfora, es una determinada experiencia que es constitutiva de su significado. Captar una metáfora, es tener una determinada experiencia, por ejemplo la percepción de una semejanza, ver una cosa como otra, etc. En este sentido, podemos afirmar, que en el caso de la metáfora la experiencia es *constitutiva* del significado, porque es la forma que adquiere la comprensión. La comprensión no puede darse en ausencia de dicha experiencia, por eso le es inherente. La experiencia no es ni independiente, ni contingente.

Para justificar la segunda condición es preciso hacer explícita la relación entre el significado, las experiencias que son constitutivas de su naturaleza y la forma de darse el significado. La relevancia de la forma en que se realizan las metáforas para la producción de la experiencia de ver una cosa como otra se puede observar mostrando cómo no es posible producir esa experiencia transformando la forma específica en que se realiza la metáfora. Por ejemplo, la relación de semejanza se encuentra tanto en el núcleo de la metáfora como en el del símil, pero un símil no produce una experiencia constitutiva del significado como es característico en la metáfora. En este sentido, para resaltar la manera particular en que las metáforas hacen lo que hacen, Davidson indica qué es lo que distingue una metáfora de un símil: “el símil nos dice que hay una semejanza y nos deja la tarea de seleccionar algún rasgo común: la metáfora no afirma explícitamente que hay una semejanza, pero si la aceptamos como metáfora, nos vemos otra vez llevados a buscar rasgos comunes”⁵⁴¹. La diferencia reside en el hecho de que el símil describe la similitud, la enuncia, la cuenta, mientras que la metáfora no la cuenta, sino que, por así decir, la señala, te incita a verla.

Si se capta la metáfora se ve la semejanza, si no se ve la semejanza es que no se ha captado la metáfora. Por el contrario, se puede entender el significado de un símil sin ser capaz de ver ninguna semejanza. Si el símil describe, enuncia, informa de, una semejanza alguien puede percibirla o no percibirla con independencia de haber entendido su significado, es decir, puede entender que existe una semejanza pero no verla. Por ejemplo, si Romeo dice “Julietta es como el sol”, Romeo está

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 255: “The simile says there is a likeness and leaves it to us to pick out some common feature or features; the metaphor does not explicitly assert a likeness, but if we accept it as a metaphor, we are again led to seek common features”.

El significado artístico como significado

contando que bajo algún aspecto Julieta se parece al sol. En este caso entender el significado implica sólo entender que Julieta guarda una semejanza con el sol, pero no implica percibir en qué sentido Julieta es como el sol, es decir, *entender* no implica un *ver*. Sin embargo, si Romeo dice “Julieta es el sol”, no está contando que existe una semejanza, sino que está, por así decir, mostrándola, intentando hacerla ver. En este caso, decir que se entiende el significado de la proferencia es decir que se percibe la semejanza. Si la metáfora señala o muestra la semejanza, entenderla es ver la semejanza señalada, no verla significa no entenderla. De esta manera, la metáfora cumple la segunda de las características de la experiencialidad del significado artístico de Wollheim, que tiene que ver con la forma especial en que conecta el contenido lingüístico con la experiencia que produce. El hecho de que sea una intuición compartida la idea de que las metáforas no son parafraseables indica que sí existe dicha conexión entre experiencia y forma. Si no existiera dicha conexión entonces no existiría tampoco la diferencia que hemos visto entre el símil y la metáfora, de manera que nada se perdería al transformar una metáfora en un símil.

Recapitulando las ideas fundamentales de este apartado y el anterior, podemos señalar como conclusión que, aunque la visión del lenguaje y el significado que venimos manejando no está exenta de sus propios problemas, ofrece un nuevo camino de justificación de la analogía entre el significado lingüístico y artístico. Si el lenguaje posee una dimensión experiencial, como hemos visto en el caso de los actos perlocucionarios y si además en algunos casos es experiencial en sentido estricto, como hemos visto en el caso de la metáfora, entonces podemos afirmar que comparar arte y lenguaje no implica devaluar el arte en ningún sentido, como sostenían Lamarque y Olsen. Una explicación de la relevancia de la intención para la interpretación del significado artístico basada en la analogía entre el significado artístico y el significado no tiene por qué dejar fuera necesariamente las características propias del significado artístico, porque el significado lingüístico también las presenta en cierto grado. Respondiendo a la cuestión última de Lamarque y Olsen sobre qué diferencia el lenguaje de la literatura, habría que decir que la complejidad de las cosas que hace cada uno, incluyendo la producción de ciertas experiencias, pero no la clase de cosas que hace cada uno. Así pues, esta analogía no es incompatible con reconocer la idea de que del significado artístico puede dar lugar a experiencias más

enriquecedoras y complejas que el significado lingüístico. La analogía sólo exige comprometerse con la idea de que el significado artístico no constituye un tipo diferente de significado. Podemos considerar que defender la analogía entre el significado lingüístico y el significado artístico no implica comprometerse con una visión reduccionista del arte, sino mantener una noción del lenguaje natural que dé cuenta de todo su potencial.

Se podría objetar que este planteamiento presenta una escasa comprensividad, es decir, una baja capacidad de abarcamiento teórico porque toma como fundamento de la teoría casos anómalos de significado lingüístico. Pero para que la analogía sea posible es preciso que su alcance no se limite a los casos excepcionales del lenguaje común. Para justificarlo lo único que se precisa es reconocer que, como hemos visto con Davidson, la comunicación no se desarrolla siempre mediante los casos que consideramos paradigmáticamente normales, sino que los casos que a priori parecen extraños son en realidad muy recurrentes. La recurrencia de los casos anómalos viene a difuminar la propia la diferencia entre casos centrales y casos anómalos, convirtiendo esta nomenclatura en un sinsentido porque, si los casos anómalos son frecuentes, entonces no son anómalos. Normalmente, las metáforas, ironías, chistes, juegos de palabras, refranes, tropos y todo tipo de figuras retóricas, son considerados casos especiales. Pero si prestamos atención a nuestro uso del lenguaje natural, nos daremos cuenta de que, si bien son verdaderamente especiales, no son en absoluto poco frecuentes. Este hecho pone de relieve la complejidad y creatividad que rige el uso del lenguaje incluso en los casos más cotidianos porque, como afirma Davidson, “el lenguaje es, sin duda, un arte social”⁵⁴².

4.3 Resumen

En este capítulo he intentado abordar la premisa que hace posible el intento de basar el intencionalismo para la interpretación artística en el modelo lingüístico, a

⁵⁴² Davidson, “Communication and Convention”, p. 278: “Language is, to be sure, a social art”.

El significado artístico como significado

saber, que existe una analogía entre el significado artístico y lingüístico. Como punto de partida, hemos visto que existe una intuición de sentido común a favor de esta analogía que obedece al hecho de que, generalmente, nos expresamos sobre el contenido de las obras de arte en términos de su significado. Sin embargo, también resultaba intuitiva la idea de que existen ciertas diferencias, como por ejemplo que el arte entraña un componente valorativo y experiencial.

Al involucrar estas dos intuiciones aparentemente contradictorias, la analogía ha sido una idea muy problemática. Por un lado, desde el punto de vista anti-intencionalista, Lamarque y Olsen aducían un reduccionismo en esta analogía en la medida en que no alcanzaba a dar cuenta de las propiedades artísticas de las obras y, consecuentemente, de su valor. Por otro lado, desde el intencionalismo, la analogía fue rechazada por Wollheim, que aducía dos motivos fundamentales: en primer lugar, que el significado artístico no es análogo al lingüístico porque el primero es *improvisatorio* y su captación no es un proceso en dos pasos sino en uno y, en segundo lugar, porque tiene naturaleza *experiencial*. Sobre la primera objeción he considerado que tenía como fundamento una visión errónea del lenguaje como basado en reglas semánticas y combinatorias, y cuya comprensión exige aprehender primero unidades expresivas que en un segundo momento se asocian convencionalmente a significados. La segunda objeción ha resultado ser más importante en la medida en que, si bien la explicación de Wollheim sobre la naturaleza experiencial del significado artístico es correcta, no implica negar la analogía. Así, el objetivo fundamental del capítulo ha sido hacer compatible la experiencialidad del significado con del modelo lingüístico porque, además, la justificación de esta compatibilidad proporcionaba un argumento para rebatir la objeción de reduccionismo de Lamarque y Olsen.

Para la consecución de este objetivo ha sido preciso señalar, en primer lugar, que defender la analogía pasa necesariamente por reconocer la otra idea de sentido común, a saber, que existen algunas diferencias entre el arte y el lenguaje, el significado artístico y el lingüístico. En este sentido, hemos visto cómo Davidson defiende que, si bien es cierto que existen diferencias, se pueden minimizar de manera que las dos intuiciones no resulten contradictorias, considerando que hablamos de diferencias de grado no de tipo. Este planteamiento nos ha permitido

El significado artístico como significado

reconocer que el arte puede hacer algo diferente al lenguaje, pero diferente sólo en la medida en que es algo de la misma clase pero más complejo.

En segundo lugar, ha sido preciso realizar una revisión de la analogía que tradicionalmente ha manejado el intencionalismo. La analogía que estaba detrás de modelos como el conversacional o el proferencial era insuficiente, ya que sólo desarrollaba una de sus dos posibles vías de justificación. Esta analogía se concentraba en localizar en el arte los elementos propios de del lenguaje (intención, convención, contexto, emisor, receptor, mensaje, medio, significado, etc.), pero no buscaba los elementos propios de lo artístico (originalidad, innovación, valor, experiencialidad, etc.) también en el lenguaje. Es por ello que tanto anti-intencionalistas como intencionalistas han justificado sus argumentos a favor o en contra tomando como referencia una analogía ingenua basada en una visión errónea de la naturaleza del significado y del lenguaje natural. En este sentido, sobre la base de una visión pragmática del lenguaje y el significado, he intentado reivindicar la complejidad del lenguaje señalando la importancia y la recurrencia de los casos complejos que dan cuenta de la multitud de cosas que hacemos con palabras para dar cuenta de la experiencialidad del significado lingüístico.

Para defender la experiencialidad del significado artístico he desarrollado dos argumentos. El primero consistía en demostrar que existe una dimensión experiencial en el lenguaje que se instancia en los actos perlocucionarios de los actos de habla. Como hemos visto, en muchas ocasiones, el cumplimiento de la intención primaria de un hablante sobre el acto de habla que realiza pasa por la realización de un acto perlocucionario, es decir, por la producción de un determinado efecto en el intérprete. En este sentido, he considerado que el uso literario del lenguaje y el arte en general explota la conexión entre del modo en que se presenta el contenido y el efecto, la experiencia, que se pretende conseguir. De esta manera, el efecto de la propia obra sobre el intérprete, sea la percepción de la escena representada pictóricamente o la imaginación de la escena descrita literariamente, por ejemplo, no puede entenderse sino como la experiencia misma de la obra. El segundo argumento consistía en demostrar la naturaleza experiencial del significado lingüístico, en sentido estricto en el caso de la metáfora. Podemos afirmar que la naturaleza del significado de la metáfora es experiencial en la medida en que entender una metáfora consiste en

El significado artístico como significado

tener la experiencia de percibir una cosa como otra, o bajo el concepto de otra, notar una semejanza, percibir expresivamente un objeto inanimado, etc. Finalmente hemos señalado también cómo la imposible paráfrasis de la metáfora se debe a la conexión evidente entre la forma lingüística y la realización de la experiencia que provee. El efecto que se explota en la poesía como esa relación íntima entre el lenguaje y la experiencia: “alamedas del río, verde sueño / del suelo gris y de la parda tierra / agria melancolía / de la ciudad decrépita” (Antonio Machado, “Campos de Soria”).

CONCLUSIONES

El intencionalismo como teoría de la interpretación artística recoge algunas intuiciones básicas sobre el arte y sobre la interpretación. En particular, que una obra de arte es un artefacto producido intencionalmente y que captar su contenido implica entenderlo según las intenciones con las que ha sido creado. Estas intuiciones no han sido suficientes para contrarrestar las críticas de los opositores de la teoría. Por ello, mi objetivo en este trabajo ha sido buscar respuestas a algunos de sus problemas más discutidos a partir de la revisión de sus conceptos fundamentales: interpretación, intención y significado. De esta revisión me gustaría destacar las siguientes conclusiones fundamentales que dividiré en cuatro partes correspondientes a los cuatro capítulos de la tesis.

En primer lugar, frente a la crítica de que la intención primera de las obras de arte es la consecución de una experiencia estética, se ha defendido que el intencionalismo no es una teoría interpretativa estéticamente deflacionaria. Por un lado, se puede afirmar que existe cierto grado de maximización estética en la interpretación, suscribiendo la visión de la interpretación como formulación de hipótesis pero sin suscribir al mismo tiempo la versión hipotética del

Conclusiones

intencionalismo. Por otro lado, se puede apreciar una actitud interpretativa pluralista en el intencionalismo, suscribiendo un *pluralismo restringido* y sin abandonar su naturaleza monista.

La diferencia fundamental entre intencionalistas y maximizadores tenía que ver con los objetivos que cada uno prima en la interpretación, pero existe una diferencia entre ellos, de carácter más profundo, que tiene que ver con la idea misma de obra de arte que cada uno tiene. Por un lado, los maximizadores conciben la obra como un objeto estético producido para su apreciación estética. Por otro lado, los intencionalistas conciben la obra como producto de la acción intencional de su autor, lo que implica incluir este aspecto en su interpretación. Esta distinción ontológica podría indicar que intencionalistas y maximizadores desarrollan discursos paralelos que no llegan a dialogar nunca. Del mismo modo, la brecha entre intencionalistas y pluralistas también podría parecer insalvable, ya que el principio definitorio del pluralismo, según el cual una obra puede tener diversos significados y, por lo tanto, diversas interpretaciones, parece difícilmente reconciliable con una visión intencionalista del significado de la obra.

Dado que el debate entre intencionalistas y anti-intencionalistas a propósito de la objeción de los *maximizadores* y de la relación entre intencionalismo y pluralismo se encuentra completamente activo en la actualidad, se ha considerado que una buena manera de enfocarlo es a través de una estrategia modesta. Bajo este tipo de estrategia el intencionalismo no necesita demostrar por qué los maximizadores están equivocados en su visión de la interpretación artística, sino que, recogiendo su punto de partida como intuición razonable, debe sacar a relucir qué grado de maximización estética puede ser identificable en una visión intencionalista de la interpretación. Del mismo modo, esta estrategia no impone demostrar que intencionalismo y pluralismo son compatibles, forzando la naturaleza del intencionalismo hasta renunciar a su tesis definitoria, sino mostrar qué tipo de pluralismo incluye la interpretación intencionalista de obras de arte y cuestionar hasta qué punto la compatibilidad entre ellos es realmente una necesidad para el intencionalismo en aras de constituir una teoría interpretativa competente.

En este sentido, se ha considerado que el alcance ontológico de las diferencias entre el intencionalismo y la teoría de la maximización estética no impide

Conclusiones

que el objetivo interpretativo de los maximizadores esté presente al interpretar las obras intencionalmente. Siguiendo el modelo lingüístico que generalmente el intencionalismo suscribe para su justificación, vemos que la interpretación comunicativa se rige por un *Principio de Caridad* que prescribe que, entre las posibles hipótesis del significado, elijamos aquella que confiere al hablante un *máximo* de racionalidad en un acto intencional de habla. Del mismo modo, desde un punto de vista intencionalista, en la interpretación artística la caridad comunicativa se puede aplicar en su sentido relevante, de manera que se elige la hipótesis que confiere el máximo grado de valor estético que puede ser compatible con el significado de la obra.

Este planteamiento nos compromete con una visión de la interpretación artística como formulación de hipótesis sobre el significado de la obra que, ciertamente, no difiere demasiado del Intencionalismo Hipotético, ya que éste considera que entre las posibles hipótesis del significado de la obra, en la interpretación hay que elegir, aplicando un principio de maximización, aquella que hace mejor la obra desde un punto de vista estético y artístico. Pero la visión de la interpretación como formulación de hipótesis no puede ser el elemento definitorio del intencionalismo hipotético ya que, tanto intencionalistas no-hipotéticos como no-intencionalistas en general, también interpretan haciendo hipótesis sobre el significado de la obra. Es decir, la visión de la interpretación como formulación de hipótesis apunta a nuestra actitud natural en la interpretación, sea del tipo que sea. En este sentido, el intencionalismo hipotético queda mejor caracterizado atendiendo a aquellos aspectos que sí son exclusivos de su visión de la interpretación, como la noción de *audiencia intentada*, la distinción entre intenciones *categoriales* y *semánticas* y la visión del significado como *construcción* teórica por parte de la audiencia apropiada. Sin embargo, se ha defendido que el intencionalismo hipotético no constituye la mejor versión del intencionalismo, en la medida en que la idea de que el significado queda establecido por la mejor hipótesis sobre la intención compatible con un mayor rendimiento de la obra implica una su visión del significado como construcción teórica. Es decir, implica un compromiso con una visión pragmatista de la verdad y el significado que supone una tensión con la visión de la interpretación como proceso de formulación de hipótesis sobre la intención real del autor. Se defiende que las

Conclusiones

hipótesis sobre el significado, han de ser sobre el significado de la obra, no sobre la mejor versión posible de la obra que la audiencia considera.

Si bien la noción de significado como construcción teórica de la audiencia no es adecuada como defensa del intencionalismo interpretativo, sí es interesante rescatar la reivindicación de la interpretación como proceso de formulación de hipótesis del intencionalismo hipotético. Esta visión de la interpretación pone de manifiesto que, desde un punto de vista intencionalista, también se interpreta manejando un rango determinado de múltiples interpretaciones, lo que apunta a una posible relación entre intencionalismo y pluralismo. Una de las críticas fundamentales al intencionalismo proviene de la existencia de una multiplicidad de interpretaciones diferentes sobre la obra de arte, que algunos defienden como característica fundamental de lo estético. El intencionalismo sería la opción de serie del monismo interpretativo, pero se daría de frente con esa pluralidad de interpretaciones. En este sentido, se ha considerado que el intento de algunos intencionalistas de definir esta posible relación en términos de *compatibilidad* puede resultar infructuoso. Pero eso no significa que intencionalismo y pluralismo no estén relacionados en absoluto. En este sentido se ha propuesto que el intencionalismo podría ser compatible con una suerte de un pluralismo restringido, en virtud del cual el intencionalismo formula hipótesis aceptables sobre el significado de la obra.

El planteamiento defendido se diferencia de la postura de Stecker que también pretende compatibilizar monismo y pluralismo interpretativo. Según Stecker el pluralismo interpretativo se debe a que las diferentes interpretaciones responden a “propósitos interpretativos diferentes”, mientras que el monismo es la respuesta a la pregunta sobre el significado de la obra. Se ha considerado que Stecker no consigue hacer realmente compatibles monismo y pluralismo al situarlos en espacios lógicos independientes en la medida en que obedecen a criterios interpretativos distintos. Asimismo, la propuesta de Currie para tener un intencionalismo pluralista tampoco sería completamente satisfactoria, ya que se ha defendido que no es posible aplicar al intencionalismo la tesis pluralista, a saber, que puede haber más de una interpretación de una obra de arte, sin que el intencionalismo tenga que renunciar a su tesis definitoria. Desde un punto de vista intencionalista, una obra no puede tener dos interpretaciones igualmente buenas de acuerdo con lo que fue hecho por su autor

Conclusiones

intencional y cumplidamente, ya que, si bien un autor puede hacer algo con doble sentido o algo ambiguo, eso no significa que haya hecho dos cosas diferentes con su obra, y que por lo tanto tenga dos interpretaciones.

Desde una posición coherentemente intencionalista solo las hipótesis compatibles con la intención real del autor pueden ser tomadas en cuenta. Por lo tanto se tratará siempre de un pluralismo restringido, que contempla como aceptables solo aquellas interpretaciones que podrían ser verdaderas. Evidentemente, esto significa que intencionalismo y pluralismo no son compatibles en sentido fuerte, pero sí implicaría reconocer que se puede identificar en el intencionalismo una actitud interpretativa pluralista en determinados casos. En este sentido, se ha intentado preservar para el intencionalismo una naturaleza monista, sin que ello implique que no pueda haber un grado de pluralismo en la interpretación intencionalista de obras de arte. La brecha tradicional entre interpretaciones *aceptables* y *verdaderas*, que la división entre monistas y pluralistas establecía, no es tan pronunciada en una visión intencionalista de la interpretación como formulación de hipótesis. La propia noción de “hipótesis” nos obliga a interpretar teniendo en cuenta ambos criterios interpretativos –el de *aceptabilidad* y el de *verdad*–, ya que una hipótesis interpretativa sería *aceptable* cuando es lógica y empíricamente compatible con las posibles intenciones reales del autor, es decir, cuando podría llegar a ser *verdadera*.

De este modo, desde un punto de vista intencionalista, también es posible interpretar manejando un rango de múltiples interpretaciones, siempre que no entren en contradicción flagrante con las intenciones posibles del autor. Esto no quiere decir que la obra *tenga* más de un significado, sino meramente que no conocemos cuál de los posibles es el correcto. Es por ello que el intencionalismo es compatible con un tipo de *pluralismo restringido*, en virtud del cual el intencionalismo formula hipótesis aceptables sobre el significado que podrían llegar a confirmarse verdaderas, es decir, correctas. Esta actitud interpretativa intencionalista y pluralista es restringida en la medida en que no todas las hipótesis aceptables *son* una interpretación correcta de la obra, sino que todas las hipótesis aceptables *podrían* ser la correcta. De esta manera, en el caso de que una de ellas resultara confirmada, automáticamente el resto

Conclusiones

quedarían invalidadas como alternativas interpretativas, lo que no supone que pierdan todo tipo de interés.

Pero además, se ha intentado cuestionar la idea de que el intencionalismo dependa tanto de su compatibilidad con el pluralismo en aras de no ser concebido como una teoría interpretativa estéticamente deflacionaria. El intencionalismo no debería estar obsesionado con justificar una relación con el pluralismo, ya que no necesita comprometerse con el sentido fuerte de la tesis pluralista para dar cabida al rango de enunciados interpretativos que son interesantes en la interpretación. En este sentido, se ha considerado que algunas interpretaciones son enunciados interpretativos que no son incompatibles con otros, sino que pertenecen a una capa interpretativa diferente. El intencionalismo puede considerar que es parte de la interpretación intencional y correcta de una obra todos y cada uno de los enunciados interpretativos que constituyen una descripción de la obra que es compatible con algo que haya sido hecho por su autor intencional y cumplidamente.

En segundo lugar, se han abordado las críticas al intencionalismo provenientes de una inadecuada concepción de la intención, que se encuentra en el núcleo de la *Falacia Intencional* formulada por Wimsatt y Beardsley. Según ese punto de vista, el intencionalismo defendería que interpretar consiste en identificar la intención de la obra, concebida como “la idea en la mente del autor”. La falacia consistiría en pensar que algo privado puede dar sentido al significado de un texto que es público. Se ha dado cuenta del problema del conocimiento de la intención que entraña la falacia intencional a través de un concepto complejo de intencionalidad artística, en el marco del externismo epistemológico. Los autores anti-intencionalistas que han denunciado la imposibilidad del conocimiento de la intencionalidad artística lo han hecho a costa de trazar una brecha entre la creación artística y los casos centrales de acción intencional. Por el contrario, el intencionalismo mantiene la idea de que si en contextos distintos del arte la intención ajena no tiene un carácter fantasmagórico bajo una determinada concepción de la mente, entonces, en la medida en que la creación artística sea un caso más de acción intencional –lo que no implica negar su complejidad específica–, la intencionalidad artística tampoco tiene por qué ser un completo misterio.

Conclusiones

Analizar la intención artística a partir del análisis de la acción intencional común no obsta para alcanzar un concepto complejo de intención artística. La diversidad propia de la acción intencional (acciones intencionales, in-intencionales, sub-intencionales) provee distintos tipos de intencionalidad (*intention-in-action*, intención previa a la acción) y, en principio, no existen motivos para pensar que un artista, en tanto que agente de la acción intencional de la que la obra es producto, haga algo tan radicalmente distinto que no pueda ser explicado a partir de este análisis. Es por ello que se ha considerado que la *Psicología Popular* puede ser un buen punto de partida para definir las características más elementales del concepto de intención, incluso aunque haya podido conducir a ciertos abusos en la definición de intención por parte del anti-intencionalismo.

Asimismo, en los casos centrales de acción intencional, el medio de concebir un mero evento como una acción y hacer visible el verdadero carácter de la misma es la correcta descripción de las intenciones de las que la acción es fruto. De la misma manera, en el caso de una obra de arte éste también es el paso que nos permite ver más allá del mero objeto o del texto aislado y concebirlo como obra, porque en su intencionalidad va contenido su sentido, el significado de la misma. Es por ello que el intencionalismo debe comprometerse con una noción compleja de intencionalidad artística, que pueda tener un poder causal y explicativo y permita anclar las propiedades que configuran el significado de la obra en las acciones intencionales de las que provienen. Es decir, para dar cuenta de la complejidad de la creación artística como actividad intencional hay entender la intencionalidad artística como una intención significativa, como aquella que es causa explicativa del qué y del cómo de la obra.

En general, los anti-intencionalistas no dudan de que las propiedades significativas de las obras sean las que son en función de las intenciones con las que fueron realizadas. El punto es si esas intenciones son accesibles y relevantes para su identificación. De poco serviría este compromiso con una visión compleja de la intención capaz de dar cuenta del sentido de las acciones intencionales si una intención de tal naturaleza no se sitúa en el marco de una visión de la mente que permita hacerla reconocible. Muchas de las objeciones fundamentales contra el intencionalismo tienen como fundamento concepciones erróneas de la naturaleza de

Conclusiones

la intención y de la naturaleza misma de la mente. Pero abandonar el cartesianismo que se puede identificar en la *Falacia Intencional* no significa desatender el contenido de verdad que puede haber en las intuiciones que inspiraron dichos argumentos.

El problema epistemológico fundamental que hay de fondo en el problema de conocimiento de las intenciones es el de la autoridad de la primera persona. Pero bajo un planteamiento externista de la mente y el conocimiento, podemos reconocer la existencia de este fenómeno y minimizar su relevancia de tal manera que no conlleve las dificultades epistemológicas a las que ha conducido tradicionalmente. Asimismo, concediendo validez a los argumentos externistas de corte wittgensteiniano en los que la existencia y el conocimiento de lo interno y de lo externo se explica a través de la justificación de su interdependencia, el intencionalismo puede dar cuenta de la necesidad de conocer las intenciones ajenas si es que acaso se quiere mantener la existencia de intenciones propias. Bajo una visión externista de la mente, la intención no es un estado mental privado, de manera que el intencionalismo no constituye un planteamiento falaz en la medida en que las intenciones de los autores son conocibles, ya sea por inferencia a partir de la observación de las acciones, ya sea directamente expresados en el comportamiento. Dado que este cambio de paradigma hacia una visión externista de la mente está bastante extendido en la filosofía de la mente contemporánea, es difícil ver por qué no deberíamos aplicarla al caso particular del arte y por qué no podríamos explicar el conocimiento de las intenciones de los artistas en estos términos. La explicación de este hecho puede tener que ver, de nuevo, con una voluntad de trazar brechas entre arte y vida para aislar la práctica artística en contextos especiales como si su valor dependiera de ello.

En términos más particulares, el externismo también ofrece algunos medios para aclarar la cuestión del acceso a las intenciones ajenas. Una de las más importantes a este respecto es la idea de concebir el fenómeno de *tener una intención* como la necesidad de tener una intención *razonable*, que se deduce del intencionalismo de Davidson, entre otros. Esta visión de en qué consiste realmente tener una intención constituye un planteamiento externista que contribuye a minimizar la autoridad de la primera persona, ya no en relación al conocimiento de los estados mentales, sino en relación a la supuesta autoridad del sujeto a la hora de elegir qué

Conclusiones

estados mentales tiene. El concepto de intención como intención razonable nos permite reducir este poder de dos maneras: en primer lugar, limitando el rango de intenciones que un sujeto puede tener de manera razonable y en segundo lugar, prescribiendo la imposibilidad de que un sujeto elija sus intenciones de forma unilateral, es decir, sin que otros factores ajenos a él mismo sean elementos determinantes de su estado mental. En este sentido, se ha intentado mostrar cómo la visión de la génesis de la intencionalidad artística de Wollheim se adecuaba a esta visión externista de la intención como intención razonable.

En tercer lugar, se ha defendido la tesis de que el intencionalismo no cae en una suerte de humpty-dumptyismo, es decir, no conduce a la infalibilidad del autor, entendiendo con ello que la pertinencia de posturas como el intencionalismo moderado, que tratan de evitar el problema de la infalibilidad del autor mediante el recurso a las convenciones y a la tesis de la no-identidad entre el significado de la preferencia y el significado del hablante puede ser cuestionable. En este sentido, se ha considerado que el intencionalismo no necesita comprometerse con una visión convencionalista del lenguaje ni con una tesis de la no-identidad para dar cuenta de la falibilidad del autor, de modo que el intencionalismo moderado sería innecesario.

Por un lado, se ha criticado el intencionalismo moderado de Stecker, que propone una visión unificada de la determinación del significado de la obra. Según Stecker, la obra de arte ha de entenderse como una preferencia, a cuyo significado contribuyen tanto la intención como las convenciones y el contexto. Stecker mantiene que la *Visión Unificada* es necesaria para evitar la infalibilidad del autor. El significado de una obra de arte está determinado por la intención del autor solo cuando la intención ha sido materializada, cuando se trata de una intención cumplida. Pues bien, según Stecker cuando la intención falla es porque no se han respetado las convenciones sobre el significado. En estos casos, las obras de arte tendrían el significado que le asignan las convenciones. Sin embargo, esto en la práctica supondría renunciar al intencionalismo, que se limitaría a la intención de significar algo, para cuyo éxito necesitaría recurrir a la convención. Así pues, si bien el intencionalismo de Stecker ofrece buenos argumentos para mantener la analogía entre obras de arte y preferencias lingüísticas, –contribuyendo a la justificación del modelo lingüístico que se quiere preservar–, su explicación de la naturaleza del

Conclusiones

significado de las preferencias sobredimensiona el papel de la convención de tal manera que el rol de la intención es tan mínimo que llega a ser insuficiente para fundamentar una teoría intencionalista.

Por otro lado, se ha criticado también una visión más general del intencionalismo moderado construida sobre la tesis de la no-identidad entre el significado del hablante y el significado de la preferencia. La tesis de la no-identidad parece problemática puesto que el concepto mismo de significado de la preferencia incluye la intención del hablante, por contraste con un supuesto significado de la oración, fijado en abstracto por reglas semánticas y sintácticas. Si el significado de la preferencia es algo distinto al uso por un hablante con un propósito de una oración en un contexto determinado, como el propio Stecker supone, no se dice en qué podría consistir.

Denunciar la inviabilidad del intencionalismo moderado no responde a una pulsión esencialista de mantener la preponderancia de la intención, sino al hecho de que minimizando la relevancia de las convenciones tenemos una visión más acertada de lo que ocurre en los usos del lenguaje natural y además trae algunas ventajas para el intencionalismo que lo hacen mejor como teoría de la interpretación. Si, como se ha intentado mostrar, la *visión unificada* acaba reconociendo que la relación entre intención y convención el significado consiste en que la manera de cumplir una intención es por medio de un uso correcto de las convenciones, entonces esta visión encierra una visión errónea de la intención cumplida. Esta visión resulta errónea por lo que tiene de estrecha, ya que bajo la visión no convencionalista del lenguaje de Davidson, se puede considerar que existe más de una forma en la que un hablante puede cumplir su intención, más allá de las convenciones. Si bajo el paradigma lingüístico de Davidson las convenciones no son necesarias para cumplir una intención, pero una de las razones de ser del intencionalismo moderado era dar cabida a las convenciones, entonces el intencionalismo moderado es innecesario en este sentido.

Reclamar el paradigma no convencionalista de Davidson tiene numerosas ventajas para la justificación del intencionalismo. En primer lugar, permite disolver la objeción convencionalista en la medida en que muestra que las convenciones no son necesarias ni suficientes para la comunicación, ya que un hablante puede cumplir su

Conclusiones

intención sin restringirse a ellas necesariamente. Del mismo modo, un artista es capaz de hacer su obra interpretable dando un nuevo uso a las convenciones o sin recurrir a ellas en absoluto y un intérprete puede captar el significado de la obra implementado de manera no convencional. En segundo lugar, este modelo permite una mejor explicación de la noción de intención cumplida porque permite abarcar la multitud de maneras posibles en las que un agente puede cumplir correctamente su intención. El criterio de comprensibilidad se establece como el límite de la falibilidad del autor, de tal manera que una intención se cumple adecuadamente cuando el hablante hace posible su comprensión por parte del intérprete. Esto exige la colaboración y la competencia interpretativa del intérprete, pero no que hablante e intérprete compartan una misma teoría previa, una misma convención sobre los significados de las palabras. Con el trasfondo masivo de creencias compartidas –que en el caso del significado artístico se extiende en ocasiones también a cierto conocimiento de la historia del arte, el género, etc.-, y de capacidades intelectuales compartidas, en particular de la imaginación, cuyo empleo será también más exigente en la interpretación artística, el intérprete necesita una teoría de paso que no contemple regularidades previas. En tercer lugar, adoptar el paradigma lingüístico no convencionalista aleja al intencionalismo de los dos grandes problemas del intencionalismo moderado que eran, según Stecker, proporcionar una definición de la noción de intención cumplida y explicar la relación entre los distintos determinantes del significado. Por un lado, este modelo proporciona una visión de la intención cumplida y, por otro lado, hace desaparecer la cuestión de las relaciones entre los distintos determinantes del significado, ya que no es necesario dar cabida a la convención. En cuarto lugar, minimizar la relevancia de las convenciones, en términos de su necesidad y suficiencia para cumplir una intención comunicativa, permite enfatizar la relevancia de la creatividad en el uso del lenguaje en su interpretación que tanto los agentes –ya sean hablantes o artistas– como sus intérpretes pueden llegar a explotar en sus relaciones, ya sea una relación interpretativa artística o comunicativa.

Este último punto resulta especialmente relevante para justificación del intencionalismo. La posibilidad de usos e interpretaciones creativas del lenguaje pone de relieve la relevancia de la intención en la determinación del significado, ya que los

Conclusiones

usos innovadores son tales, precisamente por anular el rol de la convención en la determinación del significado. Es decir, reconocer este nivel de creatividad pone a su vez de relieve la relevancia de la intención para la determinación del significado en la medida en que la innovación es tal por no estar sujeta a regularidades anteriores, de manera que invalida las convenciones como criterio necesario y suficiente de significado. Es por ello que esta visión del lenguaje y del significado, trasladada por analogía al significado artístico, hace más plausible al intencionalismo. Al reivindicar la relevancia de la creatividad y la participación de la imaginación que tienen lugar en el arte como en el lenguaje este paradigma saca al lenguaje de una visión estática e instrumental y aleja al intencionalismo del peligro de incurrir en una visión reduccionista del arte. En definitiva, la visión no convencionalista del lenguaje avala su estrategia de justificación fundada en el modelo lingüístico que desarrolla el intencionalismo.

Es por ello que se ha considerado que la mejor manera de enfrentar el reto convencionalista no es asumiendo la relevancia de las convenciones, sino aclarando cuál es su verdadero papel en la comunicación. Así pues, la relevancia injustificada de las convenciones que Stecker defendía convierte su versión del intencionalismo moderado en una teoría que un convencionalista difícilmente rechazaría. Es decir, concede una relevancia tan nimia a la intención que la teoría deviene en un intencionalismo mínimo, indistinguible de un convencionalismo moderado. Esto no sería necesariamente un problema para Stecker, ya que su propósito era cerrar la brecha entre intencionalismo y convencionalismo. El problema viene cuando existen razones para dudar que este planteamiento proporcione la mejor imagen de lo que ocurre en una relación comunicativa o en la interpretación artística. En este sentido, las razones para concluir la inviabilidad del intencionalismo moderado de Stecker no obedecen a un deseo de recuperar una visión fuerte del intencionalismo. Las razones para abandonar la *Visión Unificada* del significado son, en primer lugar, la idea de que las convenciones no tienen el monopolio que rige todo aquello que podemos hacer con palabras y, en segundo lugar, la idea de que minimizar la relevancia de las convenciones contribuye a hacer al intencionalismo más plausible, ya que apunta y amplía la capacidad explicativa del paradigma lingüístico, como muestran las cuatro ventajas mencionadas anteriormente.

Conclusiones

Se ha tenido en cuenta que el intento de apelar a la visión de la interpretación lingüística de Davidson no es completamente innovador, ya que K. Puolakka ha desarrollado esta estrategia de justificación del intencionalismo anteriormente. Sin embargo, existen diferencias sustanciales entre su planteamiento y el que aquí se ha propuesto. Fundamentalmente, Puolakka pretende justificar una versión moderada del intencionalismo para la interpretación artística con el intencionalismo de Davidson. La razón por la que Puolakka puede legítimamente buscar la justificación del intencionalismo moderado en el planteamiento de Davidson es que en su filosofía se puede identificar la característica definitoria del intencionalismo moderado, a saber, una tesis de la no-identidad, que se instancia en la distinción entre el significado del hablante y el significado literal. Pero aquí se ha intentado mostrar que la tesis de la no-identidad de Davidson, aun siendo diferente, entraña el mismo problema que la tesis de la no-identidad del intencionalismo moderado –que se instancia en la distinción entre el significado del hablante y el significado de la preferencia–, a saber, ninguna de las dos es una distinción clara.

En este sentido, se ha intentado mostrar que no es posible distinguir completamente el significado de la preferencia del significado intencional del hablante, ya que la noción de preferencia incluye el la intención del hablante. La tesis de la no-identidad fracasa como solución al problema de la infalibilidad del autor porque se fundamenta en una mala comprensión de la naturaleza intencional del significado preferencial. Al diferenciar significado del hablante y significado de la preferencia suponen que la preferencia tiene un significado independiente de la intención, con lo cual la intención es algo que se añade al significado, algo que por lo tanto es prescindible. El significado de una preferencia, en tanto que preferencia, no es determinable completamente al margen del significado intencional de hablante, porque si se hace así, lo que en realidad se está considerando no es ya el significado de la preferencia como preferencia, sino meramente el significado oracional que ha sido usado en la preferencia, que es múltiple e indeterminado. Del mismo modo, se ha intentado mostrar que, dado que Davidson reconoce que la mejor manera de determinar el significado literal es a través de las intenciones del hablante, no puede existir entre ellos una distinción clara. Asimismo, si el intencionalismo suscribiera una distinción clara, como aquella que podemos establecer entre el significado de la

Conclusiones

oración y el significado del hablante –ya que el primer tipo de significado no incluye ninguna traza intencional–, el proyecto del intencionalismo seguiría siendo inviable porque nos devuelve al punto de partida del debate. Por todo ello, se ha concluido que el intencionalismo de Davidson no puede justificar el intencionalismo moderado, ya sea realista o hipotético y, en el caso de este último, por una razón ulterior: la teoría de Davidson no entraña la visión pragmatista de la verdad y el significado que está en el núcleo del intencionalismo hipotético.

Desde el momento en que las versiones moderadas del intencionalismo han sido rechazadas, la forma de intencionalismo que aquí se propone quedaría automáticamente adscrita a alguna versión del intencionalismo absoluto. Sin embargo, es pensable que no sean necesarias etiquetas de este tipo para una teoría intencionalista si que considera que sólo existe una manera de ser intencionalista realmente. Es en este sentido en el que se ha concedido validez a la visión del intencionalismo de Knapp y Michaels, que se puede entender como aquella que defiende que no es una buena manera de ser intencionalista aquella que no está seriamente comprometida con una verdadera visión intencional del significado, aquella que considera que a veces el significado es intencional y a veces no. El intencionalismo no debería concebir la intención y el significado como independientes, sino que debería pensar en la intención como el elemento mismo que constituye el significado. Como dije, en última instancia, lo que debe diferenciar a intencionalistas y convencionalistas no es la relevancia que cada uno concede a los distintos elementos determinantes del significado, sino la visión sobre la naturaleza misma del significado.

Por último, el intencionalismo moderado no ha sido considerado meramente mal planteado por las razones anteriores, sino también innecesario, ya que el intencionalismo no precisa ni de las convenciones ni de la tesis de la no-identidad para explicar la falibilidad del agente. Lo único que precisa es una buena comprensión de en qué consiste cumplir una intención. La tesis de la no-identidad parecía ser necesaria para dar lugar a la posibilidad de que las intenciones del agente fallen y poder explicar la determinación del significado en estos casos fallidos. Sin embargo, atendiendo a lo que ocurre en una acción lingüística ordinaria, la determinación del significado en los casos fallidos no se corresponde con la

Conclusiones

determinación del significado de la preferencia del hablante, ya que la preferencia, como preferencia, no tiene significado, ya que es una preferencia fallida. Esto no significa que no haya significado en modo alguno, sino todo lo contrario. Existen multitud de significados que un intérprete puede adscribir a la oración contenida en la preferencia fallida del hablante. Pero lo importante es que ninguno de estos es adscribible como significado de la preferencia en sentido estricto. Y eso no implica la infalibilidad del agente, porque, como prescribe la visión externista de la intención cumplida que se desprendía de la teoría de la interpretación comunicativa de Davidson, un agente no puede ser infalible cuando cumplir una intención no depende sólo de sí mismo.

En cuarto lugar, he mantenido la tesis de que el intencionalismo puede mantener un paradigma lingüístico como base de la determinación del significado por la intención, ya que una analogía entre el significado artístico y el lingüístico revisada a la luz de una visión pragmática del lenguaje no conduce necesariamente a un planteamiento reduccionista. Aunque es cierto que, generalmente, el intencionalismo ha tomado como referencia la pragmática lingüística como fundamento de su modelo lingüístico, eso no significa que el intencionalismo haya explotado sus recursos completamente. Una comprensión errónea del lenguaje como una mera herramienta para la comunicación ha conducido a la tentación de considerar el arte como medio para comunicar algo, en aras de mantener la analogía arte-lenguaje. Ciertamente, este planteamiento implica una visión reduccionista del arte dado que, aunque muchas obras de arte comunican y pretenden comunicar algo, no es cierto que todas ellas lo hagan o tengan que hacerlo, ya que esta no es la función propia ni la única del arte.

Esto no mina el poder explicativo del paradigma lingüístico y de la analogía, ya que tampoco es cierto que el lenguaje sea un mero instrumento de comunicación. Lo que es reduccionista es pensar el lenguaje como un medio para llevar mensajes, ideas, información; el lenguaje hace otras muchas cosas complejas como expresar, hacer percibir, etc. Es por ello que se ha considerado que el intencionalismo no puede pretender justificarse mediante un modelo lingüístico tomando como referencia una visión ingenua del lenguaje, en la que la capacidad de los usuarios se limita a combinar los elementos dados en función de las reglas establecidas. Por el contrario, los hablantes pueden introducir nuevos elementos y pueden introducir

Conclusiones

nuevas reglas para su combinación, así como también pueden modificar los usos de los elementos ya dados y pueden violar las reglas para su combinación, siempre y cuando el resto de agentes así lo permitan, nunca de forma unilateral. Es decir, pueden hacerlo siempre que cumplan las condiciones que se han establecido para decir que su intención es razonable.

No obstante, defender el paradigma lingüístico no significa que los argumentos de sus detractores no contengan un trazo de verdad que es preciso acomodar, como era la naturaleza experiencial del significado artístico. Con ello no se precisa abandonar la analogía, sino revisarla, ya que la analogía con la que ha trabajado el intencionalismo hasta ahora es necesaria pero insuficiente. Para mantener, al mismo tiempo, la capacidad explicativa del paradigma lingüístico y la experiencialidad del significado –de tal manera que nos permita configurar un argumento contra el reduccionismo– es necesario reformular la analogía tradicional de acuerdo a una visión del lenguaje que reclame su complejidad. El carácter experiencial del significado lingüístico está presente en algunos usos y elementos del lenguaje natural, por ejemplo, en el reconocimiento del significado expresivo, en el aspecto perlocucionario de los actos de habla y en los usos metafóricos del lenguaje.

Podría entenderse que el componente perlocucionario de los actos de habla es meramente efecto de la comprensión su significado, de los actos locucionario e ilocucionario. Pero esto no siempre está claro a no ser que supongamos, una vez más, que mientras el acto ilocucionario está sujeto a convenciones, el perlocucionario no lo está. Desde un intencionalismo más radical, en ocasiones el primer propósito de un acto de habla es la consecución de un efecto y si esa intención no se cumple habremos de decir que se trata de un acto de habla fallido. Es el caso de los insultos, de los chistes, de los juegos de palabras y, por último, de los complejos actos de habla que son las obras de arte. En particular, cuando el efecto perlocucionario está íntimamente ligado al modo en que se presenta el contenido podríamos hablar de un uso estético del lenguaje, explotado en su complejidad en las obras de arte. En cuanto a la metáfora, se trataría de un caso aún más claro de uso experiencial del lenguaje en tanto que, siguiendo la teoría de Davidson, lo que es propiamente metafórico es el efecto que provocan. Entender la metáfora como entender la obra

Conclusiones

de arte exige un ejercicio de la imaginación que permita percibir el mundo en sus términos, reconocer semejanzas, ver unos objetos bajo concepciones de otros, o iluminados por emociones que no pueden pertenecerles. Sin tener estas experiencias no es posible entender las metáforas.

Esto sirve para ilustrar la idea de que existen algunas diferencias entre el significado artístico y el lingüístico, pero no se trata de diferencias de tipo de actividad, sino de grado de complejidad, de manera que la analogía no entraña reduccionismo alguno. Así pues, el intencionalismo podría seguir operando con el paradigma lingüístico, una vez que dicho paradigma es revisado a la luz de las posibilidades que la pragmática lingüística le ofrece. Defender la analogía entre el significado lingüístico y el significado artístico no implica comprometerse con una visión reduccionista del arte, sino mantener una noción compleja del lenguaje natural. La analogía arte-lenguaje constituye otra instancia mediante la que el intencionalismo intenta superar la separación radical entre arte y vida que otras teorías de la interpretación artística implican. Al propósito de salvar esta distancia me he referido como la *aproximación de sentido común* a la cuestión de la interpretación artística que entraña el intencionalismo. En virtud de esta aproximación de sentido común el intencionalismo reta algunas ideas mal concebidas: en primer lugar, la idea de que existe una brecha entre los casos de interpretación ordinaria y la interpretación artística, en segundo lugar, la idea de que existe una brecha entre la acción intencional ordinaria y la creación de un artista y, finalmente, que existe una brecha entre el significado ordinario y el significado de las obras de arte. Esta aproximación de sentido común constituye la intuición más profunda que me ha conducido a suscribir el intencionalismo. En última instancia, es la única idea capaz de unificar las diferencias y los desacuerdos entre intencionalistas ya que, incluso aunque no ha sido suficientemente reivindicada, me parece claramente identificable en el núcleo de todos los tipos de intencionalismo.

SUMMARY

The Problem of Artistic Interpretation: Intention and Meaning aims to defend an intentionalist position about the interpretation of works of art. In order to do so it presents a critical review of some of the most relevant issues debated in the last century between intentionalists and anti-intentionalists. Broadly taken, *intentionalism* is the theory that defends the relevance of the author's intentions in order to determine the meaning of a work of art. Starting from the intuition that intentionalism constitutes a common sense approach to artistic interpretation, since works of art are meaningful products of human action, I have tackled the defence of intentionalism by reviewing its key concepts: interpretation, intention, and meaning. The purpose of the research has not been to develop an intentionalist account of artistic interpretation, but rather to defend it from its critiques, to face some controversial issues, to solve some problems taken to be particularly hard for intentionalism, and to build-up the very concept of artistic intention. Nevertheless, a framework for intentionalist accounts of art interpretation is offered as a result of the work.

Summary

Interpretation

In the first chapter, “The Debate between Intentionalism and Anti-intentionalism”, the debate about the character of artistic interpretation is presented, and the main challenges against intentionalism introduced. Philosophical discussion took different routes during what I call the classical debate, on the one hand, and the contemporary debate, on the other. The classical debate centred on M. C Beardsley and W. K. Wimsatt’s influential essay, “The Intentional Fallacy”. The article blames intentionalists for committing the Intentional Fallacy, and for being subjected to the Identity Thesis. Firstly, W. K. Wimsatt and M. C Beardsley claimed that the relevance of intention in interpretation is not justified because the search for evidence about an author’s intentions leads intentionalism into a vicious circle, which they called the *Intentional Fallacy*⁵⁴³. Secondly, Wimsatt and Beardsley also objected that if the relevance intentionalism bestows on intention involves intention determining the meaning of the work, then intentionalism entails the author’s infallibility, since the work would always mean what its author had intended it to mean. These authors referred to this problem as the *Identity Thesis*⁵⁴⁴ between the author’s intended meaning and the work meaning. The second and third chapters of the dissertation discuss the *Intentional Fallacy* and the *Identity Thesis*.

In order to confront these objections, and some others, a wide spectrum of different versions of intentionalism has been formulated. Among the different versions, I confer special attention to *Moderate Intentionalism*, whose distinctive feature is the distinction drawn between the author’s intended meaning and the meaning of the work –or, in linguistic terms, the distinction between the utterer’s meaning and the utterance meaning–. This distinction was formulated in order to deny the supposed identity thesis embedded in E. D. Hirsch’s classical formulation of intentionalism⁵⁴⁵. In turn, moderate intentionalism has been divided in two main

⁵⁴³ Beardsley M. C., and Wimsatt W. K., “The Intentional Fallacy”, in Wimsatt W. K., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University Press of Kentucky, 1954.

⁵⁴⁴ Beardsley M. C., and Wimsatt W. K., “Intention”, in Shipley J. T., (ed.) *Dictionary of World Literature*, New York: Philosophical Library, 1953.

⁵⁴⁵ Hirsch, E. D., *Validity in Interpretation*, New Haven: Yale University Press, 1967.

Summary

versions: *Actual Intentionalism* and *Hypothetical Intentionalism*, which constitute the two main ways of being an intentionalist currently.

In the second part of the first chapter I focus on the contemporary discussion between intentionalists and anti-intentionalists. In the latter years, the debate points to the very concept of interpretation embedded in intentionalism, since the most important objections have been related to the scope of intentionalism as a competent theory of artistic interpretation. In this sense, I deal mainly with two questions.

Firstly, I try to check whether intentionalism is really an aesthetically deflationary theory of interpretation due to its supposed incompatibility with an aesthetic *maximization* theory. According to this theory, the major goal of artistic interpretation is to appreciate the maximum aesthetic value that the work may provide. The claim against intentionalism is that interpreting a work of art according to the author's intentions prevents the achievement of this goal, since the intentional meaning of the work is not necessarily the most interesting from an aesthetic perspective. With respect to this question, I analyse some of the most important responses from intentionalism to the *maximizers'* challenge: on the one hand, N. Carroll's position drawn in the framework of Moderate Actual Intentionalism⁵⁴⁶ and, on the other hand, the one that comes from Hypothetical Intentionalism. About the latter, I have tried to show that, even though hypothetical intentionalism seems to solve the problem of endorsing an intentionalist and a *maximizing* view of interpretation together, it does not constitute intentionalism's best formulation, since it involves some problematic concepts, such as the notion of *appropriate audience*, the distinction between *semantic* and *categorial* intentions, and the *constructive* view of the meaning of a work. Nevertheless, I have also tried to preserve its view of interpretation as a process of formulating hypotheses for intentionalism in general in order to observe what grade of maximization is actually in an intentionalist view of interpretation.

Secondly, I try to check whether intentionalism is also interpretatively deflationary due to its supposed incompatibility with interpretative *pluralism*.

⁵⁴⁶ Carroll, N., "Art, Intention, and Conversation", *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Summary

According to the intentionalist thesis, the most important interpretative goal is to understand the work by grasping its meaning, which necessarily involves appealing to the author's intentions. Thereby, intentionalism seems to be committed to a *monist* view of interpretation, since the work may only have one meaning, namely, the one that corresponds to the author's intentions. Regarding this question, I analyse Stecker's proposal to make Monism and Pluralism compatible⁵⁴⁷, in the framework of Moderate Actual Intentionalism and, in the framework of Hypothetical Intentionalism, Currie's approach of asking how intentionalism and pluralism could be compatible⁵⁴⁸. Although I have not found any of these proposals successful, and even though it is true that the nature of intentionalism is to endorse a monist view of interpretation, intentionalists must very often admit multiple interpretations of some work. In this sense, I claim that intentionalism also involves a pluralist interpretative attitude, that I call *restricted pluralism*. Restricted pluralism prescribes that only those hypotheses that could be confirmed as *true*, according to the author's possible real intentions, should be allowed as *acceptable* interpretative hypotheses.

Intention

In the second chapter, entitled "The Intention in Intentionalism", I have been concerned with the definition of a concept of intention suitable for intentionalism, in order to get over the problem of knowing the author's intentions, which is at the core of the *Intentional Fallacy*. In this sense, I consider that a complex view of artistic intentionality, in the framework of an *externalist* view of mind, does prevent the problem of the accessibility to the intention of others. To that end, firstly, I analyse how some common sense intuitions about intention, which can be deduced from our more elementary conception of it, have brought about some wrong concepts of intention, providing foundations to anti-intentionalist objections. In order to formulate, as opposed to these wrong concepts of intention, an appropriate one, I pay attention to three misconceived notions of intention: the

⁵⁴⁷ Stecker, R., "Critical Monism and Critical Pluralism: How to Have Both", *Artworks. Definition, Meaning and Value*, The Pennsylvania State University Press, 1997.

⁵⁴⁸ Currie, G., "Interpretation & Pragmatics", *Arts & Minds*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

Summary

vacuous view of intention, according to which artistic intentionality consists merely of having the intention of making art; the *trivial* view, according to which the artist's intention covers all and each one of her mental conditions; and the *idealistic* view, according to which the artistic intention consists of the mental event that corresponds to the very representational content of the work. I have tried to counteract these notions of intention by resorting to two more complex views: the one that conceives artistic intention as being intentionally *significant*, by virtue of which the intention covers all the relevant decisions over the content and the form of the work⁵⁴⁹, and Wollheim's *causal* concept of intention, by virtue of which the features of the work are the product of the artist's intentional action⁵⁵⁰.

With this approximate notion of artistic intentionality, I face the problem of access to the author's intention, which was the basis of the *Intentional Fallacy*. To that end, I review the most important axes of the fallacy, namely, the nature of evidence of intention to which intentionalism can legitimately appeal, the view of interpretation as an inferential process, and the view of intention as a private mental event. According to Beardsley and Wimsatt, there are two main kinds of evidence: those external to the work, which for these authors are illegitimate because they are either unachievable or unreliable; and those internal to the work, which are legitimate but lead intentionalism to a *petitio principii*, i.e., the *Intentional Fallacy*. On the one hand, I review the internal criterion of evidence in the light of the *neo-Wittgensteinian* view of artistic intention, reclaimed by Carroll⁵⁵¹ and C. Lyas⁵⁵². On the other hand, I review the very distinction between internal and external evidence in the light of a cognitive view of perception. Giving validity to the idea that what we are able to perceive sometimes depends on a cognitive background, we can consider that there is no clear separation between an internal criterion of evidence and an external one, since very often, being able to perceive certain internal evidence depends on handling some

⁵⁴⁹ Pérez Carreño, F., "«Institución-arte» e Intencionalidad artística", *Enrabonar Quaderns de Filosofia*, 32/33, 2001.

⁵⁵⁰ Wollheim, R., *Painting as an Art*, London: Tames and Hudson, 1987..

⁵⁵¹ Carroll, N., "Art, Intention, and Conversation", *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

⁵⁵² Lyas, C., "Wittgensteinian Intentions", en Iseminger, G., (ed.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, 1992.

Summary

external evidence⁵⁵³. This involves, in turn, rethinking the nature of external evidence, which is also legitimate in so far as it allows for an adequate perception of the work.

Beardsley and Wimsatt's Cartesian internalist conception of mind is behind both the intentional fallacy formulation, and the problem of knowing the other's intention. Taking Davidson's externalist view of the mind as a starting point I set out the problem of accessing the author's intentions as a particularly complex case of triangulation, in which the author, the artistic object, and the cognitive, artistic, or stylistic context are understood in relation to each other. I analyse the relationship between what it actually means to have an intention, from an externalist perspective, and the question of its knowledge through the notion of *reasonable* intention⁵⁵⁴, by virtue of which having an intention consists of having an achievable intention. Finally, I have tried to show how an externalist view of intention can be applied to artistic intentionality. To this extent, I claim that Wollheim's intentionalism perfectly embodies an externalist view of artistic intention in his defence of the artist as the first spectator of her own work⁵⁵⁵. According to this idea, artistic intention develops and provides feedback on artistic work. And the artist, partly by attending to her own work, and undergoing the experiences it prompts, works on thematizing external features of the object that are by this means constituents of the artistic meaning. That means that she performs an exercise of *externalization*.

Meaning

In the third and fourth chapter, I deal with the question of meaning by focusing on the notion of meaning that intentionalism handles, which has been, generally, explained in terms of its supposed analogy with linguistic meaning. The moderate version of intentionalism was formulated mainly in order to explain the relationship between the meaning of a work and author's intention, without falling into a counterintuitive consequence of the *Identity Thesis*, the author's infallibility.

⁵⁵³ Wollheim, "Criticism as Retrieval", *Art and its Objects*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

⁵⁵⁴ Davidson, D., "Locating Literary Language", *Truth, Language and History*, Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 180.

⁵⁵⁵ Wollheim, R., *Painting as an Art*, London: Tames and Hudson, 1987.

Summary

The third chapter, “The Linguistic Model of Intentionalism”, presents Moderate Actual Intentionalism as the view that has instantiated the linguistic model to explain the relationship between intention and meaning in a work of art. I focus on two main models: first, on what I call the *conversational model*, by which Carroll holds that artistic interpretation is analogous to the experience of a conversation⁵⁵⁶, and, second, what I call the *utterance model*, by which Stecker claims that artworks are analogous to linguistic utterances, in such a way that the meaning of an artwork can be explained in terms of the meaning of the utterance produced by the artist⁵⁵⁷. Regarding the former, I consider that it starts from a laudable intuition, namely, that intentionalism does not establish a gap between non-artistic and artistic interpretation. However, I claim that Carroll’s view entails a conception of art as a kind of communication; an idea that cannot be generalized, and that indeed does not need to be generalized to maintain the explanatory capacity of the linguistic model.

Regarding the latter, I endorse Stecker’s arguments that hold an analogy between art and language by supporting his explanation of the nature of the meaning of an artwork as the meaning of an utterance. However, I do not share his explanation of the nature of the meaning of an utterance, instantiated in what he calls the “unified view” of meaning⁵⁵⁸, by virtue of which Stecker unifies intentionalists and conventionalist’s intuitions about the relevance of intention and conventions over the meaning. According to the unified view the meaning of the artwork should be understood in terms of intention plus convention plus context. In particular, I consider that Stecker assumes the conventionalist’s objection, according to which the only way of preventing the author’s infallibility is by recognizing the relevance of convention in the determination of meaning. Against this, I try to demonstrate that the relevance of conventions that Stecker bestows in his explanation of the fulfilled intentions turns his moderate intentionalism into a *minimal* intentionalism indistinguishable from a moderate conventionalism.

In order to justify why it is not necessary to recognize the relevance of conventions that conventionalists impose, I appeal to Davidson’s non-

⁵⁵⁶ Carroll, *op. cit.*

⁵⁵⁷ Stecker, R., *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

⁵⁵⁸ *Ibid.*

Summary

conventionalist view of language and meaning⁵⁵⁹. Analogous to Davidson's explanation of why conventions are not necessary or sufficient conditions for linguistic communication, I try to explain, why they are neither necessary nor sufficient to implement or to grasp the meaning of a work. Next, I rebuild the notion of a fulfilled intention that can be deduced from Davidson's approach. This approach is more broadly applicable than the one proposed by Stecker, since Davidson does not limit the range of what makes an intention fulfilled to the coherence between intentions and conventions, but to the idea of being understood by interpreters. In addition, I try to show why, by assuming such a non-conventionalist view of language and meaning we are in a better position to justify intentionalism, since as long as we minimize the relevance of conventions, the relevance of intention increases. In Davidson's view, the fact that a degree of creativity, originality, inventiveness, etc., take part in our language is due to the role of intention in the determination of meaning, and to the possibility of reducing the role and the relevance of conventions. In this sense, I emphasize the idea that, as long as we recognize that these are features of language, the art-language analogy will be better justified; which positively affects the justification of intentionalism.

Finally, I consider the question of the agent's infallibility, and how, even assuming a non-conventionalist view of language and meaning, and giving a strong role to intention, intentionalism is not condemned to endorse either the speaker's or the artist's infallibility. I try to solve the *Identity Thesis* problem without committing to moderate intentionalism, which leads me to consider whether moderate intentionalism is necessary in any way. To that end, I question whether the tool of moderate intentionalism for solving this problem –the distinction between the author's intended meaning and the meaning of the work or between the utterer's meaning and the utterance meaning, which I call the *non-Identity Thesis*– is really useful. On the contrary, I hold that if we pay attention to what an utterance actually is, moderate intentionalists cannot establish a clear distinction between the utterer's meaning and the utterance meaning. In cases of fulfilled intention, the utterer's meaning, at least in part, determines the meaning of an utterance, as being different

⁵⁵⁹ Davidson, D., "Communication and Convention", *Inquiries into Truth & Interpretation*, Oxford: Oxford University Press, 1984.

Summary

from the sentence meaning. Therefore, they are not absolutely different items, since the speaker's intentional meaning is part of the utterance meaning. Thereby, I hold that the only clear enough distinction that we can establish is the one between the *speaker's meaning* and *the sentence meaning*, that is, the sentence that the speaker uses in her utterance. But this does not justify moderate intentionalism, but it returns us to the classic debate again, in which, on the one hand, anti-intentionalists reclaimed the word-sequence-meaning (the meaning of the sentence) as the object of literary interpretation, and, on the other hand, intentionalists claimed the need to postulate the notion of utterance meaning as a way of dissolving sentence ambiguity and meaning indeterminacy. Finally, at the end of the chapter, I try to clarify that intentionalism does not lead to infallibility and to describe what happens in those cases in which the speaker does not fulfil his intention.

The fourth chapter, entitled “Artistic Meaning as Meaning”, has been conceived as an extension of the previous one. Here, I am concerned with the very premise that allows intentionalism to look for its justification in the linguistic model, namely, the idea that there is an analogy between artistic and linguistic meaning. In order to undertake this question, I begin by discussing two arguments against the analogy. First, from an anti-intentionalist point of view, I rebuild P. Lamarque and S. Olsen's approach, by virtue of which they object that, even if some similarities between art and language could be justified, the linguistic model would not be explanatory, since it does not account for what turns language into literary art. According to these authors, if intentionalism persisted in taking the linguistic model as its paradigm of justification, then intentionalism would involve a reductionist explanation of artistic interpretation because it rules out the specific artistic features of artworks⁵⁶⁰. Secondly, from an intentionalist point of view, I rebuild R. Wollheim's two main reasons for considering that the linguistic model is not useful. On the one hand, Wollheim defended that artistic meaning lacks the defining features of linguistic meaning –such as being rule-governed, hierarchical, conventional,

⁵⁶⁰ Lamarque, P., and Olsen, S. H., *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*, Oxford: Oxford University Press, 1994.

Summary

combinatory⁵⁶¹— and that it is grasped in a two-step process⁵⁶². I try to show that these differences between art and language are not so clear as Wollheim defends. On the other hand, Wollheim held that linguistic meaning lacks the defining feature of artistic meaning, namely, that it is *experiential*, that is, that the work of art's meaning is the content of an appropriate experience of the work⁵⁶³. As I will explain below, I have tried to show that *experientiality* can also be a relevant feature in grasping the meaning of some specific linguistic resources.

Taking these objections into account, I have considered it necessary to reformulate the analogy that intentionalism deals with. My starting point is the idea that we must admit some differences between language and art, literature in particular. But, in order not to reject the analogy, I endorse Davidson's idea that these differences are not related to the *kind* of activity in which art and language are involved, but to the different *degree* of complexity that each one brings⁵⁶⁴. In addition, I assume that both objections against the analogy entail an element of truth. On the one hand, the analogy may entail the risk of reductionism. But this is only true if we assume a naïve conception of language, by virtue of which language could not possess proper features of art, at least to a certain degree. On the other hand, I endorse Wollheim's explanation of the nature of artistic meaning in terms of its *experientiality*, but I consider that this view does not rule out the analogy if language could be, somehow, experiential too. Ultimately, I defend that both objections have a common origin, namely, a misconception about language, which, paradoxically, has also been shared even by the very supporters of the analogy: the intentionalists. The criticism against intentionalists that I try to develop is that they have generally focused on looking for linguistic elements in art, but they have neglected to check whether those artistic features are also identifiable in language.

In order to show that it is possible, I finish chapter four by asking whether linguistic meaning can be experiential. To answer this question I propose two different strategies. First, to compare the experiential dimension of linguistic

⁵⁶¹ Wollheim, R., "Pictures and Language", *The Mind and Its Depths*, Cambridge: Harvard University Press, 1993.

⁵⁶² Wollheim, R., *op.cit.*

⁵⁶³ "On Aesthetics. A Review and some Revisions", *Literature & Aesthetics*, 11, 2011.

⁵⁶⁴ "Locating Literary Language", *Truth, Language and History*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

Summary

meaning in the perlocutionary acts of some speech acts with the experiential nature of artistic meaning. This strategy is a weak approach since, even though perlocutionary acts are similar to the main features of the experientiality of artistic meaning, perlocutionary acts are mostly a consequence of grasping the locutionary content and illocutionary force of speech acts. Second, I try to identify a stronger connection pointing to metaphor as an instance of linguistic resource whose understanding is experiential in a strict sense, since it fulfils Wollheim's conditions of experientiality. Finally, by questioning whether language can be also experiential, I have also attempted to answer Lamarque and Olsen's objection to reductionism. By comparing art and language we do not need to exclude the proper features of artistic meaning –such as its experientiality–, since language also somehow possesses them to a certain degree.

Conclusions

The aim of this dissertation was to review three main concepts involved in intentionalist approaches to the interpretation of works of art, in order to look for the justification of intentionalism. These concepts are interpretation, intention and meaning. I have reached the following conclusions, which I will divide into four sections corresponding to each of the four chapters of the dissertation.

1. Intentionalism is not a deflationary theory about the interpretation of art. On the contrary, intentionalism makes it possible to maintain a certain degree of aesthetic maximization compatible with artistic intention. Besides, intentionalism is related to a restricted pluralism, which considers acceptable alternative interpretations in so far as they are coherent with the author's intentions. Given that the contemporary debate between intentionalists and anti-intentionalists has focused on both of these problems –aesthetic maximization and interpretative pluralism–, and given that this debate is very much alive currently, I think these questions need to be considered from a moderate perspective. This approach does not consist of demonstrating why maximizers are wrong and why intentionalists are right, but showing to what degree, if any, maximization is embedded in an intentionalist

Summary

concept of interpretation. Likewise, this way does not consist of demonstrating that intentionalism and pluralism are compatible by scrutinizing the nature of intentionalism until it renounces its defining thesis, but in showing what kind of pluralism, if any, is coherent with an intentionalist view of artistic interpretation.

Regarding the opposition between intentionalists and *maximizers*, even though the difference between the supporters of the aesthetic maximization theory and the supporters of intentionalism has an ontological scope, since they differ mainly in their respective notion of what a work of art is, it does not mean that the maximizers' interpretative aim is not present at all when works of art are interpreted intentionally. Following the linguistic model that intentionalism generally endorses for its justification, we can see that communicative interpretation is ruled by a *Charity Principle*, which prescribes the choice of, among possible interpretative hypotheses, the one that bestows the speaker with maximum rationality in his intentional speech act. In the same way, from an intentionalist point of view, in artistic interpretation the communicative charity principle in its relevant sense bestows the *maximum* aesthetic degree compatible with the meaning of the work.

This proposal commits us to a view of artistic interpretation as a process of formulating hypotheses about meaning. This does not differ much from Hypothetical Intentionalism, since it considers that among the different possible interpretations about the meaning of the work we can choose the best one from an aesthetic or artistic point of view, that is, we can apply a maximization principle. Nevertheless, contrary to Hypothetical Intentionalism, that allows different interpretative hypotheses as far as they accommodate the superficial identity of the work, that is, a text or a physical object, I contend that aesthetic maximization can only be accommodated inside the interpretation of that which the work really is, that is, the work of art, as different from the text or the physical object. In addition, the view of interpretation as a process of formulating hypotheses cannot be a distinctive feature of Hypothetical Intentionalism, since both non-hypothetical intentionalists and non-intentionalists in general also interpret by formulating hypotheses about the meaning of a work. In this sense, Hypothetical Intentionalism is better typified by attending to those aspects that are exclusive to its view of interpretation, such as the

Summary

notion of *intended audience*, the distinction between *categorial* and *semantic* intentions, and the view of meaning as a *construction* by the appropriate audience.

Although Hypothetical Intentionalism generates optimal conditions to accommodate the maximizers' view of interpretation in taking artistic interpretation as a process of formulating hypotheses about meaning, it does not constitute a fair version of intentionalism as long as its view of meaning as a *construction* entails a commitment to a pragmatic view of truth and meaning. That move creates tension with the notion of interpretation as a process of formulating hypotheses about the meaning of an artwork. In order to formulate a hypothesis about the meaning of an artwork it is not the audience's role to construct the meaning, but identify it. Thereby, the view of meaning as an audience's theoretical construction does not seem to be suitable for intentionalism.

Regarding the question of the possibility of a pluralist intentionalism, the attempts to establish the compatibility between intentionalism and pluralism have not been fruitful. I have shown that Stecker's justification for the compatibility between monism and pluralism cannot be applied to the compatibility between intentionalism –as a kind of monism– and pluralism in the relevant sense. Since he recognizes multiple legitimate interpretative aims, Stecker matches both interpretative models to different interpretative goals, in such a way that one might be intentionalist –about meaning– and pluralist –about different questions the work may serve to answer– at the same time. To my mind, this means that he places both interpretative attitudes in totally different logical spaces and, therefore, they are not actually compatible under the same interpretative purpose, but independent.

Equally, Currie's proposal about pluralism compatible with intentionalism is based on the indeterminate character of a text, which may allow different interpretations. I consider that Currie's explanation of a pluralist intentionalism fails. Currie considers that the author's intentions are not decisive for choosing one reading of a text over other possible ones. But this goes against his difference between text and work, based on the idea that the author creates works and not merely texts. That is, she creates characters, locations, events, that constitute the world represented by the work. In spite of this, the world cannot be completely determined by the text. It is at this point that Currie argues in favour of the text.

Summary

According to him the ambiguity of a text permits different adequate interpretations of the work. Now, my contention is that there is a gap between considering legitimate different interpretations *of the text* and considering that they are different interpretations *of the work*. Intentionalism is about the author's intention determining the meaning of the work, even if evidence of this meaning is not to be found in the text. So intentionalism should be coherent with the idea that if the author has fulfilled her intentions, then the work has a specific meaning, or is ambiguous, has a double meaning, or is to a certain extent unspecific.

It seems obvious that intentionalism and pluralism are not compatible in a strict sense, which does not mean that intentionalists, not even being pluralists, cannot have an interpretative attitude sympathetic with pluralism. In this sense, I preserve a monist nature for intentionalism, which does not entail that intentionalists do not accept plural interpretations on many occasions. The traditional gap between *acceptable* and *true* interpretations— that the division between monists and pluralists established— is not so marked under an intentionalist light. The very notion of “hypothesis” forces us to work with both criteria —*acceptability* and *truth*— in interpretation, since a hypothesis is acceptable when it is logically or empirically compatible with the author's potentially real intentions, that is, when it could be true. Thereby, from an intentionalist point of view, it is also possible to interpret dealing with a range of multiple interpretations, provided that they are not in flagrant contradiction with the author's *actual* intentions. This does not mean that the work has more than one meaning, but rather that we do not know which of the possible interpretations is correct. That is why I have considered that embedded in intentionalism is a sort of *restricted pluralism*, by virtue of which intentionalism admits hypotheses about meaning as *acceptable* that could become confirmed as true, that is, *correct*. This means that not every acceptable hypothesis constitutes a correct interpretation of the work, but all acceptable hypotheses could be the correct one. Therefore, if one of them is confirmed, the rest are automatically invalidated as interpretative alternatives. It does not entail however that we completely lose interest in them.

Moreover, it seems to me that intentionalism does not need to be obsessed with justifying a relationship with pluralism, since it is not necessary in order to avoid

Summary

the objection of being interpretatively deflationary. In other words, intentionalism does not need to commit to pluralism in a strong way in order to give room to a wide range of interpretations that may be interesting. Very often, different interpretations are just merely different interpretative statements that are not incompatible among each other, but belong to different interpretative layers. In this sense, I consider that every interpretative statement that is a description of the work, compatible with what has been done intentionally and successfully by its author, is part of the intentional and correct interpretation of this work of art.

2. I consider that intentionalism can face the problem of knowing the author's intention and the *Intentional Fallacy* through a complex concept of artistic intentionality in the framework of epistemological externalism. Denouncing the impossibility of knowing artistic intentions of some authors has established a gap between artistic creation and central cases of intentional action, where, in general, knowing someone else's intention is not impossible. On the contrary, from an intentionalist point of view, artistic creation is a case of intentional action that is not dramatically different from ordinary intentional action, but it is more complex. The diversity that characterizes intentional action provides different types of intentionality and, in principle, there is no reason to think that an artist does something absolutely different so as it cannot be explained by this analysis. Thus, as long as the intention is not a mystery in non-artistic contexts, in artistic ones the artistic intentionality should be knowable too. That is why I consider that it may be useful to take as a starting point the basic features of intention that Folk Psychology distinguishes. Although some anti-intentionalist concepts of intention arise from common sense intuitions, many of the main objections to intentionalism are based on wrong concepts of the nature of artistic intentionality. Artistic intention does not consist of a mere mental event, but has causal and explanatory power, and therefore it is responsible of the specific features of the work. This means that artistic intention is defined as a *significant* intention that has a causal explanatory power over the meaning of the work. Therefore, as long as the meaning of the work is *the* aim of the interpretation, or at least *one* of its aims, the intention will be relevant to its interpretation and intentionalism will be justified.

Summary

In general, anti-intentionalists do not doubt that meaningful and aesthetic properties of artworks are those that are a result of the intention from which they were created. The point is whether the intentions are accessible and, in turn, relevant for identifying the meaning of the work. That is why the complex view of intention must be framed in a view of the mind that makes intention knowable. When this concept of intention is placed in the epistemological externalism paradigm we are in a better position to justify why and how intentions can be known. Giving validity to Wittgensteinian externalist arguments, by virtue of which the existence and the knowledge of the internal and the external are explained by justifying their relationship of *interdependence*, intentionalism could account for the existence and the knowledge of someone else's intentions, otherwise we cannot maintain even the existence and the knowledge of these very intentions. Given that an externalist picture of the mind is quite extended in contemporary epistemology, in many kinds of versions, it is hard to understand why we should not apply it to the particular case of art and why we cannot explain the knowledge of artist's intentions in these terms.

In a more specific sphere, externalism offers useful tools for clarifying the question of accessing someone else's intention. The notion of having a *reasonable* intention, which I take from Davidson, is one of them. This view of what it actually means to have an intention contributes to minimizing the first person authority, not only related to the subject's knowledge of his mental estates, but even to the subject's power of choosing her mental events. The reasonable intention view allows us to reduce the first person authority in two ways: firstly, by enclosing the range of intentions that a subject can reasonably have and; secondly, by making it impossible for a subject to choose his intentions unilaterally. And this is suitably instantiated in Wollheim's explanation of the painter's action, which constitutes an instance of the exercise of externalization that holds the view of intention as a reasonable intention.

3. I have shown that intentionalism does not need to commit to either a conventionalist view of language or a non-identity thesis in order to account for the author's fallibility. Therefore, a moderate intentionalism could be considered unnecessary, as much under Stecker's approach –whose purpose was to manage intention and convention under a *Unified View* of meaning– as under a more general

Summary

approach based on the non-identity thesis –the distinction between speaker meaning and utterance meaning–.

Its critics usually oppose a conventionalist view of language to intentionalism. In particular, conventionalism is presented as the only option that can avoid the identity thesis between intentions and meaning, and the consequent infallibility of the author. Stecker provides an explanation of how intentionalism and conventionalism may be compatible. However, although he offers good arguments to support the analogy between artworks and linguistic utterances –contributing to the justification of the linguistic model that I also want to preserve– I cannot endorse his explanation of the nature of the meaning of linguistic utterances. Stecker’s proposal inflates the role of convention in such a way that the relevance of intention becomes so minimal that it is insufficient to support an intentionalist theory. If the *Unified View* ends up recognizing that the relationship between intention and convention for meaning consists of the fact that the way of fulfilling an intention is by means of a correct employment of the conventions, then it entails a wrong view of what is a fulfilled intention. As Davidson’s non-conventionalist view shows, there is more than one way to fulfil an intention, beyond the usage of conventions.

Reclaiming a non-conventionalist linguistic paradigm allows us, firstly, to dissolve the conventionalist objection. According to Davidson, conventions are not necessary or sufficient in ordinary communication, since fulfilling a communicative intention does not depend on them. In the same way, I consider that an artist is able to make his work interpretable by giving conventions a new usage or without using them at all. Equally, an interpreter can appropriately grasp the meaning without resorting to conventions. Secondly, this paradigm gives a suitable and wider explanation of what it means for an intention to be fulfilled, since it covers many ways by virtue of which an agent can fulfil his intention successfully. Thirdly, this view moves intentionalism away from the classic problems of moderate intentionalism because it provides an explanation of fulfilled intention that makes it unnecessary to relate intention and convention. Fourthly, minimizing the relevance of conventions, in terms of their necessity or sufficiency to fulfil a communicative intention, allows us to emphasize the relevance of creativity as much in the use of language as in the interpretation of meaning and, in turn, to emphasize the role and

Summary

the relevance of intention; which contributes to justifying intentionalism. That is why I do not believe that the best way of facing the conventionalist challenge is to assume the relevance of convention and meaning, but to clarify their actual role.

The unjustified relevance of conventions in Stecker's moderate intentionalism turns it into a theory that conventionalists would hardly reject. I think this would not be a problem for Stecker's theory itself, since his purpose was to conciliate intentionalism and conventionalism, and he achieves it. The problem is that, by paying attention to what happens in language and in art, the theory does not conform to reality. In this sense, I do not want to conclude the unviability of Stecker's moderate intentionalism because of its reduction of the relevance of intention or as a result of a desire to recover an essentialist or strong view of intentionalism. On the contrary, the reasons for abandoning Stecker's *Unified View* are, firstly, the idea that conventions do not have the exclusive control of what we can successfully do with words and, secondly, the idea that minimizing the relevance of conventions contributes to making intentionalism more plausible, since it underpins and widens the explanatory capacity of its linguistic paradigm.

My attempt to appeal to Davidson's view of linguistic interpretation in order to justify intentionalism in art –by analogy– is not innovative. K. Puolakka has already endorsed Davidson's philosophy for explaining artistic interpretation⁵⁶⁵. There are, however, some differences in our respective approaches. Even though I share his explanation of how Davidson's intentionalism is applicable to intentionalism for artistic interpretation, I separate myself from Puolakka's idea that "a modest intentionalist theory of interpretation should be built on a Davidsonian foundation"⁵⁶⁶, if by a *modest* intentionalism he means a *moderate* intentionalism. I think that the reason why Puolakka looks for a moderate intentionalism in Davidson is that we can find the defining feature of moderate intentionalism in his philosophy, namely, a non-Identity Thesis. This is embodied, not in the distinction between the utterer's intentional meaning and the utterance meaning, but in the distinction

⁵⁶⁵ Puolakka, K., "From Humpty Dumpty to James Joyce: Donald Davidson's Late Philosophy and the Question of Intention", *Relativism and Intentionalism in Interpretation. Davidson, Hermeneutics, and Pragmatism*, Plymouth: Lexington Books, 2011.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 41.

Summary

between the speaker's meaning and literal meaning⁵⁶⁷. Nevertheless, I think that in its own specific way, Davidson's non-identity thesis also has the problems of the non-identity thesis of moderate intentionalism: vagueness and a lack of clarity.

It is not possible to completely distinguish the utterance meaning from the utterer's intentional meaning since the former includes the later. For the utterance meaning is the meaning of a sentence as used by the speaker in a particular context. Likewise, given that Davidson recognizes that the best way of determining the literal meaning is through the speaker's intentions, I do not consider that there is a real possibility of distinguishing literal meaning from the speaker's meaning. At this point, if moderate intentionalism endorses a clearer distinction –between sentence meaning and speaker meaning, for instance–, then its purpose becomes sterile, since the distinction leads us to the terms of the original debate between intentionalist and anti-intentional conventionalists. That is why I think that Davidson does not adequately justify moderate intentionalism, either an *actualist* or a *hypothetical* one, which does not mean that his philosophy is not suitable for justifying intentionalism in the sense that I mentioned above.

Since I have moved myself away from all kinds of moderate intentionalism, it seems that I find myself automatically supporting some kind of absolute intentionalism. However, I prefer not to label my view of intentionalism, since I consider that this is only one way of actually being an intentionalist. It is in this sense that I have given validity to Knapp and Michaels' view of intentionalism⁵⁶⁸. According to their view, it is not a good way of being an intentionalist to consider that meaning is sometimes intentional, and sometimes it is not. On the contrary, intentionalism should not think about intention as being independent from meaning, but as the very element that makes meaning possible. Ultimately, I think that the difference between intentionalists and conventionalists should not lie in the degree of

⁵⁶⁷ "A Nice Derangement of Epitaphs", *Truth, Language and History*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

⁵⁶⁸ Knapp, S., y Michaels W. B., "Against Theory", en Mitchell, W. J. T., (ed.) *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago: University of Chicago Press, 1982. Reprinted as "The Impossibility of Intentionless Meaning", in Iseminger, G., (ed.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, 1992.

Summary

relevance that each one bestows to the elements of meaning, but in their view of the nature of meaning.

Finally, I do not consider that moderate intentionalism is merely misconceived in the sense mentioned above, but that it is also unnecessary because neither conventions nor a non-identity thesis are indispensable for explaining the agent's fallibility. The non-identity thesis seemed to be required to give room to the explanation of those cases in which the agent's intention fails and to the determination of the meaning in those failed cases. Nevertheless, the determination of the meaning in those cases does not correspond to the determination of the utterance meaning, since the utterance, *as an utterance*, has no meaning at all because it is a failed one. This does not imply that there is no meaning, in fact there are lots of them, those that an interpreter could ascribe to the sentence put in use. Moreover, going beyond the arguments, we cannot say coherently that there is such a thing as the agent's infallibility, since the agent's infallibility when fulfilling his intention does not solely depend on himself.

4. Intentionalism can keep the linguistic model as a justification strategy, since the analogy between artistic and linguistic meaning, revised in the light of a pragmatic view of language, does not lead to a reductionist approach. Although it is true that, generally, intentionalism has taken a pragmatic view of language as its basis, it does not mean that intentionalism has totally exploited the resources of pragmatics. The misconception of language as a mere tool of communication has brought about the general temptation in intentionalism of conceiving art as a tool of communication in order to maintain the analogy. Certainly, this approach involves a reductionist view of art, given that, although many works of art communicate something, this is not something that all of them do, since it is not the proper or the only function of art. Nevertheless, this does not undermine the explanatory power of the linguistic paradigm, since it is reductionist to conceive language as a mere means to bear ideas, information, and messages; language does many other complex things such as, expressing, making something perceptible, playing on words, etc. That is why I consider that intentionalism cannot base its justification on a linguistic model taking a naïve view of language as its basis, by virtue of which the only speaker's skill is restricted to combining some given elements in accordance with established rules.

Summary

On the contrary, speakers can introduce new elements and new rules for their combination, provided the rest of the speakers allow them to do so.

Having said that, it is also true that defending the analogy does not mean that some of its objections do not contain an element of truth that is necessary to accommodate. One of these objections refers to the *experiential* nature of artistic meaning. This does not involve ruling the analogy out, but it does indicate the need to revise it. In order to maintain, at the same time, the explanatory capacity of the linguistic paradigm and the experientiality of artistic meaning—in such a way that it allows us to form an argument against reductionism—it is necessary to reformulate the traditional analogy according to a view of language that reclaims its complex nature. It is in this sense that I have claimed that experientiality is also an aspect of linguistic meaning. That is, to understand a linguistic utterance is to a bigger or lesser degree a question of having an adequate response, or undergoing an experience. This is an obvious case of a perlocutionary act, linked to illocutionary acts as insults, or to other communicative practices such as jokes, or telling stories. To catch the expressive power of a sentence, or to be persuaded by the rhetoric of a discourse are also forms of understanding that require undergoing certain experiences. Also metaphors and other forms of figurative meaning are a case in point of the power of language to prompt experiences. This illustrates the idea that some differences between artistic and linguistic meaning exist, but that they are not *type* differences, but *degree* differences, and that is why the analogy does not involve reductionism.

Defending an analogy between artistic and linguistic meaning does not entail committing to a reductionist view of art, but committing to a complex view of natural language and meaning. In the end, the art-language analogy constitutes another instance of how intentionalism intends to overcome the radical separation between art and life that some other interpretation theories entail. I have referred to the proposal that intends to eliminate this distance as the *common sense* approach embedded in an intentionalist view of artistic interpretation. By virtue of this common sense approach intentionalism challenges some misconceived ideas: firstly, that there is a gap between the cases of ordinary interpretation and artistic interpretation; secondly, that there is a gap between ordinary intentional action and artistic creation; and finally that there is a gap between ordinary meaning and artistic

Summary

meaning. This common sense approach is the deepest intuition that led me to endorse intentionalism. Ultimately, it constitutes the only idea capable of unifying the differences and disagreements among intentionalists, since, even though it has never been made explicit or sufficiently explained, it seems to me to be clearly identifiable at the core of all kinds of intentionalism.

The interpretation of a work of art aims to take the work as the object it is: the outcome of a complex series of an artist's decisions and actions in the production of an artefact, whose sense is only recoverable in this production process. Representing the actual world or a desired one, expressing an attitude or inducing one, creating unity or a mess, composing a poem or a tragedy, and so many others, are goals the artist attempts to make real through the manipulation of a medium in the production of an object that in itself possesses the features that make it intelligible to a collaborative interpreter. That is, to an adequately sensitive and informed interpreter that correctly experiences the features of the work as related to the mind of its creator. Intentionalism tries to do justice to this concept of the work of art, the artistic work, and interpretative and appreciative practices. This thesis tries to show that this is the best option on the table.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcaraz León, M. J., *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*, Murcia, Editorial Universidad de Murcia, Departamento de Filosofía, 2006.
- Anscombe, G. M. E., *Intención*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Austin, J. L., *How to Do Things with Words*, Oxford: Oxford University Press, 1962.
- Barnes, A., *On Interpretation. A Critical Analysis*, Oxford: Basil Blackwell, 1988.
- Barthes, R., “The Death of the Author”, *Image-Music-Text*, New York: Hill and Wang, 1977.
- “From Work to Text”, en Margolis, J., (ed.) *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*, Philadelphia: Temple University Press, 1987.
- Baxandall, M., *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989.
- Beardsley, M. C., “Intentions and Interpretations: A Fallacy Revived”, *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1982.

Bibliografía

- “The Limits of Critical Interpretation”, *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1982.
- “The Aesthetics Point of View”, *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1982.
- “The Authority of the Text”, *The Possibility of Criticism*, Detroit: Wayne State University Press, 1970.
- Beardsley, M. C., y Wimsatt, W. K., “The Intentional Fallacy”, en Wimsatt, W. K., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University Press of Kentucky, 1954.
- “The Affective Fallacy”, en Wimsatt W. K., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University Press of Kentucky, 1954.
- “Intention”, en Shipley J. T., (ed) *Dictionary of World Literature*, New York: Philosophical Library, 1953.
- Bratman, M., E. “Davidson’s Theory of Intention”, en Vermazen, B., y Hintikka M. B., (eds.) *Essays on Davidson. Actions & Events*, Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Brentano, F., *Psychology from an Empirical Standpoint*, London: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- Burgess, A., *La naranja mecánica*, Barcelona, Ediciones Minotauro, 2011.
- Carroll, L., *Alicia a través del espejo*, Córdoba Argentina, Ediciones del Sur, 2004, p. 88.
- Carroll, N., “Art, Intention, and Conversation”, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- “Anglo-American Aesthetics and Contemporary Criticism: Intention and the Hermeneutics of Suspicion”, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- “The Intentional Fallacy. Defending Myself”, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- “Interpretation and Intention: The Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism”, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Cavell, S., *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Bibliografía

- Churchland, P., “Eliminative Materialism and the Propositional Attitudes”, *Journal of Philosophy*, 78, February, 1981.
- “Folk Psychology and the Explanation of Human Behavior”, *Proceedings of the Aristotelean Society*, Supplementary vol. LXII, 1988.
- Cooper, D. E., (ed.), *A Companion to Aesthetics*, Oxford: Basil Blackwell, 1992.
- Currie, G., “Interpretación y pragmática”, *Artes & Mentis*, Madrid, Antonio Machado, 2012.
- “Work and Text”, *Arts and Minds*, Oxford: Oxford University Press, 2004.
- “Interpretation in Art”, en Levinson J., (ed.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- “Art Works as Action Types”, en Lamarque, P., y Olsen, S. H., (eds.) *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition - An Anthology*, Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2004.
- Danto, A. C., “The Appreciation and Interpretation of Works of Art”, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press, 1986.
- “Deep Interpretation”, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press, 1986.
- Davidson, D., “Actions, Reasons, and Causes”, *Essays on Actions and Events*, Oxford: Oxford University Press, 1980.
- “Intending”, *Essays on Actions and Events*, Oxford: Oxford University Press, 1980.
- “Agency”, *Essays on Actions and Events*, Oxford: Oxford University Press, 1980.
- “La autoridad de la primera persona”, *Subjetivo, intersubjetivo y objetivo*, Madrid, Cátedra, 2003.
- “Conocer nuestra propia mente”, *Subjetivo, intersubjetivo y objetivo*, Madrid, Cátedra, 2003.
- “El mito de lo subjetivo”, *Subjetivo, intersubjetivo y objetivo*, Madrid, Cátedra, 2003.
- “Three Varieties of Knowledge”, *Subjective, Intersubjective, Objective*, Oxford: Oxford University Press, 2001.

Bibliografía

- “Knowing One’s Own Mind”, *Subjective, Intersubjective, Objective*, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- “A Coherence Theory of Truth and Knowledge”, *Subjective, Intersubjective, Objective*, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- “The Emergence of Thought”, *Subjective, Intersubjective, Objective*, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- “The Second Person”, *Subjective, Intersubjective, Objective*, Oxford: Oxford University Press, 2001,
- “Irreducibility of the Concept of the Self”, *Subjective, Intersubjective, Objective*, Oxford: Oxford University Press, 2001
- “Indeterminism and Antirealism”, *Subjective, Intersubjective, Objective*, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- “Communication and Convention”, *Inquiries into Truth & Interpretation*, Oxford: Oxford University Press, 1984.
- “On the Very Idea of a Conceptual Scheme”, *Inquiries into Truth & Interpretation*, Oxford: Oxford University Press, 1984.
- “James Joyce and Humpty Dumpty”, *Truth, Language and History*, Oxford: Oxford University Press, 2005.
- “Locating Literary Language”, *Truth, Language and History*, Oxford: Oxford University Press, 2005.
- “A Nice Derangement of Epitaphs”, *Truth, Language and History*, Oxford: Oxford University Press, 2005.
- “What Metaphors Mean”, *The Essential Davidson*, Oxford: Oxford University Press, 2006.
- “El tercer hombre”, *La balsa de la Medusa*, 32, 1994.
- Davies, S., *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford: Oxford University Press, 2010.
- “Interpretation”, *The Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- Dasenbrock, R. W., (ed.) *Literary Theory after Davidson*, University Park: The Pennsylvania State University Press, 1993.
- De Bustos Guadaño, E., *Filosofía del lenguaje*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999.

Bibliografía

- Dickie, G. y Wilson, W. K., "The Intentional Fallacy: Defending Beardsley", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1995, 53 (3): 233-249.
- Dickie, G., *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.
- *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Eliot, T. S., "La tradición y el talento individual", *Ensayos escogidos*, México, UNAM, 2000.
- Feagin, S. L., "On Defining and Interpreting Art Intentionalistically", *British Journal of Aesthetics*, 22, 1982, pp 65-77.
- Ferrater Mora, J., *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- Finkelstein, D. H., *La expresión y lo interno*, KRK Ediciones, Oviedo, 2010.
- Fish, S. E., "How Ordinary Is Ordinary Language?", *New Literary History*, vol. 5, n° 1, Autumn, 1973, pp. 41-54.
- Foster, H., "Against Pluralism", *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle: Bay Press, 1985, pp. 13-32.
- Fodor, J., *The Language of Thought*, New York: Crowell, 1975.
- Gaipa, M., y Scholes, R., "On the Very Idea of a Literal Meaning", en Dasenbrock, R. W., (ed.), *Literary Theory after Davidson*, University Park: The Pennsylvania University Press, 1993.
- García Leal, J., *Filosofía del Arte*, Madrid, Síntesis, 1998.
- "Pluralidad de interpretaciones en el arte", *Thémata*, 27, 2001, pp. 31-38.
- Goldman, A., "Interpreting Art and Literature", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48, 1990, 204-214.
- Grice, H. P., *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
- "Utterer's Meaning and Intentions", *Philosophical Review*, 78, 1969.
- "Utterer's Meaning, sentence-Meaning, and Word-Meaning", *Foundations of Language*, 4, 1968.
- Hernández Iglesias, M., "Todas las metáforas son mortales", *La balsa de la Medusa*, 15, 16, 17, 1990/91.

Bibliografía

- “Meaning ‘Literal’”, en Frápolli, M. J., (ed.) *Saying, Meaning and Referring, Essays on François Recanati's Philosophy of Language*, Palgrave Macmillan, 2007.
- Hierro S. Pescador, J., *Principios de Filosofía del Lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Hirsch, E. D., *Validity in Interpretation*, New Haven: Yale University Press, 1967.
- “In Defense of the Author”, en Iseminger, G., (ed.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, 1992.
- Iseminger, G., “An Intentional Demonstration?”, en Iseminger, G., (ed.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, 1992.
- Jakobson, R. “Lingüística y poética”, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984.
- Jauss, H. R., “Shakespeare en el cambio de horizontes de la Modernidad: una historia de la recepción del *King Lear*”, *Caminos de la comprensión*, Madrid, Antonio Machado, 2012.
- Knapp, S., y Michaels W. B., “Against Theory”, en Mitchell, W. J. T., (ed.) *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- “The Impossibility of Intentionless Meaning”, en Iseminger, G., (ed.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, 1992.
- Krausz, M., (ed.) *Is There a Single Right Interpretation?*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2001.
- Kuczynski, J. M., “Some Arguments Against Intentionalism”, *Acta Analytica*, vol. 19, nº 32, 2004.
- Lakoff, G., y Johnson, M., *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 2009.
- Lamarque, P., and Olsen, S. H., *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*, Oxford: Oxford University Press, 1994
- Lamarque, P., “Literature”, en Berys G., y McIver Lopes D., (eds.) *The Routledge Companion to Aesthetics*, London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.

Bibliografía

- Levinson, J., “Intention and Interpretation: A Last Look”, en Iseminger, G., (ed.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, 1992.
- “Intention and Interpretation in Literature”, *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1996.
- “Hypothetical Intentionalism: Statement, Objections, Replies”, *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Lewis, D., *Convention. A Philosophical Study*, Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- Livingston, P., *Art and Intention. A Philosophical Study*, Oxford: Oxford University Press, 2005.
- “Intentionalism in Aesthetics”, *New Literary History*, Vol. 29, n° 4, Autumn, 1998.
- “Intention in Art”, en Levinson J., (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- “From Work to Work”, *Philosophy and Literature*, 20, 1996.
- Lyas, C., “Wittgensteinian Intentions”, en Iseminger, G., (ed.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, 1992.
- “Anything Goes: The Intentional Fallacy Revisited”, *British Journal of Aesthetics*, 23, 1983.
- “Intention”, en Cooper, D. E., (ed.) *A Companion to Aesthetics*, Oxford: Basil Blackwell, 1992.
- Maes, H., “Intention, and Contemporary Visual Art”, *British Journal of Aesthetics*, 50, 2010, pp. 121-138.
- Margolis, J., “Robust Relativism”, en Margolis, J., (ed.) *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*, Philadelphia: Temple University Press, 1987.
- Meiland, J. W., *The Nature of Intention*, London: Methuen & Co. Ltd., 1970.
- Mele, A. R., y Moser. P. K., “Intentional Action”, *Noûs*, 28, 1994.
- Mele, A. R., “Against a Belief/Desire Analysis of Intention”, *Philosophia*, 18, 1988.
- “Justifying Intentions”, *Mind*, New Series, vol. 102, n° 406, Apr. 1993, pp. 335-337.

Bibliografía

- “Is There a Place for Intention in an Analysis of Intentional Actions?”, *Philosophia*, n° 27, 3-4: November 1999.
- “Exciting Intentions”, *Philosophical Studies*, 59, 1990, pp. 289-312.
- “Persisting Intentions”, *Noûs*, n° 41: 4, 2007, pp. 735-757.
- Nathan, D. O., “Irony and the Artist’s Intentions”, *British Journal of Aesthetics*, 23, 1982.
- Novitz, D., “Against Critical Pluralism”, en Krausz, M., (ed.) *Is There a Single Right Interpretation?*, The Pennsylvania State University Press, 2001.
- Olsen, S. H., “Interpretation and Intention”, *British Journal of Aesthetics*, 17, 1977, pp 210-8.
- “Authorial Intention”, *British Journal of Aesthetics*, 13, 1973, pp 219-31.
- “The ‘Meaning’ of a Literary Work” en Lamarque, P., y Olsen, S. H., (eds.) *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition - An Anthology*, Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2004.
- O’Shaughnessy, B. J., *The Will*, Vol. 2, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Pérez Carreño, F., “«Institución-arte» e Intencionalidad artística”, *Enrahonar Quaderns de Filosofia*, 32/33, 2001.
- “Bruce Nauman o el arte de hacer cosas con palabras”, *La balsa de la Medusa*, 32, 1994.
- Pradhan, S., “The Dream of a Common Language”, en Dasenbrock, R. W., (ed.) *Literary Theory after Davidson*, University Park: The Pennsylvania University Press, 1993.
- Puolakka, K., “From Humpty Dumpty to James Joyce: Donald Davidson’s Late Philosophy and the Question of Intention”, *Relativism and Intentionalism in Interpretation. Davidson, Hermeneutics, and Pragmatism*, Plymouth: Lexington Books, 2011.
- “Davidson on Rorty’s Postmetaphysical Critique of Intentionalism”, *Contemporary Aesthetics*, Vol. 7, 2009.
- Ridley, A. *The philosophy of Music: Theme and Variations*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- Rojas Parada, P., “Significado, convenciones y comunicación según Donald Davidson”, *Revista de Filosofía*, vol. 7, n° 1, 2002, pp: 43-73.

Bibliografía

- Romero, E., “Las metáforas y el significado metafórico”, *La balsa de la Medusa*, 15, 16, 17, 1990/91.
- Roskill, M., “On the ‘Intention’ and ‘Meaning’ of Works of Art”, *British Journal of Aesthetics*, 17 (2), 1977, pp. 99-110.
- Rubio Marco, S., *Comprender en arte. Para una estética desde Wittgenstein*, Valencia, Cimal, 1995.
- Ryle, G., *El concepto de lo mental*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- “Ordinary Language”, *The Philosophical Review*, vol. 62, n° 2, 1953.
- Seamon, R., “Criticism”, en Berys, G., y McIver Lopes, D., (eds.) *The Routledge Companion to Aesthetics*, London & New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.
- Searle, J., *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- “Structure and Intention in Language: A Reply to Knapp and Michaels”, *New Literary History*, vol. 25, n° 3, Summer, 1994, pp. 677-681.
- “Literal Meaning”, *Erkenntnis*, 13, 1978.
- Shakespeare, W., “Romeo y Julieta”, *Obras completas*, Vol. II, *Tragedias*, Barcelona, Debolsillo, 2012.
- Stecker, R., “Critical Monism and Critical Pluralism: How to Have Both”, *Artworks. Definition, Meaning and Value*, The Pennsylvania State University Press, 1997.
- “Meaning and Interpretation. The Role of Intention and Convention”, *Artworks. Definition, Meaning and Value*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1997.
- *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- *Aesthetics and the Philosophy of Art. An Introduction*, Plymouth: Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc., 2010.
- “Pragmatism and Intepretation”, *Poetics Today*, vol. 14, n° 1, Spring, 1993, pp. 181-191.
- “Moderate Actual Intentionalism Defended”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 64, n° 4, Autumn, 2006, pp: 429-438.

Bibliografía

- “Interpretation” en Berys, G., y McIver Lopes, D., (eds.) *The Routledge Companion to Aesthetics*, London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.
- “Incompatible Interpretations”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 64, n° 4, Autumn, 1992, pp. 291-298.
- “Art Interpretation”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52, n° 2, Spring, 1994, pp. 193-206.
- “Goldman on Interpreting Art and Literature”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 49, n° 3, Summer, 1991, pp: 243-246.
- Tolhurst, W. E., “On What a Text Is and How it Means”, *The British Journal of Aesthetics*, 19, 1979, pp: 3-14.
- VV.AA., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, postmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.
- Valdés Villanueva, L. M., (comp.) *La Búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos, 2005.
- Wilson, G. M., *The Intentionality of Human Action*, California: Stanford University Press, 1989.
- “Davidson on Intentional Action”, en LePore, E., y McLaughlin, B., (eds.) *Actions and Events. Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, Oxford: Basil Blackwell, 1988.
- Wittgenstein, L., *Investigaciones Filosóficas*, México, UNAM, 2008.
- *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Wollheim, R., *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997.
- *Art and its Objects*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- “Pictures and Language”, *The Mind and Its Depths*, Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- “Mi pensamiento estético”, *Daimon Revista de Filosofía*, 28, Enero-Abril, 2003.
- “On Aesthetics. A Review and some Revisions”, *Literature & Aesthetics*, 11, 2011.