

¿Tiene límites la interpretación? Apuntes sobre la intencionalidad en el arte

HAMLET FERNANDEZ DÍAZ

■ 526

Doctor en Ciencias sobre Arte y Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, Cuba. Ha sido profesor de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana (2008-2017). Su trabajo académico, docente e investigativo, gira en torno a temas de estética, semiótica, hermenéutica, teoría del arte, teoría de la recepción y educación artística. Es ensayista, curador, crítico de arte y medios audiovisuales. Artículos y ensayos suyos han sido publicados en las principales revistas culturales de Cuba. Ha colaborado como crítico de arte con varios programas culturales de la Televisión Cubana. Ha obtenido en tres ocasiones el Premio Nacional de Crítica de Arte Guy Pérez Cisneros, que otorga el Consejo Nacional de las Artes Plásticas de Cuba. Con su libro de ensayo *La acera del sol. Impactos de la política cultural socialista en el arte cubano (1961-1981)*, obtuvo el Premio de Ensayo Alejo Carpentier 2019, que otorga el Instituto Cubano del Libro y la Editorial Letras Cubanas. Es Miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). En la actualidad se encuentra desarrollando estudios posdoctorales en la Universidad de Uberaba, MG, Brasil.

E-mail: hamletfdez84@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2527283658721732>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6864-6359>

Filiação Institucional: Universidade de Uberaba (UNIUBE) Brasil

■ RESUMEN

El presente trabajo se propone como objetivo central reflexionar sobre la complejidad dialéctica del proceso de interpretación en el arte. Para ello, abordamos primeramente la problemática de la interpretación desde una perspectiva semiótica. ¿Cuál es la explicación semiótica de la interpretación; cuál es su especificidad en el campo del arte; cuáles son los factores que condicionan el proceso de interpretación/compreensión estética? Como parte de esa problemática marco, intentamos responder a la interrogante de si existen límites en la interpretación artística. Y por último, analizamos el fenómeno de la intencionalidad en el arte: ¿cuál es la dialéctica que se establece entre la intención autor, la intención obra y la intención receptor? Consideramos que la discusión teórica que se propone en el artículo es de fundamental interés tanto para estudiantes de Historia del Arte, como para artistas en proceso de formación y profesores de artes visuales en general.

■ PALABRAS-CLAVE

Teoría de la recepción; Comprensión; Interpretación; Intencionalidad; Prácticas artísticas contemporáneas.

527 ■

■ RESUMO

O presente trabalho propõe como objetivo central refletir sobre a complexidade dialéctica do processo de interpretação na arte. Para fazer isso, primeiro abordamos o problema da interpretação a partir de uma perspectiva semiótica. Qual é a explicação semiótica da interpretação; qual é sua especificidade no campo da arte; quais são os fatores que condicionam o processo de interpretação/compreensão estética? Como parte desse quadro problemático, tentamos responder à questão de saber se há limites na interpretação artística. E, finalmente, analisamos o fenômeno da intencionalidade na arte: qual é a dialéctica que se estabelece entre a intenção do autor, a intenção da obra e a intenção do receptor? Consideramos que a discussão teórica proposta no artigo é de interesse fundamental para os estudantes de História da Arte, assim como para artistas em processo de formação e professores de artes visuais em geral.

■ PALAVRAS-CHAVE

Teoria da recepção; Compreensão; Interpretação; Intencionalidade; Práticas artísticas contemporâneas.

Introducción

O En el campo de reflexión sobre el arte contemporáneo existe una extensa literatura especializada que se encarga, ya sea desde la filosofía, la estética, la semiótica, el psicoanálisis, la teoría de género, etc., de la teorización de procedimientos creativos específicos, tendencias, movimientos, o de la obra en particular de un creador. En este heterogéneo ámbito de reflexiones teóricas priman los enfoques generativos, que parten de la esfera de la producción. Se analizan, sobre todo, la intencionalidad conceptual, estética, política e ideológica de los creadores, las especificidades de los procesos creativos, su justificación teórica, así como la operatividad de las propuestas de arte en los espacios de consumo. Y aunque los esbozos de una hermenéutica acorde con las especificidades estructurales de los discursos que se analizan están implícitos en muchos casos, consideramos que en el debate teórico contemporáneo sobre el campo expandido de las prácticas artísticas posmodernas no se ha producido con la misma fuerza que en la teoría literaria (RALL, 1987; MARKIEWICZ, 2010), un giro epistemológico hacia el universo de problemáticas que plantea el fenómeno de la recepción.

En el presente trabajo nos hemos planteado como objetivo analizar la complejidad dialéctica del proceso de interpretación en el arte, sobre todo de caras a la especificidad de las prácticas artísticas contemporáneas. Para ello abordaremos primeramente la problemática de la interpretación desde una perspectiva semiótica, con base en Charles S. Peirce (1974) y Umberto Eco (1988; 1992). Nos interesa fundamentalmente la explicación semiótica de la interpretación, su especificidad en el campo del arte, así como los factores que intervienen en el proceso de interpretación/compreensión estética. Intentaremos responder a la interrogante de si existen límites en la deriva hermenéutica que pueden desencadenar los textos artísticos. Con respecto a esta cuestión, son articulados al enfoque semiótico algunos conceptos de la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer (1993).

Como parte fundamental de esa reflexión teórica analizaremos la problemática de la intencionalidad en el arte. Se trata de un tópico que tiene su origen en la estética fenomenológica (MORAWSKI, 2006), y ha sido recurrente tanto en la hermenéutica como en la pragmática (BEUCHOT, 1997). También la teoría de la recepción literaria ha discutido intensamente la dialéctica que se da en el proceso de lectura, y por ende en la comprensión, entre la intención del autor, la intención de la obra y la intención del receptor. Un extenso ensayo de Umberto Eco incluido en su volumen “Los límites de la interpretación” (1992) -“Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción”-, hizo época con sus distinciones entre los tres tipos de intención (autor, obra, lector) que derivan en diferentes tipos de interpretación: una semántica y otra crítica, estableciendo una diferencia entre la operación de interpretar un texto y hacer uso semántico de él.

Sin embargo, en nuestra reflexión recurriremos a un autor como Jan *Mukarovsky*; porque el estructuralismo checo también reflexionó en profundidad sobre la problemática de la intencionalidad, siendo el ensayo “La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte” de Jan *Mukarovsky* (2000) un estudio en el que podemos encontrar perfilada de manera explícita una teoría de la recepción que logra vencer muchos de los escollos y esquematismos teóricos de los que algunos pensadores

contemporáneos no se logran librar.

Consideramos que la discusión teórica que se propone a continuación es de fundamental interés para estudiantes de Historia del Arte, para artistas que se encuentran en proceso de formación, así como para los profesores de artes visuales que deben asumir el reto de estructurar didácticamente procesos de lectura/compreensión de obras de arte en el contexto del aula, ya sea en el nivel fundamental, medio, o universitario.

Los límites de la interpretación

¿Cuál es la explicación semiótica de la interpretación? Umberto Eco (1992), remitiéndose a la filosofía de la *semiosis ilimitada* de Ch. S. Peirce, sistematiza así lo que él denomina como primer ejemplo de semántica liberal:

(i) toda expresión debe ser interpretada por otra expresión, y así en adelante, hasta el infinito; (ii) la misma actividad de interpretación es la única manera de definir los contenidos de las expresiones; (iii) durante este proceso semiótico, el significado socialmente reconocido de las expresiones crece mediante las interpretaciones a las que se las somete en diferentes contextos y circunstancias históricas; (iv) el significado completo de un signo no puede ser sino la crónica histórica del trabajo pragmático que ha acompañado cada una de sus apariciones contextuales; (v) interpretar un signo significa prever –idealmente– todos los contextos posibles en que puede introducirse. La lógica de los relativos de Peirce transforma la representación semántica de un término en un texto potencial (cada término es una proposición rudimentaria y cada proposición es un rudimentario argumento). En otras palabras, un semema es un texto virtual y un texto es la expansión de un semema. (p. 295-296)

529 ■

¿Es posible aplicar este esquema descriptivo de la interpretación al proceso de la comprensión estético-artística? En la tradición de origen peirceana la semiosis es un fenómeno, y la semiótica es la ciencia que se encarga de su estudio. Según Eco, la definición de semiosis de Peirce resulta tan meritoria porque en principio no contempla la participación en el fenómeno de un intérprete o sujeto consciente. Tampoco abre espacios para que el plano del significado goce de predominio epistemológico (de base metafísica) con relación al plano de la expresión o el significante, como sí sucede en la definición clásica de signo de Saussure.

Para Peirce (1974), la semiosis es un fenómeno en el que se establece una influencia tri-relativa, como sucede con un signo, su objeto y su interpretante. El objeto se debe entender en un sentido amplio, es un elemento en principio exterior al círculo de la semiosis, como por ejemplo cualquier ente del mundo físico, natural o creado por el hombre, pero también un sentimiento, un pensamiento, una acción, etc. Esto es lo que se considera Objeto Dinámico en la semiótica de Peirce. El Objeto Dinámico, al ser representado por un signo, entra al curso de la semiosis, y el significado de ese signo, a su vez, puede ser traducido en un interpretante. Lo que Peirce considera Objeto Inmediato es el significado potencial de todo signo, que al

ser interpretado, produce un nuevo interpretante, eso es, otro representamen. De ahí que toda expresión deba ser interpretada por otra expresión, y así en adelante, hasta el infinito, y la misma actividad de interpretación es la única manera de definir los contenidos de las expresiones.

Si esto es así para cualquier proceso semiótico, para el arte la interpretación reviste una importancia aún más especial, pues el Objeto Inmediato de las representaciones con intención estético-artística es mucho más difícil de traducir en un interpretante que el significado de un signo profundamente convencionalizado. En la base de la metáfora semiótica de que todo sistema cultural es una máquina de producir textos, lo que subyace nos es más que el fenómeno de la semiosis. El arte siempre ha sido una práctica muy activa en esa dinámica de producción textual, no solo generando inéditas representaciones signicas tanto para “objetos” como para “estados del mundo”, sino también estimulando interpretaciones que permitan comprender esas representaciones, las cuales, a su vez, son capaces de estimular otros textos interpretativos, y así sucesivamente.

Siguiendo las consecuencias del enfoque de Peirce, diríamos que toda propuesta discursiva con pretensiones de arte, para ser *comprendida* debe ser *interpretada* por otro texto, y así en adelante, en principio hasta el infinito; y dada la ambigüedad estructural que caracteriza a los textos artísticos como ejemplos por excelencia de *invención signica* (ECO, 1988), la misma actividad de interpretación es la única manera de definir los contenidos de las expresiones. Durante este proceso semiótico, el significado socialmente reconocido de las obras de arte crece mediante las interpretaciones a las que se las somete en diferentes contextos y circunstancias históricas. Por tanto, el significado completo de un texto artístico no puede ser sino la crónica histórica del trabajo pragmático que ha acompañado cada una de sus apariciones contextuales, pero al ser la semiosis un proceso en principio ilimitado, dicho significado debe ser en principio también ilimitado, o solo parcialmente completado en cada momento histórico.

En resumen, cada texto artístico es a su vez otro texto virtual en potencia, y la materialización de esos textos potenciales mediante la actividad interpretativa es lo que produce una expansión semiótica de la obra, en principio ilimitada. Por supuesto, para que eso ocurra, es necesario que el estímulo comunicativo propuesto por un artista sea activado por un intérprete, un receptor concreto e histórico.

Aunque la definición de semiosis de Peirce no contempla ningún intérprete o sujeto consciente, está claro que un acto de comunicación intencional entre seres humanos no sería posible sin la existencia al menos de un sujeto que active el proceso de la semiosis a partir de una configuración textual o acción discursiva ya dada. En la comprensión estético-artística, interpretar implica traducir la experiencia estético-cognoscitiva (efectos sensoriales, emocionales, ideas, procesos reflexivos, etc.) en otro hecho de lenguaje, otro texto, aunque ese interpretante permanezca en la mente del receptor vagamente estructurado, es decir, como un cuerpo de sensaciones e ideas aún no organizadas en un discurso coherente.

En este sentido es necesario aclarar que la conceptualización del proceso global de la interpretación/comprensión no suprime la posibilidad de lo indecible, lo inefable. Prácticas artísticas tan promiscuas e híbridas como las posmodernas, someten al receptor –a veces en una misma propuesta– al influjo de diferentes univer-

sos sígnicos, de forma tal que resulta muy difícil traducir efectos estéticos muy dispares al seno del lenguaje verbal, que es el medio en que solemos comunicar nuestra interpretación. Por más ardua que sea la racionalización de la experiencia estético-artística, siempre quedará un residuo que se hace intraducible, y mientras más rica es la potencialidad semántica de una obra, mayor suele ser ese saldo de experiencia inefable.

Pero también es necesario enfatizar que en el tipo específico de semiosis que genera el arte, el trabajo de la interpretación depende en gran medida de la disposición y capacidad del receptor (disponibilidad de conocimiento de fondo y su creativa puesta en uso) para traducir conjuntos de estímulos ambiguos en proyectos interpretativos que deben estructurarse al fin y al cabo en forma de textos (ya sea orales o escritos), que pueden a su vez generar otros textos potenciales, y así sucesivamente.

Ahora bien, Umberto Eco (1992) pone cotos “realistas” a la posibilidad abierta e infinita de la interpretación que se infiere de la teoría de Peirce, sobre todo para diferenciar la noción de *semiosis ilimitada* de las de *deriva hermética* y *deriva infinita*.¹ Es el hábito, la competencia cultural de un sujeto, su horizonte de comprensión, o el hábito colectivo que funciona como norma social, lo que detiene el curso de la semiosis cuando la interpretación ha arribado a un resultado que se considera suficiente en relación con las expectativas, las necesidades y las preocupaciones cognoscitivas de un sujeto o una comunidad, o cuando simplemente la interpretación no puede ir más allá de los límites del horizonte de comprensión de un sujeto concreto o de toda una sociedad.

Nuestras prioridades y motivaciones cognitivas, que son históricas, culturales, contextuales, pero también personales y subjetivas, ponen límites a las posibilidades infinitas del juego interpretativo; de ahí que el curso de la semiosis sea, como fenómeno, solo virtualmente ilimitado. Pero esas prioridades y motivaciones cognitivas funcionan también como el impulso hermenéutico que hace posible la comprensión. Creemos reconocer en una obra de arte aquello que más nos interesa o más nos concierne en relación tanto con nuestra experiencia existencial empírica, como con el contexto hermenéutico en el que nos desarrollamos como seres sociales. Y esa posibilidad de reconocer, de comprender, depende en gran medida de nuestro horizonte de conocimiento.

Para Gadamer (1993) *horizonte* “es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto” (p. 372). El horizonte, en el sentido más englobante, capta el todo dentro del cual desarrollamos nuestra existencia histórica. Como la existencia humana es móvil y no estamos atados a un punto fijo en la historia, sino que nos desplazamos dentro de ella, advierte Gadamer (1993) que en ese sentido tampoco los horizontes son cerrados: “El horizonte es más bien algo en lo que hacemos nuestro camino y que hace el camino con nosotros. El horizonte se desplaza al paso de quien se mueve” (p. 375). Por eso no es posible situarse más allá del límite del horizonte, salirse de su cerco y poder ver fuera de ese “ámbito de visión”.

¹ Nos es el caso detenernos aquí en los intrínquilos teóricos de este debate semiótico. La deriva infinita es la postulada por los deconstruccionistas, en especial Derrida. Por su parte, la concepción de deriva hermética se puede rastrear hasta la antigüedad (ECO, 1992, p. 358-361).

Para la problemática hermenéutica este concepto es fundamental porque todo lo que existe fuera del alcance del horizonte pues escapa a nuestra comprensión. Los límites del proceso interpretativo que activamos cuando intentamos comprender lo que se nos presenta como una propuesta de arte, son también los límites de nuestro horizonte. El curso de la semiosis –al menos del que podemos participar con plena conciencia– ocurre dentro del “ámbito de visión” que está predeterminado por la finitud de nuestro pensamiento. Pero al mismo tiempo, la experiencia del arte, que es desarrollo de la capacidad sensorial para la cognición y aprehensión desfamiliarizadora de la realidad fenoménica, actúa como una de las experiencias culturales que más amplía y enriquece nuestro horizonte.

Problemática de la intencionalidad en el arte

En el proceso de interpretación de un texto artístico terminamos comprendiendo algo más, algo que desborda la obra misma. Empero, ¿puede un texto *ambiguo y autorreflexivo* (JAKOBSON, 2003; ECO, 1988) prever todas sus futuras interpretaciones, aunque se plantee el asunto como mera posibilidad semiótica? Responder afirmativamente a esta interrogante implicaría tener que aceptar que toda posibilidad de interpretación ya está contenida, prevista, prefigurada o sugerida desde siempre en la obra. ¿Tiene *aquello* que se propone y experimenta como arte tal poder de legislación sobre lo que una legión infinita de receptores puedan llegar a argüir en cuanto a su significado?

En la interpretación del arte la dimensión de los significados denotados nunca debe ser obviada, pero no siempre es posible establecer una clara diferenciación entre *denotación* y *connotación*, menos en la interpretación de textos complejos, como son los artísticos. Umberto Eco (1988) en el *Tratado de semiótica* general propone esta solución provisional:

(a) una denotación es una unidad cultural o propiedad semántica de un semema determinado que es al mismo tiempo una propiedad reconocida culturalmente de su posible referente; (b) una connotación es una unidad cultural y propiedad semántica de un semema determinado transmitida por la denotación precedente y no necesariamente correspondiente a una propiedad reconocida culturalmente de su posible referente. (p. 138)

La connotación difiere de la denotación al menos en dos aspectos básicos, primero, las marcas connotativas se deben basar en una denotación precedente, y segundo, los significados connotados de un signo no tienen necesariamente que corresponder a propiedades reconocidas de su referente. Son connotados los significados de paz y libertad que asociamos con el signo visual de una paloma de color blanco, por ejemplo, porque tales significados son unidades culturales que por convención son puestos en correlación con ese referente, pero sin ser propiedades naturales del animal. Las propiedades naturales reconocidas del referente *paloma blanca* serían las marcas denotativas del signo, sobre las que se deslizan a su vez los significados connotados. Este sencillo ejemplo permite apreciar también que las

marcas connotativas de un signo pueden ser tan convencionales y estar tan instituidas en un sistema cultural como las marcas denotativas en que se basan. Por tanto, en términos semánticos la connotación no es en principio un sistema menos estable, o menos codificado, que la denotación.

Ahora bien, sabemos que en el arte el plano de la denotación solo funciona como un resorte que dispara la lectura hacia el nivel de los significados connotados. Y ese camino de ascensión hacia la connotación solo es posible de construir mediante un proceso de interpretación. Porque, una de las especificidades del arte consiste en que cuando predomina la función estética, el plano de la connotación, en principio, no debe estar del todo marcado, eso es, instituido, fijado por una convención. Una metáfora altamente codificada no deja de ser una metáfora, pero al ser trocada su ambigüedad en convención pierde por tanto su poder desfamiliarizador, su potencialidad estética.

En el entramado textual de una obra pueden estar sugeridas un número equis de relaciones potenciales entre los elementos denotados, pero dependerá totalmente del receptor el que esas relaciones sean explotadas y expandidas a niveles insospechados de asociaciones de sentidos. En los casos de interpretaciones muy creativas y audaces, son las relaciones de connotación que va tejiendo el receptor las que comienzan a superponer un cúmulo de información a lo que está en principio denotado en la obra, lo cual genera el espejismo de que toda esa información ya estaba condensada en la estructura artística. En el caso de las prácticas artísticas posmodernas, uno de los problemas que presenta la denotación consiste en que en algunos casos tales como performances, intervenciones públicas o acciones procesuales, para que se perciba lo acontecido como texto y pueda ser interpretado, el receptor debe articular de manera mental la mayor cantidad de elementos capaces de desempeñar funciones sígnicas, para que se estructure así un plano denotativo sobre el que puedan generarse connotaciones sucesivas.

Veamos el siguiente ejemplo. El grupo de creación cubano Los Carpinteros, llevó a cabo la realización de una performance colectiva en el año 2012 durante la Bienal de La Habana. La acción tenía un título muy sugerente, “La Conga Irreversible”. En la tradición cubana “la conga” es una práctica cultural popular, exuberante y colorida. La conga es fiesta, algarabía de carnaval, experiencia sinestésica, voluptuosidad popular, inversión de realidades, euforia, expansión dionisiaca que erosiona la normalidad apolínea. En “la conga irreversible” de Los Carpinteros los músicos y bailarines vestían trajes espectaculares, pero no los tradicionales, sino de color negro, y en vez de hacia adelante avanzaban hacia atrás, caminaban de espaldas, casi a ciegas. Aun así, el pueblo entusiasmado arrolló detrás del espectáculo, expectante, distendido en el goce. Esa imagen general es desfamiliarizadora, y se convierte en una metáfora, que a su vez, echa a andar un proceso metonímico: la “conga irreversible” nos remite a una totalidad, a un contexto sobre el cual debe ser proyectada la interpretación.

Esta acción performática es del tipo de obra que exige del receptor una articulación propia del plano de denotación, pues este no existe de manera estable, como una estructura semiótica fijada en todos sus elementos por el artista, como en el caso de una pintura o escultura, etc. Ante una obra como esta cada receptor debe ser capaz de movilizar la mayor cantidad de elementos capaces de desempeñar

funciones sígnicas, para estructurar así un plano de denotación sobre el que puedan generarse connotaciones sucesivas. Ya sea habiendo participado y vivido directamente la experiencia del performance colectivo, o accediendo a la documentación de lo que all  ocurrió (a través de fotos y videos), el receptor debe hacerse una idea general de los acontecimientos y estructurar un texto mental con el cual desarrollar un proceso de comprensión.



Figura 1. Los Carpinteros. La Conga Irreversible, 2012. Performance colectivo. Fotografía del autor

En este nivel de la argumentación entramos de lleno en la problemática de la intencionalidad en el arte, ya sea del autor, la obra o del receptor. En un ensayo del año 1943, "La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte", Jan *Mukarovsk y* (2000) perfila de manera explícita una teoría de la recepción que tiene como centro de reflexión a esta temática. El pensador checo comienza liberando la noción de intencionalidad del enfoque psicológico, que trataba dicha problemática como concerniente de manera unilateral a la figura del autor, para proponer una muy creativa conceptualización en la que la intencionalidad artística es definida como un efecto que causa la obra, pero que solo se manifiesta en el proceso de su recepción. "La intencionalidad en el arte no puede ser entendida plenamente sino desde el punto de vista del receptor" –afirma *Mukarovsk y* (2000, p. 426). Con esta sentencia supera también el inmanentismo de la estética formalista, por cuanto no hay manera de percibir la intención de una obra si no es actuando ante ella como un receptor. Por tal razón excluye *Mukarovsk y* la fase de la creación de su concepto de intencionali-

dad.

En la producción de un artefacto el artista por supuesto parte de una intención estética y cognoscitiva, pero una vez terminado el trabajo de creación, el autor solo podrá verificar en qué medida su intención artística originaria ha quedado cifrada en la obra, si se sitúa frente a ella en calidad de receptor. En ese instante el artista deja de ser el creador para pasar a ser un receptor más de un texto que comienza a existir como un organismo autónomo. Así concluye *Mukarovský* (2000) sobre el rol que juega el artista visto el asunto desde la perspectiva de la recepción:

No es la actitud del autor hacia la obra, sino la del receptor, la que es básica o “no marcada” para la comprensión de la intención propia de la obra, es decir, la intención artística. Por paradójico que parezca, la postura del artista se muestra –desde el punto de vista de la intencionalidad– como secundaria o “marcada”. (p. 424)

Ahora bien, ¿en qué consiste para el teórico checo la intencionalidad artística? En un principio la asocia con la unidad semántica de la obra: “la intencionalidad es la fuerza que confiere unidad a las partes y los componentes de la obra, y que reviste a la obra de sentido”. Esto le lleva a decir que la intencionalidad en el arte es algo así como una *energía semántica*. Más adelante la define como *gesto semántico*, un concepto que ya había desarrollado en textos anteriores, y que en esta ocasión contrapone a la noción de “significado global estático” o “idea de la obra”, con la que solía trabajar la estética tradicional: “el gesto semántico puede ser designado como una intención semántica concreta pero cualitativamente no predeterminada”. Y acto seguido, en los próximos dos párrafos, desarrolla un completo viraje hacia el receptor:

La responsabilidad por el gesto semántico que es percibido en la obra por el receptor, no es solo del autor y de la configuración que éste le dio a su obra. Gran parte corresponde al receptor mismo, y no sería difícil demostrar [...] que el receptor a menudo modifica el gesto semántico sensiblemente en comparación con la intención original del autor. En ello reside la actividad del receptor, como también la intencionalidad vista desde su posición de receptor. [...]

Con la ayuda de esta intencionalidad, el receptor da a la obra unidad de sentido. Todos los componentes se ofrecen a su atención: *el gesto semántico unificador con el cual se acerca a la obra tiende a aglutinarlos todos bajo su unidad.* (*Mukarovský, 2000, p. 438-439*)

Ahora interroguemos la propia intencionalidad teórica de *Mukarovský*: ¿es el *gesto semántico unificador* una intención intrínseca a la estructura de la obra, o es una *energía unificadora* que aporta la intencionalidad del receptor, para quien todos los elementos que componen una obra son importantes, es decir, intencionales, y por ende deben ser tenidos en cuenta, conciliados, articulados en un proceso de comprensión que aspira siempre a elaborar un significado global, unitario y coherente?

Existe una organización intencional de la obra (que ha sido producida por la

intencionalidad del autor), que induce, provoca, reta al receptor a proyectar hipótesis sobre la intencionalidad que está detrás de la ambigüedad estructural, constituyéndola y determinándola. De manera que la intencionalidad del autor, que se hace concreta en la constitución de la obra, resulta en un nuevo tipo de intencionalidad que comienza a existir como una forma autónoma de significación. Aunque tendamos a inferir en la intención de la obra la intención de su creador, en el momento de la recepción el autor ya no está presente, la comprensión es una conversación entre texto y receptor, por lo que se debe lidiar con un tipo de configuración en cuya lectura es necesario aplicar todas las modalidades de la inferencia.

La intención originaria del autor comienza a ser extratextual con respecto al artefacto que ha producido. En los casos en que el creador ha hecho público una suma de testimonios y juicios críticos sobre su propia producción artística, a lo sumo podemos hablar de una intención autor que es “paratextual” o “metatextual” (GENETTE, 1989) con respecto a la intencionalidad intrínseca a la estructura de la obra. De la misma manera ocurre cuando el receptor tiene la posibilidad de intercambiar criterios con el artista, y conocer de primera mano lo que este opina sobre su propia obra. En cualquiera de estas circunstancias, el autor actúa también como receptor, y suele ser común que con el objetivo de controlar la interpretación y mantenerla fiel a su propósito de base, este intente hacer prevalecer su intención originaria por sobre la intencionalidad que emerge con autonomía en la estructura artística. En este tipo de comportamientos paternalistas con respecto a la propia creación, la intencionalidad del autor se puede llegar a convertir en una mediación que condiciona negativamente la comprensión al bloquear la posibilidad siempre latente de expandir el texto por caminos interpretativos no previstos por su creador.

En última instancia, lo que resulta importante desde la perspectiva de la recepción, no es la intención originaria del autor, sino la compleja relación que se establece entre la intencionalidad intrínseca a la obra y la intencionalidad del receptor. Es la intención del receptor la que tiende a buscar en toda creación dada las reglas de una organización que supone intencional, e intenta comprender la obra como una totalidad coherente, perfecta, estable, unitaria e inmanente de sentido.² Según este principio es el receptor quien intenta dotar la obra de unidad semántica, y en función de este objetivo percibirá todos los elementos que conforman la estructura artística como deliberadamente intencionales, lo cual suele ocurrir incluso frente a obras que se resisten de manera explícita a tal cohesión unitaria del sentido. Por tanto, cabría hablar también de un *gesto pragmático*, para nombrar a esa *energía unificadora de lo semántico* que ejerce la intencionalidad del receptor sobre los componentes del texto en el proceso de la comprensión estético-artística.

Con respecto a la intencionalidad de la obra, el *gesto semántico* puede quedar definido en los propios términos de *Mukarovský*: una intención semántica concreta pero *cualitativamente no predeterminada*. No podría ser más certera esta definición. Esto quiere decir que al plano del *contenido connotado* se llega a través del plano del *contenido denotado*, pero dicha mediación no es estable ni está del todo marcada. Como ya se ha dicho, una marca connotativa puede ser tan estable, puede estar igual de arraigada como convención social, que la denotación en que se basa. Pero en el caso del arte, el plano de la connotación debe aspirar a desbordar la estrechez de toda convención, ser inestable, dinámico, en una palabra, lábil.

El tipo de propuesta discursiva que experimentamos como artística, es una intencionalidad comunicativa concreta, pero cuyo alcance cualitativo, en lo que al contenido se refiere, no está del todo predeterminado. Dicha indeterminación cualitativa es lo que le da al arte su especificidad como forma de conocimiento, siendo el proceso de la comprensión el momento en que esa especificidad puede ser reconocida y conceptualizada.

Analicemos para terminar, brevemente, otro ejemplo. En una obra de la serie *Guardianes* (2013-2014), el artista cubano Jorge Rodríguez Díez (R10) proyecta el horizonte del pasado sobre el horizonte del futuro, creando un simulacro de representación que pone en crisis nuestra capacidad para establecer correlaciones entre ese texto visual y la realidad del presente de la sociedad cubana. La imagen en primer plano de cuatro niños en uniforme y boinas, la podemos reconocer como un arquetipo cultural de las primeras décadas de la Revolución. El artista manipula digitalmente la fotografía y la inserta en un entorno pictórico en el que se perciben altos edificios, una ciudad imaginaria, quizás del futuro. Los niños miran hacia adelante, no sabemos lo que ven, pero a sus espaldas ha crecido una monstruosa ciudad, unos muros infranqueables que los encarcelan. El cielo está teñido de un morado luminoso, cuya semántica puede ser profusamente ambigua.

537 ■



Figura 2. Jorge Rodríguez Díez (R10). S/T, 2013. Imagen cortesía del artista

Una vez que hemos descrito en sus aspectos esenciales el plano de la denotación, ¿cómo comenzar a estructurar un plano de la connotación? Expandir el gesto semántico de la obra en toda su potencialidad latente, ese es el trabajo de la interpretación. Esa intencionalidad de la comprensión, como gesto pragmático que ejerce una fuerza interpretativa capaz de proyectar un sentido unitario del texto, es, también, en el sentido de Gadamer, posibilidad histórica del comprender, de ahí el dinamismo cognoscitivo que la espiral de la comprensión refracta en el texto, ya sea en el decursar del tiempo o en la variación de un contexto cultural a otro.

Conclusión

La peculiaridad comunicativa del arte consiste en que la intencionalidad semántica de la obra nunca está predeterminada en toda su potencialidad expansiva. Frente a un texto de esas características, el receptor debe concretar una opción interpretativa entre muchas, y al hacerlo, reduce la ambigüedad con la energía unificadora de su gesto pragmático y termina proyectando un sentido que cree global, pero que en muchos casos resulta parcial por no llegar a explotar, movilizar, en toda su potencialidad, al gesto semántico.

En otros casos (los más excepcionales), aunque el receptor quiera permanecer fiel a un hipotético significado unitario que se supone ha sido depositado en la obra por su creador, la interpretación, mientras más creativa y audaz sea en la expansión de la intencionalidad semántica de la obra, mientras más conocimiento y experiencia del mundo movilice, más responsable será de la creación de cadenas de significados connotados que se proyectan de manera global sobre el texto, pero que no hay manera de que se encuentren referenciados totalmente por él.

Por consiguiente, ningún texto artístico puede controlar ni siquiera prever la totalidad de las disímiles series interpretativas que se pueden originar a partir de su comprensión. El significado total y unitario de una obra artística no puede ser más que una ilusión, o a lo sumo, un constructo que imaginamos puede existir. En este sentido, esa redondez del significado global solo puede ser aceptada si la asumimos como una hipótesis de trabajo, un horizonte al que la puesta en marcha del trabajo de inferencia debe apuntar.

Aun así, cuando se ha llegado a un nivel de interpretación con el cual nos sentimos satisfechos, ese significado global ha sido producido por un receptor, no existe razón por la que se deba renunciar a la creatividad del quehacer subjetivo imaginando que toda esa experiencia estético-cognoscitiva estaba prevista por la obra para que se diera en los mismo términos. La interpretación en el arte no es despojo, sino aplicación a uno mismo, y desde uno mismo, de la experiencia del estar ahí que se produce en ese tipo de proceso en el que domina de manera global la comprensión.

REFERÊNCIAS

- BEUCHOT, Mauricio. **Tratado de hermenéutica analógica**. México: UNAM, 1997.
- ECO, Umberto. **Los límites de la interpretación**. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.
- ECO, Umberto. **Tratado de semiótica general**. Barcelona: Editorial Lumen, 1988.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdad y Método I**. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993.
- GENETTE, Gérard. Palimpsestos. **Literatura en segundo grado**. Madrid: Taurus, 1989.
- MARKIEWICZ, Henryk. La recepción y el receptor en las investigaciones literarias. En: _____. **Los estudios literarios: conceptos, problemas, dilemas**. La Habana: Criterios, 2010.
- MORAWSKI, Stefan. Las principales corrientes de la estética del siglo XX. En: NAVARRO, Desiderio (sel., trad.). **Stefan Morawski. De la estética a la filosofía de la cultura**. La Habana: Criterios, 2006.
- MUKAROVSKÝ, Jan. La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte. En: VOLEK, Emil; JANDOVÁ, Jarmila (sel., intrd., trad.). **Estética, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky**. Colombia: Plaza & Janés Editores, 2000.
- RALL, Dietrich (org.). **En busca del texto**. Teoría de la recepción literaria. México: UNAM, 1987.
- PEIRCE, Charles S. **La ciencia de la semiótica**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1974.
- JAKOBSON, Roman. Lingüística y poética. En: ARAÚJO, Nara.; DELGADO, Teresa. (Eds.). *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Universidad de La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2003. p. 187-211.

539 ■

Recebido em 15/05/2019 - Aprovado em 21/09/2019

Como citar:

Díaz, H. F. (2019). ¿Tiene límites la interpretación? Apuntes sobre la intencionalidad en el arte. *OuvirOUver*, 15(2), 526-539. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-48703>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.