

El papel de la intención en la interpretación artística

(The role of intention in artistic interpretation)

Sixto J. CASTRO

Recibido: 13 de noviembre de 2007

Aceptado: 28 de mayo de 2008

Resumen

El papel de la intención en la interpretación de textos y obras de arte es uno de los asuntos más debatidos en la estética contemporánea. Los intencionalistas aportan sus razones, que son refutadas por los anti-intencionalistas. En medio de estas posturas extremas están las posturas intermedias del intencionalismo hipotético y el intencionalismo moderado. En este artículo examinamos todas esas posiciones, sus fortalezas y debilidades, y proponemos el intencionalismo moderado como la mejor solución provisional.

Palabras clave: interpretación, intención, intencionalismo hipotético, intencionalismo moderado.

Abstract

The role of intention in the interpretation of texts and artworks is one of the most debated topics in contemporary aesthetics. Intentionalists provide their reasons, which are refuted by anti-intentionalists. Between these positions there are hypothetical intentionalism and moderate actual intentionalism. In this paper we analyze all these views, their strengths and weaknesses and we propose moderate intentionalism as the best provisional solution.

Keywords: interpretation, intention, hypothetical intentionalism, moderate intentionalism.

1. Intencionalismo y anti-intencionalismo

Buena parte de la riqueza estética de una obra de arte deriva de su apertura interpretativa. Decir que la obra de arte, como el texto, tiene una reserva inagotable de significados implica que siempre puede ser interpretada de nuevo y que ni la intención autorial ni el significado literal (si es que existe) de la misma nos obligan a aceptar un cierre final. De este modo, las obras y los textos responderían a más de una interpretación admisible. Si esto es así, ¿qué papel juega la intención del autor en la constitución del significado de la obra?

A este respecto, los tipos puros son el intencionalismo real¹ y el anti-intencionalismo. El intencionalismo, capitaneado por J. D. Hirsch, sostiene que el significado (único) de un texto se obtiene siguiendo el significado pretendido por el autor y esta intención proporciona la “norma discriminatoria”². Para Hirsch “intención” sugiere que el significado que pretende el autor está en el objeto, determinado por su voluntad, una “voluntad determinante”³. En la línea de Hirsch está P. D. Juhl, quien enuncia el intencionalismo estricto en estos términos: “hay en principio una y sólo una interpretación correcta de una obra”, de manera que la intención autorial es un medio perfecto para eliminar la ambigüedad de las obras literarias⁴. Para Knapp y Michaels⁵ el significado autorial es el único significado de un texto, es decir, un texto significa lo que su autor tiene la intención de que signifique. Los singularistas intencionalistas tratan de fijar la única interpretación admisible de un texto o una obra localizando las intenciones reales del creador histórico. A su entender, si la función de la interpretación fuese permitir que el lector o el espectador tomasen parte en una conversación con el autor para comprender lo que el autor trata de decir, entonces las interpretaciones correctas revelarían las intenciones autoriales. Por su parte, el anti-intencionalismo afirma que las consideraciones sobre las intenciones autoriales son irrelevantes o inadmisibles para el propósito de la interpretación⁶.

No obstante, en este debate hay que tener presente que, al menos como punto de partida, se puede ser antiintencionalista respecto al significado de la obra, pero ser intencionalista respecto a la cuestión de la definición de lo artístico o de cuándo hay arte: es posible mantener que uno de los requisitos de lo artístico es su carác-

¹ Cf. Hirsch 1967 y 1976; Iseminger 1992, 1996 y 1998; Carroll 1992, 1993, 1997 y 2000; Livingston, 1998; Irwin 2000; Cavell 1976; Wollheim 1997; Saville 1982; Nehamas 1982; Knapp and Michaels 1982.

² Hirsch 1976, p. 26.

³ Hirsch 1976, p. 51.

⁴ Juhl 1980, p. 199.

⁵ Knapp and Michaels 1982, 1987, 1992.

⁶ Anti-intencionalistas son Wimsatt and Beardsley 1995; Beardsley 1979, 1981, 1982; Dickie and Wilson 1995; Fish 1980.

ter intencional, sin que ello implique que el significado de la obra, caso de que lo tenga, esté determinado por la intención del artista, aunque esta postura comporta una serie de dificultades⁷.

Los anti-intencionalistas están capitaneados por W.K. Wimsatt y Monroe C. Beardsley, en su celeberrimo artículo “La falacia intencional”. En él distinguen entre dos tipos de intención, entendiendo por intención lo que alguien pretendió, el plan o el diseño que el autor tenía en mente: una para la que hay una evidencia interna y otra para la que hay evidencia externa. La evidencia interna es también pública: se descubre por la semántica y la sintaxis de un poema, por medio de nuestro conocimiento habitual de la lengua, de gramáticas, diccionarios y en general a través de todo lo que constituye un lenguaje y una cultura; la evidencia externa, por el contrario, es privada, no es una parte de la obra como hecho lingüístico, sino que consiste en revelaciones (en revistas, cartas o conversaciones) sobre cómo o por qué el poeta escribió el poema. Finalmente hay un tipo intermedio de evidencia sobre el carácter del autor o sobre los significados privados o semiprivados vinculados a las palabras o a los asuntos por el autor o por un grupo al que el autor pertenece. Los tres tipos de evidencia, especialmente el segundo y el tercero, se solapan, en la medida en que no es fácil marcar una línea entre los ejemplos, de ahí la dificultad de la crítica.

El conocimiento del segundo tipo de intención (externa) no es relevante para la interpretación de las obras de arte. Para Wimsatt y Beardsley, el conocimiento de las intenciones puede ser relevante para la interpretación de la obra de un artista sólo si el intérprete tiene evidencia interna de esas intenciones. Pero, ¿qué significa interna? ¿Interna a la obra de arte? ¿O interna a la obra y a otras obras de arte, quizá del mismo artista? ¿O interna a la obra de arte más un cierto contexto cultural?

Según Wimsatt y Beardsley, si el poeta tiene éxito en hacer lo que trataba de hacer, entonces el poema mismo muestra lo que trataba de hacer, pero si no tiene éxito, entonces el poema no es una evidencia adecuada y el crítico debe salir del poema para encontrar evidencia de una intención que no se hizo efectiva en el poema. En su opinión, la falacia intencional es una falacia romántica que encuentra su fuente, entre otras, en las tres cuestiones goethianas para el “realismo constructivo”: ¿qué se propuso hacer el autor? ¿Era su plan razonable y sensato, y hasta dónde tuvo éxito en llevarlo a cabo?

Para los anti-intencionalistas, la referencia a los significados del texto pretendidos por el autor no sólo es irrelevante, dado que aparta la atención del texto o de la obra, sino que es también lógicamente inapropiada, dado que el texto significa lo que dice y no se le puede hacer que signifique otra cosa simplemente en virtud de que el autor tenga la intención de que signifique otra cosa. A esto los intencionalis-

⁷ Cf. Pérez Carreño 2001, pp. 152-153.

tas responden que afirmar la relevancia de las intenciones del autor puede enriquecer nuestra interpretación de los textos, dado que podemos comprender mejor las elecciones estructurales y semánticas del texto. Para los intencionalistas, los casos de ironía o alusión muestran que para interpretar un texto como una declaración compleja se necesita identificar la intención del autor al presentar un texto en un contexto concreto. Además, frente a las críticas de los anti-intencionalistas, defienden que las intenciones autoriales son relevantes para la interpretación del significado de los textos cuando el significado pretendido del texto es compatible con y/o apoyable por lo que el autor ha escrito en términos de las convenciones e historias del lenguaje y la literatura. Así E. D. Hirsch afirma: “el significado verbal es cualquiera que alguien haya querido comunicar con una secuencia particular de signos lingüísticos y que pueda ser comunicado (compartido) por medio de esos signos”⁸. Cuando los significados convencionales disponibles en el texto están abiertos a más de una interpretación, el intencionalista se pone de parte de la interpretación que está de acuerdo con la intención del autor (o con nuestra mejor hipótesis del intento autorial, según el intencionalismo hipotético). Y si hay sólo una interpretación posible del texto (singularismo), el intencionalista supone, como hacemos en las conversaciones ordinarias, que refleja la intención del autor (aunque puede fracasar en realizar su intención). En “En defensa del autor”, un capítulo de su obra *Validity in interpretation*, Hirsch ataca la idea de que el significado textual es independiente del control del autor y la asocia con la doctrina literaria de que la mejor poesía es la impersonal, objetiva y autónoma, la que tiene una vida independiente de la vida de su autor, como defiende, por ejemplo T. S. Elliot en “Tradición y talento individual”. Esta idea de la autonomía semántica tiene enorme importancia en Heidegger y sus seguidores, así como en Jung y los que relacionan las expresiones individuales con los significados arquetípicos.

Hirsch opina que la teoría de la irrelevancia autorial fue considerada por muchos como beneficiosa para la crítica literaria, porque trasladaba el centro de la discusión desde el autor a su obra. Mas él no cree que sea necesario eliminar al autor para analizar o comprender su obra. Es más, una vez que el autor es desterrado como el determinante del significado del texto, resulta que no hay un principio adecuado para juzgar la validez de una interpretación, y el estudio de lo que el texto *dice* se convierte en el estudio de lo que *le dice* a un crítico concreto. Eliminado el autor, queda, paradójicamente, el crítico. La teoría de la autonomía semántica, para Hirsch, ignora el hecho de que el significado es cuestión de conciencia, no de palabras. Una secuencia de palabras no significa nada en particular hasta que alguien quiere significar algo con ella o comprende algo a partir de ella.

Una prueba de que las convenciones del lenguaje pueden apoyar significados diferentes a partir de la misma secuencia de palabras reside en el hecho de que los

⁸ Hirsch 1967, p. 31.

intérpretes pueden estar, y de hecho están, en desacuerdo. Bajo la teoría de la autonomía semántica no pueden resolverse los desacuerdos, dado que el significado no es lo que el autor quiso decir, sino lo que el poema significa para diferentes lectores sensibles. Una interpretación sería tan válida como otra en la medida en que fuese sensata o plausible. Una teoría construida *ad hoc* para evitar este caos de lecturas es la que defiende que la consideración más válida de un texto es la “mejor”. Pero, dejando aparte bajo qué criterios puede un crítico determinar la mejor hipótesis, aun así quedarían dos ideales normativos convincentes: el mejor significado y el significado del autor. Si el mejor significado no fuese el del autor, tendría que ser el del crítico, en cuyo caso el crítico sería el autor del mejor significado.

Cuando se asocia un significado a una secuencia de palabras es imposible escapar de un autor, idea que desarrolla Woody Allen en su película *Desmontando a Harry*. De modo irónico, en *Annie Hall*, el mismo Allen hace aparecer al propio McLuhan para desmentir a un intelectual que estaba dando una interpretación propia (errada) de sus palabras. Por eso, cuando los críticos destierran al autor original usurpan su lugar, cambiando un autor por una multiplicidad de críticos que pretenden tener tanta autoridad como el autor del texto, eliminando así el único principio normativo que podría dar validez a una interpretación. Si el significado del texto no es el del autor, entonces no hay interpretación alguna que pueda corresponder *al significado* del texto, dado que el texto no puede tener un significado determinado o determinable. Para los intencionalistas, pues, si un teórico quiere salvar el ideal de validez tiene que salvar también al autor, mostrando que los argumentos contra el mismo son vulnerables.

Habitualmente los anti-intencionalistas sostienen que el significado de un texto cambia, incluso para el autor. Para una opinión historicista radical, el significado textual cambia de una época a otra, y desde una opinión psicologista, de lectura a lectura. Si cualquiera de estas teorías de la mutabilidad semántica fuese verdadera, desterraría legítimamente el significado autorial como principio normativo de interpretación. Pero, para Hirsch, incluso el caso del autor que ya no comprende su propio texto es irrelevante, dado que esta situación puede ser debida al hecho de que un autor, como cualquier otra persona, puede olvidar lo que quiso decir. Esto no muestra que el significado del texto cambie, sino al contrario. Puede cambiar la *significación* de un texto para un autor, pero el significado no cambia. El significado es lo que está representado por un texto, lo que el autor quiso decir al usar una secuencia de signos particulares: es lo que el signo representa. Pero la significación nombra una relación entre el significado y una persona, siendo aquel polo, el significado, algo que no varía en ningún caso. El no haber tenido en cuenta esta distinción ha sido, para Hirsch, la fuente de una gran confusión en la teoría hermenéutica. Un autor puede informar de que ha cambiado su comprensión de un texto sólo si es capaz de comprender su construcción anterior de significado. Es el único modo

en el que puede saber que hay una diferencia: tiene ambos significados ante su mente y rechaza el anterior, pero éste no ha cambiado en cuanto tal. Cuando los críticos hablan de cambio de significado, generalmente se refieren a cambios de significación.

Hirsch ataca otro de los argumentos habituales de los anti-intencionalistas, el que reza que no importa lo que quiere decir el autor, sino solamente lo que su texto dice. Para él, si esto fuese verdad, cualquier lectura de un texto sería válida, dado que correspondería a lo que el texto “dice” para un lector. La validez de la interpretación no es lo mismo que el ingenio de la misma. La validez implica la correspondencia de una interpretación con un significado que está representado por el texto. T. S. Eliot rechazaba comentar sus propios textos porque consideraba que el autor no tiene control sobre las palabras que ya no le pertenecen, ni tiene privilegios especiales como intérprete. Pero nunca llegó a decir que no quisiera decir nada con sus escritos. Los defensores de la autonomía semántica dan un argumento que se basa en la distinción entre la mera intención de hacer algo y el cumplimiento concreto de esa intención. La idea de que el significado textual es una cuestión pública se remonta no tanto a “La falacia intencional” de Wimsatt y Beardsley cuanto a una mala comprensión de ese texto, que olvida la división que los autores hacen entre tres tipos de evidencia intencional y se queda con la idea simple de que lo que el autor pretendió es irrelevante para el significado del texto. La mejor manera de indicar lo que es falaz en esta versión popular es discutir la dimensión en la que es perfectamente válida: la evaluación. La evaluación distingue constantemente entre la intención y el cumplimiento. Hirsch pone el siguiente ejemplo: consideremos un poeta que pretende comunicar en un poema de cuatro líneas una sensación de desolación, pero se las arregla para comunicar a algunos lectores la sensación de que el mar es húmedo y a otros que está llegando el crepúsculo. Su intención de comunicar desolación no es idéntica a su efectividad estilística al hacerlo, y los anti-intencionalistas señalan precisamente esto. Pero la falacia intencional es propiamente aplicable sólo al éxito artístico y a otros criterios normativos como la profundidad, la consistencia, etc. El anti-intencionalista defiende el derecho y el deber del crítico de juzgar libremente sobre sus propios criterios y de exponer las discrepancias entre el deseo y el hecho. Sin embargo, la falacia intencional no tiene aplicación apropiada al significado verbal. Hirsch sostiene que en el ejemplo aducido “el único significado universalmente válido” del poema es la sensación de desolación. Si el crítico no entiende eso, no llegará a un juicio apropiado, es decir, que el significado estaba expresado de un modo inadecuado. Evidentemente, Hirsch deja abierto y sin resolver el problema de asignar esa universalidad a partir de la intención, es decir, no aclara por qué ese significado es *universalmente válido* (más allá de su relación con la intención del autor, lo que le hace caer en una *petitio principii*).

Para Hirsch, bajo la falacia intencional y la doctrina de la autonomía semántica

yace el presupuesto del consenso público. Si un poeta tuvo la intención de que su poema transmitiese desolación, y si a todo oyente competente sólo le comunica la sensación de que el crepúsculo se aproxima, tal unanimidad pública sería un fundamento sólido para la irrelevancia práctica de la intención del autor. Pero esa unanimidad no se ha dado nunca. Si existiese por norma general, no habría problemas de interpretación.

Otra de las afirmaciones a las que se opone Hirsch es la que sostiene que el significado del autor es inaccesible. Es necesario distinguir entre un hecho público, el lenguaje, y un hecho privado, la mente del autor. Pero es una autocontradicción que un miembro del público diga que comprende lo que el autor quiere decir, pero que tal cosa es un significado privado y no público. La afirmación de que el significado del autor no puede reproducirse presupone la misma teoría psicologista del significado que está tras la noción de que el significado del autor cambia incluso para él mismo. Ni siquiera el autor puede reproducir su significado original, porque nada puede devolverle su experiencia original de significado. Pero la irreproducibilidad de experiencias de significado no es lo mismo que la irreproducibilidad del significado. La identificación psicologista del significado textual con una experiencia de significado es inadmisibles para Hirsch. Las experiencias de significado son privadas, pero no los significados.

En todo caso, el argumento más importante que hay que tener en cuenta aquí es el que establece que el significado pretendido por el autor no puede ser conocido con toda certeza. Esto es una verdad evidente, pues no se puede entrar en la cabeza de otro. Pero es un error lógico confundir la imposibilidad de la certeza en la comprensión con la imposibilidad de la comprensión. Dado que la certeza genuina en la interpretación es imposible, el objetivo de la disciplina debe ser alcanzar un consenso, sobre la base de lo que se sabe, de que *probablemente* se ha alcanzado la comprensión correcta. La cuestión no es si el intérprete puede alcanzar la certeza, sino si el significado pretendido por el autor le es accesible. Lo más sensato es suponer que el significado del autor es sólo parcialmente accesible al intérprete. Siempre que hablamos tenemos en mente significados que están fuera del objeto del discurso. Además, somos conscientes de que los significados que podemos comunicar en el discurso son más limitados que los significados que podemos tomar en consideración. Es muy improbable que texto alguno pueda comunicar todos los significados que un autor tenía en mente cuando escribía. Pero este hecho obvio no es decisivo. ¿Por qué se querría igualar el significado textual de un autor con todos los significados que por casualidad consideraba cuando escribía? Las declaraciones verbales sólo pueden comunicar significados verbales. La interpretación de textos sólo tiene que ver con los significados compartibles y hay cosas que el autor piensa cuando escribe pero que no pueden ser compartidas por medio de palabras. Y a la inversa, muchos de los significados compartibles son significados en los que no está

pensando directamente el autor. La única cuestión relevante en juego es si el significado verbal que un autor pretende es accesible al intérprete de su texto. La mayoría de los autores creen en la accesibilidad de su significado verbal, si no no escribirían. Es mucho más probable que un autor y un intérprete puedan tomar en consideración significados idénticos a que no puedan, particularmente en aquellos ejemplos en los que las acciones del intérprete le confirman al autor que ha sido comprendido.

Finalmente, la última afirmación que Hirsch considera es la que dice que con frecuencia el autor no sabe lo que quiere decir. Sin ir más lejos, Kant afirmaba que ni siquiera Platón sabía lo que quería decir y que él, Kant, podía comprender algunos de los escritos de Platón mejor que Platón mismo. Para Hirsch, Platón sabía muy bien lo que quería decir con su teoría de las ideas, pero puede ser que la teoría, como Kant creía, tuviese más implicaciones de las que Platón enunciaba en sus diálogos. Mas entonces no era el significado de Platón lo que Kant entendía mejor que Platón, sino el tema que Platón trataba de analizar. La afirmación de un intérprete de que comprende mejor a un autor que el autor mismo sólo tiene sentido si se establece esta distinción entre significado y tema. Para Hirsch no es posible querer decir lo que no se quiere decir, aunque es posible querer decir lo que uno no es consciente de querer decir. Aquí está todo el argumento que se basa en la ignorancia autorial. Que un hombre no sea consciente de todo lo que quiere decir no es más extraordinario que el hecho de que no sea consciente de todo lo que hace. Incluso en el caso límite en que un poeta declara que su poema significa lo que se quiera que signifique (como hacen algunos autores modernos que creen en la teoría del significado público y la irrelevancia autorial), el poema no puede significar nada en particular, de modo que el autor está ya determinando el significado. La conclusión de Hirsch es que hay que negar que los signos lingüísticos puedan decir su propio significado, sin conciencia, es decir, sin personas, autor y lector.

Para Hirsch la identificación del significado de una obra con el significado autorial originario no es una cuestión de necesidad lógica, sino de cortesía ética, casi kantiana. Hirsch señala que cuando usamos las palabras de otros para nuestras propias finalidades y descuidamos sus intenciones, eso no es diferente de usar a la otra persona instrumentalmente, para nuestros propios propósitos, descuidando los suyos⁹.

Richard Wollheim, en su escrito "Criticism as Retrieval"¹⁰, considera que la crítica consiste básicamente en reconstruir el proceso creativo que termina en la obra de arte misma. Se opone a la crítica como revisión (la crítica como el mostrar cómo puede hablarnos hoy una obra de arte) y a la crítica como escrutinio, (la crítica centrada en la obra, excluyendo cualquier otra cosa que pudiera considerarse como

⁹ Cf. Hirsch 1976, p. 90.

¹⁰ Wollheim 1995.

externa a la misma, tal como las intenciones o los actos creativos del artista). La crítica, para Wollheim, es recuperación, reconstrucción del proceso creativo, el cual ha de ser considerado como algo que termina en la obra de arte misma. Reconstruido el proceso creativo, o completada la recuperación, la obra está abierta a la comprensión.

Frente a la idea de que la crítica es esta actividad de recuperación puede objetarse que es imposible en la práctica reconstruir el proceso creativo, salvo que el crítico y el artista sean la misma persona, o que la obra se cree en la atmósfera del crítico, o que el proceso creativo esté totalmente documentado, de modo no ambiguo, por el artista al mismo tiempo que lo va produciendo. Estas tesis escépticas y solipsistas dan lugar a la crítica entendida como revisión, que sostiene que la tarea de la crítica es interpretar la obra haciendo que nos hable a nosotros *hic et nunc*. Wollheim, al igual que Hirsch, tiene en mente el historicismo radical de T. S. Elliot, para el que las obras de arte cambian su significado a lo largo de la historia, de modo que el crítico debería extraer el nuevo significado de la obra de arte. En la medida en que los significados particulares de una obra de arte quedan obsoletos, se vuelven inaccesibles, de modo que dejan de ser objetos posibles de conocimiento. Como la tesis de Shapir-Whorf, el historicismo radical defiende la intraducibilidad (ya no entre lenguajes naturales, sino entre épocas).

Otra postura a la que se opone Wollheim es la que defiende la crítica como escrutinio, que considera que dada una obra de arte y el proceso creativo que termina en ella, hay dos posibilidades. Una es que el proceso creativo se realice en la obra de arte; la otra es que no lo haga. En este caso, la recuperación sería errónea, mientras que en aquél sería meramente ociosa. Wollheim, frente a esto, considera que, aunque es indudable que el proceso creativo se realiza (o no) en la obra, sin embargo si “realizado” significa “completamente realizado”, ésta no es la mejor manera de presentar las alternativas. El proceso creativo puede realizarse en la obra de arte en grados muy diversos. La crítica como recuperación puede mostrar que la parte de la obra que sucede a través del diseño o del designio sucedió así y no por accidente o error. El escrutinio, que por hipótesis se limita al resultado, no puede demostrar esto. Wollheim establece un paralelismo con la filosofía de la acción: si una acción es intencional podría pensarse que la reconstrucción del proceso mental del agente no nos dirá más sobre ella de lo que podemos aprender de la observación de la acción, pero podemos aprender esto de la observación de la acción sólo si ya sabemos que la acción es intencional. Si la crítica se preocupa por descubrir no sólo cómo es la obra de arte sino cómo es por designio, entonces el escrutinio, para ser una fuente de conocimiento, debe presuponer la recuperación. Finalmente, si decimos que parte del proceso creativo no se realiza en la obra de arte, ¿cómo se identifica esta parte del proceso? Wollheim, entre otros ejemplos, considera que un espectador que no se haya enterado de que las esculturas de madurez de Bernini

requieren un punto de vista frontal, opuesto al punto de vista múltiple contra el que reacciona, no captará la inmediatez emocional a la que tiende, etc. Como en cualquier forma de percepción –y el escrutinio es una forma de percepción– lo que es perceptible depende no sólo de factores físicos como la naturaleza del estímulo, el estado del organismo y las condiciones locales, sino también de factores cognitivos. Según esto, la visión del escrutinio ha de ser completada con una definición de la persona cuyo escrutinio está acreditado, o el “crítico ideal” (en términos humanos), y tal definición debe ser en parte en términos del stock cognitivo sobre el que explica el crítico. Kantianamente, el crítico ideal es aquel cuyo stock cognitivo está vacío. Pero eso es imposible.

Contra el escrutinio, Wollheim da el argumento de la “falsificación perfecta”. Supongamos que hay dos pinturas perceptivamente indistinguibles, una de Rembrandt y la otra de un falsificador. Por hipótesis, la autoría no podría modificar nuestra percepción de ninguna de las pinturas, pero de hecho lo hace. Hay dos maneras en las que un elemento del stock cognitivo de un crítico puede decirse que influye en su percepción de una obra de arte. Podría afectar a lo que percibe en una obra –la creencia le puede hacer sensible a lo que, de otro modo, habría pasado por alto– o podría afectar a cómo percibe la obra. Una parte del llegar a comprender una obra de arte consiste en aprender a percibirla. Pero no hay nada en la suposición de la falsificación perfecta que elimine por hipótesis la influencia de la creencia del crítico sobre la autoría de las pinturas en cómo ve las dos pinturas. Todo lo que la suposición elimina es la influencia de su creencia sobre lo que ve en las pinturas. En el proceso de comprender una obra de arte, tratamos de entenderla en su particularidad, de modo que nos concentramos en ella, pero al mismo tiempo tratamos de hacernos una imagen global del arte, de modo que relacionamos la obra con otras obras y con el arte mismo. Casi todo lo que aprendemos sobre la obra y que es críticamente relevante contribuye a ambos proyectos.

La última objeción a la tesis de la recuperación que Wollheim examina es la que le acusa de confundir el significado de la obra de arte y el significado del artista, y que anima al crítico a buscar aquél a expensas de éste. El problema es que para determinar el significado de una obra de arte primero hay que determinar cuáles son las propiedades de la obra de arte que portan el significado, y esto no se puede hacer sin invocar el proceso creativo. Una visión ingenua sería la que equipara las propiedades portadoras de significado de un poema con las palabras alineadas o el texto. Sin embargo, decir que tenemos que invocar el proceso creativo para fijar las propiedades portadoras del significado de la obra de arte no nos compromete con la suposición de que la obra de arte tenga todas las propiedades portadoras de significado que el artista quiso que tuviese. La tesis de la recuperación concede que un artista puede equivocarse y no tiene problemas en distinguir entre el significado de la obra de arte y el significado del artista, e identifica aquél como el objeto propio de la atención crítica.

¿Cómo se relacionan el proceso creativo y la intención del artista? El proceso creativo, para Wollheim, es un fenómeno más inclusivo que las intenciones del artista. Incluye las vicisitudes a las que están sometidas las intenciones del artista. Algunas de éstas serán intencionales –cambio de opinión– pero algunas serán casuales o incontroladas. Además, el proceso creativo incluye las múltiples creencias, convenciones y modos de la producción artística sobre los que el artista forma sus intenciones. Entre ellos estarán las normas estéticas del momento, las innovaciones en el medio, las reglas del decoro, las imágenes ideológicas o científicas del mundo, los sistemas habituales de simbolización o prosodia, las convenciones fisiognómicas y el estado de la tradición. Como consecuencia de esto, en el proceso de recuperación, el crítico debe respetar la intencionalidad del artista, pero no tiene por qué concordar con ella. Al contrario, puede usar una teoría y una visión retrospectiva que no estaban disponibles para el artista si así puede llegar a una ilustración máximamente explicativa de lo que el artista hacía. La recuperación, como la arqueología, es a la vez una investigación de la realidad pasada y una explotación de los recursos presentes. De hecho, la posibilidad de reinterpretación constante es una de las fuentes del continuado interés del arte para nosotros.

2. Intencionalismo hipotético y semejantes

La versión del intencionalismo de Jerrold Levinson es la que denomina “intencionalismo hipotético”, un punto intermedio entre el intencionalismo absoluto, estricto o real y sus críticos. Con él entramos de lleno en el territorio constructivista con respecto al autor, es decir, el autor y su intención como constructos. Para Levinson, la intención que anima el significado literario es un constructo hipotético del intérprete, de modo que nunca podemos estar seguros de que la intención hipotéticamente construida coincida con la intención real que tuvo el autor¹¹. Una obra literaria debe verse como una declaración (*utterance*) producida en un contexto público por un autor situado histórica y culturalmente, cuyo significado es una forma de significado de la declaración (*utterance meaning*), opuesta tanto al significado textual (*word-sequence meaning*) como al significado del declarante (*utterer meaning*) y al significado lúdico¹². El significado de la declaración, en este sentido, se entiende en un modelo pragmático según el cual lo que una declaración significa es cuestión de lo que un oyente apropiado consideraría más razonable que un hablante esté tratando de dar a entender al emplear un determinado vehículo verbal

¹¹ Cf. Levinson 1996.

¹² Tolhurst 1979, habla de los tres primeros tipos de significado. Levinson añade el significado lúdico, que hace referencia al juego interpretativo que sólo queda constreñido por los requisitos vagos de plausibilidad, inteligibilidad o interés. Cf. Levinson 2005b, p. 259.

en el contexto comunicativo dado. Desde el punto de vista literario, esto quiere decir que el significado central de una obra literaria viene dado por la mejor hipótesis, desde la posición de un lector apropiadamente informado, empático y perspicaz, del intento autorial de dar a entender tal y cual cosa a un público por medio del texto en cuestión. Así pues, el intencionalismo hipotético es una perspectiva de la interpretación literaria (aunque puede aplicarse a las demás artes) que considera hipótesis óptimas acerca de la intención autorial, y no la intención real del autor¹³. La interpretación, tal como la concibe el intencionalismo hipotético, no busca descubrir por sí misma la intención del autor al escribir el texto, sino llegar al significado de la declaración del texto, es decir, lo que el texto –no el autor– dice en el contexto específico de su autor. Aunque se pueda llegar al significado del declarante, éste no elimina el significado de la declaración como objeto de la interpretación artística y literaria. Para el intencionalismo hipotético, pues, una interpretación literaria verdadera de una obra O hecha por un autor A que escribe en un contexto C es una interpretación dada por lo que es, por así decir, afirmable de modo óptimo y garantizable sobre la intención con la que A, escribiendo en C, compuso el texto de O. El intencionalismo hipotético concede a las intenciones semánticas del autor real un papel heurístico más que final. La intención autorial es a la que *tiende* la actividad interpretativa, sobre la base del texto y una comprensión completa del contexto público específico del autor. Según Levinson, una virtud del intencionalismo hipotético es mediar entre el intencionalismo real, que concede demasiado al autor como persona, y la posición lúdica de Barthes, Derrida, Rorty o Shusterman, que concede demasiado a los lectores¹⁴.

Esta aproximación, tal como aquí ha sido expuesta, la toma Levinson de Tolhurst y fue duramente criticada por Daniel O. Nathan¹⁵. En opinión de Nathan, Tolhurst trata de huir de un intencionalismo fuerte apelando sólo a la intención del autor hipotetizado. Pero no se da cuenta de que aún sigue anclado en las intenciones reales del autor, ya que la audiencia pretendida por el autor no es posible de determinar, aunque Levinson le muestra que sí, si sustituimos la noción de audiencia pretendida por la de audiencia apropiada¹⁶, que es la que conoce el lenguaje, el contexto histórico-cultural, la obra del autor en su conjunto y la figura intelectual que está en la base de una determinada producción artística.

Los intencionalistas hipotéticos, para salvar los problemas que les ponen los críticos, distinguen entre las intenciones categoriales y las semánticas. Las semánticas se refieren al significado de una declaración y de sus partes, mientras que las inten-

¹³ Cf. Levinson 2002, pp. 309-310. En este artículo Levinson responde a todas las objeciones que hasta el momento se han hecho a su teoría.

¹⁴ Cf. Levinson 2005b, p. 276.

¹⁵ Cf. Nathan 1982.

¹⁶ Cf. Levinson 2005b, pp. 263 ss.

ciones categoriales hacen relación al género o clase al que pertenece la declaración. Los intencionalistas hipotéticos permiten la referencia a las intenciones autorales categoriales, pero rebajan esta pretensión cuando se trata de intenciones semánticas en favor de una aproximación contextualista. El contextualismo es la tesis según la cual una obra de arte es un artefacto característico, un objeto producido por invención humana, en un momento y un lugar particulares, creado por uno o más individuos particulares. Las obras de arte son objetos incorporados en la historia que nunca tienen el estatuto de arte, ni propiedades estéticas manifiestas, ni significaciones artísticas definidas, ni identidad ontológica determinada, fuera o independientemente de un contexto genético que hace que las obras de arte lo que son¹⁷. Si el contexto hubiese sido diferente, la obra habría sido diferente, como muestra el “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges. El contextualismo se opone al formalismo, que sólo se fija en los rasgos formales. Para los contextualistas, dos obras formalmente idénticas pero contextualmente diversas no tienen ni el mismo estatuto, ni el mismo contenido, ni el mismo valor artístico.

Pero en esta consideración sigue latiendo el problema de por qué se permite esta actitud diferente hacia los dos tipos de intenciones, las categoriales y las semánticas. Si permitimos esta distinción, tendríamos que ampliarla a otro tipo de intenciones que ninguno de estos autores ha tenido en cuenta hasta el momento: las intenciones *circunstanciales*, es decir, las intenciones que un autor tiene para el destino (local, temporal, modal, etc.) de la obra. Picasso, p.ej., deseaba que su Guernica no volviese a España hasta que se instaurase la democracia y que fuese exhibido en el museo del Prado. ¿Forma parte eso de la obra? Al exhibirlo en el museo Reina Sofía violamos las intenciones circunstanciales de Picasso, pero parece que eso no causa problemas mayores, como sí parecería suceder con las demás formas de intención. Hay determinados sucesos históricos que hacen que se olviden las intenciones circunstanciales y que ya no formen parte de la obra, precisamente por omisión. Así sucede con el *Miserere* de Allegri, obra compuesta para ser interpretada sólo en el Vaticano, pero que hoy se interpreta en cualquier parte (según se dice, después de que Mozart lo transcribiese). O con toda la música escrita para *castrati*, que ya no puede cumplir esa intención circunstancial, por razones obvias. En cualquier caso, esa clara violación de las intenciones circunstanciales, ¿cuenta como un caso contra la ejecución respetuosa de la obra? Son preguntas que hay que estudiar con detalle antes de dar respuestas precipitadas.

Alexander Nehamas¹⁸ habla del autor postulado. Según este punto de vista, las propiedades que constituyen el significado de una obra serían fijadas más por referencia a las intenciones posibles que a las intenciones reales del autor. “El autor es postulado como el agente cuyas acciones explican los rasgos del texto; es un perso-

¹⁷ Cf. Levinson 2005a, pp. 127-128.

¹⁸ Cf. Nehamas 1981 y 2002. La crítica a la posición de Nehamas está en Stecker 2002, pp. 133-137.

naje, una hipótesis que se acepta provisionalmente, guía la interpretación y a su vez es modificado a esta luz. El autor, a diferencia del escritor, no es causa eficiente del texto, sino, por así decir, su causa formal, manifestada en él pero no idéntica con él¹⁹. El significado de una obra queda fijado más por lo que el autor *habría podido* decir (entendiendo esto en sentido metafísico, no epistémico) que por lo que ha querido decir en los hechos, lo cual encierra un cierto riesgo de anarquía interpretativa. En una línea semejante están Umberto Eco, con su intencionalismo conjeturalista²⁰ (la iniciativa del lector consiste en hacer una conjetura sobre la intención del texto, no del autor empírico), y Jorge J. E. Gracia²¹, que distingue entre el “autor histórico” (productor del texto), que crea *de novo* y *ad extra*, pero no *ex nihilo* –distinto del escritor, que no crea textos originales necesariamente– y el “autor pseudohistórico” (un constructo de lo que creemos saber acerca del autor histórico o quien el autor histórico quiere que se piense que compuso el texto), que no tiene por qué ser necesariamente represor (contra Barthes y Foucault). Parecido es el artista aparente de Kendall Walton (un modo conveniente de referirse a lo que parece ser el caso con o en una obra de arte)²², y el autor implícito de Wayne C. Booth. Para éste, el autor implícito es producto del texto y criatura del escritor (cercano a un carácter ficcional). Además, es inmanente al texto: aunque varios textos hayan sido compuestos por un único escritor, sus autores implícitos se cree que son distintos, si bien en ocasiones puedan coincidir²³. Una tesis parecida la elabora William Irwin, al hablar del “*urautor*”, que designa no al productor histórico de un texto, sino un constructo mental –intencionalista, siguiendo de cerca de Hirsch– que se acerca al productor histórico tanto como sea posible, al que corresponde una “*urinterpretación*”, sujetos ambos siempre a revisión²⁴. Mark Bevir presenta también una versión débil del intencionalismo, que llama, “individualismo procedimental”²⁵, según la que no se puede defender un intencionalismo fuerte, sino que las intenciones reflejan significados para personas concretas, nunca significados eternos. Evidentemente, estas aproximaciones tienen sus matices, que las individualizan y las hacen diferentes, pero comparten la idea de que el autor de una obra es más un constructo que un elemento cerrado.

¹⁹ Nehamas 1981, p. 145.

²⁰ Cf. Eco 1995, p. 68.

²¹ Cf. Gracia 2002.

²² Cf. Walton 1979.

²³ Cf. Booth 1961, p. 71.

²⁴ Cf. Irwin 2002.

²⁵ Cf. Bevir 2006.

3. Intencionalismo moderado

Noël Carroll propone el “intencionalismo real moderado”, que desarrolla en oposición al “intencionalismo real extremo” de Hirsch, Juhl y Knapp y Michaels, que no asume la centralidad del texto en el proyecto interpretativo. Cuando interpretamos *Hamlet* no tomamos el texto de la obra como una mera fuente de evidencia de lo que Shakespeare pretendió que la obra significase. Si tal fuera el proyecto, podría haber otras fuentes de información igualmente reveladoras de tales intenciones, como unas supuestas cartas de Shakespeare. Pero es evidente que tales cartas no se pueden equiparar con el texto que, a diferencia de las cartas, es constitutivo de la obra. El intérprete debe buscar sentido al texto, no sostener que la obra estaría mejor expresada por otro texto.

El intencionalismo real extremo defiende que las intenciones autoriales reales determinan por completo el significado y, por ello, la interpretación de las obras de arte y de los textos literarios. Lo que un texto significa es lo que el autor tiene la intención de que signifique, de modo que si al escribir “silla” en el texto el autor tiene la intención de que signifique “mesa”, entonces “mesa” es lo que significa esa escritura. Es lo que, en *Alicia a través del espejo*, afirma Humpty Dumpty: “Cuando yo empleo una palabra, esa palabra dice exactamente lo que he decidido hacerle decir... ni más ni menos”. El padre de la criatura, Lewis Carroll, sostiene “que todo escritor tiene derecho a conferir el sentido que quiera a las palabras y a las frases que se propone emplear. Si un autor me advierte al comienzo de su libro que por la palabra negro debe entenderse ‘blanco’ y que por la palabra blanco debe entenderse ‘negro’, acato humildemente su regla, aun cuando la considere poco razonable”²⁶.

El intencionalismo real moderado evita esta afirmación tan contraintuitiva al negar que la intención autorial determine por completo el significado. En vez de esto, las intenciones autoriales son relevantes para la interpretación cuando las intenciones autoriales en juego son compatibles con y/o tolerables por lo que ha sido escrito de acuerdo con las convenciones y las historias del lenguaje y la literatura. Cuando el autor pretende decir “mesa” y escribe “silla” y no hay bases para sospechar ironía, el autor yerra en la compleción de su intención. Igualmente, cuando un texto está abierto a varias interpretaciones, el intencionalista real moderado afirma que la interpretación correcta es la que toma en consideración las intenciones del autor real. Así, mientras que lo escrito restringe nuestras interpretaciones, la intención autorial opera como una restricción de la interpretación de lo escrito. De hecho, el intencionalismo real moderado explica los casos de intención autorial fallida en términos de la distancia entre la intención declarada por el autor y lo que de hecho encontramos en el texto o en la obra de arte. A diferencia de los intencio-

²⁶ Carroll, 1958, p. 165.

nalistas reales extremos, el intencionalista real moderado no acepta los pronunciamientos autoriales como siempre y exclusivamente decisivos, pero puede admitir y explicar casos de intenciones fallidas. Es decir, las intenciones fallidas no son imposibles en el ámbito del intencionalismo real moderado.

El intencionalismo real moderado parte de la premisa de que, a menos que se demuestre otra cosa, no tenemos razones para suponer que nuestra interpretación de las obras de arte y los textos literarios difiera en su tipo de la interpretación del habla y las acciones cotidianas. En la conversación cotidiana, nuestra meta interpretativa es comprender lo que nuestros interlocutores pretenden decir. Cuando le preguntamos qué quiere decir, preguntamos por su intención, lo que señala precisamente que en la conversación pretendemos descubrir las intenciones significativas de otros hablantes. El intencionalismo real moderado mantiene que no tenemos fundamentos para presumir que sucede algo distinto en el ámbito de las obras de arte y de los textos literarios. Noël Carroll considera que “la intención autorial debe figurar siempre en la interpretación, al menos como restricción sobre cualesquiera otras finalidades que busquemos”²⁷.

Los anti-intencionalistas afirman que para la interpretación de obras de arte y textos literarios basta que atendamos a las convenciones lingüísticas y literarias pertinentes, y que hablar de intenciones autoriales está fuera de lugar. Pero, suponiendo que esto sea así, ¿qué sucede, por ejemplo, con las obras de arte que no son lingüísticas? Dado que buena parte de la interpretación de arte tiene que ver con la interpretación en circunstancias en las que no hay convenciones determinadas respecto al significado y gramáticas que carezcan de ambigüedad, la interpretación del arte no puede elaborarse simplemente como aplicación de convenciones, sino esforzándose por reconocer las intenciones de los artistas de modo semejante a como tratamos de ubicar las intenciones de los interlocutores en el habla cotidiana. Así, el intencionalismo real moderado parece proponer un modelo más comprensivo de nuestras actividades interpretativas que los convencionalistas anti-intencionalistas.

Dado que una obra de arte no es sólo una secuencia abstracta de palabras, sino una declaración históricamente situada, cuando buscamos las intenciones autoriales es necesario que completemos la lectura del texto con información relativa al contexto de su producción, incluyendo el conocimiento de quién era el autor, sus circunstancias históricas, su obra completa y el género en el que trabajaba. Evidentemente, el acceso a esta información no sustituye la lectura del texto o la audición/contemplación de la obra, sino que nos da el trasfondo necesario para comprender sus elecciones semánticas y estructurales contextualmente –las elecciones que la hacen la declaración particular que es–. Este es el punto en el que están en desacuerdo el intencionalismo real moderado y el intencionalismo hipotético: básicamente en el espectro de información sobre el artista que es interpretativamen-

²⁷ Carroll 1992, p. 124.

te permisible, así como en la restricción de nuestro acceso legítimo a las intenciones autoriales reales a determinadas inferencias bien garantizadas.

Tanto el intencionalismo real moderado como el intencionalismo hipotético sostienen que la obra de arte no es una concatenación abstracta de signos, símbolos y articulaciones cuyo significado sólo es descifrable en virtud de convenciones. Cada obra de arte es una expresión particular, situada, concreta desde el punto de vista contextual, la producción de un artista individual con un propósito y, por ello, que se comprende mejor sobre el modelo de una declaración. Pero para comprender una declaración, uno requiere una concepción del hablante relevante históricamente situado²⁸. Cuando tratamos las obras de arte como declaraciones, hacemos inferencias sobre el autor real, incluyendo inferencias sobre lo que pretendía con su obra de arte. Las bases inductivas para estas inferencias pueden incluir no sólo (aunque quizá de modo principal) la obra de arte misma, pero también el conocimiento público de la biografía del artista (creencias y experiencias), el conocimiento histórico de las condiciones (histórico-artísticas y sociales) en las que se produjo la obra de arte, el conocimiento del género al que pertenece la obra de arte y el conocimiento de otras obras del mismo artista, hasta incluir su obra completa. Desde aquí, se extrae la hipótesis sobre las intenciones del artista.

Los intencionalistas reales moderados y los intencionalistas hipotéticos concuerdan habitualmente en su interpretación de las obras de arte. Sin embargo, ambas posiciones no son equivalentes, dado que están en desacuerdo acerca del tipo y la cantidad de información “extratextual” que está legítimamente disponible para el intérprete, y, por ello, ambas posiciones, en ocasiones, dan lugar a diferentes interpretaciones. El intencionalismo real moderado permite que el intérprete acceda a las declaraciones privadas del artista, como las que se encuentran en cuadernos privados, borradores, diarios y entrevistas. Usadas con cautela, estas fuentes tienen un papel justificable en la interpretación. Por su parte, el intencionalismo hipotético impide invocar las intenciones autoriales entresacadas de tales fuentes privadas y restringe los fundamentos inductivos de las inferencias interpretativas a la intención autorial, a la obra misma, a la biografía públicamente accesible del autor, al conocimiento histórico del contexto en el que la obra se produjo, a la obra completa del autor, y a las convenciones del género al que pertenece la obra. Para el intencionalismo hipotético, la hipótesis con más garantías indicada por estas fuentes es la interpretación correcta de la obra, aunque diverja de las afirmaciones sinceras de la intención autorial que encontremos, por ejemplo, en los papeles privados del artista, en sus notas o cartas sobre una obra específica. Pero el intencionalismo real moderado permite el acceso a los testimonios privados de la intención autorial, por lo que considera que la hipótesis mejor garantizada (respecto a la intención autorial en cuanto obtenida respetando los protocolos del intencionalismo hipotético) puede

²⁸ Carroll 2002, p. 327.

separarse de la intención real del autor. Y cuando esto sucede, el intencionalismo real moderado defenderá la interpretación consistente con la intención del autor por encima de la inferencia mejor garantizada que obtiene el intencionalismo hipotético, porque así es como se procede en la interpretación cotidiana.

Dado que el intencionalismo real moderado y el intencionalismo hipotético concuerdan en que la actividad interpretativa implica en gran medida hipotetizar las intenciones reales de los autores, ¿qué explica sus diferentes actitudes hacia la admisibilidad de testimonios privados de intención autorial? Desde la perspectiva del intencionalismo real moderado, el intencionalista hipotético parece satisfecho con la inferencia garantizada de las intenciones autoriales relevantes, incluso cuando la verdad acerca de dichas intenciones es accesible y diverge de la mejor inferencia del intencionalista hipotético. ¿Por qué conformarse con la inferencia garantizada de una interpretación cuando la verdad del asunto diverge de nuestra mejor hipótesis y, además, está disponible para nosotros? Habitualmente no preferimos la inferencia garantizada sobre la verdad cuando la diferencia nos es evidente, de manera que no hay razón para que lo hagamos en la interpretación de las obras de arte. A esto los intencionalistas hipotéticos responden que en la interpretación de las obras de arte y la literatura se da una forma de búsqueda diferente de la que se da en otros ámbitos, por lo que no caben traslaciones metodológicas indiscriminadas.

El intencionalismo hipotético, frente a formas débiles de intencionalismo, sostiene que, dada la naturaleza de nuestras prácticas interpretativas, siempre preferimos las hipótesis bien garantizadas sobre la intención autorial a las declaraciones privadas de la intención autorial. Pero también sucede que en nuestras prácticas interpretativas acudimos a declaraciones privadas de intención autorial que están en desacuerdo con nuestras mejores hipótesis acerca del intento autorial.

Dado que el intencionalismo hipotético permite los testimonios privados de intención autorial (y la información confidencial) una vez que han sido publicados, ¿no hay aquí una petición de principio, dado que la frontera entre testimonios privados y públicos se vuelve inestable? La publicación de un diario, ¿hace que, de pronto, las intenciones autoriales estén legítimamente disponibles para la interpretación, cuando antes de esa publicación no lo estaban? La publicación parece un criterio demasiado laxo para la distinción entre público y privado pretendida por el intencionalista hipotético.

Así pues, el intencionalismo moderado, con su apelación a la intención posible del autor como criterio hermenéutico, pero muy tamizado y sólo cuando sea compatible con una serie de condiciones previas, se postula como el mejor modelo interpretativo. Ahora bien, la cuestión no resuelta, que requerirá de una investigación ulterior, y que puede poner en entredicho todas estas consideraciones, es que la intención es un criterio básico en la teoría de la acción (praxis), como bien apuntaba Wollheim y hemos indicado. No es la misma acción apuntar a un animal en una

batida de caza y matar a una persona por accidente que apuntar a la persona y asesinarla en la misma batida. Aunque el resultado sea el mismo, las acciones son constitutivamente distintas. Ahora bien, en el ámbito teórico, las intenciones no tienen ningún peso en la configuración de la teoría. ¿Qué sucede en el ámbito del arte, que no es ni teoría ni praxis, sino poíesis? Al ser un ámbito tercero, la consideración que tengamos del arte, que puede ser práxico (como los happenings) o teórico (como el arte conceptual) hará que la intención, en la interpretación de la obra, tenga un peso grande o lo tenga distinto. No es una cuestión resuelta, ni mucho menos. Pero a la altura de la investigación actual, el intencionalismo moderado es la postura que merece más reconocimiento.

Referencias bibliográficas

- BEARDSLEY, M. C. (1979): *The Possibility of Criticism*, Detroit, Wayne State University Press.
- BEARDSLEY, M. C. (1981): *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis, Hackett.
- BEARDSLEY, M. C. (1982): "Intentions and Interpretations: A Fallacy Revived", en Michael WREEN and Donald CALLEN (ed.), *The Aesthetic Point of View*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- BEVIR, M. (2006): "Significado e intención: Una defensa del individualismo procedimental", *Estudios Filosóficos*, 159, pp. 209-228.
- BOOTH, W. C. (1961): *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press.
- CARROLL, L. (1958): *Symbolic Logic and the Game of Logic*, New York, Dover.
- CARROLL, N. (1992): "Art, Intention and Conversation", en G. ISEMINGER (ed.), *Intention and Interpretation*, Philadelphia, Temple University Press, pp. 97-131.
- CARROLL, N. (1993): "Anglo-American Aesthetics and Contemporary Criticism", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, pp. 245-252.
- CARROLL, N. (1997): "The Intentional Fallacy: Defending Myself", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55, pp. 305-309.
- CARROLL, N. (2000): "Interpretation and Intention: The Debate between Hypothetic and Actual Intentionalism", *Metaphilosophy*, 31, pp. 75-95.
- CARROLL, N. (2002): "Andy Kaufman and the Philosophy of Interpretation", en M. KRAUSZ (ed.), *Is there a single right interpretation?*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, pp. 319-344.
- CAVELL, S. (1976): *Must We Mean What We Say?*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DICKIE, G. and WILSON, W. K. (1995): "The intentional Fallacy: Defending Beardsley", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53, pp. 233-250.

- ECO, U. (1995): *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FISH, S. (1980): *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- GRACIA, J. E. (2002): "A Theory of the Author", en W. IRWIN (ed.), *The Death and Resurrection of the Author?*, Westport, Connecticut-London, Greenwood Press, pp. 161-190.
- HIRSCH, E. D. (1967): *Validity in Interpretation*, New Haven, CT, Yale University Press.
- HIRSCH, E. D. (1976): *The Aims of Interpretation*, Chicago, University of Chicago Press.
- IRWIN, W. (2000): *Intentionalist Interpretation: A Philosophical Explanation and Defense*, Westport, Conn., Greenwood.
- IRWIN, W. (2002): "Intentionalism and Author Constructs" en William IRWIN (ed.), *The Death and Resurrection of the Author?*, Westport, Connecticut-London, Greenwood Press, pp. 191-203.
- ISEMINGER, G. (1992): "An Intentional Demonstration", en G. ISEMINGER (ed.), *Intention and Interpretation*, Philadelphia, Temple University Press, pp. 76-96.
- ISEMINGER, G. (1996): "Actual Intentionalism vs. Hypothetical Intentionalism", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54, pp. 319-326.
- ISEMINGER, G. (1998): "Interpretative Relevance, Contradiction and Compatibility with the Text", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56, pp. 58-61.
- JUHL, P. D. (1980): *Interpretation: An Essay in the Philosophy of Literary Criticism* Princeton, Princeton University Press.
- KNAPP, S. and MICHAELS, W. B. (1982): "Against Theory", *Critical Inquiry*, 8, pp. 723-742.
- KNAPP, S. and MICHAELS, W. B. (1987): "Against Theory 2: Hermeneutics and Deconstruction", *Critical Inquiry*, 14, pp. 49-68.
- KNAPP, S. and MICHAELS, W. B. (1992): "The Impossibility of Intentionless Meaning", en G. ISEMINGER (ed.), *Intention and Interpretation*, Philadelphia, Temple University Press, pp. 51-64
- LEVINSON, J. (1996): "Intention and Interpretation in Literature", en J. LEVINSON, *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, pp. 175-213..
- LEVINSON, J. (2002): "Hypothetical Intentionalism: Statement, Objections and Replies", en M. KRAUSZ (ed.), *Is there a Single Right Interpretation?*, pp. 309-310.
- LEVINSON, J. (2005a): "Contextualisme esthétique", *Philosophiques*, 32/1, pp. 125-133.

- LEVINSON, J. (2005b): "Intention and Interpretation: A last look", en J. O. YOUNG (ed.), *Aesthetics*, Critical Concepts in Philosophy, London and New York, Routledge, vol. II., pp. 257-288.
- LIVINGSTON, P. (1998): "Intentionalism in Aesthetics", *New Literary History*, 29, pp. 831-846.
- NATHAN, D. O. (1982): "Irony and the Artist's Intentions", *British Journal of Aesthetics*, 23, pp. 245-256.
- NEHAMAS, A. (1981): "The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal", *Critical Inquiry*, 8, pp. 133-149.
- NEHAMAS, A. (2002): "Writer, Text, Work, Author" en W. IRWIN (ed.), *The Death and Resurrection of the Author?*, Westport, Connecticut-London, Greenwood Press, pp. 95-116.
- PÉREZ CARREÑO, F. (2001): "'Institución-arte' e intencionalidad artística", *Enrahonar*, 32/33, pp. 152-153.
- SAVILLE, A. (1982): *The Test of Time*, Oxford, Oxford University Press.
- STECKER, R. (2002): "Apparent, Implied and Postulated Authors", en W. IRWIN (ed.), *The Death and Resurrection of the Author?*, Westport, Connecticut-London, Greenwood Press, pp. 129-140.
- TOLHURST, W. (1979): "On what a Text is and How it Means", *British Journal of Aesthetics*, 19, pp. 3-14.
- WALTON, K. (1979): "Style and the Products and Processes of Art", en B. LANG (ed.), *The Concept of Style*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, pp. 72-103.
- WIMSATT W. K. and BEARDSLEY M. C. (1995): "The Intentional Fallacy", en A. NEILL & A. RIDLEY (eds.), *Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, Boston, McGraw-Hill, pp. 375-385.
- WOLLHEIM, R. (1995): "Criticism as Retrieval", en A. NEILL y A. RIDLEY (eds.), *Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, Boston, McGraw-Hill, pp. 404-414.
- WOLLHEIM, R. (1997): *La pintura como arte*, Madrid, Antonio Machado Libros.

Sixto J. Castro
 Departamento de Filosofía
 Universidad de Valladolid
 sixto@fyl.uva.es