

## Motivos, intenciones e interpretación\*

Quentin SKINNER

Universidad de Harvard

### RESUMEN

Desde hace ya algunas décadas se han multiplicado las voces, sobre todo entre filósofos y teóricos de la literatura, que consideran estéril y absurdo seguir planteándose las tradicionales cuestiones hermenéuticas relacionadas con la autoría o el sentido válido de los textos. Cabe preguntarse, no obstante, hasta qué punto el desprestigio de la intencionalidad del autor o del sentido primario del texto no tendrá que ver con una cierta confusión en el uso de nociones claves, tales como significado, motivos o intenciones. Sólo partiendo de la clarificación de estos conceptos puede acaso plantearse si merece la pena y sigue existiendo la posibilidad de distinguir entre interpretaciones más o menos aceptables o descabelladas de los textos literarios y filosóficos.

### PALABRAS CLAVE

*Interpretación; significado; autor; intención; motivos; fuerza ilocucionaria*

### I

Vivimos en tiempos posmodernos (no soy el primero en notarlo) y uno de los rasgos más desafiantes de la cultura posmoderna es el profundo escepticismo acerca del proyecto humanista tradicional de interpretar textos. Una vez constatado esto, parece conveniente preguntarse de nuevo hasta qué punto sigue siendo aceptable hablar de recuperar los motivos y las intenciones de los autores, de asignar determinados

---

\* Traducido del inglés por Margarita Borreguero Zuloaga. El texto original («Motives, intentions and interpretation») se halla en el capítulo 5 del volumen I de *Visions of Politics (Regarding Method)*, Cambridge, Cambridge U. P., 2002, 90-102.

significados a sus enunciados y de distinguir entre lecturas aceptables de los textos literarios o filosóficos y las que parecen inaceptables. Ésta es la tarea, nada modesta, que trataré de abordar modestamente.

## II

No es difícil, volviendo la vista atrás, individuar diversas escuelas de pensamiento que llegaron a la conclusión de que las cuestiones acerca de los autores, sus intenciones y los significados de los textos no deberían volver a formularse. Los exponentes del *New Criticism* lideraron un influyente ataque a la idea de recuperar la intencionalidad autorial al declarar que cualquier proyecto de este tipo nos conducía irremediabilmente a una forma falaz de razonamiento. Tal y como afirmaron Wimsatt y Beardsley en su ya clásico artículo sobre la presunta falacia intencional, «el proyecto o la intención del autor no es ni alcanzable ni deseable» como guía para recuperar el significado de un texto literario<sup>1</sup>. Poco tiempo después, Roland Barthes y Michel Foucault lanzaron un ataque aún más letal cuando proclamaron conjuntamente la muerte del autor, enterrando de este modo el lugar, venerado durante tanto tiempo, donde habitan los motivos y la intencionalidad<sup>2</sup>. Pero sin duda la campaña más devastadora la inició a finales de los sesenta y principios de los setenta Jacques Derrida, cuando empezó a argumentar que la mera idea de interpretación textual es un error, desde el momento en que no hay manera de obtener tal cosa. Sólo hay lecturas equivocadas, pues es un error suponer que podemos llegar alguna vez de forma inequívoca a algo identificable como el significado de un texto<sup>3</sup>.

En estos ataques escépticos se mezclaron con frecuencia diferentes sentidos de ‘significado’. Para empezar, parecen estar en juego al menos tres sentidos del término que debemos tratar de diferenciar en la medida de lo posible. El primero es aquel en el que

---

<sup>1</sup> W. K. WIMSATT y M. C. BEARDSLEY, «The Intentional Fallacy», en D. Newton-De Molina (eds.), *On Literary Intention*, Edimburgo, Edinburg U. P., 1976, 1-13 (aquí 1). Este artículo, ya clásico, y publicado en numerosas ocasiones, apareció por primera vez en la *Sevanee Review*, en 1946. Cf. también K. C. WIMSATT, *The Verbal Icon*, Lexington (Ky.), University of Kentucky Press, 1954; M. C. BEARDSLEY, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, Harcourt, B. and W., 1958 y M. C. BEARDSLEY, *The Possibility of Criticism*, Detroit, Wayne State U. P., 1970.

<sup>2</sup> R. BARTHES, «From Work to Text» en J. V. Harari (ed.), *Textual Strategies*, Ithaca (N. Y.), Cornell U. P. 1979, 73-81 (aquí 73-78); M. FOUCAULT, «What is an Author?», en J. V. Harari (ed.), *Textual Strategies*, 141-160.

<sup>3</sup> J. DERRIDA, *Of Grammatology*, trad. de G. Chakravoty, Baltimore (Md.), John's Hopkins, 1976 (aquí 6-100).

preguntar por el significado en cierto contexto equivale a preguntar qué significan las palabras o qué significan ciertas palabras o frases específicas en un determinado texto (lo llamaré significado-1). Parece que en lo que Wimsatt y Beardsley están pensando fundamentalmente en su ensayo sobre la falacia intencional es en este significado-1. Estos autores hablan de explicar «el significado de un poema» por medio de «nuestro conocimiento habitual del lenguaje, a través de gramáticas, diccionarios», etc., y cuando abordan el análisis de un poema de T. S. Eliot se concentran en la necesidad de descodificar «el significado de las frases del poema»<sup>4</sup>. Más recientemente, Beardsley ha repetido que la tarea propia de los críticos literarios es la de dedicarse a examinar el «significado textual», el significado de las palabras que tenemos enfrente, no las supuestas intenciones de aquellos que las escribieron<sup>5</sup>.

Asimismo, cuando Derrida habla de la irrecuperabilidad del significado, parece estar refiriéndose también, en general, al significado-1. Asocia el intento de recuperación del significado con lo que llama logocentrismo, la creencia de que los significados se originan en el mundo y llegan hasta nosotros por la capacidad que las palabras tienen de referirse a las cosas. Se supone que esta creencia da lugar, en su expresión heideggeriana, a una metafísica de la presencia, a la ilusión de que la verdad sobre el mundo puede hacerse presente en la mente por medio de un lenguaje denotativo. Lo inaccesible de tales significados radica en el hecho de que los términos que empleamos para significar cosas no sólo no consiguen hacerlo de forma unívoca, sino que flotan apartados de lo que pretenden significar hasta que alcanzan su existencia en el curso de un juego sin reglas. Los supuestos referentes de tales significantes son diferidos hasta que por último desaparecen y vienen remplazados por un estado de intertextualidad pura<sup>6</sup>. Aquí parece bastante claro que estamos hablando de significado-1. Tal y como fue bruscamente expresado por uno de los admiradores anglófonos de Derrida, el argumento crucial es el

<sup>4</sup> WIMSATT y BEARDSLEY, «The Intentional Fallacy», 6, 11.

<sup>5</sup> M. C. BEARDSLEY, «The Authority of the Text» en G. Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*, Philadelphia (Pen.), Temple U. P., 1992, 24-20 (aquí 33).

<sup>6</sup> Véase DERRIDA, *Of Grammatology*, 6-73 y cf. J. DERRIDA, *Writing and Difference*, trad. de A. Bass, Londres, Routledge, 1978, 278-282.

de que las palabras que empleamos para referirnos a las cosas carecen de «significados fijos»<sup>7</sup>.

En contraste con el significado-1, podemos preguntarnos qué significa este texto para mí (llamaré a éste significado-2). Este es el sentido en que los exponentes del *New Criticism* parecen pensar cuando hablan de «estructuras de efectos» y de la necesidad de ocuparse en determinar su impacto en el lector. La misma preocupación por el significado-2 parece subyacer al enfoque fenomenológico de la crítica literaria. Cuando Wolfgang Iser, por ejemplo, habla del proceso de lectura como de la «comprensión» del texto «lograda por el lector», parece estar preocupado fundamentalmente por el significado-2, especialmente cuando aduce que «uno debe tener en cuenta no sólo el texto real sino también, y en igual medida, las acciones implicadas en la reacción a ese texto»<sup>8</sup>.

Los teóricos que, de forma más evidente, han mostrado estar interesados ante todo en el significado-2 son aquellos que han desarrollado las intuiciones de los fenomenólogos en lo que se ha dado en llamar el enfoque *reader-response* en la interpretación. Un exponente eminente ha sido Paul Ricoeur, especialmente en su *Hermenéutica y las ciencias humanas*. Ricoeur admite que los textos pueden tener significados intencionales originales, pero subraya que con el tiempo, y también a causa de los rasgos polisémicos y metafóricos del lenguaje, cualquier texto adquiere «un espacio autónomo de significado que ya no está animado por la intención de su autor»<sup>9</sup>. La principal sugerencia de Ricoeur es que los intérpretes deberían concentrarse en estos significados textuales públicos y cambiantes, más que en los significados que los autores originales pudieran haber querido asignar a sus textos. «Lo que el texto dice ahora importa más que lo que el autor quiso decir»<sup>10</sup>, de modo que el acto de interpretación debería considerarse equivalente a preguntarse qué es lo que el texto significa ahora para nosotros y, por tanto, equivalente a apropiarse de él para nuestros propios propósitos<sup>11</sup>.

Un exponente todavía más entusiasta del enfoque de respuesta lectora ha sido Stanley Fish, especialmente en su libro de ensayos titulado *¿Hay un texto en esta clase?* Fish

<sup>7</sup> D. HARLAN, «Intellectual History and the Return of Literature», *American Historical Review* 98 (1989), 581-609, aquí 582.

<sup>8</sup> W. ISER, «The Reading Process: A Phenomenological Approach», *New Literary History* 3 (1972), 279-299, aquí 279.

<sup>9</sup> P. RICOEUR, *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge U. P., ed. y trad. de J. B. Thompson, Cambridge, 1981, 174.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 201.

<sup>11</sup> Sobre la interpretación como apropiación, véase *Ibid.*, 145-164.

muestra claramente que a él le interesa básicamente lo que aquí llamo el significado-2, especialmente cuando anuncia en las primeras páginas que «la respuesta del lector no es *al* significado; *es* el significado» de un texto literario<sup>12</sup>. Desarrollando esta intuición, Fish piensa en los lectores como origen del significado de tal modo que serían ellos los creadores de toda la información que las teorías tradicionales de la interpretación solían considerar encarnada en el texto. En consecuencia, el acto de interpretación se concibe como «el origen de los textos, hechos, autores e intenciones»; los únicos significados que podemos esperar recuperar son los significados que nosotros creamos<sup>13</sup>.

Sin embargo, más bien que preguntar por el significado-1 o por el significado-2, podemos plantearnos qué quiere decir el escritor con lo que dice en un texto dado (llamaré a esto significado-3). A veces parece ser en este sentido de significado en el que piensan Wimsatt y Beardsley en su pretendida exposición de la falacia intencional. Cuando hablan de «el seguimiento de significados plenos» durante su exposición del problema de la alusión, sostienen que la cuestión que debe ser respondida es «qué ha querido decir un poeta» con lo que ha dicho<sup>14</sup>. Y al concluir su artículo estableciendo un contraste entre «el modo verdadero y objetivo de crítica» y «el modo de investigación genética y biográfica», nos dejan el problema de sopesar qué método debe preferirse si nuestro objetivo al estudiar a un poeta es comprender «qué quiso decir»<sup>15</sup>.

A veces está también claro que es en el significado-3 en el que piensa Derrida cuando escribe sobre la imposibilidad de recuperar los significados textuales. Esto es sin duda así en el polémico ejemplo que ofrece de un fragmento, encontrado entre los escritos de Nietzsche, que dice «He olvidado mi paraguas»<sup>16</sup>. Incluso Derrida desea admitir que en este caso parece no haber dificultad en recuperar lo que llamo aquí significado-1, el significado de la oración misma. Como señala Derrida, «todo el mundo sabe lo que significa ‘He olvidado mi paraguas’»<sup>17</sup>. La objeción de Derrida es que, incluso

<sup>12</sup> S. FISH, *Is There a Text in this Class?*, Cambridge (Mass.), Harvard U. P. 1980, 3.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 16.

<sup>14</sup> WIMSATT Y BEARDSLEY, «The Intentional Fallacy», 10.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>16</sup> J. DERRIDA, *Spurs: Nietzsche's Styles*, trad. de B. Harlow, Chicago (Ill.), University of Chicago Press, 1979 (122, 123). Una interesante exposición del tema puede encontrarse en D. HOY, «Jacques Derrida» en Q. Skinner (ed.), *The Return of Grand Theory in the Human Sciences*, Cambridge, Cambridge U. P., 1985, 43-64 (aquí 54-58).

<sup>17</sup> DERRIDA, *Spurs*, 128: «Chacun comprend ce que veut dire ‘j’ai oublié mon parapluie’».

en este caso, no tenemos ningún medio de recuperar lo que llamo aquí significado-3, es decir, de recuperar lo que Nietzsche pudo haber querido decir al escribir precisamente esas palabras<sup>18</sup>. Quizá, como concluye Derrida, no quiso decir nada en absoluto. El argumento de Derrida es que no tenemos ningún medio de conocer, ya que no tenemos ningún medio de recuperar el significado-3, y por tanto ninguna probabilidad de entender lo Nietzsche pudo haber querido decir (si es que quiso decir algo).

### III

Mi objetivo en este sentido consiste en determinar cuánta atención deberíamos prestar a los motivos e intenciones de los escritores (si es que debemos prestar alguna) al tratar de interpretar el significado de lo que escriben. Hasta ahora me he dedicado a analizar una serie de confusiones relativas al tratamiento del «significado» en estos debates. Ahora vamos a ver la otra cara de la moneda, examinando los diversos argumentos que se han aducido en defensa de la afirmación de que no deberíamos prestar atención alguna a los motivos e intenciones en nuestra lectura de los textos.

Se pueden distinguir dos tipos fundamentales de argumento. Uno relativo a la exigencia de pureza en los procedimientos críticos y, por tanto, a la afirmación de que, incluso si fuera posible descubrir determinada información esencialmente biográfica sobre un escritor, nunca debemos permitir que tal información condicione y, de este modo, contamine, nuestra respuesta a su obra. En esta línea Wimsatt y Beardsley estigmatizan el deseo de considerar cualquier otra cosa que no sea la información proporcionada por el propio texto llamándola «falacia romántica»<sup>19</sup>. El supuesto, como ha dicho uno de los comentaristas de su teoría, es que todas las obras de arte deben ser «autoexplicativas». Simplemente constatamos «un fracaso del arte y de la crítica» si hacemos uso de información de tipo histórico o biográfico ajena al texto<sup>20</sup>. Como los propios Wimsatt y Beardsley declaran, con lo que debemos tratar es simplemente con «el texto mismo»<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, 123, 125, 131.

<sup>19</sup> WIMSATT y BEARDSLEY, «The Intentional Fallacy», 3, 12.

<sup>20</sup> H. MORRIS JONES, «The Relevance of the Artist's Intentions», *British Journal of Aesthetics* 4 (1964), 136-145 (aquí 140).

<sup>21</sup> WIMSATT y BEARDSLEY, «The Intentional Fallacy», 9.

Sin embargo, el otro argumento, de mayor peso, deriva de dos afirmaciones opuestas (de hecho, incompatibles) que se hacen a menudo sobre los conceptos de motivo e intención. Una primera afirmación es que la razón por la cual los críticos no deberían prestar atención alguna a tales factores es que los motivos y las intenciones de los escritores deben encontrarse «dentro» de los textos, no separados de ellos, y en consecuencia no hay ninguna necesidad de considerarlos separadamente. Este es uno de los principales fundamentos sobre los que Wimsatt y Beardsley construyen su argumentación acerca de la irrelevancia de la intencionalidad. Estos autores se preguntan cómo puede un crítico «descubrir lo que el poeta trató de hacer» y responden que «si el poeta consiguió hacerlo, entonces el propio poema muestra lo que estaba tratando de hacer»<sup>22</sup>. Esta misma hipótesis ha sido adoptada por varios de los más recientes comentaristas de la llamada falacia intencional. T. M. Gang, por ejemplo, insiste en que «siempre que algo se dice de forma llana y no ambigua, apenas sí tiene sentido preguntarle al hablante qué pretendía que significaran sus palabras»<sup>23</sup>. Graham Hough se muestra de acuerdo en que «ante un poema terminado con éxito, todo está logrado y no se plantea la cuestión de una intención concebida de forma separada»<sup>24</sup>.

La otra afirmación (incompatible con la anterior) ha sido la de que, por el contrario, puesto que precisamente los motivos y las intenciones quedan «fuera» de las obras de un escritor y, por tanto, no forman parte de su estructura, los críticos no deberían prestarles atención alguna a la hora de elucidar los significados textuales. Este segundo argumento, sin embargo, a menudo se ha articulado de un modo algo confuso. Se han dado al menos tres razones diferentes para argumentar en qué sentido los motivos y las intenciones del escritor quedan «fuera» de sus obras y, por consiguiente, son irrelevantes para la actividad interpretativa. Así que necesitamos empezar tratando de distinguir unas de otras.

Una de estas razones se cifra en que los motivos e intenciones son simplemente imposibles de recuperar. Son «entidades privadas a las que nadie puede acceder»<sup>25</sup>. Este es el primer argumento que adelantaron Wimsatt y Beardsley, quienes se preguntan de forma

<sup>22</sup> *Ibid.*, 2.

<sup>23</sup> T. M. GANG, «Intention», *Essays in Criticism* 7 (1957), 175-186 (aquí 178).

<sup>24</sup> G. HOUGH, *An Essay on Criticism*, London, W W Norton, 1966, 60.

<sup>25</sup> Véase H. D. AIKEN, «The Aesthetic Relevance of Artists' Intention», *Journal of Philosophy* 52 (1955), 742-553 (aquí 752) para una exposición de este argumento (con el que no está de acuerdo).

retórica «cómo espera un crítico obtener una respuesta a la pregunta sobre la intención», y responden que tal conocimiento del «proyecto o intención» simplemente es inaccesible<sup>26</sup>. La misma convicción subyace a toda una serie de contribuciones recientes al debate. Se nos ha dicho que «la intención es incognoscible»<sup>27</sup> y, por tanto, que los críticos literarios y los historiadores intelectuales se encuentran frente a una «incerteza inevitable acerca de los procesos mentales»<sup>28</sup>. Se engañarán a sí mismos si suponen que podrán alguna vez «proyectarse a sí mismos en las mentes de los autores» para recuperar las intenciones con las que éstos escribieron<sup>29</sup>.

La segunda razón aducida ha sido que, si bien es posible recuperar tales motivos e intenciones, prestar atención a tal información sería equivalente a establecer un criterio indeseable para medir el valor de una obra literaria o filosófica. Wimsatt y Beardsley se deslizan de forma un tanto inconsistente hacia este terreno al principio de su exposición, argumentando que el conocimiento de las intenciones del escritor no es deseable como criterio para juzgar el éxito de una obra de arte literaria<sup>30</sup>. La misma convicción aparece de forma recurrente en toda una serie de presentaciones recientes del caso anti-intencional. Se nos dice, por ejemplo, que «el problema es hasta qué punto la intención del autor al escribir una obra es relevante para el juicio crítico sobre ella»<sup>31</sup> y se nos previene contra el hecho de que la preocupación por la intención puede afectar la respuesta del lector de un modo no deseado<sup>32</sup>.

Un tercer argumento ha sido que, aunque quizá sea posible recuperar los motivos e intenciones de un escritor, nunca será *relevante* prestar atención a este tipo de información si el objetivo es establecer el significado del texto. Wimsatt y Beardsley ocasionalmente adoptan esta posición, declarando que su única preocupación concierne a «el significado del poema» y que el estado de ánimo del poeta es cuestión aparte<sup>33</sup>. Una convicción semejante fundamenta a veces el enfoque fenomenológico y, más general, de respuesta lectora a la interpretación de los textos. Como hemos visto, un teórico como Ricoeur no tiene dudas de que los textos tienen significados «originales» e intencionales; simplemente

<sup>26</sup> WIMSATT y BEARDSLEY, «The Intentional Fallacy», 1-2.

<sup>27</sup> R. J. SMITH, «Intention in an Organic Theory of Poetry», *Sevanee Review* 56 (1948), 625-633 (aquí 625).

<sup>28</sup> GANG, «Intention», 179.

<sup>29</sup> HARLAN, «Intellectual History and the Return of Literature», 587.

<sup>30</sup> WIMSATT y BEARDSLEY, «The Intentional Fallacy», 1-2.

<sup>31</sup> GANG, «Intention», 175.

<sup>32</sup> SMITH, «Intention in an Organic Theory of Poetry», 625.

<sup>33</sup> WIMSATT y BEARDSLEY, «The Intentional Fallacy», 6-9.

considera su recuperación una cuestión secundaria en contraste con la tarea principal y más interesante de investigar los «significados públicos» que llegan a adquirir sucesivamente.

#### IV

Ahora estamos ya en condiciones de plantearnos si alguno de los argumentos presentados más arriba logra establecer, en alguno de los sentidos de «significado» que he distinguido, que los motivos y las intenciones de los escritores pueden y deben ser ignorados al tratar de recuperar los significados de los textos. El primer argumento que he considerado –que surgía del deseo de mantener la pureza en nuestra actividad crítica– parece basarse en una confusión. Puede ser que el conocimiento de los motivos e intenciones de un escritor sea irrelevante a la hora de descubrir «el significado» de sus obras en cualquiera de los sentidos de «significado» que he distinguido. Pero de esto no se sigue que los críticos deban –o puedan esperar– asegurar que este conocimiento no juega ningún papel como ayuda para determinar la respuesta a la obra de ese escritor. Conocer los motivos y las intenciones es conocer la relación que un escritor adopta ante lo que ha escrito. Conocer las intenciones es saber si el escritor estaba bromeando, si escribía en serio o de forma irónica y, en general, qué tipo de actos de habla llevó a cabo al escribir lo que escribió. Conocer los motivos es saber qué dio origen a esos actos de habla en particular, independientemente de sus características en tanto que enunciados y de su condición de verdad. Ahora bien, puede ser que saber, por ejemplo, que un determinado escritor actuaba llevado sobre todo por la envidia y el resentimiento no nos diga nada sobre «el significado» de sus obras. Pero una vez que el crítico posee este conocimiento será muy difícil que no condicione su respuesta a la obra. El descubrimiento de que, por ejemplo, una obra fue escrita no por envidia o resentimiento, sino por el mero deseo de ilustrar y divertir seguramente generará, al menos en teoría, una respuesta nueva y

diferente al texto. Esto puede ser deseable o no, pero parece hasta cierto punto inevitable<sup>34</sup>.

Me ocuparé ahora de los diversos argumentos que se derivan del análisis de los conceptos mismos de motivo e intención. El primero – a saber, que es imposible conocer tales actos mentales – adquiere plausibilidad porque ignora la medida en que las intenciones encarnadas en cualquier acto de comunicación exitoso deben ser *ex hypothesi* públicamente legibles. Supongamos que (para adaptar un ejemplo de Wittgenstein) llego a comprender que el hombre que agita sus brazos en el cercado de al lado no está tratando de espantar a una mosca, como yo había supuesto en un principio, sino que me está avisando de que un toro está a punto de embestirme. Llegar a reconocer que me está avisando es llegar a entender las intenciones con las que actúa. Pero recuperar esas intenciones no consiste en identificar las ideas que hay dentro de su cabeza en el momento en que empieza a agitar sus brazos, sino que consiste en comprender que ese agitar los brazos puede usarse como aviso y que esta es la convención a la que se recurre en este caso particular. De modo que tergiversa seriamente las cosas caracterizar estas intenciones como «entidades privadas a las que nadie puede acceder»<sup>35</sup>. En la medida en que los significados de tales acciones puede ser entendidos intersubjetivamente, las intenciones que subyacen a tales actuaciones deben ser entidades que tengan un carácter esencialmente público. Como ha señalado muy sutilmente Clifford Geertz, las ideas son «significados vehiculados»; «no son, ni fueron durante mucho tiempo, material mental inobservable»<sup>36</sup>.

Vayamos ahora al segundo argumento, que parece encarnar una relación falsa. Sería un error claro suponer que el conocimiento de los motivos e intenciones de un escritor podría ofrecer un criterio para juzgar el mérito o el éxito de su obra. Como ha señalado Frank Cioffi en un contexto similar, no sería válido que un escritor le asegurara a un crítico que había tenido la intención de producir una obra maestra<sup>37</sup>. El tercer argumento, por el contrario, parece, al menos en parte, correcto. Es decir, admitiré que, incluso si no es cierto en el caso de las intenciones de un escritor, puede ser verdadero en el caso de sus

---

<sup>34</sup> Una cuestión bien desarrollada en F. CIOFFI, «Intention and Interpretation in Criticism», en *On Literary Intention*, 55-73 (aquí 70-73).

<sup>35</sup> AIKEN, «The Aesthetic Relevance of Artists' Intention», 752.

<sup>36</sup> C. GEERTZ, *NEGARA: The Theater State in Nineteenth-Century Bali*, Princeton (N. J.), Princeton U. P. 1980, 135.

<sup>37</sup> F. CIOFFI, «Intention and Interpretation in Criticism», 57.

motivos, ya que puede decirse de éstos que permanecen «fuera» de sus obras, de tal modo que la recuperación de tales motivos puede ser irrelevante para comprender el significado –en todos los sentidos de «significado» que he distinguido– de sus obras.

Esta última afirmación se basa, sin embargo, en una distinción entre motivos e intenciones que habitualmente no se ha hecho explícita en el debate sobre la llamada falacia intencional, pero que es necesario establecer ahora porque así lo requiere mi argumentación. Ha sido ciertamente un rasgo llamativo e insatisfactorio del debate el que, aunque la mayoría de los críticos han prestado atención a la intencionalidad, generalmente han dado por supuesto que cualquier cosa que dijeran sobre las intenciones sería válida también para los motivos<sup>38</sup>. Me parece, sin embargo, que es indispensable distinguir los motivos de las intenciones en las cuestiones sobre interpretación y trataré a continuación de sugerir cómo puede entenderse esa distinción de la manera más profícua<sup>39</sup>.

Hablar de los motivos de un escritor parece ser hablar de forma invariable de una condición antecedente a la aparición de su obra y contingentemente conectada con ella. Pero hablar de las intenciones de un escritor puede ser o bien referirse al plan o proyecto de crear un determinado tipo de obra (la intención de hacer x) o bien referirse a una obra real de un determinado modo (como si encarnara una intención concreta haciendo x). En el primer caso, aludiríamos (como al hablar de los motivos) a una condición anterior y contingente respecto de la aparición de la obra. Pero en el segundo caso, aludiríamos a un rasgo de la propia obra. En concreto, estaríamos caracterizándola por el hecho de encarnar un objetivo o intención concreta y, por tanto, por el hecho de responder a un propósito o cuestión concretos.

Podemos corroborar convenientemente esta afirmación tomando prestada la jerga que inventaron los filósofos del lenguaje para discutir las relaciones lógicas entre los conceptos de intención y significado. Estos se habían fijado en el hecho (siguiendo el análisis clásico de J. L. Austin) de que producir un enunciado serio es hablar no sólo con

<sup>38</sup> Una cuestión bien señalada por MORRIS JONES, «The Relevance of the Artist's Intentions», 143.

<sup>39</sup> Estoy en deuda con a G. E. M. ANSCOMBE (*Intention*, Oxford, Blackwell, 1957) y a A. KENNY (*Action, Emotion and Will*, London, Routledge, 1963) por sendas exposiciones clásicas que distinguen los conceptos de motivo e intención de modo similar. Para una posición concordante (en parte) con mi presentación de estas distinciones, véase M. HANCHER, «Three Kinas of Intention», *Modern Language Notes* 87, 1972, 827-851 (aquí 836n., 842-843n.).

significado, sino con lo que Austin llamó una cierta fuerza ilocucionaria<sup>40</sup>. Cuando proferimos un enunciado con significado, al mismo tiempo realizamos con éxito actos ilocucionarios como prometer, avisar, suplicar, informar, etc. El modo habitual en que Austin presentó el problema fue diciendo que entender la fuerza ilocucionaria de un enunciado sería equivalente a comprender lo que el hablante estaba *haciendo al* proferirlo<sup>41</sup>. Pero otro modo de presentar el problema –crucial para mi argumentación– sería decir que la comprensión del acto ilocucionario realizado por un hablante sería equivalente a comprender sus intenciones primarias cuando profiere el enunciado.

Vuelvo ahora a la importancia que tienen para mi argumentación esas distinciones entre motivos e intenciones, de las que resulta con cierta fuerza la delimitación de la idea de una intención *al* hablar o escribir. Esas distinciones, me parece a mí, ofrecen un fuerte apoyo a la sugerencia de que la recuperación de los motivos es de hecho irrelevante para la actividad de interpretar los significados de los textos. Cuando hablamos sobre los motivos de un escritor *para* escribir (pero no de sus intenciones *al* escribir) parece que hablamos de factores que quedan «fuera» de su obra y que mantienen una relación contingente con ella, de modo que apenas se puede decir que afecten el significado de la obra misma.

Sin embargo, si recordamos la otra posición (incompatible) habitual entre los teóricos de la literatura sobre los conceptos de motivo e intención, podría parecer que ya me he comprometido al decir que esta conclusión es también válida por el concepto de intención. He defendido que podemos hablar de las intenciones de un escritor *al* escribir y de esas intenciones como si en cierto sentido estuvieran «dentro» de sus textos, más que «fuera» y conectadas de modo contingente con su aparición. Según el primer argumento citado, sin embargo, es precisamente porque las intenciones del escritor están «dentro» de sus textos por lo que, se nos dice, el crítico no necesita prestar especial atención a su recuperación en su intento de interpretar el significado de su obra.

Este argumento, sin embargo, se basa en la combinación de dos tipos distintos de preguntas que podríamos hacernos sobre las intenciones de un escritor. Convendría volver a la jerga de los filósofos del lenguaje para centrar la cuestión. Por una parte, podemos querer preguntar acerca de las intenciones perlocucionarias encarnadas en una

---

<sup>40</sup> J. L. AUSTIN, *How to Do Things with Words*, ed. de J. O. Urmson y M. Sbisà, 2ª ed. corregida, Oxford, Oxford U. P., 1980, 98-108.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 94 *et passim*.

obra<sup>42</sup>. Es decir, podemos querer considerar si ha habido intención de obtener un cierto efecto o respuesta como (para usar un ejemplo ya gastado) el de inducir en el lector un sentimiento de tristeza<sup>43</sup>. Pero, por otra parte, podemos querer preguntar, como he sugerido, sobre la intención ilocucionaria de un escritor como un modo para caracterizar su obra. Es decir, podemos querer preguntar no si consiguió lo que pretendía conseguir, sino más bien cuáles fueron sus intenciones exactas *al* escribir lo que escribió.

Esto me lleva a mi argumento principal acerca de las relaciones entre las intenciones de un escritor y el significado de un texto. Por un lado, admitiré que no es necesario considerar las intenciones perlocucionarias de un escritor (lo que pueden haber querido decir *al* escribir de un modo determinado). No parecen necesitar ningún análisis aparte, ya que la cuestión de si el autor pretendía que su obra provocara, por ejemplo, un sentimiento de tristeza en el lector no parece que podamos responderla (si es que podemos) considerando únicamente la obra en sí misma y los indicios sobre los efectos pretendidos que pueda contener. Por otro lado, quiero ahora defender que, en el caso de las intenciones ilocucionarias (lo que quisieron decir *al* escribir de cierta manera) su recuperación requiere una forma aparte de estudio, que será esencial asumir si el objetivo del crítico es entender el significado de lo que escribieron.

Sin embargo, para plantear bien esta discusión conviene ahora volver a los tres sentidos de «significado» que he empezado distinguiendo para determinar cómo el sentido de intencionalidad que ahora he circunscrito puede ser relevante para entender «el significado» de un texto.

Si volvemos primero al significado-1, debemos admitir que la comprensión de las intenciones ilocucionarias de un escritor parece escasamente relevante para la comprensión de los significados textuales en este sentido. Esto no es posicionarse en la cuestión inmensa e inmensamente difícil de si nuestras declaraciones sobre los significados de las palabras y las oraciones no pueden ser en último término reducidas a declaraciones sobre las intenciones de *alguien*. Es sólo afirmar la perogrullada de que las

---

<sup>42</sup> Para una introducción al concepto de efectos perlocucionarios, véase *ibíd.*, 101-102.

<sup>43</sup> GANG, «Intention», 177. Parece que la obra de I. A. RICHARDS (*Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*, London, Harcourt, Brace and Co., 1929, en particular, 180-183), contribuyó a resaltar la importancia de este tipo de efectos intencionales.

preguntas sobre los significados de las palabras y las oraciones que uso no pueden ser equivalentes a las preguntas sobre mis intenciones al usarlas<sup>44</sup>.

Si ahora vamos al significado-2, debemos admitir de nuevo que la comprensión de las intenciones del autor apenas parece relevante para este sentido de significado de un texto. Esto es, parece claro que la cuestión de lo que una obra literaria o filosófica pueda significar para un determinado lector puede establecerse independientemente de cualquier consideración acerca de lo que su creador pueda haber querido decir.

Sin embargo, si volvemos al significado-3, parece plausible establecer la conexión más estrecha posible entre las intenciones de los escritores y los significados de sus textos. Pues parece que el conocimiento de las intenciones de un escritor al escribir, en el sentido que he tratado de delimitar, no es solamente relevante, sino equivalente al conocimiento del significado-3 de lo que escribió. Las etapas que he seguido para llegar a esta conclusión estarán ahora claras. Acceder a estas intenciones es equivalente a entender la naturaleza y el alcance de los actos ilocucionarios que el escritor haya realizado al escribir de un modo concreto. Como he apuntado, recuperar tales intenciones es adoptar una posición desde la que caracterizar lo que el escritor estaba haciendo; es ser capaz de decir lo que debe haber querido decir, por ejemplo, atacar o defender una determinada línea de argumentación, criticar o contribuir a una particular tradición discursiva, etc. Pero ser capaz de caracterizar una obra de este modo, en términos de su pretendida fuerza ilocucionaria, equivale a comprender lo que el escritor pudo haber *querido decir al* escribir de ese modo concreto, es decir, equivale a ser capaz de decir que *dio significado* a la obra *como* ataque a, o defensa de, crítica a, o contribución a alguna actitud o línea de argumentación concreta, etc. Y así queda establecida la equivalencia entre estas intenciones al escribir y el significado-3 de lo que se ha escrito. Pues como ya he indicado, conocer lo que un escritor quiso decir con una determinada obra *es* conocer sus intenciones primarias al escribirla.

Por último, quisiera defender mi tesis de dos posibles malentendidos. Mi argumentación debe distinguirse, en primer lugar, de la afirmación mucho más radical, que a menudo se presenta, relativa a que la recuperación de estas intenciones y la descodificación del «significado original» del autor deben formar la totalidad de la tarea

---

<sup>44</sup> Para una investigación sobre estas cuestiones, véase P. F. STRAWSON, *Logico-Linguistic Papers*, London, Methuen, 1971, 170-189.

del intérprete<sup>45</sup>. A menudo se ha sugerido que «el criterio final de corrección» en interpretación sólo puede ofrecerse estudiando el contexto original en el que la obra fue escrita<sup>46</sup>. Sin embargo, no he tenido ningún interés en mantener esta versión radical de lo que F. W. Bateson llamó la disciplina de la lectura contextual. No veo qué hay de impropio en hablar de una obra que contiene un sentido no pretendido por su autor. Ni mi tesis se halla en conflicto con esta posibilidad. Mi interés se centra exclusivamente en la cuestión opuesta: que sea lo que fuera lo que el autor estuviera *haciendo al* escribir lo que escribió, esto debe ser relevante para la interpretación y, en consecuencia, que recuperar las intenciones del autor *al* escribir lo que escribió debe estar *entre* las tareas del intérprete.

Esta tesis también hay que distinguirla de la afirmación de que, si nos ocupamos de las intenciones de los autores de este modo, debemos estar preparados para aceptar cualquier declaración que nos hagan sobre sus propias intenciones como si se tratara de una especie de autoridad última sobre lo que hicieron en una obra determinada. Es verdad que cualquier agente está en una posición privilegiada cuando define sus propias intenciones y acciones. Pero no veo dificultad alguna en reconciliar la tesis de que necesitamos ser capaces de identificar las intenciones del escritor si vamos a interpretar el significado-3 de sus obras con la tesis de que a veces puede ser apropiado no tener en cuenta sus propios relatos acerca de lo que hicieron. Esto no quiere decir que hayamos perdido interés en la comprensión de esas intenciones como guía para interpretar sus obras. Simplemente quiere decir que un escritor puede no entender completamente sus intenciones o puede autoengañarse al tratar de reconocerlas o puede ser un incompetente al tratar de enunciarlas. Estos son fallos que todos podemos cometer.

Pero, ¿cómo se pueden recuperar tales intenciones ilocucionarias? Puede valer la pena terminar indicando lo que considero la cuestión crucial. Necesitamos concentrarnos no solamente en el texto concreto en el que estamos interesados, sino en las convenciones dominantes que gobierna el tratamiento de las cuestiones y los temas de los que se ocupa el texto. Este precepto obtiene su fuerza de la consideración de que cualquier escritor estará envuelto normalmente en un acto intencional de comunicación. De lo que se sigue

<sup>45</sup> Véase, por ejemplo, A. J. CLOSE, «*Don Quixote* and ‘The Intentionalist Fallacy’», *British Journal of Aesthetics* 12 (1972), 19-39 (aquí 36-38).

<sup>46</sup> F. W. BATESON, «The Function of Criticism at the Present Time», *Essays in Criticism* 3 (1953), 1-27 (aquí 16).

que cualesquiera que sean las intenciones que tenga el escritor deben ser convencionales en el sentido de que deben ser reconocibles como intenciones de defender una posición particular en la argumentación, de contribuir al tratamiento de algún tema concreto, etc. De esto se sigue a su vez que, para comprender lo que un escritor pueda haber hecho al usar determinado concepto o argumento, necesitamos ante todo entender la naturaleza y el alcance de cosas que podrían haber sido hechos de forma reconocible usando ese concepto concreto, en el tratamiento de ese tema concreto, en ese momento en concreto. En pocas palabras, necesitamos estar preparados para tomar posesión nada menos que de todo lo que Cornelius Castoriadis ha llamado el imaginario social, la totalidad de los símbolos y representaciones heredados que constituyen la subjetividad de una época<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> C. CASTORIADIS, *The Imaginary Institution of Society*, trad. de K. Blamey, Cambridge, Polity Press, 1987, 353-373.