

AGUSTÍN NAVARRO GONZÁLEZ

ARTE Y CONOCIMIENTO
LA ESTÉTICA DE WILHELM DILTHEY

Cuadernos de Anuario Filosófico

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO • SERIE UNIVERSITARIA

Ángel Luis González
DIRECTOR

Miguel Martí
SECRETARIO

ISBN 978-84-8081-399-0
Depósito Legal: NA 1547-2013
Pamplona

Nº 251: Agustín Navarro González, *Arte y conocimiento. La estética de Wilhelm Dilthey*

© 2013. Agustín Navarro González

Redacción, administración y petición de ejemplares

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO
Departamento de Filosofía
Universidad de Navarra
31080 Pamplona (Spain)

<http://www.unav.es/filosofia/publicaciones/cuadernos/serieuniversitaria/>
E-mail: cuadernos@unav.es
Teléfono: 948 42 56 00 (ext. 2316)
Fax: 948 42 56 36

SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA. S.A.

ULZAMA DIGITAL, S.L., Pol. Ind. Areta. Huarte calle A-33. 31620 Huarte (Navarra)

ÍNDICE

SIGLAS DE LAS OBRAS CITADAS.....	5
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I: CRÍTICA DE LA RAZÓN HISTÓRICA Y CRÍTICA HISTÓRICA DE LA RAZÓN.....	11
1. El proyecto filosófico de Dilthey	11
2. La crítica histórica de la razón	18
3. La pluralidad de las manifestaciones vitales	20
CAPÍTULO II: PSICOLOGÍA DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA. LA POÉTICA.....	25
1. Psicología y estética en la <i>Poética</i>	25
2. Necesidad y función de una teoría estética	31
3. Imaginación e imaginación poética.....	37
4. La “normalidad” de la actividad artística.....	40
5. La creación de imágenes significativas.....	43
6. El proceso de la creación.....	48
7. El producto de la creación: lo <i>típico</i>	59
8. Estilo y punto de impresión.....	68
CAPÍTULO III: LA VIVENCIA, ELEMENTO DE LA POESÍA	81
1. Imaginación y vivencia: dos planos de la <i>Poética</i>	81
2. Experiencia y estado afectivo: la vivencia según la primera versión del tratado sobre Goethe (1877).....	85

3. La vida interior en la forma exterior (y viceversa): la vivencia en la <i>Poética</i> (1887).....	90
4. Sonoridad del lenguaje y música: imagen de la vivencia.....	96
5. El concepto estético de vivencia	99
CAPÍTULO IV: PROBLEMAS EPISTEMOLÓGICOS	105
1. La estética en el proyecto epistemológico.....	105
2. El punto de partida: el sujeto que representa-siente-quiere.....	106
3. Afinidad, alteridad, vida compartida.....	116
4. Los polos del conocimiento: individuo y comunidad	121
CAPÍTULO V: LITERATURA Y COMPRESIÓN DE LA VIDA.	125
1. El misterio de la individualidad	125
2. El acceso al individuo mediante el <i>tipo estético</i>	134
3. Las fuentes del conocimiento histórico: experiencia, arte y pensamiento científico.....	141
4. Comprensión y conocimiento histórico	154
5. Origen estético del concepto de comprensión.....	160
CONCLUSIONES	171
BIBLIOGRAFÍA	175

SIGLAS DE LAS OBRAS CITADAS

OBRAS DE W. DILTHEY

- GS *Wilhelm Dilthey. Gesammelte Schriften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen (1914-1982)
- UED *Über die Einbildungskraft der Dichter*. Publicado en *Zeitschrift für Völkerpsychologie*, X, Berlin 1878 (Primera versión del tratado sobre Goethe)
- ED *Das Erlebnis und die Dichtung*. Vandehoeck & Ruprecht, Göttingen, 1985, 16ª ed. (1ª 1906).
- DjD *Der junge Dilthey: Ein Lebensbild in Briefen und Tagebüchern, 1852-187*. Ed.: Clara Misch. 2ª ed. Stuttgart: B.G. Teubner; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960.

TRADUCCIONES AL CASTELLANO

- EI *Obras de Wilhelm Dilthey*, Fondo de Cultura Económica, México 1944-45 (vol. I-VIII) y 1963 (vol. IX).
- ET Wilhelm Dilthey, *Imaginación poética y locura*. Traducción de Elsa Tabernig, ed. Losada, Buenos Aires 1961, 2ª ed. (1ª 1945).
- CM Wilhelm Dilthey, *Crítica de la razón histórica* (Selección de textos realizada por Hans Ulrich Lessing). Traducción: Carlos Moya Espí, Península, Barcelona 1986.

INTRODUCCIÓN

El estudio de la obra de Wilhelm Dilthey presenta dificultades muy conocidas. También era difícil para sus discípulos más allegados, algunos de los cuales hablaban de él como *el viejo enigmático* que guardaba para sí lo más importante y publicaba sólo fragmentos. Los asuntos de que trata y la terminología que emplea están inmersos en un halo que Eugenio Ímaz, su traductor al castellano, describió como la *nebulosa diltheyana*.

Dilthey no culminó algunos proyectos importantes que delimitó con precisión y cuya publicación anunció. Esto le valió entre sus colegas el apelativo de “hombre de primeros volúmenes”. Sus escritos, por otra parte, abarcan una gran variedad de temas cuya unidad no siempre es fácil de ver. Al mismo tiempo, su estilo vigoroso y expresivo, a veces entre filosófico y literario, sugiere un pensamiento sólido, maduro y profundo.

Durante sus años universitarios en Berlín, a mediados del siglo XIX, conoció y apreció las investigaciones de la *escuela histórica* sobre los más variados aspectos del ser humano. A su juicio, esas investigaciones notables estaban faltas de unidad y fundamentación filosófica. Concibió el proyecto de llevar a cabo una *crítica de la razón histórica* acerca de capacidad de conocer el *mundo histórico* o *histórico-espiritual*, es decir, el hombre y sus múltiples manifestaciones determinadas históricamente. En su obra programática, *Introducción a las ciencias del espíritu*, delimitó el problema y diseñó el proyecto de fundamentar el conocimiento histórico.

Consideró la psicología ciencia básica del mundo espiritual, en el sentido de que la fundamentación de las ciencias del espíritu debe partir de la descripción de los procesos psíquicos que explican el origen y la función del conocimiento. Desarrolló esta tarea principalmente en sus grandes obras psicológicas: *Ideas acerca de una psicología descriptiva y analítica* y *Sobre psicología comparada*.

En torno a 1900 su pensamiento recibió una orientación nueva, en la que Dilthey reconoció la influencia de las investigaciones de Husserl. A partir de entonces, sin renunciar a la psicología, se centró en el estudio de las *ob-*

jetivaciones de la vida humana o, dicho con más precisión, en la *expresión* que media entre la vida y la comprensión de la misma. Esta investigación dio como fruto *La estructuración del mundo histórico en las ciencias del espíritu*, la última obra que publicó.

Al tiempo que avanzaba en su proyecto epistemológico, Dilthey trabajó en varios campos del mundo histórico. Entre otras materias, escribió sobre teoría estética y compuso monografías sobre escritores (Shakespeare, Lessing, Goethe, Voltaire, Cervantes, Alfieri, Hölderlin, Novalis, etc.), trabajos que denominó *historia literaria*. A este campo pertenecen sus dos estudios de poética, *La imaginación del poeta* y *Las tres épocas de la estética moderna y la tarea que hoy le incumbe* y la obra que le dio a conocer fuera del mundo académico, *Vida y poesía* (1906), que consta de estudios sobre Novalis, Lessing, Goethe y Hölderlin.

En este trabajo pretendo mostrar la estrecha vinculación de la investigación estético-literaria de Dilthey con su proyecto filosófico de fundamentar el conocimiento del mundo histórico. Fue en el estudio del arte y de la historia literaria donde Dilthey descubrió la historicidad de la vida humana y de sus manifestaciones. Y fue también en estos campos donde afrontó los problemas relativos al mundo histórico antes de hacerlo en obras de carácter filosófico. Al examinar la contribución del estudio sobre el arte al conocimiento histórico, se advierte que en su obra se cumple lo que escribió de la poesía, a saber, que el arte es una fuente de conocimiento del mundo y de la vida:

“la facultad estética es una fuerza creadora que engendra algo que sobrepasa a la realidad, un contenido que no se da en ningún pensamiento abstracto, en definitiva, un modo y manera de considerar el mundo. De esta suerte se reconoció a la poesía una facultad autónoma para contemplar la vida y el mundo; se convirtió en órgano de la comprensión del mundo y se puso así al lado de la ciencia y de la religión”.

En la lectura de los textos de Dilthey siguiendo esta línea interpretativa, me han sido de gran ayuda los principales estudios acerca de su estética, en especial los de Frithjof Rodi y Rudolf Makkreel.

Este trabajo tiene su origen en una tesis de doctorado presentada en la Universidad de Málaga en 2007. Deseo expresar mi gratitud al Profesor Jorge Vicente Arregui, que me ayudó mucho con su sabiduría y su amistad hasta su fallecimiento en 2005.

Quiero también mostrar mi agradecimiento al Profesor Juan José Padiá, que dirigió el trabajo tras la muerte del Prof. Vicente Arregui y posteriormente me ha brindado su apoyo constante y generosamente. Estoy agradecido igualmente a los Prof. Ángel Luis González y Alfonso Méndiz por su estímulo y orientación.

Málaga, 11 de septiembre de 2013

CAPÍTULO I

CRÍTICA DE LA RAZÓN HISTÓRICA Y CRÍTICA HISTÓRICA DE LA RAZÓN

1. EL PROYECTO FILOSÓFICO DE DILTHEY

El interés por la filosofía de Dilthey se ha incrementado en las últimas décadas. Ha contribuido a ello, entre otras razones, la publicación, aún en curso, de su extenso *Nachlaß*, que ha facilitado un cambio en la interpretación de su pensamiento; cada vez es más aceptada la opinión de que Dilthey no es una simple figura de transición en la filosofía de los siglos XIX y XX sino un autor de primer orden cuyo pensamiento, a pesar de la heterogeneidad y discontinuidad de sus obras, está animado por una fuerte y profunda unidad.

En esta nueva interpretación, la primera gran obra de Dilthey, la *Introducción a las ciencias del espíritu* de 1883, aparece como el punto referencia en torno al cual se articulan sus múltiples investigaciones tanto en el campo de la filosofía como de lo que desde ese momento llamó “ciencias del espíritu”. Durante bastante tiempo, la *Introducción* fue considerada un libro en cierto modo enigmático, en el sentido de que se trataba de una gran obra aparentemente surgida de la nada, sin precedente alguno en las publicaciones anteriores de su autor. En ella se plantea de forma profunda y madura un problema del que Dilthey apenas había tratado en sus publicaciones anteriores, muchas de ellas escritos breves y reseñas sobre temas muy variados, históricos, psicológicos, literarios, filosóficos, etnográficos... aparecidos por lo general en revistas de muy diversa índole. En estas circunstancias, la pregunta se planteaba por sí sola: ¿cómo y cuándo se había gestado una obra semejante?¹

¹ Para la historia de la edición de los *Gesammelte Schriften* puede consultarse: MEZZANZANICA, M., *Dilthey: Filosofo dell'Esperienza*, Franco Angeli, Milano 2006, pp. 9-25.

La publicación de escritos no publicados en los volúmenes XVIII y XIX de los *Gesammelte Schriften* entre 1977 y 1982 ha contribuido a desvelar el enigma. Los editores Helmut Johach y Frithjof Rodi organizan los textos con la intención de *reconstruir* el pensamiento de Dilthey antes y después de la *Introducción*. En el volumen XVIII se presentan en orden cronológico los manuscritos que Dilthey compuso en sus años de docencia en Breslau (1871-1882) antes de ser llamado a Berlín para ocupar la cátedra de Hermann Lotze, fallecido inesperadamente en 1881 poco después de su nombramiento. Se trata de un periodo de gran actividad intelectual en que Dilthey redactó muchos proyectos y borradores, de los que solamente publicó los estudios *Acerca del estudio de la historia de las ciencias del hombre, de la sociedad y del Estado* (1875) y un ensayo sobre Goethe titulado *La imaginación de los poetas* (1877). Según los editores (GS XVIII, IX), la *Introducción* correspondía a una parte de aquellos manuscritos, otros eran una elaboración del plan diseñado en la *Introducción*.

En el volumen XIX, Johach y Rodi llevan a cabo una *reconstrucción arquitectónica* del proyecto trazado en la *Introducción*, a partir de los trabajos de aquel periodo. Toman como base un extenso manuscrito denominado *Breslauer Ausarbeitung*, probablemente de 1880, que el propio Dilthey calificó como “la parte fundamental del todo (*Grundstock des Ganzen*)” (GS XIX, IX-XI).

A partir de estos manuscritos se puede ver cómo durante largos años Dilthey había considerado detenidamente la necesidad de fundamentar el conocimiento científico del hombre y la sociedad. Bastantes años antes de *Introducción* mostraba ya su interés por este asunto. Así, en una nota de su diario, de mediados de los años 60, hablaba de la necesidad de llevar a cabo una “investigación crítica del espíritu filosófico y religioso desde el ámbito histórico (psicológico)”, y esta tarea consistiría en una “crítica de la razón pura a partir de nuestra concepción histórico-filosófica del mundo” (DjD, 79). En un escrito de 1871, publicado con ocasión de la muerte de Friedrich Überweg, escribía Dilthey que “la fundamental y una de las principales tareas de la filosofía actual es el establecimiento (*Begründung*) de una teoría de la ciencia” (GS XVI, 156). En suma, la *Introducción* venía dar forma explícita a una cuestión epistemológica suscitada muchos años antes.

El hecho de que Dilthey tomase como su proyecto filosófico la fundamentación del conocimiento del ser humano y de la sociedad, se hace aún más claro al considerar, por una parte, su gran interés por los estudios his-

tóricos y literarios y, por otra, las corrientes de pensamiento que forman el contexto cultural en el que maduró dicho proyecto.

Según refiere al comienzo de la *Introducción*, fueron algunos problemas derivados de la biografía intelectual de Schleiermacher, en la que estaba trabajando, los que llevaron su atención al campo de la filosofía (GS I, XX; EI I, 7-8). En la elaboración de esta obra –cuyo segundo volumen quedó sin terminar–, Dilthey advirtió que para comprender el pensamiento de Schleiermacher era preciso comprender el contexto cultural en que éste había vivido. Esto a su vez planteaba la cuestión más general acerca del conocimiento del ser humano y de sus obras, sobre todo en una circunstancia histórica y cultural diferente. En el fondo de esta y de otras investigaciones biográficas e históricas, yace el interés de Dilthey por el conocimiento del ser humano pues, como escribirá más tarde, el objeto de la filosofía no es sino la reflexión del hombre sobre sí mismo y sobre la sociedad (GS XIX, 57, GS XIX, 300) o, con la expresión que utilizó habitualmente, el *mundo histórico* o *mundo histórico-espiritual* (*geschichtliche Welt, geist-geschichtliche Welt*).

Por otra parte, la necesidad de fundamentar este conocimiento se hacía más urgente en una época como la que vivió Dilthey, caracterizada por una fuerte crisis del pensamiento y de la cultura. Esta crisis consistía, según sus propias palabras, en una “separación creciente de la vida con respecto al saber” cuya consecuencia es un “incremento del espíritu escéptico y de un empirismo superficial, estéril” (GS V, 145; EI VI, 198). El pensamiento se ha desarrollado notablemente, pero en ese avance se ha perdido, paradójicamente, la sustancia misma de lo humano: ni la filosofía ni las ciencias proporcionan un conocimiento auténtico de la vida humana. Esta afirmación vale para las tres grandes líneas de pensamiento que, de formas diferentes, constituyen las principales referencias de la filosofía de Dilthey: el positivismo, la filosofía hegeliana y la *escuela histórica*².

Con respecto al positivismo, Dilthey reconoce el atractivo de aplicar los métodos de las ciencias naturales a los estudios sobre el ser humano, como hacían J. Stuart Mill y H. Th. Buckle, pero advierte también su deficiencia: a diferencia de los fenómenos de la naturaleza, las creaciones del espíritu humano –la historia, el arte, la religión, el derecho...– no son algo exterior y

2 Una buena descripción de este contexto cultural se encuentra en el capítulo IV de ERMARTH, M., *Dilthey: The Critique of Historical Reason*, The University of Chicago Press, Chicago 1978, (“Dilthey and the Crisis of European Thought and Culture”, pp. 15 ss.).

ajeno al mismo, pues el espíritu está presente en ellas y vive en ellas. El mundo natural y el mundo espiritual son objetos de conocimiento completamente diferentes: el primero está frente al sujeto como algo extraño y opaco, el segundo es parte del mismo sujeto cognoscente. Dilthey se propuso proporcionar a las ciencias del espíritu un fundamento epistemológico y una metodología propios, acordes con la relación esencial que se da entre sujeto y objeto, entre el espíritu humano y sus manifestaciones objetivas; y ese fundamento y metodología ha de ser, por tanto, completamente diferente de los propios de las ciencias naturales (GS I, 109; EI I, 110).

La filosofía de Hegel, por otra parte, representa el esfuerzo más importante por comprender la vida humana histórica. Dilthey apreció siempre el pensamiento de Hegel, lo consideró estimulante y se acercó a él sobre todo en los últimos años de su vida. Pero al mismo tiempo lo consideró una especulación abstracta y separada de la vida, que pretende explicar la vida y la historia mediante categorías del pensamiento; para él, en cambio, la vida no se puede reducir al pensamiento, porque éste surge y es una función de la vida y, por tanto, no puede abarcarla completamente. Así lo expresó de forma rotunda en el manuscrito “Vida y conocimiento” (1892-93):

[La vida...] no es posible expresar qué es en una fórmula o explicación, pues el pensamiento no puede retroceder más allá de la vida en cuyo seno aparece y en cuya conexión se funda. El pensar está en la vida, y no puede, por lo tanto, ver detrás de ella. La vida permanece insondable para el pensamiento como lo dado en que él mismo hace su aparición y más allá de lo cual no puede, por tanto, retroceder. El pensamiento no puede remontarse más allá de la vida porque es expresión de la misma (GS XIX, 346; CM, 184).

Por último, el auge de los estudios del mundo humano realizados por la “escuela histórica”, que Dilthey conoció durante sus estudios universitarios en Berlín, representaba para él una aportación extraordinaria para el conocimiento del hombre: “la emancipación de la conciencia histórica y de la ciencia histórica” llevaba a respetar la singularidad irrepetible de todo lo humano, sin reducirlo a caso particular de una ley general, como pretende el positivismo, ni a un momento del despliegue de un espíritu suprahumano, como explica Hegel. Pero las numerosas y prolijas investigaciones de la Escuela histórica formaban para él una pluralidad dispersa y falta de unidad, carente de “fundamento filosófico”, es decir, de “la conexión con el análisis de los hechos de la conciencia”, y por ello abocaban a una concepción relativista, en virtud de la cual cada época y cada cultura componen un ámbito

cerrado e impermeable, que no se puede ser comprendido desde una época y cultura diferente, y ante la cual sólo cabe la mera descripción fáctica (GS I, XV; EI I, 3-4).

En esta somera descripción de cómo Dilthey en su juventud veía el contexto cultural de su época, ésta aparece como una época de crisis en la que el pensamiento está cada vez más alejado de su objeto principal, el conocimiento de la vida humana. Muchos años más tarde, en el célebre *Sueño* de 1903, Dilthey volvía a la misma idea: la separación de pensamiento y vida se da en el naturalismo positivista como una “renuncia a todo enigma de la vida” y en el idealismo como una conexión “que todo lo determina” (GS VIII, 223-224; EI I, xxiii); en ambos casos se trata, con expresión de Franco Bianco (1985, 223), de un desgarramiento de la unidad del pensamiento. En sus años de estudiante universitario Dilthey había hablado de este problema en términos dramáticos, cuando escribía en su diario que “la gran crisis de las ciencias y de la cultura europea que estamos atravesando ha tomado posesión de mi espíritu tan profunda y completamente que el deseo de ser de alguna ayuda en ello ha extinguido toda otra ambición personal” (DjD, 7).

En este panorama de crisis del pensamiento, la *Introducción* constituye una toma de conciencia del problema y un programa de solución. Para lograr el “conocimiento científico del hombre y la sociedad” es preciso proporcionar previamente una fundamentación del mismo, según reza el subtítulo de la obra “Ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia”. Es ésta una tarea de carácter epistemológico, como se desprende de la descripción que Dilthey hace de su obra en la dedicatoria, al hablar de su proyecto de una “crítica de la razón histórica, es decir, de la capacidad del hombre para conocerse a sí mismo y a la sociedad y la historia creadas por él” (GS I, 116; EI I, 117). La expresión “crítica de la razón histórica”, una de las mejores réplicas de la historia de la filosofía, es, seguramente, la caracterización más acertada de la tarea que Dilthey quiso realizar en la filosofía.

La versión de la fórmula kantiana manifiesta que Dilthey acepta el planteamiento de la filosofía trascendental. En una carta escrita en 1882, el año anterior a la publicación de la *Introducción*, escribe que la “idea fundamental” que constituye el punto de partida de dicha obra es que “toda ciencia, toda filosofía, es ciencia de experiencia” (GS XIX, xx; CM, 32), y que la crítica consiste en examinar las condiciones de posibilidad de la experiencia. Y en otro lugar afirma más claramente aún ese principio: todo “objeto, escribe, me es dado como mi representación”, a partir de ella se forma la cosa,

de forma que “sólo aparentemente vivo entre cosas, en realidad yo vivo entre mis representaciones”; y, concluye, “este modo de considerar [...] comprende en sí el comienzo de toda filosofía seria y consecuente” (GS XIX, 9). Esta idea se encuentra ya formulada en manuscritos anteriores a 1880 sobre teoría del conocimiento y lógica de la ciencia (GS XIX, 1-58) y también, entre otros, en el manuscrito *Breslauer Ausarbeitung*, compuesto entre 1880-90 (GS XIX, 59-173).

Hay que señalar, sin embargo, que la semejanza con el planteamiento kantiano reside sólo en la forma del mismo, pues Dilthey se distancia notablemente de Kant en el modo de concebir la experiencia y el sujeto de la experiencia. Como dice Theodore Plantinga (1980, 17-18), su diferencia con Kant es mucho mayor que su semejanza.

Dilthey rechaza el sujeto trascendental kantiano, pues éste forma la experiencia desde un *a priori* abstracto, ahistórico y atemporal; en su lugar, pone como sujeto de conocimiento el ser humano real y completo que se nos da de forma inmediata en la experiencia vivida. El sujeto de conocimiento es el hombre singular, y concreto, históricamente determinado, y ello da a un contenido diferente la investigación trascendental. Rudolf Makkreel (1992, 17ss) señala que Dilthey lleva a cabo un replanteamiento de la *Estética trascendental* que, al buscar las condiciones de posibilidad de la experiencia del mundo humano en su determinación histórica, se transforma en una “estética de la historia”, es decir, de la percepción de la historia como desarrollo temporal, en cual que el tiempo se concibe como una dimensión vital y no como una variable asimilada al espacio según el modelo de la física. Para Makkreel, la crítica concebida de este modo es la línea que guía toda la obra de Dilthey.

Por otra parte, al considerar que el sujeto de conocimiento es el hombre real y concreto, Dilthey se aleja de la epistemología empirista y kantiana que, por aislar la dimensión cognoscitiva, mutilan la integridad real del hombre. La descripción de esa reducción es uno de los pasajes más conocidos de su obra: “por las venas del sujeto conocedor construido por Locke, Hume y Kant no circula sangre verdadera sino la delgada savia de la razón como mera actividad intelectual” (GS I, XVIII; EI I, 6). Tal vez la imagen simplifica en exceso y tal vez no hace justicia a estos filósofos; sea como fuere, expresa claramente que para Dilthey el conocimiento no es una instancia absoluta, sino que se integra en la vida como una parte de ella, forma una trama con los sentimientos y las voliciones; y esta estructura psíquica tampoco es absoluta sino que está en interacción con el medio natural y con

el medio histórico-social. El curso de la vida se desarrolla a partir de esa doble interacción: por una parte, de lo representativo con lo emotivo y lo volitivo; por otra, de la estructura psíquica con el mundo físico e histórico. De este modo, en la obra de Dilthey se realiza no tanto una ampliación de la filosofía trascendental kantiana, sino más bien una revisión completa del proyecto trascendental, que concibe el “yo” no como un ser que actúa y no como un ser que conoce. En este sentido, Jacob Owensby (1994, 22) piensa que el deseo de hacer justicia al ser humano como agente práctico caracteriza el proyecto filosófico de Dilthey.

Se trata, por tanto, de una investigación epistemológica de carácter trascendental que parte del hecho de la historicidad y temporalidad tanto del sujeto que conoce como del objeto conocido. En las palabras de agradecimiento por el homenaje recibido por su 70º cumpleaños, en 1903, Dilthey declaró que toda su vida había estado dedicada a establecer la posibilidad de un conocimiento objetivo de validez universal acerca de un ser limitado y temporal según se nos da en la experiencia histórica (GS V, 9; EI I, XVII). En esta mirada atrás al cabo de los años, Dilthey veía su obra como una investigación en torno al problema epistemológico que había concebido en su juventud y al que había dado forma explícita en la *Introducción* en 1883.

Es muy conocido, y muy citado, que Dilthey no llevó a cabo el programa proyectado en la *Introducción*. Ésta contenía, en un volumen, los libros I y II, y anunciaba cuatro más. Ninguno de ellos fue publicado. Algo parecido ocurrió con la *Vida de Schleiermacher*, de la que publicó sólo el primer volumen de dos previstos. Algunos de sus colegas de Berlín se referían a él irónicamente como “hombre de primeros volúmenes”. También son conocidos, aunque no por el gran público, sus trabajos esforzados y constantes, siempre interrumpidos por nuevos proyectos, en la fundamentación epistemológica de las ciencias del espíritu. Quizá por la claridad con que planteó los problemas y anunció los proyectos de trabajo correspondientes, el carácter incompleto de su obra es más evidente.

La visión, desde luego verdadera, de una obra dejada a medias y dispersa puede ser matizada: varios de los estudiosos de Dilthey consideran sustancialmente verdaderas las palabras del discurso 1903 antes citadas. Se trata, entre otros, de Helmut Joach y Frithjof Rodi, en la introducción del volumen XIX de los *Gesammelte Schriften* (GS XIX, IX) y de Charles Bambach (1995, 128-130, 132). Sostienen que la mayor parte de los escritos posteriores a la *Introducción*, si bien no se encajan formalmente en el programa anunciado en dicha obra, de hecho son la realización del mismo, evi-

dentamente asumiendo nuevos aspectos, perspectivas, orientaciones, etc., que fueron apareciendo en el curso de sus investigaciones.

Una simple ojeada al catálogo de sus obras muestra que Dilthey trabajó mucho en la fundamentación del conocimiento histórico y que, al mismo tiempo, realizó numerosos estudios particulares en las ciencias del espíritu. Sus escritos de carácter no-epistemológico –en psicología, historia del pensamiento, estética, teoría literaria, historia del derecho, pedagogía, etc.– se pueden considerar justamente como una realización *práctica* del proyecto epistemológico, es decir, como trabajos en algunos ámbitos particulares de las ciencias del espíritu. La unión de investigación teórica y estudios particulares muestra cómo Dilthey afrontó el problema de la posibilidad de las ciencias del mundo histórico: la fundamentación epistemológica y la investigación concreta en algunos de los campos del mundo histórico-espiritual se complementan mutuamente.

2. LA CRÍTICA HISTÓRICA DE LA RAZÓN

La expresión “crítica de la razón histórica”, que describe el proyecto filosófico de Dilthey, alude al juicio o examen sobre la capacidad de la razón humana, esencialmente histórica, para conocer el mundo histórico-social. Ahora bien, esta fórmula puede ser interpretada de modo diferente y ello puede ilustrar el pensamiento de Dilthey. Aunque esa interpretación alternativa no está directamente relacionada con el objetivo del presente trabajo, vale la pena mencionarla porque afecta a una de las caracterizaciones más comunes de la obra de Dilthey.

La afirmación de que todo lo humano es concreto, finito e histórico, y de que también el sujeto que estudia la historia está transido de finitud e historicidad, parece llevar inevitablemente a la forma de relativismo conocida como historicismo. Como dice escuetamente Michael Ermarth (1978, 350-351), el siglo XIX comenzó racionalizando la historia y terminó, con Dilthey, “historicizando” la razón y, con ello, introduciendo en ella la arbitrariedad. El relativismo lleva en sí la aporía de que, para no autodestruirse, debe otorgarse a sí mismo de un punto de vista privilegiado, exento de la finitud y limitación de todas las otras realidades humanas y, sobre todo, de las otras teorías. Está aquí en juego el problema, tantas veces señalado por Dilthey y en sus últimos años de forma aguda, de conjugar la conciencia histórica, que sostiene la finitud y determinación concreta de toda manifestación humana, con la aspiración de la filosofía a un conocimiento de vali-

dez universal. Se trata de problemas de gran alcance que se alejan mucho del objetivo de este trabajo.

Sin embargo, en relación con ello hay una forma de entender la expresión “crítica de la razón histórica”, que tiene cierto sentido en relación con los textos de Dilthey y con su concepto de la fundamentación epistemológica de las ciencias del espíritu, y creo necesario al menos mencionar. La expongo de forma resumida, siguiendo la interpretación de Manfred Riedel (1978, 45ss.) a partir de la comparación que hace Dilthey entre el libro II de la *Introducción* y la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel.

El programa de una *crítica de la razón histórica*, argumenta Riedel, se desarrolla de dos formas, que responden a los dos modos de entender dicha expresión. Por una parte, la *crítica de la razón histórica* es, según palabras de Dilthey, la crítica de la capacidad del hombre de conocerse a sí mismo y de conocer la sociedad y la historia que han surgido de su acción (GS I, 116; EI I, 117); por otra, es también una crítica de una razón pura que se ha encarnado en los diferentes sistemas metafísicos del pasado. En esta segunda interpretación se transforma el planteamiento kantiano y la crítica del conocimiento se hace más radical. En lugar de una razón atemporal, infinita, invariable y desligada de la acción, se establece una razón de índole temporal, dependiente o vinculada a la acción, mudable y finita, y con ello se realiza un acercamiento a la filosofía de Hegel, en el sentido de que la razón entra en la historia.

De acuerdo con esta forma de ver las cosas, la crítica se dirige no sólo a la *aparición* de una razón pura y separada de las condiciones de toda experiencia posible, sino también a la *aparición* o encarnación de la razón en una pluralidad de sistemas determinados e históricos que se contradicen entre sí. En esta *fenomenología de la metafísica*, a diferencia de la concepción hegeliana en que tiene lugar la traducción de la experiencia de la conciencia a un saber absoluto, se produce más bien, en sentido contrario, la inversión de la metafísica en una conciencia que no se deja interpretar con los medios de una filosofía de la conciencia. La *fenomenología de la metafísica* sigue la dirección opuesta: desde saber absoluto de los sistemas metafísicos hacia la forma de saber inmediato que Dilthey descubre en la *vivencia* de la *vida misma* como condición del conocimiento, que constituye el fundamento de las ciencias del espíritu.

3. LA PLURALIDAD DE LAS MANIFESTACIONES VITALES

La obra de Dilthey abarca una variedad de disciplinas y temas muy grande. Epistemología, teoría de la historia, investigaciones históricas de diverso tipo, estética y teoría literaria, comentarios de poetas, psicología, pedagogía, historia del derecho, etc. Esta variedad responde a un proyecto unitario y a una concepción bien definida del saber. Una ojeada a las publicaciones de Dilthey en los años anteriores a la *Introducción* nos muestra una abundancia y diversidad de artículos, comentarios, reseñas, etc., dedicados tanto a la filosofía como a las ciencias humanas e incluso a las ciencias naturales. En todo ello hay un interés vivo por conocer con detalle y fidelidad a la experiencia la realidad social y la intención de intervenir activamente en ella.

Dilthey no fue un pensador académico encerrado en su especialidad y desvinculado del mundo en que vive. Con cierta frecuencia caracteriza al hombre como un ser que está en interacción constante con el mundo físico y con el mundo histórico, y esta idea describe muy bien su actitud como filósofo con relación a la sociedad y la época en que vivió. En cierto modo, toda su actividad estuvo orientada a captar la realidad del modo más comprensivo posible y a influir en ella de la forma más adecuada, encarnando en su vida el principio de que “sólo en la medida en que el pensamiento filosófico actúa tiene derecho a la existencia” (GS VI, 116; EI, 14).

Esta actitud se revela ya muy tempranamente. En una nota de 1866, citada por M. Ermarth (1978, 24), cuando su interés inicial por la teología comenzaba a orientarse a la historia y la filosofía, escribía: “lo que es nuevo en mi método es la conexión del estudio empírico del hombre con su historia”. Aparecen aquí dos elementos centrales de su modo de entender la investigación acerca del mundo humano: fidelidad a la experiencia inmediata y a la historia. La atención a la experiencia es, según Dilthey, el rasgo más característico de la ciencia sobre el ser humano del siglo XIX, es decir, la Escuela histórica, cuyo “insaciable deseo de realidad” sólo puede lograrse mediante la experiencia, que debe ser “completa, plena, no mutilada”, y que “hasta ahora no ha sido puesta en la base del filosofar” (GS I; 123; EI I, 123). En esta línea, llegaría a escribir mucho más tarde que la fidelidad a la experiencia constituye la “concepción básica” de su filosofía (GS VIII, 175; EI VIII, 359). Con ello, como dice Ilse Bulhof (1980, 163), Dilthey pretende abordar el conocimiento del espíritu humano concreto lejos de las cavilaciones vacías del idealismo. Así, en una reseña sobre la obra de Adolf Bastian, “antropólogo y etnólogo viajero”, escribe que “durante largo tiempo la filosofía ha deambulado largamente por los laberintos de sus propias meditacio-

nes, pero ahora el círculo de la investigación se ha ampliado enormemente: la historia, la etnología, la antropología, ofrecen un enorme material para la inducción” (GS XI, 212).

Con respecto al sujeto, el deseo de ser fiel a la experiencia inmediata le lleva a rechazar la idea de un yo meramente cognoscente, separado de su dimensión emotiva y volitiva, puesto que no es ése el yo que se nos da en la experiencia vivida. En muchas de sus obras, y sobre todo en las *Ideas acerca de una psicología descriptiva y analítica* y en *Sobre psicología comparada*, Dilthey sostiene que la experiencia vivida del yo nos lo presenta como sujeto que quiere, siente y representa. Probablemente, esta concepción integral del yo vital, empírico e histórico es la idea más repetida en sus escritos.

Junto a la interacción de las dimensiones representativa, emotiva y volitiva, el sujeto humano desarrolla su vida en una relación también interactiva con los elementos del entorno en que se encuentra, el medio físico y el medio socio-cultural. Entre los elementos que integran éste último, Dilthey menciona el contenido de la tradición recibida y las condiciones del contexto vital, es decir, las relaciones y los estados sociales y políticos, que son “infinitamente diversos” (UED, 188; EI IV, 288).

Así, con palabras de Ilse Bulhof (1980, 193), el hombre se encuentra en medio de un entorno natural y cultural que moldea su plasticidad e indeterminación biopsíquica, pero al mismo tiempo está habilitado para responder de forma creativa a todo aquello que le hace frente, en virtud de su capacidad de interpretarlo de diversos modos, y por eso es libre para trascender el medio en que vive. La naturaleza humana se exterioriza en una pluralidad de manifestaciones, todas las cuales la expresan pero ninguna de ellas la agota. Precisamente porque estas manifestaciones son limitadas y condicionadas, interior y exteriormente, ninguna de ellas realiza todas las posibilidades humanas: el ser humano siempre puede actuar de una forma distinta y nueva, y su actuación tiene siempre un carácter fáctico. La historia es esencialmente abierta.

La variedad de los elementos del medio y la creatividad de la actuación del hombre hacen de la vida humana una realidad multiforme, condicionada de muchas maneras diferentes. Con expresión de Michel Ermarth (1978, 291), la historia tiene en su base un sustrato de facticidad resistente que no puede ser reducido a manifestación o despliegue necesario de una realidad de orden superior. La raza, la geografía, las relaciones de poder... y tantas otras determinaciones fácticas constituyen el fundamento de la historia y nada de eso puede ser espiritualizado (GS VII, 287-88; EI VII, 314). Por su

naturaleza psico-física el hombre no puede desligarse de las múltiples circunstancias que condicionan su respuestas significativas al medio con vistas a lograr sus fines, sean éstos la mera supervivencia u otros objetivos superiores (GS VII, 187; EI VII, 211).

De este modo, distanciándose tanto de la filosofía racionalista e ilustrada como del naturalismo positivista, que define la naturaleza humana mediante procesos psicológicos vinculados a procesos físicos, Dilthey denomina *naturaleza humana* al conjunto de respuestas conscientes que el hombre da al medio físico y cultural. La clase de respuesta es amplia y diversa, desde una simple acción cotidiana hasta un credo religioso. En consecuencia, la naturaleza humana es algo que se va configurando o produciendo en la historia y que no puede ser determinado *a priori* sino sólo descubierto empíricamente.

A esto hay que añadir, sin embargo, que la expresión “naturaleza humana” es ambigua, según señala H. N. Tuttle (1969, 29-30), pues Dilthey la utiliza también en un sentido distinto para designar una identidad de condiciones epistemológicas y psíquicas, iguales para todos los hombres, gracias a la cual es posible la comprensión de otras personas, la cooperación en fines comunes, etc.

Como consecuencia de la diversidad de formas en que se manifiesta la historia el ser humano, las ciencias del mundo espiritual deben buscar el material para su investigación en los productos culturales realizados por el hombre. En esa labor de estudiar el ser humano a partir sus expresiones realizadas a lo largo de la historia, las ciencias del espíritu se encuentran, en el siglo XIX, en una situación semejante a la de las ciencias naturales en el XVII y, por eso, Dilthey considera que es tarea de su época “fundar una ciencia del mundo espiritual basada en la experiencia (*Erfahrungswissenschaft*)”. Para ello, las ciencias del espíritu no pueden servirse de los poderosos métodos propios de las ciencias de la naturaleza, las matemáticas y el experimento, puesto que no se adecuan a su objeto; por el contrario, deben buscar el material para su investigación “en la observación lo más universal, variada y cuidadosa que sea posible” (GS XI, 205). Dilthey lo hizo así en bastantes de sus trabajos, entre los que destaca el análisis y descripción de la vida psíquica que se contiene en una de sus obras principales, las *Ideas acerca de una psicología descriptiva y analítica*.

El conocimiento del ser humano debe partir, pues, de la experiencia, examinando la pluralidad de expresiones y realizaciones concretas de los hombres, siempre limitadas y siempre ligadas a su medio natural y cultural. Y esta experiencia nos la proporciona la historia. Junto a la literatura, la

historia constituyó uno de los principales intereses de Dilthey, ya desde sus años juveniles. Su atención a ella se incrementó con el conocimiento de la Escuela histórica durante sus años universitarios en Berlín. Pero aquí no se trata del conocimiento histórico concreto, sino de algo más profundo: la dimensión epistemológica de la historia, su función para el conocimiento del ser humano. Dilthey no la concibe como un amor por el pasado, más o menos romántico, ni como una curiosidad, todo lo noble que se quiera; se trata de una dimensión esencial del hombre y de todo lo relacionado con él, y eso impone a la filosofía la necesidad de buscar su material de trabajo en los diferentes productos que los hombres generaron en diversos lugares y épocas, en medio de contextos físicos y culturales bien determinados.

Dilthey señaló muchas veces la función central de la historia para el conocimiento del mundo humano. “Lo que el hombre es, sólo lo dice la historia” (GS VIII, 226; EI I, XXV) es quizá una de sus frases más conocidas y citadas. No hay otro camino para acceder al conocimiento del hombre sino el que procede indirectamente a través de sus realizaciones y exteriorizaciones. Lo que han hecho los hombres en diferentes épocas y culturas, expresa de formas diversas lo que somos y prescindir de ello equivale a cerrarnos al conocimiento de nosotros mismos. En el punto opuesto de este modo de ver se encuentra, según Dilthey, la postura de Nietzsche, de quien dice que “buscó... en una autorreflexión solitaria, su esencia originaria”; en ella “fue quitando una piel tras otra” y obtuvo como resultado “sólo *algo históricamente determinado*: las líneas del hombre poderoso del renacimiento” (GS VIII, 226; EI I, XXV).

No pretendo juzgar si este juicio de Dilthey acerca de Nietzsche es acertado, sino servirme de él para aclarar un poco más su idea de la historia. Con ese comentario, Dilthey subraya la ahistoricidad del pensamiento de Nietzsche, a quien por otra parte considera “el más profundo filósofo de la actualidad” (GS VIII, 229). En este punto reside según Otto F. Bollnow (1936, 221-223) la diferencia entre ambos, los dos grandes filósofos de la vida. Según Bollnow, Nietzsche concibe la vida como una fuerza creadora que permanece en la oscuridad, sin forma, insondable; de ahí se derivan la ahistoricidad de su visión del mundo y la doctrina del eterno retorno. Dilthey, por el contrario, pretende sacar de la oscuridad el principio creador en la medida en que la expresión constituye el camino de elucidación de la vida: en el proceso de generar sus expresiones –siempre históricas– la vida se transforma y se configura. “Una genuina historicidad, resume Bollnow, ocupa aquí el lugar del eterno retorno”.

La importancia que Dilthey atribuye a la historia no se limita a su papel epistemológico, sino que se refleja también en la práctica de sus investigaciones en diversos campos de las ciencias del espíritu. Con palabras de Michael Ermarth (1978, 11), Dilthey puso en práctica lo que predicaba. En el conjunto de sus escritos pueden distinguirse claramente tres grandes grupos: estudios históricos, estudios filosóficos y psicológicos, y estudios sobre arte y estética. Dilthey trabajó simultáneamente en estos campos, entrelazando unos proyectos con otros. Y, como señala Theodore Plantinga (1980, 14), ese conjunto de investigaciones diversas no procede de una dispersión de intereses, sino de la convicción de que sólo se puede llevar adelante la tarea del conocimiento del ser humano desde perspectivas diferentes que se entrecruzan y se completan.

CAPÍTULO II

PSICOLOGÍA DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA. LA POÉTICA

1. PSICOLOGÍA Y ESTÉTICA EN LA POÉTICA

En 1887, cuatro años después de la *Introducción* Dilthey publicó un amplio tratado sobre poética titulado *La imaginación del poeta. Elementos para una poética*, conocido brevemente como *Poética*. Se trata de un estudio sobre la actividad creadora del poeta, o del escritor en general, y sobre su recepción por parte del oyente o lector.

Antes de esta obra, Dilthey había dedicado mucha atención al arte, sobre todo a la literatura. Una gran parte de sus publicaciones anteriores la *Introducción* son recensiones de obras literarias, investigaciones de algunos temas de la literatura y trabajos de mediana envergadura sobre grandes escritores (Novalis, Hölderling, Lessing, Goethe...), trabajos que denominó de “historia literaria”. El más conocido es *Goethe y la fantasía poética*, publicado en 1877 y reelaborado en 1906 para su colección *Vida y poesía (Das Erlebnis und die Dichtung)*. Este estudio se convirtió en un clásico de las interpretaciones de Goethe y, según Frithjof Rodi (1969, 39-40) influyó decisivamente en la generación de Rilke, Hofmannstahl, Thomas Mann, Scheler, Klages, Spengler...

En estas obras sobre los escritores, las cuestiones estéticas se abordan de modo indirecto; por ejemplo, la “imaginación poética”, tema central del estudio sobre Goethe. Pero una vez que trazó el programa de fundamentación de las ciencias del espíritu en la *Introducción* y comenzó a trabajar en el mismo, Dilthey abordó los problemas de la estética de modo directo y sistemático.

Antes de ocuparme de la *Poética*, me parece oportuno hacer dos observaciones. La primera es que se trata de la primera obra de importancia que Dilthey publicó después de la *Introducción*. En segundo lugar, en ella la estética se estudia desde una perspectiva psicológica; más aún, esta obra se encuentra la primera exposición de la psicología, a la que Dilthey siempre atribuyó gran importancia para la fundamentación de las ciencias del espíri-

tu. Intentaré a continuación aclarar las razones de ese acercamiento psicológico a la estética, exponiendo en general la función de la psicología en el pensamiento de Dilthey hasta 1887 y, en particular, su función con respecto a la estética, la primera ciencia particular del espíritu de la que se ocupó.

El título de algunos epígrafes y muchas de las expresiones utilizadas en la *Poética* manifiestan que la función de la psicología es fundamentar el conocimiento estético. Por ejemplo, después de exponer la naturaleza y necesidad de una nueva reflexión estética, Dilthey dice que el método que va a seguir tiene la ventaja de compaginar los métodos de observación externa de la obra literaria (“métodos modernos”) con “el estudio psicológico de la creación poética”, pues éste último permite fundamentar todo lo que aporta la observación externa (GS VI, 127; EI VI, 24). En la misma línea, la sección II sobre la creación poética lleva a cabo una “explicación psicológica” de la misma; en la sección III, la teoría de la técnica poética se basa en el “fundamento psicológico” establecido previamente.

El papel de fundamentación de la psicología no es nuevo en la filosofía de Dilthey. Se habla de él en la *Introducción*, pero ya mucho antes constituía una constante de su pensamiento. En los años posteriores a la *Poética*, Dilthey se dedicó intensamente a la psicología y este trabajo tuvo como fruto dos de sus obras principales, las *Ideas* (1894) y *Sobre psicología comparada* (1895), que le envolvieron en una dura polémica con los partidarios de la *psicología científica* –“explicativa” o “naturalista” según la denomina Dilthey–, especialmente con su colega Hermann Ebbinghaus.

Entre los estudiosos de Dilthey, es sabido que el punto de vista psicológico es el predominante hasta 1900, en que se produce un cambio de orientación hacia el punto de vista hermenéutico.

Desde la *Introducción* Dilthey sostuvo siempre la necesidad de una ciencia del espíritu que fuera el fundamento y principio de unificación de todas las demás. Rudolf Makkreel (1992, 8) sostiene que esa ciencia siempre fue la psicología, y aclara que esa psicología ha de ser considerada en su vinculación con la epistemología, en el sentido de que la validez de los conceptos no debe ser separada de la estructura y actuación del psiquismo humano entero.

El papel de fundamento que Dilthey atribuye a la psicología tiene el sentido genérico de base del conocimiento (GS I, 32; EI I, 41), es decir, el conocimiento se origina en una estructura psíquica que es preciso conocer para, a partir de ella, emprender la tarea de la fundamentar epistemológicamente.

gicamente el conocimiento histórico. Como explica Carlos Moya (1982, 37-44), el fundamento del conocimiento procede del análisis de la *experiencia humana* en la que se da la realidad histórico-social.

En síntesis, la concepción de la psicología en sus primeros escritos y en la *Introducción*, es decir, antes de la *Poética*, se puede resumir en estos puntos: 1) rechazo de la psicología “naturalista”, es decir, estructurada según el modelo de las ciencias de la naturaleza; 2) necesidad de crear una psicología nueva que abarque la totalidad de la vida psíquica; 3) esa nueva psicología juega un papel decisivo en el estudio del ser humano histórico-social. Voy a examinar estas ideas.

En su trabajo de habilitación de 1864, *Ensayo de un análisis de la conciencia moral*, Dilthey había advertido que si se aplica a la vida psíquica la noción convencional de ley, ésta queda privada de su contenido pues sólo se incluirán en ella aspectos formales y relacionales. “Las leyes psicológicas, escribe, son sólo leyes de la forma; no tienen nada que ver con el contenido del espíritu humano, sino con su aspecto formal y su modo de actuar (*formalen Benehmen und Verhalten*). Son, por decirlo así, el lenguaje la sintaxis y el metro del poema” (GS VI, 43). En 1874-75, a propósito la psicología de carácter asociacionista, indica que deben ser completadas sus “considerables lagunas”, porque esta psicología no llega a abarcar “el poder elemental de la vida anímica humana” sino simplemente “las formas del acontecer psíquico [...], solamente una parte de lo que experimentamos en la vida del alma” (GS IX, 183).

En unas notas de 1879 que, según Georg Misch, forman el primer precedente de la *Introducción* (GS V, LXXVII), aclaraba que la psicología empirista sólo llega a las dimensiones formales de la vida del espíritu y deja de lado lo más importante, a saber, “los contenidos” en los que reside el “el significado de nuestra existencia”, y al proceder así esta forma de psicología “ha renunciado a una explicación definitiva”.

Quizá es el ensayo sobre Novalis (1865) el lugar donde Dilthey expone de la forma más clara su oposición a la psicología de su tiempo. Hace suya la queja del poeta, cuando afirma que “la psicología de hoy pertenece a la especie de falsos ídolos que ocupan el sagrado templo donde deberían estar figuras auténticamente divinas” y subraya la necesidad de elaborar una “psicología real”, una “antropología” o “psicología del contenido” (*Realpsychologie, Inhaltspsychologie*) (ED 212-13; EI IV, 312-13) que considere la sustancia de la vida psíquica y no sólo su forma. Cinco años más tarde, en la *Vida de Schleiermacher* (1870), describía esta “psicología real” o “antro-

pología” como una “ciencia comprensiva (*umfassenden*) de la naturaleza humana” desde la cual se puede “ver el nexo entero de la vida espiritual [de la ética, la estética, la filosofía de la religión, de la historia]” (GS XIII, 380).

La referencia a Novalis aparece de nuevo en la preparación del tratado *Acerca del estudio de la historia* (1875) en las siguientes palabras que cita Georg Misch (GS V, 432-33):

He puesto de relieve en otra ocasión [sc. el estudio sobre Novalis] que el fundamento que esperamos para la historia y para la vida activa de la ciencia, sólo puede darse en una antropología, que debería tener una base mucho más amplia que la de nuestra psicología. Ésta no llevaría a cabo la abstracción del ser humano particular, sino, partiendo del individuo que vive en interacción con el mundo exterior y con la sociedad, se elevaría a aquellas verdades del ser humano, que el conocimiento del hombre y las investigaciones éticas han preparado.

La psicología, pues, debe abandonar el ideal de las ciencias de la naturaleza, que la limitan a los aspectos formales de los hechos del espíritu y excluyen su contenido significativo, el “alma del espíritu” como dirá años más tarde. Encontramos la misma idea, de forma escueta, en la *Introducción*, cuando explica que, al prescindir de los contenidos de la vida psíquica, la psicología puede desarrollar notables explicaciones hipotéticas de tipo científico-natural, pero no se libra de dos serios inconvenientes: por una parte, excluye de la vida anímica los elementos volitivos y afectivos, y por otra, puesto que sólo considera las propiedades naturales del espíritu, desgaja al hombre del mundo histórico-social en que vive y lo convierte una abstracción, pues “el hombre, dice tajantemente, como un hecho anterior a la historia y a la sociedad es una ficción de la explicación genética” (GS I, 31; EI 40-41).

En el extenso prólogo al volumen V de los *Gesammelte Schriften*, que es la primera exposición del pensamiento de Dilthey, Georg Misch (GS V, lxx) explica que la psicología estructurada según el modelo de las ciencias naturales debe ser reformada para ocuparse de la totalidad del ser humano, que contiene no sólo lo intelectual sino también lo religioso, lo moral, lo artístico, etc., además de los elementos impulsivos. En la *Introducción* Dilthey se refiere muchas veces a la integridad del ser humano como una trama de los tres elementos o, más precisamente, aspectos de la vida espiritual, a saber, el sentir, el representar, el querer; e insiste en que es ese ser humano total e íntegro, que quiere-siente-representa, la base de la explicación de todo conocimiento (GS I, xviii; EI I, 6). Utilizó esta misma fórmula en su

discurso de ingreso en la Academia de las Ciencias, que tuvo lugar el mismo año de la publicación de la *Poética*. La escuela histórica nos ha hecho ver, dice en él, la historicidad del ser humano y de todos los órdenes sociales, pero no ha logrado un conocimiento unitario y fundamentado; para ello “se precisa de los más finos conceptos y métodos psicológicos, que se adecuan a la totalidad de la vida anímica” y, sobre todo, añade, “es necesario probar la totalidad de la vida anímica, la acción del hombre entero, que quiere-siente-representa” (GS V, 11).

La idea de la totalidad estructural de la vida anímica está presente por todas partes en la *Poética*. Así por ejemplo, tratando de la normalidad psíquica de la creación, escribe que, aunque en algunos aspectos el poeta se diferencia notablemente del común de los hombres, siempre nos encontramos en él con el hombre *pleno, entero*, en el que se dan los tres aspectos de la vida psíquica, es un hombre que quiere-siente-representa. Hay que ver esta insistencia de Dilthey en el contexto que describimos, porque todas las ciencias del espíritu, y por tanto la psicología y la estética, se ocupan de la vida humana concreta históricamente determinada.

De este modo la psicología viene a ser ciencia fundamental que tiene por objeto las “unidades psíquicas” o “unidades psicofísicas de vida” y que nos proporciona el conocimiento de las características universales y comunes del ser humano. Ahora bien, su alcance es limitado porque la psicología considera solamente la estructura psíquica, y no llega a la relación con el mundo histórico-social; por eso, “tiene por objeto únicamente un contenido parcial de aquello que ocurre en cada individuo” (GS I, 29 ss.; EI, 39 ss.).

En efecto, la psicología no tiene en cuenta el entramado de los sistemas culturales (GS I, 43; EI, 51) ni la organización externa de la sociedad (GS I, 47; EI, 54), que son parte de la vida individual. Más aún, del estudio del individuo no es posible derivar ningún concepto relativo a los sistemas culturales o sociales (GS I, 45-46; EI, 52-53). Por eso la psicología debe ser completada con las ciencias que estudian esos sistemas. Pero aún así su posición en el conjunto de las ciencias del espíritu es singular: es la ciencia más básica (GS I, 32; EI I, 41) y principal porque las relaciones que componen los sistemas culturales y sociales están como ancladas en el individuo, que Dilthey describe como el “punto de cruce” de los sistemas de interacción social (GS I, 37; EI I, 45; GS I, 51; EI I, 58).

El papel decisivo de la psicología para dotar a las ciencias del espíritu de fundamento lógico y de coherencia, se manifiesta muy claramente en un importante pasaje de las *Ideas*:

Así como el desarrollo de cada una de las ciencias del espíritu va vinculado al desenvolvimiento de la psicología, no es posible tampoco conseguir el enlace de las mismas en un todo sin comprender antes la conexión psíquica en que se hallan trabadas. Sin referencia alguna a la conexión psíquica en que se fundan sus relaciones, las ciencias del espíritu no son más que un agregado, un haz disperso pero no un sistema. Cualquier, idea, por muy burda que sea, de su enlace recíproco, descansa en alguna idea burda acerca de la conexión de los fenómenos psíquicos. Sólo partiendo de la conexión psíquica amplia, uniforme, pueden hacerse comprensibles las relaciones en que se hallan la economía, el derecho, la religión, el arte y el saber entre sí y con las organizaciones externas (GS V, 148; EI VI, 201).

Aunque el papel de la psicología en el conjunto de las ciencias del espíritu varió con el paso del tiempo, está fuera de duda que Dilthey siempre le concedió una gran importancia. En el mencionado prólogo al volumen V de los *Gesammelte Schriften*, Georg Misch asegura que la “investigación antropológica”, como se denomina la psicología en la *Introducción*, y el “método histórico-sistemático” son, hasta el final de su vida, las expresiones con las que Dilthey describía lo más genuino de su fundamentación filosófica de las ciencias del espíritu (GS V, L).

La función de la psicología aparece de modo muy claro en sus primeros escritos, en la *Introducción* y en la *Poética*, y en las obras psicológicas de mediados de los 90, a saber, las *Ideas* y la *Psicología comparada*. Cabe preguntarse el por qué de este papel destacado, sobre todo teniendo en cuenta que la psicología de su época, de orientación empirista y naturalista, no era en modo alguno adecuada para ese propósito, hasta el punto de que Dilthey se enfrentó abiertamente a ella y propuso una nueva forma de psicología descriptiva y analítica en las dos obras recién mencionadas. Theodore Plantinga (1980, 50-51) sugiere dos motivos, que concuerdan bastante bien con el perfil intelectual de Dilthey. Por una parte su aversión al intelectualismo, a los sistemas abstractos de filosofía alejados de la vida del hombre y la sociedad, actitud que se manifiesta en la exigencia de que la filosofía se enfrente con el hombre entero y real en el que actúa el conjunto de todas las fuerzas de su espíritu y no sólo las intelectuales; y que para ello ha de contar con las investigaciones empíricas sobre el hombre y la sociedad, a las que siempre atribuyó gran valor. Así, en una nota escrita cuando tenía veinte años, concebía esta ciencia fundamental como una unión de filosofía y ciencias empíricas y afirmaba que en la antropología, la forma más viva y visible

de la filosofía, “se unen todas las ciencias naturales, la geografía y la historia, todas las disciplinas filosóficas” (GS XVI, 373). Y en una elogiosa reseña del antropólogo Adolf Bastian, tras señalar la necesidad de servirse de los materiales que proporcionan la historia, la etnología y la antropología, apela a la psicología que, al ocuparse de la “totalidad unitaria” que es la humanidad, puede garantizar la unidad de los conocimientos del mundo espiritual (GS XI, 205-06).

Por otra parte, el valor que Dilthey atribuyó siempre al arte, y en especial a la literatura, para la comprensión del mundo humano, le llevó a ampliar y consolidar el conocimiento que proporciona la psicología precientífica contenida en la literatura mediante una psicología científica y sistemática basada en el contenido y en la estructura.

2. NECESIDAD Y FUNCIÓN DE UNA TEORÍA ESTÉTICA

En 1982, cinco años después de la *Poética*, Dilthey publicó una nueva obra sobre estética, *Las tres épocas de la estética moderna y su tarea actual*. Las dos parten de la necesidad de desarrollar una nueva teoría estética y, aunque el contenido y el objetivo de ambas es diferente, la forma en que se argumenta la necesidad y la función de una teoría estética es muy semejante, incluso con frecuencia se utilizan las mismas palabras y expresiones. En la exposición de este tema me serviré indistintamente de una y otra obra.

Dilthey vincula la necesidad de una nueva reflexión estética con los profundos cambios socio-históricos que se han producido en Europa desde los años treinta y sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cambios tan hondos a su juicio que a raíz de ellos, escribe, “se disolvió la visión de la vida que se había desarrollado desde el siglo XV y [...] comenzó a surgir un nuevo horizonte de oscuras e inmensas proporciones” (GS VI, 243; EI VIII, 261-262). Hay que retroceder mucho en el curso de la historia europea para encontrar una revolución de semejantes proporciones, porque se trata, continúa, de una “conmoción de la sociedad humana y de todos sus conceptos” equiparable al derrumbamiento del mundo greco-romano (GS VI, 246; EI VIII, 264). En la nueva mentalidad surgida de estos cambios, han arraigado con fuerza los principios de la “cismundanía y condicionabilidad terrestre” de la vida humana y al mismo tiempo se ha producido en el arte la “emancipación total del clasicismo y del romanticismo” (GS VI, 243; EI VIII, 261).

Las consecuencias de este cambio de ideas y valores han sido muy grandes en el arte, actividad que es, por una parte, muy próxima a la vida y a sus vicisitudes y, por otra, decisiva para esclarecerla e iluminarla, “órgano de comprensión del mundo” como lo llamó con frecuencia Dilthey. La hondura de las transformaciones sociales y culturales y la “sed de realidad [...] y de verdad” que tiene el arte hacen que en las circunstancias de su época “el artista y el poeta sienten hoy que un grande y verdadero arte... tendría que expresar un contenido y un secreto de esta época tan poderoso” como lo fue en el Renacimiento (GS VI, 105; EI VI, 4-5). De la conjunción de ambos elementos, los grandes cambios sociales y culturales y el vigor de la creación artística, “han nacido una literatura y un arte nuevos” que demandan una nueva teoría y normativa estética (GS VI, 243; EI VIII, 262).

Al caracterizar el arte de finales del siglo XIX Dilthey se centra sobre todo en la literatura naturalista que se va imponiendo por toda Europa. Para él, el naturalismo quiere ser un testimonio del derrumbamiento del viejo estatus y “pretende dar expresión al sentimiento abrumador de que los órdenes de vida de la sociedad han caducado”. Con el fin poner de manifiesto la ruina de la sociedad, los escritores describen la corrupción de tal forma que “al describir, disuelven”, pero ello requiere que el cuadro que pintan sea “verdadero, hondo y preciso en la representación de la realidad” (GS VI, 243; EI VIII, 262).

En cuanto al modo de proceder, los escritores pretenden “ser naturalistas”. Ello significa para Dilthey realizar la “anatomía y la fisiología de una determinada porción de la realidad” y esto se concreta, en la forma más cruda de la nueva literatura, en hacernos ver, sobre todo, “lo fisiológico y hasta lo bestial de la naturaleza humana”. Pero este modo de describir, y el ideal de verdad que lleva consigo, muy alejado del principio supremo de idealidad (GS VI, 156; EI VI, 52), impiden a este arte ser un arte verdadero. En *Las tres épocas* Dilthey argumenta detalladamente que el verdadero arte imitativo es muy distinto del naturalismo (GS VI, 281-84; EI VIII, 295-98).

Dilthey comienza este tratado mostrando que el arte de su época no ha logrado dar respuesta a los grandes cambios sociales y culturales y, como consecuencia, denuncia que “en la actualidad la anarquía reina por todos los países en el ancho campo de la poética” (GS VI, 101; EI VI, 3). La desorientación se extiende todos los ámbitos relacionados con el arte: la creación, el juicio de la crítica y el gusto del público. Y, evidentemente, alcanza también a la parte de la filosofía que se ocupa de ello, la reflexión estética. Este desorden es un fenómeno normal, que ocurre cada vez que “una nueva

manera de sentir la realidad ha quebrantado las formas y las reglas existentes” y a raíz de esa transformación “se pretende crear nuevas formas de arte”. Ahora bien, puesto que para Dilthey la filosofía es una parte viva de la conexión social y debe intervenir en ella, ya que “sólo en la medida en que... actúa tiene derecho a la existencia” (GS VI, 116; EI, 14), ante la situación de crisis del arte en su tiempo, la filosofía asume como una de sus “tareas más vivas” y urgentes desarrollar el pensamiento estético con objeto de restablecer “la relación natural entre el arte, la crítica y el público discutiendo” (GS VI, 242; EI VIII, 261).

Dilthey piensa que el papel catalizador del pensamiento estético, que activa la relación entre la creación, la crítica y el público, se ha dado siempre que el arte ha desempeñado una función viva en la sociedad. Así ocurrió, dice, en la Grecia clásica y en el Renacimiento, y sobre todo en la gran época de la literatura alemana, especialmente con Goethe y Schiller, en quienes la creación artística iba unida a la reflexión (GS VI, 105; EI VI, 4-5) y la estética, por su parte, “era un pensamiento vivo, operante, que actuaba sobre la poesía, la crítica la comprensión y el conocimiento histórico-literario o filológico” (GS VI, 116; EI, 14).

La historia del arte muestra que el pensamiento estético es una fuerza que da vida para el arte, orientando tanto al creador como al público. Para el artista, “la captación reflexiva de las funciones y leyes del arte mantiene la significación y las metas ideales”; para el público, asegura adecuadamente la “energía del efecto consiguiente” puesto que de ordinario “los instintos de la naturaleza humana tienden a rebajarse de continuo” (GS VI, 106; EI VI, 5). Así pues, “*la reflexión estética sobre la meta y la técnica de cada arte*” no es una tarea ociosa o un adorno de lujo añadido al arte sino que, por el contrario, es uno de los factores que, en las épocas de florecimiento de las artes plásticas y la poesía, contribuye a la “*la formación de un estilo sólido y de una tradición conexas en el arte*” (GS VI, 106; EI VI 5).

En consecuencia, la situación de crisis que Dilthey constata pide una reflexión filosófica semejante a la de otras épocas, como ocurrió con los primeros renacentistas, sólo que la tarea actual presenta una dificultad nueva: en virtud de su situación histórica y cultural, aquéllos sólo tenían que considerar las fuerzas individuales que actúan en la creación artística; en cambio, “el gran movimiento artístico en que vivimos hoy día”, en consonancia con la nueva realidad social, tiene que afrontar el entramado íntegro de “las relaciones reales en que se hallan los hombres entre sí y con la naturaleza, el

orden de la realidad a cuyas leyes estamos sometidos” (GS VI, 242 y 245; EI VIII, 261 y 264).

Una vez señalada la necesidad de una nueva investigación estética, es oportuno preguntarse qué relación tiene todo esto con el proyecto delineado cinco años antes en la *Introducción* dentro del cual, según he sostenido citando a Rodi, Joach y Bambach, se enmarcan todos los trabajos posteriores de Dilthey.

En el aspecto personal, el arte y sobre todo la literatura tienen un lugar importante en la vida de Dilthey; aparte de la filosofía es su afición principal junto con la historia, cultivada intensamente desde que era muy joven, según se ha dicho. Con el tiempo, se convirtió en uno de sus principales temas de estudio de forma que antes de publicar la *Introducción* había compuesto varios tratados de entidad: *Novalis* (1865), *Lessing* (1867) y la primera versión del *Goethe* (1877), aparte de un gran número de recensiones y comentarios. Pero en la evolución del pensamiento de Dilthey el estudio histórico de la literatura tuvo un papel mucho más profundo e inspirador. Según él mismo declara, fueron los estudios de historia literaria lo que le llevó al descubrimiento del “hecho más profundo de las ciencias del espíritu: la historicidad de la vida psíquica, que se manifiesta en todo sistema cultural producido por la humanidad”. Con ello se rebasa el ámbito meramente literario y se llega a un problema filosófico central, que Dilthey plantea en estos términos: “¿en qué modo la identidad de nuestro ser humano, que se manifiesta en uniformidades, se enlaza con su variabilidad, con su ser histórico?” (GS VI, 108; EI; VI, 7).

Así pues, fue en los estudios sobre la literatura y los escritores donde se presentó a Dilthey “la dificultad, el problema principal que pesa sobre todas las ciencias del espíritu”, que consiste en “derivar proposiciones universalmente válidas basadas en las experiencias internas, que son tan personalmente limitadas, tan inciertas, tan complicadas y, sin embargo, no analizables”. En efecto, los productos objetivos que estudian las ciencias del espíritu, las obras literarias en este caso, son creaciones históricamente condicionadas, realizadas por individuos cuya vida y actividad se desarrolla en un contexto también históricamente condicionado; y sin embargo, la filosofía aspira a obtener acerca de ellos, “leyes de validez universal que sean utilizables como reglas de la creación y como normas de la crítica” (GS VI, 107; EI VI, 6).

Cuando Dilthey declara que en la “en la historia literaria se desplegó ante nosotros la consideración filosófica de la historia”, añade su esperanza de

que también en ella aparezca la clave para el estudio histórico del ser humano: “acaso corresponda a la poética una significación semejante en el estudio sistemático de las manifestaciones históricas de la vida” (GS VI, 109; EI VI, 8). Más adelante intentaré mostrar que la vinculación entre los estudios sobre el arte y las ciencias del espíritu no es una simple coincidencia sino que responde a la naturaleza del objeto de ambos, la vida humana, y al modo como el arte aclara e ilustra la vida pues, como veremos, el conocimiento artístico precede a la ciencia, es decir, el arte nos da a conocer la vida antes que lo haga la ciencia, y el conocimiento que nos brinda no es reemplazado por el de la ciencia cuando ésta se desarrolla.

Como explica Rudolf Makkreel (1992, 78), el arte constituye un sistema cultural bastante libre comparado con las instituciones de la organización externa de la sociedad, y por eso la actividad creadora del artista puede desarrollarse de forma muy espontánea gracias al alto grado de libertad con que actúa. Y como, por otra parte, es muy fácil acceder a los productos artísticos y conocer mucho acerca de los procesos de creación gracias a los numerosos testimonios de los escritores, este campo resulta muy adecuado para estudiar la libertad creadora del individuo en la determinación histórica de sus creaciones (GS VI, 108-9; EI VI, 7-8). Es lógico, así, que la estética se presentase a los ojos de Dilthey como un ámbito privilegiado para el conocimiento histórico, no sólo por los avances que en ella se pudieran realizar como ciencia particular del espíritu, sino sobre todo porque en ella se podría afrontar la solución de los problemas metodológicos y teóricos planteados en la *Introducción*.

En el prólogo al volumen V de los *Gesammelte Schriften*, Georg Misch expuso de forma escueta y clara la estrecha vinculación de la filosofía de Dilthey con la estética, al afirmar taxativamente que “la poética fue, junto con la teoría de la historia, el germen de sus ideas sobre la vida y la comprensión de la vida” (GS V, ix).

En *Las tres épocas* Dilthey estudia las teorías estéticas del racionalismo, empirismo y romanticismo. Encuentra que todas ellas son unilaterales pues no cumplen los requisitos establecidos en la *Introducción* acerca de las diferentes clases de enunciados que deben contener las ciencias del espíritu. Allí se establece que toda ciencia del espíritu debe constar de las siguientes clases de proposiciones: 1) descripción de una realidad dada en la experiencia, que constituye el elemento histórico; 2) relaciones entre estas realidades, obtenidas por abstracción; y 3) juicios de valor y normas (GS V, 26; EI 35). Dilthey considera que se puede superar la unilateralidad de esas teorías esté-

ticas, corrigiendo los defectos de cada una. Como observa R. Makkreel (1992, 82), vista desde esta perspectiva, la *Poética* de 1887 cumple con estos requisitos establecidos en la *Introducción*, pues en ella se describen hechos, se enuncian leyes y se establecen normas de validez universal. Efectivamente, la *Poética* contiene estudios histórico-descriptivos, investigaciones teóricas de los procesos creativos y consideraciones normativas de las reglas de la creación y de los criterios de evaluación.

En la *Introducción* Dilthey había establecido que en todo acto de conocimiento se dan esos tres aspectos –descripción, relación, valoración–, aunque normalmente uno de ellos sea predominante (GS I, 89; EI I, 92), y que las ciencias con intención normativa cumplen una función vital en la sociedad puesto que proporcionan una guía para el avance social, económico, político y cultural (GS VI, 189; EI I, 82). Esto vale de manera especial para ciencias como la ética, la pedagogía y la estética, como señala Kurt Müller-Völlmer (1963, 84-85), el cual remite a un pasaje muy significativo de la *Introducción* acerca de la relación entre la estética y el estudio del ser humano, en que Dilthey afirma que “una verdadera poética que sirva de fundamento al estudio de la literatura y de su historia deberá obtener sus conceptos y principios enlazando la investigación histórica con este estudio general de la naturaleza humana” (GS I, 88-89; EI I, 92).

En particular, Dilthey encontró en la literatura las condiciones necesarias para formular las explicaciones específicas de las ciencias del espíritu, esto es, *explicaciones causales internas*, que establecen relaciones legales entre fenómenos no por construcción hipotética, como hace la psicología explicativa, sino por medio de la descripción y análisis de la experiencia, como exige la psicología descriptiva que en este momento consideraba la ciencia fundamental.

Más adelante, según indica Rudolf Makkreel (1992, 78-80), Dilthey reconoció la insuficiencia de considerar el arte sólo a partir de la experiencia del artista y vio la necesidad de considerar la obra de arte como algo objetivo, como se comprueba en los “Fragmentos” para la revisión de la *Poética*, de 1906-07 (VI, 311). No obstante, esa corrección tardía había sido sugerido mucho antes cuando, en la primera versión del estudio sobre Goethe (1877), sostenía la “imposibilidad de explicar los productos de la imaginación sólo por los datos de la vida”, y que esos conocimientos debían ser “reguladas por una teoría hermenéutica de la comprensión [...] y complementada por la investigación biográfica directa” (UED, 49, 64). Con todo, añade Makkreel,

Dilthey nunca negó la legitimidad de la psicología para lograr la comprensión de la función del arte.

En la época en que escribió la *Poética*, Dilthey estaba convencido de que una obra literaria no es sólo expresión de la experiencia del autor, sino también un producto histórico. Sin embargo, teniendo en cuenta la peculiaridad de la obra literaria, en la que, gracias a los testimonios de los escritores, la relación entre la experiencia interna del autor y la obra objetiva se nos ofrece con una claridad extraordinaria, consideró muy oportuno realizar una explicación de las obras literarias desde el proceso de la creación y no desde la obra como producto histórico. Y por eso, la perspectiva psicológica descriptiva domina la exposición de la *Poética*. Y así, al investigar en este campo, Dilthey comienza a desarrollar importantes conceptos psicológicos cuyo estudio proseguirá con mayor detalle en los dos grandes tratados psicológicos de la década de los 90.

3. IMAGINACIÓN E IMAGINACIÓN POÉTICA

En 1877, cinco años antes de la *Introducción*, Dilthey publicó un estudio importante sobre Goethe titulado *La imaginación de los poetas*. Bastantes años más tarde, en 1906, ante la insistencia de algunos amigos y discípulos, Dilthey lo reelaboró y lo incluyó en *Vida y poesía*, que contenía además estudios sobre Lessing, Novalis y Hölderling. En la versión de 1906 el tratado sobre Goethe se titulaba “Goethe y la fantasía poética”; y el título de la obra, *Vida y poesía*, era el de uno de los epígrafes de este tratado (en la versión alemana: *Das Erlebnis und die Dichtung* y “Erlebnis und Dichtung” respectivamente).

Pocos años después de la *Introducción*, en 1887, publicó un importante estudio sobre poética dedicado a Eduard Zeller con ocasión de su 70º cumpleaños. El título original era *La creación del poeta (Das Schaffen des Dichters)*; en la edición de los *Gesammelte Schriften* Georg Misch cambió el título por este otro: *La imaginación del poeta. Elementos para una poética (Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik)*.

Con estas observaciones quiero resaltar dos cosas: el papel de la imaginación como fuente de la creación y Goethe como modelo de imaginación poética.

Desde muy pronto Dilthey intuía una idea acerca el conocimiento que proporcionan el arte y las ciencias del espíritu que con el tiempo se convirtió en una de sus convicciones principales sobre el tema: el arte precede a la

ciencia en el conocimiento del ser humano, el conocimiento que nos da es original y no es sustituido ni reducido a los conceptos de ésta. Así, en sus años de estudiante en Heidelberg, a propósito de Goethe, anotaba en su diario que “en él la poesía ha presentado lo que la filosofía ha logrado mostrar en conceptos sólo largos años después –la unidad de la vida y del ideal, la identidad eterna, la realización de la razón del mundo en la vida de la historia” (DjD, 5). De forma más moderada, pero igualmente clara, declara en la *Poética* que gracias a Goethe se llegó a saber que “la facultad estética es una fuerza creadora que engendra algo que sobrepasa a la realidad, un contenido que no se da en ningún pensamiento abstracto, en definitiva, un modo y manera de considerar el mundo”. Y como consecuencia se pudo valorar a la poesía nada menos que como “una facultad autónoma para contemplar la vida y el mundo; se convirtió en órgano de la comprensión del mundo” (GS VI, 116; EI VI, 15).

Y de Goethe, según señala Frithjof Rodi (1969, 60-61), le interesó no sólo la estructura de su *Weltanschauung*, sino sobre todo el órgano de esta *Weltanschauung*, a saber, la capacidad intuitiva y la imaginación poética. En la *Poética* Dilthey cita las conocidas palabras de Goethe acerca de la imaginación, en las que compara el despliegue de las imágenes con la metamorfosis que sufren las plantas y animales desde su germen:

Poseía el don de que, al cerrar los ojos y figurarme, con la cabeza inclinada, una flor en medio del órgano de la vista, no se fijaba ni un momento en su primera figura sino que parecía desenvolverse y, desde su interior, se desplegaban nuevas flores que salían de hojas coloreadas, o también completamente verdes; no eran flores naturales sino fantásticas y, sin embargo, regulares como las rosetas de los escultores. Era imposible fijar la creación en brote, pero duraba tanto tiempo como quería y ni se apagaba ni se reforzaba. Podía producir el mismo efecto cuando me figuraba el adorno de un cristal abigarrado, adorno que iba cambiando continuamente del centro a la periferia (GS VI, 178; EI, VI, 71).

Dilthey consideró la capacidad poética descrita por Goethe como un proceso vivo y no como un mecanismo de asociación y reproducción, y se sirvió para ello de la psicología y fisiología de los sentidos desarrollada por Johannes Müller. “En este punto, afirma, nos damos cuenta de que no son las relaciones muertas de asociación y reproducción las que dominan toda la vida espiritual” (GS VI, 176; EI VI, 69).

Indiqué en el apartado anterior que al escribir la *Poética*, Dilthey consideraba las obras literarias como un producto histórico pero eligió el método

psicológico-descriptivo. El acceso psicológico a la imaginación poética tiene su razón de ser en el punto de vista desde el cual Dilthey considera la poesía. Lo que le interesa primeramente de la poesía no es la obra como una totalidad significativa; eso pasará a primer plano años más tarde, cuando prevalezca la consideración hermenéutica. En esta época, en cambio, según sugiere Rudolf Makkreel (1992, 9 y 117), el interés de Dilthey se centra en el valor de la poesía para la vida humana y por eso la explicación de la *Poética* se refiere a la actividad creadora del artista y a la impresión que la obra produce en el lector, y desde esta perspectiva es posible formular normas de evaluación como corresponde a una ciencia práctica.

Sobre la función que el arte, y en particular la literatura, juega en la vida humana, Dilthey se muestra muy explícito. La feliz expresión de que el arte es el “órgano de comprensión” del mundo y de la vida se complementa con la afirmación de que tanto para el creador como para el lector, la poesía no es algo superfluo sino una necesidad. Por una parte, el origen del poema reside en el “ansia” de “expresar una vivencia” (GS VI, 194; EI VI, 87) y, por otra, al lector se le “hacen comprensibles las experiencias de la vida diaria” en las palabras en que la vivencia cobra cuerpo (GS VI, 166; EI VI, 61), más aún ellas le enseñan a “comprender mejor su propio corazón, a observar los tramos escondidos y uniformes de su vida y, al mismo tiempo, a hacer frente a lo extraordinario” (GS VI, 129; EI VI, 26). A la necesidad que tiene el poeta de encontrar en la expresión un cauce a su poderosa vitalidad corresponde en el lector un “impulso interior [...] por conocer estados internos de otros hombres o pueblos, por captar, reviviendo, otros caracteres, por compartir penas y alegrías, por escuchar relatos, actuales o pasados, o también aquellos que podrían haber sucedido”; este impulso no es fácilmente explicable, tiene algo de “irracional que no podemos eliminar de nuestro ser mediante razonamientos” y está presente a lo largo de toda la historia, pues “es tan propio de los pueblos primitivos como del europeo actual” y en él encuentran su base, junto a la poesía, la historia y la biografía (GS VI, 193; EI VI, 86). En suma, tanto la creación artística como la impresión estética se revitalizan en la obra de arte y de este modo el arte cumple su finalidad de “dar satisfacción a esta necesidad de vida sentida” (GS VI, 164; EI VI, 59).

Vale la pena reproducir el texto en que Dilthey describe el efecto de la poesía sobre el ser humano:

La función de la poesía es, por lo tanto, si consideramos lo primario en ella, que conserve, fortalezca y despierte en nosotros esta vitalidad. La poesía nos lleva de continuo a esta energía del sentimiento de la vida que

nos llena en los más bellos momentos, a esta interioridad de la mirada con la cual disfrutamos del mundo. Mientras que en nuestra existencia real nos hallamos en un cambio inquieto entre deseo y gozo y la dicha plena no es más que un raro día de fiesta en esta existencia, el poeta nos acarrea esta salud de la vida, nos proporciona con sus creaciones una satisfacción permanente, sin ningún regusto amargo, y nos enseña a sentir y a gozar así el mundo entero como vivencia: con la participación del hombre pleno, entero, sano (GS VI, 131; EI VI, 28).

4. LA “NORMALIDAD” DE LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA

Con estas últimas palabras (“hombre pleno, entero, sano”) suele aludir Dilthey a la normalidad de los procesos de la captación y, sobre todo, de la creación artística. En varios lugares sostiene con claridad que se trata de procesos mentales ordinarios y comunes. Desde luego que en ellos se da algo peculiar, y ahí reside su especificidad artístico-estética, pero esa peculiaridad no consiste en ser procesos de naturaleza diferente. Más aún, se esfuerza por mostrar su semejanza con algunos procesos ordinarios, como se verá más adelante: así, por ejemplo, la modificación de las imágenes que realiza el poeta es semejante a lo que ocurre en el recuerdo (GS VI, 172; EI VI, 66) y en la percepción visual ordinaria (GS VI, 287; EI VIII, 296). Su insistencia en la normalidad de la actividad creadora hace frente a la asociación de genio con locura que atraviesa la cultura occidental desde al mundo griego hasta los poetas recientes, entre ellos Demócrito y Platón, Horacio, Schiller, Goethe y Schopenhauer y que los románticos han exaltado haciendo del artista un ser anormal (GS VI, 91; ET, 247). Se trata de un punto al que Dilthey otorga bastante importancia, y así lo señalan varios de los estudiosos de la *Poética*, en algún caso con comentarios extensos (Müller-Vollmer, 1963, 104; Karol Sauerland, 1972, 92 y 102; Makkreel, 1992, 153-160).

Dilthey admite una afinidad entre los estados de la creación poética y los estados propios del sueño, de la locura y de la alucinación: se dan en el “*genio poético, escribe, otras condiciones de estructura que lo acercan aún más a los estados anormales del alma*” (GS VI, 92; ET 248). Y añade que “la fantasía creadora siempre se siente misteriosamente atraída por los límites de lo humano” (GS VI, 92; ET 249), porque tanto en unos como en otros se producen imágenes que no reproducen simplemente la realidad, al modo de una copia, sino que “trascienden toda experiencia” (GS VI, 92; ET 249; *et passim*). Tanto en la creación artística como en algunos estados

anormales, las imágenes y sus combinaciones no están “trabadas por las condiciones de la realidad” (GS VI, 93; ET, 250), y por eso se presentan en forma y conexión diferente de la que ofrece la experiencia. De esta afinidad procede, desde tiempos antiguos hasta el romanticismo reciente, la vinculación de lo genial con el desvarío.

La idea del artista como un ser anormal tiene su justificación, según Dilthey, en la concepción del genio propia de la filosofía estética alemana del siglo XIX, cuyo origen inmediato es la idea kantiana del genio como una “capacidad creadora por nacimiento, que da al arte su regla”. Siguiendo este modo de pensar, explica Rudolf Makkreel (1992, 89-90), el “punto de vista trascendental” de Fichte y la apelación a lo “inconsciente” de Schelling en relación con la creación artística, son formas de determinismo histórico que hacen del artista un ser en que se expresa el espíritu nacional; sin embargo, ambos ignoran la actividad creadora del individuo. Para Dilthey esta teoría estética tiene el mérito de restaurar el valor del poder creador del ser humano, pero se detiene precisamente ante el punto decisivo, a saber, el análisis psicológico de la creación (GS VI, 268; EI VIII, 283). Para abordar correctamente el problema de la creación estética y evitar toda forma de determinismo histórico, hay que referir la capacidad creadora a la imaginación del individuo.

Dilthey había emprendido el análisis de la creación artística años antes de publicar *Las tres épocas*. En 1886 pronunció una conferencia titulada *Imaginación poética y locura*, que contiene muchas de las ideas que más tarde aparecerán en la *Poética* de forma más detallada. En dicha conferencia describe resumidamente los procesos psíquicos fundamentales y, en especial, explica con cierta extensión la “conexión adquirida de la vida psíquica” o “nexo psíquico adquirido”, de que se tratará más adelante, concepto de gran importancia para la explicación estética y para el conocimiento tanto de la estructura psíquica como de la individualidad, temas de las grandes obras psicológicas de los años 90, las *Ideas* y la *Psicología comparada*.

En *Imaginación poética y locura* el nexo psíquico adquirido es la clave para distinguir el genio y la locura. Entre el artista y el demente hay una afinidad en relación con el despliegue y la modificación de las imágenes, pero la diferencia entre ambos es radical: “el genio no es un fenómeno patológico sino el hombre sano y completo”, porque el mismo fenómeno, la producción de imágenes que rebasan la experiencia, se da en ambos casos “por razones totalmente distintas” (GS VI, 94; ET, 250).

Dilthey concibe la vida como una interacción del individuo con el medio en la que el nexo psíquico adquirido juega un papel decisivo. Este nexo es un “todo estructural” en que se integran tres elementos: las sensaciones y percepciones en que el mundo se presenta al yo, los sentimientos y las valoraciones que siguen a esa representación, y finalmente los impulsos y los fines de la voluntad, por medio de los cuales el hombre actúa en el mundo. Es una estructura dinámica, que regula y gobierna la vida de forma muy sutil pero enérgica (GS VI, 95; ET, 251-52). Esta estructura, núcleo de la individualidad, como Dilthey explicará explícitamente años más tarde, actúa a su vez sobre los tres elementos: sobre las representaciones, sobre los sentimientos y sobre las voliciones.

En la vida corriente, el aspecto finalístico del nexo se orienta a satisfacer las necesidades y procurarse felicidad. Pero en el caso del poeta el nexo actúa en una dirección diferente: en su actuación creativa, el artista no se dirige principalmente a los fines ordinarios de la vida, sino que vive en una situación de contemplación desinteresada, como le ocurre a “un viajero que se entrega a los paisajes de un país extraño, sin intenciones, sin cálculo, con plena libertad” (GS VI, 97; ET, 253). Pero a diferencia del demente o de los estados de alucinación, el nexo psíquico del artista es especialmente activo y enérgico. Como explica Karol Sauerland (1972, 92-93), la actividad de su imaginación es libre de dos formas: por una parte, no está constreñida a las condiciones de la experiencia, y en esto se asemeja al demente o al alucinado; por otra, en esa actividad el artista es plenamente consciente y dueño de sí. Cuando crea, el artista es consciente del fin que persigue, de la relación que sus imágenes tienen con la realidad, las reconoce como imágenes producidas por él y, por tanto, no las confunde con la realidad.

A diferencia de los estados anormales o patológicos, en las imágenes creadas por el poeta conviven realidad e ilusión. Dilthey lo compara a lo que ocurre en una representación teatral (GS VI, 139; EI VI, 35-36) y sobre todo a la actitud del “niño que juega”: uno y otro, dice, “creen, el niño, en la vida de sus muñecos y animales, el poeta, en la realidad de sus figuras. Y con todo no creen” (GS VI, 98; ET, 255). En la creación artística conviven la vivacidad y la fuerza de las imágenes fantásticas con la conciencia de su carácter ficticio; y eso distingue al artista del demente. En esta relación del nexo psíquico toca una de los elementos nucleares de creación y, añade Dilthey, contiene “uno de los problemas más interesantes de la psicología” (GS VI, 139; EI VI, 35). Así se resume la versión psicológica del problema de la relación de la obra de arte con la realidad, que Dilthey describe muchas ve-

ces con palabras semejantes: las imágenes artísticas proceden de la realidad, la sobrepasan y, paradójicamente, nos la hacen conocer mejor (GS VI 92; ET, 249; GS VI, 172; EI, 65-66; GS VI, 185 78, *et passim*).

De este modo el estudio de la psicología del artista que se deriva de la comparación con los estados anormales y patológicos, su condición de hombre normal, “entero, pleno y sano”, que podría parecer de interés secundario, lleva directamente al misterio de la creación y de la obra artística.

5. LA CREACIÓN DE IMÁGENES SIGNIFICATIVAS

No deja de sorprender que Dilthey abordara el tema de la creación artística y, más aún, desarrollara algunas de sus ideas principales sobre el particular, en una conferencia sobre la imaginación poética y la locura; él mismo lo reconoce abiertamente (GS VI, 211; EI VI, 103). Por eso no es extraño que la relación entre arte y locura aparezca de nuevo en la *Poética*, no sólo en un pasaje dedicado expresamente a ella sino que asoma con cierta frecuencia a lo largo de la obra. La insistencia de Dilthey acerca de que el artista es consciente y dueño de su propia ficción, está muy relacionada con su esfuerzo por rechazar el ideal del arte como “bella apariencia” y superar la “escisión entre arte y vida” que crea “un reino de libertad y de belleza separado de la realidad”, como en su opinión realizaba el arte romántico (GS VI, 122-123; EI VI, 21).

La confrontación entre la imaginación insana y la imaginación artística está muy justificada pues tanto lo que las asemeja como lo que las diferencia hace muy patente la naturaleza particular de la creación poética. Ambas tienen en común que sus imágenes rebasan la realidad, rasgo característico del arte. La actividad creadora, dice Dilthey, consiste esencialmente en producir imágenes que, como las del loco o las del que sueña, “se despliegan libremente por encima de las fronteras de lo real” (GS VI, 137; EI VI, 34, *et passim*).

Aunque toda actividad mental es una trama en que intervienen los tres aspectos del psiquismo, a saber, la representación, el sentimiento y la volición, puesto que el producto de la actividad artística es *prima facie* representativo, es decir, una imagen sensible originada en la experiencia y elaborada por la mente, Dilthey la atribuye a la imaginación. Las imágenes del poeta van más allá de la realidad y de la experiencia, muestran algo que nunca ha existido y nunca ha sido percibido en esa forma, de forma que es apropiado hablar de creación. Esta acción constituye el tema de que parte la

nueva poética, y su primera cuestión consiste en averiguar “cómo se forman [en el poeta] estos procesos” creativos. Ése es el problema que yace bajo la expresión “fantasía poética”, presente en el título de la *Poética* y asunto central del ensayo sobre Goethe (GS VI, 138; EI VI, 34).

En el proyecto que delineó en la *Introducción* para estudiar el mundo histórico, Dilthey contraponía el conocimiento del mundo natural al conocimiento del mundo histórico. A grandes rasgos, aquél se realiza sobre todo mediante una explicación causal hipotética; en cambio el conocimiento del mundo histórico se debe desarrollar mediante un método basado fundamentalmente en una psicología de carácter descriptivo, que Dilthey desarrolló en la *Poética* y en las obras psicológicas de los años 90.

No obstante, en la *Poética* Dilthey lleva a cabo una explicación de tipo causal, aunque de carácter diferente a la de las ciencias de la naturaleza. Se trata de una “explicación causal *interna*” de los hechos históricos realizada a partir de una descripción psicológica. Explica Rudolf Makkreel (1992, 90) que esta explicación consiste en establecer relaciones legales de antecedente y consecuente entre fenómenos histórico-espirituales a partir de *conexiones internas* de los mismos, y por tanto diferentes de las hipótesis externas, como son las leyes psicológicas de la semejanza, contigüidad, etc., propuestas por Hume, que estudian los fenómenos psíquicos al modo de las ciencias naturales. Estas explicaciones causales internas son de gran valor para las ciencias del espíritu porque con ellas se consigue la *comprensión* de los fenómenos.

La estética cuenta con tres elementos que permiten realizar explicaciones de ese tipo, a saber: el estudio de la formación y de la recepción de las imágenes, que incluye sobre todo la intervención del aspecto afectivo-valorativo, los testimonios de los artistas y el estudio de las obras mismas. Con ello es posible desarrollar el proyecto de la *Introducción*. En particular, la investigación se realiza siguiendo dos líneas: por una parte, conjugando las “observaciones [psicológicas] sobre la acción poética creadora y sobre la sensibilidad estética que le es afín” con “la forma acabada y transparente de esas creaciones”, es decir, comparando la psicología de la creación y la recepción con el producto artístico; por otra, contrastando los resultados de esa comparación con los abundantes testimonios que los propios poetas nos han dejado sobre los procesos de creación. De ese modo se abre la perspectiva esperanzadora para las ciencias del espíritu de “llevar a cabo una explicación causal de los procesos creadores”. Esa vía de estudio pone a la estética en una situación privilegiada para el desarrollo de las ciencias del espíritu, esto

es, podría ser la ciencia que realice por vez primera el conocimiento del mundo histórico: “parece, concluye Dilthey, como si la poética estuviera en condiciones que acaso le permitan inaugurar la explicación interna de un todo histórico-espiritual según métodos causales” (GS VI, 125; EI VI, 23).

El empleo de estas explicaciones causales internas permite afrontar un problema capital de todo estudio del mundo humano: cómo conjugar las condiciones históricas determinadas de toda producción del espíritu humano con los elementos permanentes del mismo. En el ámbito de la estética, este problema constituye la “cuestión central de toda poética, [a saber] la *valides universal* o cambio histórico del gusto”, esto es, la relación entre lo psicológico y lo histórico, lo interno y lo externo, que se da en todas las ciencias del espíritu, y esa relación se establece proporcionando la explicación de los hechos históricos mediante “condiciones uniformes”, esto es, mediante las leyes de la vida psíquica que la psicología descubre (GS VI, 126; EI VI, 24).

Las imágenes producidas por la fantasía poética guardan gran semejanza con las que aparecen en el sueño o en estados anormales. La comparación de unas y otras, como veíamos, muestra un rasgo específico de la poesía, a saber, que produce imágenes que rebasan la experiencia. En ese sentido, el poeta se distingue de los demás hombres. Ahora bien, según hemos visto también, la creación poética es una actividad completamente normal: el poeta obtiene los materiales de su creación de la misma experiencia que los demás hombres y los elabora mediante los mismos procesos psíquicos que se dan en ellos. Más adelante se verá con más detalle esa diferencia, es decir, cómo la poesía, siguiendo procesos psíquicos ordinarios lleva a cabo un rebasamiento de la experiencia que, además, produce obras significativas en alto grado, en el sentido de que nos hacen conocer mejor la experiencia común.

Desde notas muy tempranas fechadas en 1860 (Karol Sauerland 1972, 63), Dilthey sostenía que todo el material de la poesía es o bien la experiencia socio-histórica o bien la experiencia literaria. El poeta vive la misma vida que el resto de los hombres, comparte el mismo mundo de evidencias originarias, y toma de ellas el material para su creación. Es en la “experiencia viva” donde se encuentra “la base de toda verdadera poesía” y por eso, dice Dilthey con humor, “Dante y Milton sólo dispusieron para su descripción de las llamas infernales del fuego que arde en todas las cocinas” (GS VI, 98; ET, 253). El terreno en que crece la fantasía creadora es todo lo que ocurre en la vida del artista, en la medida en que es interiorizado o vivido. Dilthey se refiere explícitamente a Locke y a Hume, cuando sostiene que no

podemos “inventar ningún elemento de la vida psíquica sino que tenemos que tomarlos todos de la experiencia” (GS VI, 164-65; EI VI, 59).

Entre las imágenes de la experiencia y las que presenta la obra artística se interpone la actividad creativa. Ésta lleva a cabo una transformación de aquéllas, en particular, del modo como los elementos de la experiencia se relacionan entre sí, del “nexo de procesos que ofrecen las experiencias de la vida”. Y además de una configuración diferente a la de la experiencia de que proceden, las imágenes artísticas tienen contienen algo más, que Dilthey describe como “algo necesario, unitario, concentrado en su efecto” (GS VI, 129; EI VI, 26). La explicación psicológica de la creación artística debe aclarar cómo se realiza esa transformación.

Antes de emprender la descripción de los procesos psíquicos de la creación, Dilthey manifiesta su oposición a la “psicología dominante” que, en este asunto, reduce toda la vida anímica a la combinación, bajo formas diversas, de “representaciones como magnitudes fijas” y, como consecuencia, se hace incapaz de explicar no sólo la imaginación artística sino la toda la “conexión real de la vida psíquica” (GS VI, 139; EI VI, 36). Es comprensible, añade, que el estudio de la vida psíquica haya servido de analogías con los fenómenos del mundo físico, dado el éxito que tuvo la explicación de la ciencia natural, y que haya intentado una explicación tomando como modelo las leyes del movimiento. Pero se ha comprobado pronto que ese recurso no es válido, pues los procesos psíquicos tienen una índole peculiar según la cual no se puede acceder a su conocimiento mediante “imágenes tomadas de prestado de lo espacial y sus movimientos” (GS VI, 140; EI VI, 37).

Las representaciones de experiencia, aunque se combinen de múltiples formas, no bastan para explicar los procesos representativos. Incluso en los procesos más básicos que dan lugar a representaciones muy simples interviene un factor ajeno a las representaciones mismas; y eso sin tener en cuenta los cambios internos que se dan continuamente en las representaciones mismas (GS VI, 142; EI, 38); con otras palabras, las propiedades y las relaciones más elementales que ocurren en la mente “no pueden ser comprendidas partiendo de la representación misma en cuanto tal” (GS, VI, 140; EI VI, 36). Al incluir un factor ajeno a las representaciones, Dilthey se distancia de la psicología asociacionista y de su concepción atomística de las unidades de representación.

Para Dilthey, las leyes de asociación tienen “una significación amplísima” porque “señalan propiedades elementales de la vida psíquica que la hacen distinguirse de manera neta del curso natural” (GS VI, 140; EI VI 37).

Ahora bien, en su opinión dichas leyes no se explican solamente mediante los contenidos de las representaciones: es preciso tener en cuenta un elemento subjetivo.

Mediante la intervención del elemento subjetivo en las imágenes, Dilthey lleva a cabo una reformulación de las leyes de asociación. Según la primera ley, “las representaciones que, en la conexión psíquica se hallan más separadas, entran en conjunción, sencillamente porque son afines”; y con arreglo a la segunda, “percepciones o representaciones, o sus partes integrantes, que se hallan reunidas en la unidad del proceso consciente, pueden reproducirse mutuamente”. Dilthey añade que ambos procesos tienen lugar “bajo condiciones dadas de interés y atención” (GS VI, 141; EI VI, 137). La intervención del elemento subjetivo –el interés y la atención– excluye que en la mente se den unidades que actúan “en forma mecánica o atómica” como magnitudes invariables e indivisibles. Incluso un acto muy elemental, como un recuerdo simple, nunca es una mera reproducción. No se dan en la mente unidades con entidad autónoma aisladas de la conexión psíquica. Las unidades representativas más simples están en interacción con el nexo psíquico, participan de su vida y de su movilidad. Por eso, escribe, “es tan imposible que retorne la misma imagen, como que el árbol haga brotar en la primavera las mismas hojas” (GS VI, 172; EI, VI, 66). Años más tarde, en las *Ideas*, recuerda cómo William James ha fundamentado la misma idea de que “es insostenible la reproducción muerta de imágenes” (GS VI, 177; EI VI, 277). Así pues, en el simple proceso de reproducción, la actuación del interés y la atención sobre “el carácter de los contenidos y los modos de unión” entre ellos, muestra que en dicho proceso intervienen también elementos no representativos, a saber, “sentimientos y tensiones volitivas” (GS VI, 142; EI VI, 38).

La descripción que Dilthey hace de la vida psíquica introduce dos características que la distinguen de la concepción mecánica y atomista: es móvil –viva– y estructural. Es decir, por una parte, *dentro* de todas las unidades de vida anímica se da un movimiento o cambio permanente; por otra, se da también de forma permanente una *interacción entre todos* los elementos. Voy a examinar estos dos aspectos.

En primer lugar, las unidades representativas están sometidas a una variación permanente, aunque no siempre la advirtamos. Así lo describe Dilthey: “tan pronto como las percepciones o las representaciones penetran en la conexión real de la vida psíquica se encuentran impregnadas, animadas por sentimientos”, los cuales “intervienen en su aparición, en [...] su des-

pliegue, en su extinción”; al mismo tiempo, “tensiones de la atención, que provienen de los sentimientos, [...] y formas de la actividad volitiva [...] comunican a las diversas imágenes su energía impulsiva”. Además, esa movilidad no sólo se da en las sensaciones mismas que forman las imágenes, entre su contenido por así decir, sino también en sus conexiones: las “relaciones que se dan entre ellas, escribe, están sometidas a *cambios internos*”.

Por eso no se puede hablar de elementos fijos sino de un movimiento constante según el cual “toda representación es, en la psique real, *proceso*” (GS VI, 139; EI VI, 36). La movilidad es esencial a la vida psíquica, penetra las unidades más simples de la percepción y la reproducción: estas unidades se orientan hacia la “conexión de la vida psíquica” y la modifican y, a la inversa, “se hallan condicionadas” y son modificadas por ella (GS VI, 141; EI VI, 38).

Por el momento, es suficiente lo señalado hasta ahora: todo el material de la poesía procede de la experiencia, sufre una transformación por parte del poeta y esa transformación es un proceso de interacción.

6. EL PROCESO DE LA CREACIÓN

Me propongo exponer a continuación la explicación de Dilthey de la creación poética. Para ello voy a servirme del estudio de Rudolf Makkreel (1992, 77-117) acerca de las implicaciones de la imaginación para la estética y para la comprensión histórica. Makkreel sigue un orden de exposición diferente al de Dilthey, y pienso que puede facilitar la comprensión de la función creativa de la imaginación.

En cierto modo toda la investigación psicológica que Dilthey realiza en la *Poética* conduce a este punto, los procesos psíquicos de la creación, donde reside el núcleo de la actividad creativa. Otros aspectos de la estética, como el significado y la comprensión de la poesía, quedan en segundo plano. Para Dilthey, la dificultad de esta investigación consiste en explicar cómo con medios ordinarios –procesos mentales comunes a todos los hombres– se obtiene un resultado extraordinario –imágenes que rebasan la experiencia y al mismo tiempo nos la dan a conocer mejor–. Así, reconoce que al “penetrar ahora con mayor hondura en el nacimiento de una obra poética y el origen de la impresión que produce [...] aparece el problema más difícil del fundamento psicológico de una poética” (GS VI, 164; EI VI, 59-60).

Cuando Dilthey relaciona la creación poética con el material de que se sirve, la experiencia, la caracteriza en general como “transformación”. Pero

cuando pretende mostrar lo específico de la creación, el rebasamiento de la experiencia que la hace afín a los estados anormales, suele utilizar el término “metamorfosis”. Así, dice, partiendo de las imágenes que le proporciona la experiencia, el alma del poeta, “llena de vida y de reflexión sobre ella”, lleva a cabo en ellas diversas “metamorfosis” que tienen como fruto un nexo de imágenes que exceden las formas y las condiciones en que fueron recibidas y nos dan un sentido más profundo de la realidad.

Frithjof Rodi (1969, 58-79) ha estudiado detalladamente el concepto de “metamorfosis” que tiene una importancia capital en el estudio de Dilthey de la creación poética. Resumo a continuación sus tesis sobre este asunto.

De la temprana admiración de Dilthey por Goethe, explica Rodi, se derivó una inclinación doble: por una parte, hacia la ciencia en el sentido de Goethe, esto es, a construir genéticamente el hombre a partir de los materiales del edificio entero de la naturaleza (GS V, xcvii y xxiv); por otra, a investigar las condiciones del conocimiento intuitivo según la psicología y la fisiología de los sentidos, a los que Goethe atribuía gran importancia. En este contexto cobran relieve los procesos elementales de la creación de la fantasía. Cuando Dilthey habla de metamorfosis de imágenes y de representaciones, se puede advertir la semejanza de tiene este modo de concebir lo psíquico con la vida orgánica, es decir, Dilthey tiene presente un modelo morfológico de la vida.

Dilthey creyó encontrar el fundamento científico para llevar a cabo este programa en las investigaciones de Johannes Müller, en especial en su obra de 1826 *Los fenómenos fantásticos de la visión*. En ellas veía una vía de acceso a los procesos elementales de la vida psíquica, a partir de los cuales podría edificarse una ciencia exacta, de acuerdo con el ideal científico de su época. Las ideas de Müller permitían superar las explicaciones asociacionistas y concebir la vida psíquica según procesos vivos, conexiones, continuidad, de tal forma que, en la época de elaborar la *Poética*, Dilthey esperaba poder explicar a partir de ellas los logros más altos de la poesía.

Según Rodi, en el concepto de metamorfosis, que Dilthey tomó de Müller, se concentra la explicación orgánico-morfológica de Goethe aplicada a la vida psíquica. En él se integran tres aspectos: 1º) las imágenes no son átomos constantes sino procesos; 2º) hay en ellas algo del aspecto impulsivo de la psique; y 3º) esos procesos impulsivos se manifiestan en un despliegue a partir de un germen. Dilthey mantuvo estas ideas no sólo en la *Poética*, sino hasta el final de su vida y aunque en los *Fragmentos* para la revisión de la *Poética* de 1906-07 (GS VI, 310ss.) parece rechazar el positi-

vismo que está presente en esta “psicología explicativa”, aquéllas no obstante vuelven a aparecer en la redacción final del tratado sobre Goethe.

Hasta aquí la exposición de Rodi acerca del concepto de “metamorfosis”. Prosigo con la explicación de Dilthey sobre esa peculiaridad de las imágenes del artista que van más allá de la experiencia.

La imaginación poética rebasa la realidad según tres formas regulares, que Dilthey denomina leyes de las metamorfosis de las imágenes. Con estas leyes pretende dar una “explicación causal interna” de la creación artística mediante el establecimiento de una relación regular entre unos determinados procesos psíquicos y las imágenes poéticas que resultan de ellas.

Según se ha dicho, en la psique nada es estático, todo en ella es proceso. Dilthey añade que, además, “casi siempre [...] un proceso en la psique es un proceso de formación”. La idea de proceso de formación nos pone frente al aspecto estructural de la psique, entendida como un entramado de interacciones. En efecto, dice que son “*procesos formativos* todos los procesos psíquicos más complicados en la medida en que están actuados por la conexión de la vida psíquica”, y esta actuación de la totalidad de la vida anímica no produce solamente cambios externos entre las representaciones, tales como “diferenciar, fundir, relacionar, acarrear a la conciencia o desplazar de ella representaciones fijas”, sino que opera realmente “cambios en estas percepciones o representaciones”, esto es, metamorfosis en el interior de las representaciones mismas (GS VI, 142; EI, VI, 39). Ahora bien, los procesos que tienen como resultado estos cambios son los mismos que actúan en la metamorfosis de las imágenes poéticas.

Las dos primeras leyes según las cuales son modificadas las imágenes poéticas describen cambios en las representaciones singulares, por tanto se mueven en el marco de las leyes de asociación, reformuladas por Dilthey mediante la actuación de un elemento subjetivo, como hemos visto. Este marco es en cierto modo abstracto, pues las representaciones no se dan aisladas sino que siempre están en interacción con otros elementos.

Según la primera ley, “las imágenes cambian porque partes de ellas se desprenden o son eliminadas”. La eliminación ocurre también en el caso del sueño y de situaciones anormales, pero en las imágenes artísticas se produce por una acción deliberada del artista, que concentra su atención en busca de la “claridad y armonía de la imagen”, es decir, el artista actúa con arreglo a un principio o ideal de unidad (GS VI, 172; EI VI 66).

Según la segunda ley, “las imágenes cambian al distenderse o contraerse, al aumentar o disminuir la intensidad de las sensaciones de las cuales se componen”. También en el sueño y en los estados anormales se da un cambio en la intensidad y en la extensión de las imágenes; así por ejemplo, “la melancolía apaga los colores de la realidad”, “la hipocondría exalta las imágenes”, etc. En la poesía, este cambio, igualmente intencionado, tiene el resultado de acentuar una parte, de iluminarla como “bajo una luz eléctrica” o “a través de una lente de aumento”. También en el recuerdo y en la representación del futuro se dan cambios semejantes, ya sea como transfiguración o como exageración. Esta “afinidad interna” hace que “la imagen recordada y el sueño de futuro puedan preparar al poeta sus representaciones” (GS VI, 173; EI VI, 67).

Los cambios que se realizan según estas dos leyes afectan a las imágenes de forma cualitativa o cuantitativa y, aunque tienen su origen en la actuación de la totalidad de la vida anímica, no producen más que una “idealidad de las imágenes”, es decir, configura las imágenes de un modo formal; su contenido queda inalterado. Este cambio se da ciertamente en el arte, pero también en muchos casos de la vida ordinaria, como por ejemplo “en el proceso indeliberado del recordar de un alma sensible”. Es claro que las imágenes modificadas de este modo forman parte de la vida del alma, pero este tipo de metamorfosis no alcanza a explicar el efecto del arte, que consiste en proporcionar un sentido y una comprensión de la realidad superior al de la experiencia ordinaria. Con palabras de Dilthey, la “eliminación” y la “exageración” no van más allá de la armonía de un ideal vacío y por eso no son capaces de “llenar un poema de vida suficiente” (GS VI, 174; EI VI, 68).

He señalado anteriormente que estas leyes se mueven en el marco de las representaciones singulares, por eso su interacción con la totalidad de la vida psíquica es muy reducida. Rudolf Makkreel (1992, 97) lo explica diciendo que sólo proporcionan las condiciones que controlan la metamorfosis. Y Müller-Völlmer (1963, 105) añade que si no se amplía la explicación a un contexto más amplio, que incluya la vida del sentimiento y de la voluntad, las explicaciones internas de estas leyes de la metamorfosis tendrán muy poca fuerza explicativa.

El marco psicológico más amplio que permite explicar el valor y efecto de la poesía es la estructura global de la psique. Dilthey la denomina de varias formas: nexo psíquico adquirido, conexión de la vida psíquica, conexión adquirida de la vida del alma (*Erworbener seelischer Zusammenhang, Zusammenhang des Seelenlebens, erworbene Zusammenhang des Seelen-*

lebens). Es éste un concepto decisivo en la psicología de Dilthey. Kurt Müller-Vollmer (1963, 106) enumera las principales funciones de la conexión de la vida psíquica: es central en la explicación psicológica y estética; responde a un problema metodológico y filosófico central, a saber: la capacidad de la psicología como ciencia fundamental para formular los tres tipos de enunciados de las ciencias del espíritu, por último, en ella confluyen los aspectos histórico y existencial, universal y particular, y biológico y ontológico de la vida humana.

La conexión adquirida de la vida psíquica completa en parte la tarea metodológica propuesta en la *Introducción*, en el sentido de que además de vincular lo histórico y lo psicológico, permite a la descripción psicología desarrollar el aspecto normativo de las ciencias del espíritu, aspecto esencial, pues Dilthey consideraba que de los conocimientos teóricos de la filosofía se deben derivar “principios para la conducta del individuo particular y para la dirección de la sociedad” (GS X, 13). Más aún, el establecimiento de “principios o normas que sean capaces de regular la vida en forma suficiente” es una tarea urgente, porque “la vida reclama imperiosamente ser guiada por el pensamiento” (GS VI, 188; EI VI, 82-83), y ello corresponde de manera especial a las ciencias teórico-prácticas como la ética, la pedagogía y la estética. En particular la “misión de la poética” que se deriva de su “relación viva con la vida artística” consiste en “lograr leyes de validez universal que sean utilizables como reglas de la creación y como normas de la crítica” (GS VI, 107; EI VI, 6).

También en esta faceta normativa aparece el problema central de las ciencias del espíritu, la “cuestión más honda que podemos dirigir a la vida histórica en general”, a saber, alcanzar validez universal en lo histórico, en lo particular y limitado. Añade Dilthey que quizá en este ámbito el problema se presenta con más dificultad, porque “la diversidad y singularidad de los fenómenos históricos se burla de todo intento de derivar tales reglas” (GS VI, 189; EI VI, 82-83).

Pues bien, el tipo de explicación causal interna que Dilthey desarrolla en la *Poética* y que tiene como clave el nexos psíquico adquirido, permite hacer frente a esa dificultad característica de las ciencias del espíritu de buscar conocimientos universalmente válidos acerca del mundo humano, históricamente determinado. Eso justifica, en expresión de Rudolf Makkreel (1992, 98), el entusiasmo de Dilthey al encontrar en la descripción psicológica una dimensión normativa que considera de importancia decisiva para las ciencias del espíritu. De este modo, la poética y, en general, la estética adquieren una

“significación extraordinaria... para el estudio de los fenómenos históricos”, porque en ellas se dan de modo favorable las “condiciones para una explicación causal”, lo cual permitirá probablemente “decidir las grandes cuestiones de principio” que afectan al conjunto de las ciencias del mundo histórico. En efecto, piensa Dilthey, gracias a la descripción psicológica “contamos con el resultado de que existen principios o normas universalmente válidos que se hallan en la base de toda creación y de toda impresión estética” y gracias a ello se “puede resolver hasta un determinado punto la cuestión de la relación entre la diversidad histórica de las obras poéticas y los principios universales, el problema de la historicidad y, al mismo tiempo, de la validez universal” en la realización de la obra artística (GS VI, 188-89; EI VI, 42-43). La esperanza de Dilthey es que en la investigación estética pueda comenzar a resolverse el problema central de las ciencias del espíritu de conjugar la historicidad de todo lo humano con la validez universal a que aspira todo conocimiento científico.

Dilthey había sugerido esta potencialidad de la estética en la *Introducción*, cuando escribía que “una verdadera poética que sirva de fundamento al estudio de la literatura y de su historia deberá obtener sus conceptos y principios enlazando la investigación histórica con este estudio general de la naturaleza humana” (GS I, 88; EI I, 92). Y de hecho, había desarrollado el concepto psicológico central en un trabajo sobre estética, la mencionada conferencia *Imaginación poética y locura* de 1886, en la que anticipaba de forma resumida el concepto de conexión adquirida de la vida psíquica, del que se iba a servir un año más tarde para explicar detalladamente la creación artística.

En la *Poética* se examina el problema de la creación en dos apartados del capítulo II titulado “Ensayo de una explicación psicológica de la creación poética”. En primer lugar se explica cómo se llevan a cabo los procesos formativos de la vida anímica; a continuación se comparan las imágenes poéticas con las del sueño y la locura con objeto de descubrir el rasgo propio de la creación poética.

Dilthey presenta el complejo de la vida psíquica mediante una comparación con la vida orgánica: “existe una *estructura* de la vida psíquica que se puede conocer tan claramente como la del cuerpo animal” (GS VI, 167; EI VI, 61). Los estímulos que llegan del mundo dan lugar a las percepciones y representaciones; se originan después procesos afectivos según el valor que aquéllos tienen para la vida; a partir de ahí surgen impulsos y voliciones que tienden a adaptar la realidad al propio yo. Se trata, así, de una “interacción

constante entre el yo y el medio de la realidad exterior en que se encuentra, y en esto consiste nuestra vida” (GS VI, 143; EI VI, 39).

Este modo de concebir la vida psíquica según el modelo de la vida orgánica ha sido interpretado de diversos modos. Kurt Müller-Völlmer (1963, 108-9) sostiene que Dilthey no concibe el nexo psíquico adquirido de la misma forma en la conferencia de 1886 y en la *Poética*. Aunque no hay contradicción entre ambos escritos, aclara, Dilthey intenta expresar un concepto nuevo y de ahí deriva una cierta inseguridad en la formulación, de modo que la descripción de la vida psíquica en términos de interacción organismo-medio constituye sólo un aspecto del nexo psíquico adquirido, el cual en la *Poética* tiene también una dimensión fenomenológica.

En cambio, para Jacob Owensby (1994, 51-53), el nexo vital consiste en una relación práctica yo-mundo que Dilthey mantiene con claridad al menos entre los años 1880 y 1894. Arguye que los pasajes citados de la conferencia de 1886 y de la *Poética* muestran una concepción de la vida psíquica según el esquema estímulo-respuesta en el marco de adaptación al entorno, en el cual son prioritarios los aspectos emotivos y volitivos. Con otras palabras, el nexo vital es esencialmente evaluativo y teleológico y la dimensión representativa juega sólo un papel de mediación para la valoración y la volición. Con todo, Owensby aclara que la concepción de Dilthey de la vida psíquica no es primariamente biológica sino que se sirve de dos conceptos de carácter orgánico –la interacción del ser vivo con el mundo y la finalidad del organismo– para mostrar, respectivamente, que la vida consiste en una relación y que los elementos representativos, emocionales y volitivos de la vida psíquica constituyen una unidad.

En el nexo psíquico se integran los tres aspectos que Dilthey había señalado en la *Introducción*: lo representativo, lo emotivo y lo volitivo. En la *Poética*, que se mantiene “en un plano descriptivo” y excluye las “hipótesis explicativas”, considera que estos aspectos son “un hecho de experiencia interna” (GS VI 144; EI, VI, 40). En efecto, dice, la “conexión adquirida de nuestra vida psíquica no sólo abarca nuestras representaciones, sino también nuestras determinaciones de valor surgidas de nuestro sentimiento y las ideas de fin que proceden de nuestras acciones volitivas, las habituaciones de nuestro sentimiento y de nuestra voluntad” (GS VI, 143; EI, VI, 39). También forman parte de la vida psíquica los valores y los fines, que no son elementos diferentes de los anteriores: los valores son el aspecto representativo de nuestros sentimientos; los fines, el aspecto representativo de nuestras voliciones (GS VI, 150; EI VI, 45).

Más importante aún que los elementos que lo integran es el hecho de que el nexa es *adquirido*, esto es, se ha ido formando con el tiempo a partir de la relación del yo con el mundo, en el juego interactivo de la estructura representativa-emocional-volitiva con el entorno físico y socio-cultural: “poco a poco surge en la vida psíquica en despliegue [...] su conexión adquirida” (GS VI, 167; 61-62). Dicho de forma más sugerente, el nexa psíquico es *histórico*. Rudolf Makkreel (1992, 98) se sirve de la etimología de la palabra alemana *Geschichte* (historia) para explicar este aspecto de la conexión adquirida: *Geschichte* está formada a partir de *Schicht* (estrato), lo que alude a una estructura de tipo *arqueológico* en la que no sólo intervienen los elementos presente sino éstos se integran con los del pasado de forma que, como dice escuetamente Dilthey, “las sensaciones dejan huellas; en el sentimiento y en el apetito se forman hábitos” (GS VI, 167; EI VI, 62). Todo lo que se ha vivido permanece como algo vivo, de una u otra forma y con una u otra intensidad, formando parte de la conexión total en la forma de las “*habituaciones* de nuestro sentimiento y de nuestra voluntad” (GS VI, 143; EI VI, 39).

Puesto que esta estructura es esencialmente viva, también forman parte de ella las relaciones entre sus elementos, puesto que las percepciones, los sentimientos y los fines tienen un significado vital para el individuo. Por eso, añade Dilthey, la conexión “no se da sólo entre los contenidos, sino también entre los *enlaces* que han sido establecidos entre esos contenidos. Pues estos enlaces son *tan reales* como los contenidos” (GS VI, 143; EI VI, 39). Y así, la conexión anímica no es un agregado o conjunción de elementos, sino una estructura *articulada* (GS VI, 95; EI VI, 251) que, por haberse formado en la interacción con el mundo, no está simplemente frente al mundo, sino que es al mismo tiempo condición de la experiencia, de la evaluación del mundo y de la actuación sobre él.

Según Kurt Müller-Völlmer (1963, 110-112), esta concepción manifiesta un análisis fenomenológico de la existencia. La conexión adquirida de la vida psíquica sería algo así como la cristalización de nuestra comprensión total y de nuestra orientación en el mundo y, por tanto, se podría interpretar como *órgano regulativo de nuestro ser-en-el-mundo*, por medio del cual comprendemos el mundo y nos comprendemos a nosotros mismos. De forma más moderada, Rudolf Makkreel (1992, 109) la considera como nuestra *Weltanschauung*, nuestra evaluación de la vida, una visión y evaluación que, por ser estructural e interactiva, no es ni totalmente subjetiva ni totalmente objetiva. De modo semejante, Jacob Owensby (1987-88, 502) la en-

tiende como una forma subconsciente de visión del mundo compuesta por nuestras experiencias pasadas, que representa el mundo histórico según es asimilado por un individuo particular.

Dilthey añade un rasgo más de la estructura de la psique, que forma nuestro modo de concebir nuestra vida y el mundo y que incluye nuestros valores y nuestros fines: no somos conscientes de todos sus detalles y particularidades, pero está siempre presente, formándose y actuando continuamente, como lo más íntimo del yo. “Sus diversas partes componentes, escribe, no están claramente pensadas ni distintamente separadas, ni tampoco las relaciones entre ellas elevadas a conciencia” (GS VI, 143; EI VI, 40). Sin embargo, a pesar de que su estructura es “tan extremadamente compuesta” y se mantiene en parte inconsciente, “actúa como un todo” en todos los procesos de la vida psíquica y, así, proporciona unidad y coherencia a nuestro percibir, sentir y actuar. Dilthey lo sostiene explícitamente: “lo que se encuentra en la conciencia se orienta hacia ella; se halla delimitado, determinado y fundado por ella. Las proposiciones tienen en ella su certeza; los conceptos cobran gracias a ella su perfil agudo [...] también los sentimientos reciben de ella su medida para la conexión de nuestra vida. Nuestra voluntad [...] tiene certeza constante, gracias a esta conexión, de la urdimbre de los fines que da razón de los medios. Así actúa en nosotros esta conexión, por muy oscuramente que la poseamos” (GS VI, 143; EI VI, 40).

Esta estructura tiene un carácter predominantemente evaluativo pues los sentimientos, que se representan en forma de valores, forman el eje central de la vida, centrada y orientada a la práctica. “La *gradación de valores que se extiende desde los sentimientos a toda la realidad*” ensambla y articula la “realidad de las percepciones y la verdad de las percepciones” con “las manifestaciones volitivas que constituyen el sistema de fines y de medios” (GS VI, 143; EI VI, 39).

Puesto que su objetivo es realizar una fundamentación psicológica de la estética, Dilthey no va más allá en la descripción de la estructura psíquica. Ateniéndose a lo que se nos da en la experiencia inmediata, afirma que la conexión adquirida de la vida psíquica constituye la “realidad más amplia que se presenta en nuestra experiencia psíquica o que puede ser derivada de ella por combinaciones seguras”. Dilthey se mantiene en el plano de la descripción y no indaga la naturaleza de la conexión psíquica. Por eso no se plantea si esta “conexión de procesos es mantenida en un haz por fuerzas que se hallan detrás o por una unidad psíquica que actúa tras ellos”, a modo de un *suppositum* sustancial, pues tanto si se afirma como si se niega tal

entidad, se incumple la exigencia metódica de limitarse a lo dado para ir en busca de explicaciones que sobrepasan “el círculo de la psicología empírica” y remiten a “hipótesis trascendentes” (GS, VI, 118; EI VI, 62).

Mediante el concepto de la conexión estructural es posible afrontar directamente el problema de la creación poética en el plano psicológico. Para ello Dilthey vuelve al concepto del nexo psíquico, ampliando lo expuesto anteriormente, con objeto de distinguir el modo como rebasan la realidad las imágenes de la poesía y los estados anormales y el sueño. Esta distinción facilita la comprensión de la ley fundamental de la creación artística.

La distinción entre las imágenes poéticas y las del sueño y los estados anormales reside en que en estos estados la formación de imágenes se realiza con una “disminución de la efectividad de esa conexión adquirida” (GS VI, 169; EI VI, 63) en virtud de la cual el individuo no es dueño del curso de su imaginación ni de sus productos. Evidentemente la disminución de este control puede darse en mayor o menor medida, desde una disminución pequeña propia de la vida diaria hasta casos extremos de carácter patológico (GS VI, 170; EI, VI 64).

En la creación poética, por el contrario, “la transformación de las imágenes ocurre en un alma en la que se halla presente y actúa toda la conexión adquirida que representa la realidad” (GS VI, 171; EI VI, 65), de forma tan intensa e íntegra que “representa la aportación más difícil y, por tanto, máxima de la vida psíquica”, con una energía similar al “dominio de sí de un alma poderosa” y muy superior a la del razonamiento lógico (GS VI, 168; EI VI, 62-63). En plena consciencia de sí y con pleno dominio sobre su imaginación, el poeta “utiliza una amplia y rica experiencia”, que ha sido previamente “ordenada y generalizada” por un trabajo intenso del pensamiento, de manera que en el proceso de transformación “desgaja sus imágenes de la realidad” y las dota de tal fuerza que “estas imágenes cobran realidad” sin perder la consciencia de su condición de imágenes. En virtud de la “libertad de la capacidad creadora que es dueña de sí misma”, el poeta conserva el sentido de la realidad, su elaboración es consciente y deliberada, y por ello en cada momento “distingue la realidad y el reino de la bella apariencia”, sabedor de realizar una transformación de las imágenes que las llena de sentido y las convierte en algo simbólico. Con palabras de Dilthey, en las imágenes elaboradas de este modo “se mantiene una relación... con la realidad que corresponde al fin de la obra de arte” (GS VI, 171-72; EI VI, 65).

Esta descripción de la imaginación creadora anticipa el concepto de lo “típico”, que Dilthey desarrollará más adelante. En él se condensa la rela-

ción que tiene el arte con la realidad: es “un modo de rebasar la experiencia sirviéndose de ella, de suerte que sea sentida y comprendida con más profundidad y fuerza que en la copia más fiel de lo real” (GS VI, 172; EI, VI 65-66). Pero antes de exponer el concepto de lo típico, hay que explicar el modo en que las imágenes de la fantasía poética rebasan la realidad, con arreglo a la tercera ley de la metamorfosis de las imágenes.

Dilthey enuncia esta ley como sigue: “las imágenes y sus combinaciones cambian cuando penetran en su núcleo más íntimo nuevos elementos y combinaciones y las completan” (GS VI, 174; EI VI, 68). Los cambios que sufren las imágenes mediante la eliminación y la exageración son externos a las mismas, las modifican sólo de forma cualitativa o cuantitativa, pero no en su estructura ni en su contenido; sólo requieren de principios de asociación y de fusión y se reducen a la contigüidad y unificación; el resultado no es sino una visión deformada de la realidad, una caricatura. Podrían explicarse mediante el poder de concentración de la atención. La tercera ley, por el contrario, describe un tipo de cambio completamente diferente: una imagen es transformada desde su interior y completada por otras. Para Kurt Müller-Völlmer (1963, 135), este “completar positivo”, según lo denomina, es un proceso de difícil comprensión pero que tiene lugar allí donde hay una obra de arte. No se añade, sustrae o acumula nada en las imágenes; éstas son penetradas en su núcleo íntimo por la totalidad de la vida psíquica del poeta, reciben desde ella una nueva capacidad de transformación significativa cuando son completadas con otras imágenes.

Rudolf Makkreel (1992, 102-3) explica que una imagen transformada según este procedimiento no reproduce la realidad, pero puede llegar a ser representativa de ella cuando su núcleo íntimo es llevado al punto focal de la atención y absorbe otras imágenes que la completan. Éstas pierden su identidad y aquélla adquiere la capacidad de representar lo esencial de algo, capacidad que por sí sola no tenía. Por eso, concluye, el proceso del completar es una elaboración interna y externa al mismo tiempo.

La capacidad significativa que adquieren las imágenes no procede, obviamente, de las imágenes mismas, sino que les llega de la actuación sobre ellas de la totalidad de la vida anímica del artista:

Sólo cuando actúa toda la conexión adquirida de la vida psíquica pueden transformarse, *a partir de ella*, las imágenes: tienen lugar en su núcleo mismo cambios innumerables, inmensurables, imperceptibles y *desde la plenitud de la vida psíquica* se completa de este modo lo singular. Así se logra, mediante imágenes y sus combinaciones, lo “esencial” de

una realidad que le proporciona su significado dentro de la conexión real. Hasta el mismo estilo del artista es influido de esta manera (GS VI, 175; EI VI, 68).

En la ley del completar reside el núcleo de la poesía, pues en ella se funden, de forma no exenta de misterio, lo interno y lo externo, la vida del poeta y la imagen sensible. A diferencia del nexa psíquico, que se va formando a lo largo del curso de la vida, la vinculación vida-imagen que se da en la poesía no se origina en un proceso de formación, sino que surge del “hecho primario de que nosotros somos *a la vez* algo interior y exterior”, y por eso “el modo como se entretienen... el estado [psíquico] y la imagen, como lo interior y lo exterior, no es adquirido, sino que radica en el ser psicofísico del hombre” (GS VI, 175-76; EI VI, 69). La raíz última, “el alma de la poesía”, es la misma que la del lenguaje, del mito, de la metafísica, de la formación de conceptos, a saber, “la formación de símbolos” (GS VI, 227; EI VI, 117). Si la poesía puede darnos a conocer de forma más profunda la realidad interior-exterior que somos, se debe a que en ella la conexión total de la vida psíquica se hace transparente en la vivencia mediante el “completar en el cual lo exterior es animado por lo interior o algo interior se hace patente y vivible mediante lo exterior” (GS VI, 175; EI VI, 68).

7. EL PRODUCTO DE LA CREACIÓN: LO TÍPICO

La imaginación del artista es creadora, según hemos visto, en el sentido de que mediante el proceso de completar produce una imagen que supera la experiencia de la que procede. Pero no es la fantasía poética el único modo como el espíritu puede trascender la experiencia. Dejando aparte los procesos anormales y del sueño ya examinados, hay otras dos formas en que el espíritu produce imágenes que trascienden la realidad; y en éstas, lo mismo que en la poesía, el proceso es deliberado y se conserva la conciencia de la diferencia entre realidad e imagen. Se trata de la imaginación científica, propia del pensamiento lógico, y de la imaginación práctica, que guía la actuación. Como ocurría al comparar las imágenes artísticas con las de los estados anormales, el examen del modo como en estos procesos las imágenes rebasan la realidad muestra un aspecto nuevo de la imaginación poética.

La primera forma de rebasamiento se da en el pensamiento. Lo que distingue el pensamiento lógico del mero juego de las representaciones es, para Dilthey, la participación de la voluntad. Cuando una voluntad firme y consciente de su meta guía los procesos elementales de la representación y los

procesos formativos hacia la “representación y explicación de la realidad”, se producen los diversos grados del pensamiento lógico: “las operaciones lógicas más sencillas [...], los procesos lógicos, las formas y leyes del pensamiento” y, finalmente, “las ciencias como los órganos poderosos de los procesos formativos”. El lenguaje sostiene esta clase de procesos, los “fija en formas y las transmite de generación a generación”. En este ámbito y con el fin de explicar la realidad “surgen las hipótesis: conceptos y trabazones de conceptos que sobrepasan el círculo de las experiencias”. Y como tradicionalmente se atribuye a la imaginación la capacidad de rebasar representativamente la experiencia, Dilthey asigna las hipótesis a la *imaginación científica* (GS VI, 145; EI VI, 41).

Además del pensamiento, también se excede la experiencia en la imaginación práctica. Mediante los sentimientos evaluamos las representaciones del mundo, y de ahí se originan los procesos volitivos, que siguen dos direcciones: las acciones volitivas externas “adaptan el mundo exterior a nuestra vida interna y a sus necesidades”, y de ellas surge “la vida económica, el orden jurídico y estatal, el dominio de la naturaleza”; en sentido inverso, las acciones volitivas internas, “guían la marcha de nuestras representaciones, sentimientos y pasiones”, de ellas proceden principalmente “la formación moral interna y el proceso religioso”. Con palabras de Rudolf Makkreel (1992, 105), actuamos impulsivamente hacia fuera y también ordenamos nuestros impulsos y objetivos en términos de prioridades.

En ambos casos, la volición se sirve de una representación, en la forma de “imagen de un efecto previsto” que aún no existe; por tanto esa imagen que parte de la voluntad excede a la realidad. Estas representaciones corresponden a una forma de la imaginación que Dilthey llama *práctica*. Mediante la abstracción, a partir de las representaciones particulares de la fantasía práctica, se crean las nociones de fin, medio, bien, ideal, etc. (GS VI, 146-47; EI VI, 42-43). Los sentimientos intervienen conjuntamente con la voluntad. En los actos externos, estas representaciones son la raíz del impulso o deseo; en los internos su influencia es mayor en la formación del ideal moral.

A diferencia de la imaginación práctica, la imaginación artística produce representaciones que exceden la realidad sin intervención alguna de la voluntad, pues no se busca un cambio en el mundo ni un cambio en el yo: en este caso la relación adaptativa del yo con el entorno está, si no anulada, al menos suspendida. Según Dilthey, esto puede suceder de dos formas: o bien “se alcanza pasajeramente una situación de equilibrio del sentimiento, en la

que se produce, por decirlo así, un día de fiesta en la vida”, o bien “la situación afectiva contiene en sí una tensión, pero no puede ser cancelada por ninguna acción volitiva interna o externa”, es decir, es imposible realizar lo que se querría (GS VI 147; EI VI, 43). En ambos casos, comenta Makkreel (1992, 106), el sentimiento se comunica a todas las representaciones y las *transforma*, bien sometiéndolas al tono de armonía y paz interior, bien tiñéndolas de tonos sombríos y melancólicos. Y sugiere que en estas dos formas podría basarse la diferencia entre belleza y sublimidad: apreciación positiva de la vida o comprensión de la vida en relación con el sufrimiento y la muerte.

Las imágenes que se producen por efecto de los sentimientos tienden a expresarse exteriormente en “gestos, sonidos [...] alternativas de la voz”; y van desde las formas más elementales, como “la imagen que el hipocondríaco hace de su mal de ojo”, hasta las realizaciones superiores del arte, como “las *Madonnas* de Rafael o el *Fausto*”. En todos estos casos estas imágenes rebasan la realidad y, como en los casos anteriores, la voluntad puede guiar los procesos de formación. Cuando ello ocurre, se originan las “formas fijas de la vida social, las fiestas y el arte” (GS VI 147; EI VI, 43).

Las tres formas de imaginación, lógica, práctica y artística, están limitadas por la realidad, pero de forma diferente. Las hipótesis del pensamiento tienen que ser contrastables con los hechos y las voliciones tienen que ser realizables. En este sentido, la imaginación artística es más libre, puesto que no se somete a la realidad actual ni a la posible. Pero su libertad no es total, es decir, la voluntad no impera sobre la imaginación para producir imágenes arbitrariamente: su actuación sobre ellas está limitada por “relación de las mismas con [...] el fin de la obra de arte”; a saber, se orienta a descubrir lo “típico”, un aspecto o un sentido esencial de la realidad sentida que se destaca como núcleo o centro significativo de lo percibido, en torno al cual se elaborará la imagen artística. Dilthey describe muy claramente el efecto de ese modo de percibir e imaginar: “lo típico, lo ideal en la poesía consiste en un modo de rebasar la experiencia sirviéndose de ella, de suerte que sea sentida y comprendida con más profundidad y fuerza que en la copia más fiel de lo real” (GS VI, 172; EI VI, 65-66).

Según esto, el arte proporciona una comprensión más profunda de la realidad no a pesar de que las imágenes trascienden la experiencia, sino precisamente porque la trascienden por influjo del sentimiento. Y esto ocurre en una compenetración del sentimiento y la imagen bajo la del nexo psíquico.

Kurt Müller-Völlmer (1963, 139) recuerda a este propósito que lo *esencial* de algo manifestado en la imagen artística está relacionado con el *valor*, el cual, a su vez, es el modo abstracto como expresamos lo que sentimos. Para Rudolf Makkreel (1992, 108), esto muestra que al evaluar el mundo, el nexos psíquico no pretende ser verdadero con respecto a la experiencia en todos sus detalles, sino obtener algo esencial, esto es, una perspectiva total del mundo que se expresa en imágenes particulares y que es representativa de la totalidad del nexos, de forma que puede dar un sentido del mundo aunque no necesariamente un conocimiento de él.

En cualquier caso, la fusión de sentimiento e imagen propia de la poesía debe entenderse, según acabamos de ver, como una compenetración de ambas, en el sentido de que el sentimiento se reconoce a sí mismo en la imagen y ésta, por su parte, adquiere vida en el sentimiento. Por esa íntima compenetración, el despliegue de la imagen en el proceso del completar lleva en sí una necesidad o una lógica propia que Dilthey llama “forma interna” o “estilo”.

Es éste un punto de desacuerdo entre dos de los principales comentaristas de la *Poética*, Frithjof Rodi y Rudolf Makkreel. Para Rodi (1969, 78-79) las leyes de la metamorfosis de las imágenes se mantienen en el plano psicológico, según se ha visto, como un desarrollo de carácter orgánico a partir un germen, cuya mejor expresión se encuentra en el texto de Goethe antes citado. Por lo tanto no tienen valor propiamente creativo ni aportan un valor hermenéutico de lo histórico. En la última versión del tratado sobre Goethe (1906), prosigue Rodi, Dilthey mantuvo el concepto de metamorfosis de las imágenes: en dicha obra, escribe Dilthey, la metamorfosis “rige la vida toda de las imágenes en nuestra alma” y el conocimiento de esta función de la metamorfosis nos hace ver “la conexión que existe entre los procesos más elementales de la vida psíquica y las más altas realizaciones de nuestra capacidad creadora” (ED, 131; EI IV, 131). Pero a continuación, refiriéndose a los procesos psíquicos, y especialmente a la metamorfosis, Dilthey añade que éstos no constituyen “más que las condiciones generales” de la creación y no permiten “percatarnos de la índole de la *imaginación poética*” (UED, 131; EI IV, 133). Por lo tanto, concluye Rodi, el aspecto significativo de la poesía hay que buscarlo más allá de los procesos psíquicos –por tanto, no en la metamorfosis de las imágenes, que es un proceso psíquico–, de forma que el significado del arte no está en la teoría de la imaginación, que es morfológica, sino en la vivencia.

Makkreel (1992, 110-12), por el contrario, indica que Dilthey cita muchos otros testimonios de poetas diferentes de la concepción de metamorfosis de Goethe. En su opinión, Rodi ha demostrado que las leyes de la imaginación se ajustan a la descripción de Müller, pero esto vale solamente para las dos primeras leyes; y añade que Dilthey expuso en la *Poética* una ley del despliegue de imágenes que no se corresponde al desarrollo morfológico a partir de un germen (*Keim*) que se despliega, sino a un núcleo (*Kern*) que es completado desde fuera. No se trata de una forma fija que existe en germen y se despliega desde dentro, sino de un núcleo que al absorber nuevos componentes llega a simbolizar algo más que él mismo. Añade Makkreel que Dilthey vincula expresamente la tercera ley con un principio de significado cuando escribe que “a la ley del completar corresponde el principio de la *elaboración de lo esencial significativo*” (GS VI, 196; EI VI, 89), de forma que las dos primeras leyes actúan sobre la atención del oyente o lector, mientras que según la tercera *se produce un significado*. Este significado se articula mediante el proceso de la metamorfosis y se encarna en la imagen típica. Hay que precisar, concluye, las palabras “tipo” y “tipificar”: comúnmente se interpretan como un procedimiento que establece una unidad o una forma general abstracta desde la cual se pueden señalar las diferencias; el tipo establecido de este modo es meramente hipotético. Pero *lo típico* que resulta de la imaginación poética es algo totalmente diferente, como vamos a ver a continuación.

Dilthey presenta lo típico como el resultado final de la creación artística: “el pensamiento conceptual produce conceptos, la creación artística tipos” (GS VI, 186; EI VI 79). Su estudio constituye la última parte de la “teoría psicológica elemental de la poesía”, en la que se pueda basar el aspecto normativo de la *Poética*. No hay que olvidar que el fin último de la *Poética* es práctico: proporcionar al artista creador unos principios de validez universal que actúen como reglas o normas para la creación. De este modo piensa Dilthey que la filosofía puede contribuir, en la parte que le corresponde, a restablecer la función de la poesía en una época de desorientación. A partir de este punto la *Poética* se encamina al estudio de la técnica poética, esto es, de las particularidades de carácter práctico útiles para componer las obras literarias.

Al considerar lo típico como lo esencial de la poesía se delimita la cuestión aún pendiente en la explicación psicológica de la creación artística. Se trata de dar razón del extraordinario poder significativo de la poesía: ésta, en efecto, proporciona una comprensión más profunda de la experiencia de

manera que “el lector siente los latidos de su propio corazón con mayor plenitud y el contenido más profundo de su propio ser se halla recogido en esas imágenes”; además, aunque nada en la poesía haga referencia a él ni a sus intereses, no encuentra en ella nada extraño (GS VI, 186; EI, 79); finalmente, la poesía produce este efecto “tan persistente y total” en “hombres de pueblos y épocas diversos” (GS VI, 288; EI VIII, 273). La pregunta surge sola: ¿cómo una obra poética, siendo algo históricamente determinado y concreto, puede tener un valor tan hondo, universal y permanente?

El concepto de lo típico ofrece una respuesta a esa pregunta y, además, supera la perspectiva psicológica de los procesos de creación y de recepción pues apunta al significado de la obra, que no es concebido en relación con su valor vital para el lector sino como el contenido mismo de la obra, con independencia de aquellos procesos. En la *Poética* este punto está sugerido pero no se desarrolla extensamente. Por eso, las implicaciones significativas de la psicología de la imaginación deben ampliarse con ayuda de los estudios que Dilthey realizó posteriormente, en la década de los 90, sobre la estructura y el desarrollo psíquicos; así se puede vincular la dimensión psicológica de la imaginación con la dimensión hermenéutica de la vivencia (*Erlebnis*), que ya aparece en la *Poética*.

Según se ha visto, los procesos de creación de imágenes culminan en las leyes de la metamorfosis. El resultado de esta metamorfosis, la obra artística, contiene lo “esencial de una realidad” y al mismo tiempo “le proporciona [a esa misma realidad] su significado dentro de la conexión real” (GS VI, 175; EI VI, 68). Lo que el artista percibe y modifica está extraído de la experiencia; su obra vuelve a esa misma experiencia para iluminarla. Esa función de la obra de arte, que da sentido a la experiencia de la que procede, es algo, dice Dilthey, que “nunca se podrá subrayar bastante ante todos esos esteticismos que pretenden separar lo bello de las experiencias de la vida”, porque constituye una condición *sine qua non* de la poesía, de tal forma que “la metamorfosis de las representaciones recibe una dirección artística y se produce una poesía” sólo cuando, bajo el imperio de la voluntad y tras una intensa actividad del pensamiento y la reflexión, el artista “sabe trasladar a las imágenes de la fantasía este trabajo con las experiencias de la vida” (GS VI, 185; EI VI, 78).

Pero esta condición no basta. La experiencia del poeta es siempre particular y si su actividad consiste sólo en transmitir su experiencia, la obra no irá más allá de un testimonio personal. Y si es sólo un testimonio personal, es decir, un discurso acerca de una individualidad, el lector no se reconocerá

en ella, pues no encuentra ahí más que la manifestación de *otra individualidad* que, como, “podría serle extraña”. Por eso, afirma Dilthey, en la obra de arte “no es lo singular lo que impresiona” sino algo que, aún siendo singular, tiene un significado más amplio, un significado común a muchos en virtud del cual “todo corazón sensible puede reproducir y gozar la obra” (GS VI, 186; EI VI, 78-79). En consecuencia, las experiencias personales del individuo, que son la materia de la poesía, aparecen en ella despojadas de lo particular y accidental. Así, cuando el artista, partiendo de su experiencia propia y aplicando las leyes de la metamorfosis, elabora una imagen que cumple este requisito, entonces logra “lo esencial y significativo para el sentir de la vida” (GS VI, 186; EI VI, 79). Müller-Völlmer (1963, 139, 147-48) indica que en este contexto los términos “esencial” y “significativo” son intercambiables: apuntan al valor, designan algo comprendido y evaluado en relación con la vida, esto es, algo que un individuo percibe y comprende de una situación como lo característico y necesario de una relación vital. Con palabras de Dilthey, lo esencial en imagen poética es lo que “se destaca y traba desde la vida propia como necesario para la conexión de algo vivo” (GS VI, 186; EI VI, 79).

Por esta razón las creaciones poéticas tienen validez universal y necesidad (GS VI, 186; EI VI, 79). Y en esto son semejantes al conocimiento científico. Hay precisar esta semejanza, porque las palabras “universal” y “necesario” no tienen exactamente el mismo sentido en los dos ámbitos. La universalidad de una obra artística consiste, como hemos visto, en que llega y conmueve a toda persona sensible. Se trata de una característica *externa*, porque establece una relación de la poesía con la totalidad de sus posibles lectores, y por lo tanto permite identificar desde fuera cuándo una obra es verdaderamente artística y cuándo no lo es. Pero esto no basta para dar razón de la capacidad de conmover universalmente. Esta capacidad reside en que en la poesía se expresa algo *esencial*.

Dilthey usa el término “tipo” para denominar lo esencial de alguna cosa o situación que, a partir de su propia vida, el poeta destaca como significativo: “esto esencial destacado de lo real lo designamos como *típico*”. Esta palabra podría evocar la idea de que en la poesía se pone de relieve una forma general a partir de la cual se diferencian especies o individuos como modos diferentes de realizar esa forma, es decir, como explica Makkreel (1992, 112), se podría entender el acto de tipificar como un procedimiento clasificatorio que define contrastes a partir de una unidad. Entendido de este

modo, sería similar al procedimiento de cualquier ciencia que establece clasificaciones, como hace, por ejemplo la biología.

Es cierto que en algunos pasajes de la *Psicología comparada* Dilthey utiliza el término “tipo” en ese sentido, con una connotación biológica. Pero en el capítulo IV de dicha obra, dedicado al arte, la palabra es usada con el sentido estético que tiene en la *Poética*, y que vamos a aclarar a continuación.

El tipo que crea la poesía se distingue del concepto, ya sea ordinario o científico, por su carácter intuitivo y sensible. En lo “esencial destacado” se hallan reunidas, por así decir, muchas experiencias, que el trabajo intenso del artista generaliza y condensa en su significación, pero no en una formalidad abstracta que recibe todo su contenido desde los particulares: lo típico es una imagen particular, determinada y concreta, con rasgos y contenidos propios. En la poesía los tipos “contienen, en primer lugar, una potenciación de lo experimentado, pero no en el sentido de una idealidad vacía, sino en el de una representación de lo múltiple en algo plástico”, intuible (GS VI, 186; EI VI, 79). Siguiendo con la aclaración de Makkreel, el tipo formado por la imaginación poética no define contrastes a partir de una unidad sino que, al contrario, permite discernir la unidad en la diversidad. El tipo es una imagen, una trama, un carácter, etc., concreto y singular, que surge de una experiencia particular e histórica y que, en una forma particular y sensible, representa una pluralidad.

Veámos antes que la universalidad es una característica externa de lo típico en la poesía, gracias a la cual que podemos identificarlo, por así decir, desde fuera. El paso siguiente consiste en considerar el contenido de lo típico para averiguar en virtud de qué una figura sensible y concreta, puede ser representativa de una pluralidad de individuos situados en una enorme diversidad de condiciones históricas. La respuesta de Dilthey es que en la conexión de los diferentes elementos que concurren en una obra poética se da una *necesidad*, que describe como “una conexión [...] *tan ineludible para el que lo capta como lo fue para el artista creador*” (GS VI, 186; EI VI, 79). Entre las diversas partes de la obra se da una relación que el autor y el lector consideran evidentes, y así esa “estructura poderosa” y unitaria “nos hace comprensibles en su significación las experiencias menores y mezcladas de la vida” (GS VI, 186; EI VI, 79).

El concepto de necesidad de la imagen artística es clave para apreciar el aspecto hermenéutico o significativo del arte según la *Poética*. Cuando varias personas captan la evidencia de una demostración matemática se produ-

ce una unidad de todas ellas en torno a una *comunidad* de significado, con respecto a la cual la individualidad de cada una es indiferente; del mismo modo la obra de arte contiene un significado que es común a una pluralidad de personas, el creador y los lectores, de forma que la diferencia entre uno y otros se vuelve irrelevante. Esa “trabazón obvia” de los componentes de la misma, su *necesidad* (GS VI, 187; EI VI, 80), es un rasgo que no pertenece al plano psicológico, no es un acto ni un proceso de la vida psíquica. El puente que une la creación con la captación, en virtud del cual el oyente o lector puede reproducir los sentimientos del creador, y que hace vibrar el ánimo de aquél de tal manera que se reencuentra a sí mismo en una figura sensible exterior a él, eso no es de ningún modo un acontecimiento psicológico, sino una unidad de significado encarnado en una forma sensible.

Dilthey llama “necesidad” a la articulación interna de los componentes de una obra en el sentido de que esa articulación se presenta al creador y al lector u oyente con la misma coherencia, ante ella ambos experimentan la misma actitud de que *tiene que ser así*. Cuando Dilthey considera esa articulación en sí misma, con independencia del creador y los lectores, la denomina “forma interna” o “estilo”. Son pocos los pasajes de la *Poética* en que Dilthey trata del significado de la obra de arte en sentido no psicológico. Los conceptos de lo *típico* y de *forma interna* o *estilo* representan el aspecto hermenéutico de su teoría de la imaginación artística, con el cual pretende explicar lo esencial de la poesía producido mediante los procesos psicológicos de la metamorfosis. Es cierto que la cuestión del significado de la obra queda en segundo plano con respecto a los procesos de transformación de imágenes, pero ello se explica por la finalidad de la *Poética*, que es proporcionar una fundamentación psicológica como base de las normas para la técnica poética para contribuir a la renovación de la literatura. Más adelante veremos cómo Dilthey amplía la noción de estilo y forma interna en *Las tres épocas* y en la *Psicología comparada*.

La unidad estructural de los elementos de la obra de arte, que se muestra tan necesaria para quien la crea como para quien la capta, está presente en toda la *Poética*. Así, escribe Dilthey, “en las obras poéticas todo es típico”: por una parte, “son típicos los caracteres” porque en ellos se ha prescindido de todo lo particular y accidental y sólo “se ha destacado *lo esencial en su estructura* [...], su ley generadora”; pero también son típicas las pasiones, porque la obra presenta la “*conexión íntima* de los ‘momentos’ en los que se despliega una pasión [...], aquello que es sentido en ella como *esencial*”; igualmente “la trama de la acción y su nexo con el destino” se muestran

visiblemente en la “relación adecuada de los miembros que se hallan trabados en una acción *según la ley de la misma*”. Y como en la forma sensible de la obra esta relación estructural “nunca se da con su máxima energía y sin mezclarse con lo accidental”, cuando el artista elimina todo lo que es “indiferente para el tipo”, entonces hace aparecer “cada miembro en su máxima realidad y fuerza efectiva”. En consecuencia, la obra entera adquiere la fuerza y intensidad de lo real, “se convierte en un individuo” que representa con nitidez una realidad plural y diversa (GS VI, 187; EI VI, 80).

Lo típico da razón del valor universal de la poesía de manera que ésta llega al corazón de personas en circunstancias internas y externas muy variadas. Precisamente porque las imágenes poéticas representan lo esencial de la realidad despojado de sus condiciones singulares y concretas, ambas accidentales, el lector puede reconocer en ellas lo más profundo del mundo en que vive y lo más profundo de sí mismo.

Ahora bien, con esto no queda resuelta por completo la cuestión del valor universal de la poesía, pues aún hay que dar razón de dos cosas: 1) cómo es posible que el poeta capte lo esencial y significativo de una persona o de una situación; 2) cómo eso esencial y significativo puede encarnarse en una imagen sensible que pueda comunicarse a otros.

8. ESTILO Y PUNTO DE IMPRESIÓN

Hemos visto que la actividad creativa del poeta tiene como resultado la producción de lo típico, una representación plástica y singular que da razón del valor universal de la poesía. La articulación interna de los componentes tiene una peculiar necesidad que se impone por igual al creador y el contemplador que, considerada en sí misma, se denomina “forma interna” o “estilo”. Estas dos expresiones apuntan a los dos polos de la obra: el estilo apunta a la elaboración por el artista y la forma interna a la obra. El estilo, escribe Dilthey, es “la forma interna de una obra, desde la elaboración del motivo a base del tema hasta los tropos, figuras, metro y lenguaje” (GS VI, 228; EI VI, 117). Y en otro lugar señala que la forma interna, aunque no es un elemento de la obra, está vinculada intrínsecamente a un contenido determinado históricamente, y por tanto, también a una técnica que es también histórica (GS VI, 229; EI VI, 118).

Cuando años más tarde Dilthey se ocupa nuevamente de la obra de arte, vuelve a los conceptos de lo típico y del estilo, y entonces se puede apreciar mejor la importancia de ambos. Lo hace en *Las tres épocas* (1892) y en la

Psicología comparada (1985), ambas pertenecientes a la época en que Dilthey consideraba la psicología como la ciencia fundamental. La primera de ellas se engloba en el marco de las ciencias del espíritu teórico-prácticas, esto es, lleva a cabo un estudio de la obra artística y a partir de ese estudio formula normas que guían la actividad del artista. En particular, la intención de *Las tres épocas* es influir en el arte de su tiempo con objeto de superar la estrecha visión de la literatura que tiene el naturalismo. En ella Dilthey argumenta la insuficiencia de las tres grandes teorías estéticas del pasado reciente y propone una solución que contiene los aspectos positivos de cada una y que, en su opinión, permite superar la limitación del naturalismo.

Para Dilthey, al naturalismo le falta la “conexión de vida” que es el alma del arte y que consiste en el modo como se traban, “desde dentro, la imagen, la forma, el sentimiento, el pensamiento, el contenido espiritual” (GS VI, 284; EI VIII, 297). Ahora bien, la unidad interior de la obra, que contiene esa conexión de vida, tampoco puede ser explicada por la estética experimental de Home y Fechner ni por la estética racional de Leibniz. Para aquélla, “el análisis de la obra de arte no llega más que a un agregado de elementos efectivos”, pero la unidad de la obra no es un elemento más de la misma, y por ello esta teoría no puede hacer “comprender realmente el estilo de una obra de arte y sus efectos peculiares” (GS VI, 270; EI VIII, 286). Por su parte, la estética racional de Leibniz “no percibe en lo bello más que una unidad intelectual” y puesto que “la armonía, las afinidades sonoras y los efectos de los colores” no se pueden reducir a relaciones inteligibles, se sigue de ahí que la relación de la imagen sensible con la unidad inteligible resulta ser algo “extraño y exterior”. Como consecuencia, concluye, tras estas explicaciones “sigue siendo incomprensible el efecto unitario y poderoso de las grandes obras de arte” (GS VI, 270-71; EI VIII, 286). Ahora bien, puesto que ese efecto es un hecho innegable, habrá que buscar una explicación diferente que dé razón del estilo y de su efecto.

En la *Psicología comparada*, que tiene como tema principal el problema de la individuación, Dilthey dedica al arte un largo capítulo titulado “El arte como primera representación del mundo histórico-humano en su individuación” (GS V, 273-303; EI VI 315). Se trata de uno de los pasajes literariamente más logrados de Dilthey, con un lenguaje muy expresivo e imágenes poderosas. Kart Müller-Völlmer (1963, 148) y Ulrich Herrmann (1969, 84) piensan que este apartado estaba destinado a formar el núcleo de un libro sobre literatura con el título *Dichter als Seher der Menschheit* (“El poeta como vidente de la humanidad”).

En este capítulo Dilthey sostiene que el conocimiento del mundo histórico, que se despliega a través de la “tan misteriosa individualidad”, resulta de la convergencia e interacción de la experiencia, del arte y del pensamiento científico. En el tiempo, el conocimiento de la experiencia es el primero; en él se basa el del arte y éste prepara el conocimiento científico. De la cooperación de los tres surge la visión que cada uno tiene de las cosas y de sí mismo y forma el mundo interior de ideas, valores y fines en el cual vivimos; a partir de ella se produce en cada individuo una “comprensión de la realidad de la vida” que “influye en nosotros por todas partes” y se crea una “atmósfera de arte plástico, representación, poesía, historiografía y pensamiento científico” en la que la vida humana individual “puede respirar [...] crecer y plasmarse”. Y en esta conexión espiritual, el arte representativo nos da a conocer el mundo histórico y en particular la individuación que es la unidad real del mismo (GS V, 275; EI VI, 316-17).

Además de hacer conocer mejor la propia vida, las obras artísticas amplían enormemente el círculo pequeño de la experiencia personal. Con palabras de Dilthey, el arte “ensancha el ámbito estrecho de vivencia (*Erleben*) en que se halla encerrado cada uno de nosotros, eleva la conexión contenida en la percatación oscura y rápida a la esfera clara y ligera de la reproducción, nos muestra la vida tal como se refleja a capacidades captadoras más poderosas que las nuestras”. De este modo el arte nos hace vivir una vida más rica: “se amplía inmensamente el horizonte de nuestra existencia gracias a las creaciones de muchos grandes genios” (GS V, 276; EI VI, 317).

Desde este contexto se puede abordar la explicación de la unidad de la obra de arte en relación con el estilo y el concepto de “punto de impresión”. En *Las tres épocas* y en la *Psicología comparada* se establece de entrada la semejanza entre la creación y la comprensión de la obra (GS VI, 286; EI VIII, 271; GS V, 276; EI VI, 317), afirmada ya la *Poética*, que relega a un segundo plano los procesos psíquicos, según hemos visto. Dilthey caracteriza inicialmente la unidad de la obra de arte o estilo como algo que está presente en todos y cada uno de los aspectos y elementos de la obra: “palpita, dice, en cada línea, en cada melodía [...] va desde el reparto de masas hasta el más pequeño ornamento” (GS VI, 271; EI VIII, 286). Esa unidad de la obra, interna y ubicua, la dan también una identidad, una personalidad genuina. Con el ejemplo de Dilthey, unos acordes de Mozart o unos trazos de Rafael bastan al conocedor para identificar al autor. La identidad consiste en la “vida interna de la obra” que se extiende a “figuras y sucesos” y en la que “la distribución de valores que presta a cada miembro su significación

particular, contiene en sí personas, acciones y destinos”, y por eso “toda gran obra es un mundo por sí”, una totalidad cuya unidad “se ha realizado desde el centro íntimo de la obra” (GS V, 281; EI VI, 322).

En la segunda parte de *Las tres épocas*, Dilthey afronta el problema de la unidad de la obra de arte, no resuelto por las teorías estéticas anteriores. Para ello, abandona el marco psicológico de los procesos de creación y de impresión y pone en primer plano la obra como una totalidad significativa, pues considera que sólo de ese modo se puede superar la visión de la obra de arte como un agregado de efectos. Para esa concepción *atomista*, dice Dilthey, es “incomprensible el efecto unitario y poderoso de las obras de arte”, porque la unidad o el estilo no es un elemento más de la obra, sino algo que la atraviesa por entero y le da significación y unidad, y sin lo cual no produciría su poderoso efecto; como acabamos de ver, “la unidad de la obra de arte, su estilo, penetra y anima por completo a la obra”, está presente en toda ella (GS VI, 286; EI VIII, 271).

Dilthey dedica a esta cuestión un epígrafe titulado “Creación y goce” (*Schaffen und Geniessen*), que Frithjof Rodi, uno de los mejores conocedores de su pensamiento, considera esencial en su estética (1969, 97-99). Dos años más tarde, en las *Ideas* (GS V, 186; EI VI, 234-235), Dilthey vuelve sobre este asunto, sirviéndose de las mismas palabras y ejemplos.

Dilthey examina conjuntamente la creación y la impresión pues considera que “los procesos de la captación estética de la realidad en la creación del artista y en el goce de la obra de arte están muy emparentados” (GS VI, 287; EI VIII, 271), más aún, son en todo semejantes salvo en la intensidad, mayor en la producción que en la impresión, como veremos. Ahora bien, ambos procesos son acontecimientos que tienen lugar en dos mentes individuales; tomados como procesos psíquicos son irreductibles uno al otro; por eso, hablar de algo común a ambos, al proceso creador y al proceso captador, alude a algo que no es un proceso psíquico. Dilthey lo indica así cuando escribe que “el estilo de la obra provoca una impresión que no está suficientemente caracterizada como placer, gusto o sentimiento agradable” sino que “más bien parece que se comunica a la vida psíquica del contemplador *una forma determinada de acción*” (GS VI, 271; EI VIII, 286), es decir, distingue entre los *estados psíquicos* y esta peculiar *acción*. Se trata de una idea importante, que repite en las *Ideas*:

La mayoría de los psicólogos propende a caracterizar el goce estético que provoca una obra de arte como un estado de placer. Pero el estético que persigue los efectos de los diversos estilos en las diferentes obras de

arte se ve forzado a reconocer la insuficiencia de esta concepción. El estilo de un fresco de Miguel Ángel o de una fuga de Bach procede de la acción de una gran alma y la captación de esta obra de arte comunica al alma del que la goza una *determinada forma de acción* en la que esa alma se ensancha, eleva y expande (GS V, 186; EI VI, 234-35).

Esta acción peculiar, según se dice en el texto, no está vinculada a tal o cual aspecto o parte de la obra, sino que es producida por la captación del *estilo*, esto es, de la unidad interna de la obra que, de modo imperceptible, articula y ensambla sus diversos elementos. Brevemente, se trata de una acción con la que se capta la totalidad de la obra en su estructura y significado, de una acción con la que, escribe Dilthey, “abarco la obra de arte” (GS VI, 271; EI VIII, 287). Esta acción puede ser caracterizada como *comprensión*. No consiste en actos psíquicos pues, del mismo modo que la forma interna o estilo no es un elemento de la obra ni la suma de ellos, tampoco la comprensión de la misma se reduce a un acto psíquico o a un conjunto de actos psíquicos. Estos actúan, en el creador y en el lector, como condición y como consecuencia de la comprensión respectivamente. Así por ejemplo, a la comprensión de la obra acompaña en el lector un acontecimiento psíquico, un sentimiento, que no es sino “el reflejo de una manifestación de fuerza y de una acción psíquica con las que abarco la obra de arte”. En este efecto se hace consciente, indirectamente, la captación de la unidad estructural de la obra que, por no ser un proceso psíquico, es inadvertida: “en el sentimiento me percaté de esta acción”, porque “sus partes transcurren imperceptibles” (GS VI, 271-72; EI VIII, 287).

Esta acción del alma, la comprensión, corresponde por parte del lector al estilo y a la forma interna por parte del creador y de la obra. Del mismo modo que la forma interna no es un elemento de la obra, tampoco la comprensión es un proceso psíquico consciente e identificable. Sin embargo ambas, forma interna y comprensión, son reales y actúan, sólo ellas dan razón de la obra como un todo estructural significativo y la captación de su significado.

Dilthey aduce en la *Poética* varios testimonios de poetas que corroboran estas ideas. Entre ellos Frithjof Rodi destaca una confesión de Otto Ludwig muy ilustrativa a este respecto (1972, 87). El proceso de creación comienza, escribe Ludwig, con un estado básico indiferenciado de carácter musical, a partir del cual se destacan poco a poco colores, figuras, escenas, etc. Todos estos materiales se recopilan sin intervención del autor, permaneciendo su conciencia pasiva, de tal manera que, por carecer de unidad, resulta “impo-

sible resumir en un breve relato todo el contenido novelístico”. Hasta este momento todo “lo escrito no es más que letra muerta”. A partir de ahí comienza la “acción del alma” que dota de unidad significativa al conjunto informe de materiales: “busco la idea que constituye el denominador común de todos estos detalles o, si se me permite expresarme así, busco la idea que, inconsciente para mí, era la fuerza creadora y la conexión de las apariencias” (GS VI, 183; EI VI, 75). Desde esta idea, la acción del alma se apodera de la creación de tal forma a partir de ese momento “nada queda abandonado al mero instinto, todo es propósito y cálculo”. Inconsciente e inadvertida, la forma interna es la “fuerza creadora” y la “conexión de las apariencias” que convierte lo ordinario e insignificante en unidad de significado. Es el alma de la creación y de la comprensión estética.

En el apartado de *Las tres épocas* recién mencionado, “Creación y goce”, Dilthey utiliza también el término “acción” aplicándolo indistintamente al estilo y a la captación o comprensión. La razón es clara: ambos se refieren a la forma interna de la obra, son afines y sólo difieren en intensidad; “el goce de la obra de arte –escribe– *es también una acción del alma*”, pero, a diferencia de la acción del creador que lleva consigo la elaboración del material, esto es, la realización de la obra, se trata de “una acción sin tensión, abandonada (*unangespannte, gelassene*)” (GS VI, 272-72; EI VIII, 287).

¿De dónde procede, cómo se articula, esa unidad que caracteriza una obra de arte en su singularidad?

La unidad de estilo de una obra artística tiene para Dilthey el mismo fundamento que la percepción ordinaria. En su argumentación contra la pretensión del naturalismo de elaborar una copia fiel de la realidad, Dilthey sostiene que ninguna obra de arte es ni puede ser copia, más aún ni siquiera en la experiencia ordinaria se da copia alguna. Tanto en la percepción común como en la impresión estética confluyen el objeto percibido y la totalidad de la psique, influyéndose mutuamente. Incluso en los casos más simples de impresión sensible, en que aparentemente no intervienen las emociones ni los fines de la voluntad, la figura percibida “se halla trabada con oscuras masas representativas, impulsivas y afectivas en el fondo de mi alma”. Y de modo semejante “la impresión estética no sólo es compuesta sino que está condicionada y trabada en unidad por innumerables objetos mentales” (GS VI, 286-87; EI VIII, 295-296). Este entramado de factores subjetivos se va configurando con el paso del tiempo, en interacción con el medio e integrando las experiencias pasadas, como ya se ha mostrado. Siendo esto así ¿puede

hablarse sin más de una *realidad dada* que un arte presuntamente realista mostraría inequívocamente, de manera objetiva?

La percepción y la impresión estética tienen una relación viva con el objeto; con palabras de Müller-Völlmer (1963, 151), el objeto nos toca interiormente, se imprime sobre nuestra existencia. Para Dilthey, la percepción del objeto se organiza a partir de un detalle del mismo que se muestra especialmente significativo. Esto ocurre del mismo modo en la visión del artista y en la percepción ordinaria: la totalidad del objeto aparece centrada en torno a un detalle, a un rasgo, que da sentido a totalidad de lo percibido. Dilthey lo denomina “punto de impresión”. Se aprecia muy claramente en la percepción visual:

Miro un rostro y lo imprimo en mi memoria. Un agregado de colores y distancias espaciales en longitud, anchura y profundidad. Pero la unidad de mi conciencia se halla activa en la captación de todo esto a través de un gran número de acciones imperceptibles y rápidas. De este modo se juntan elementos imaginativos y son completados por una interioridad anímica que se les añade. Mi propia vida anímica resuena en ello. La conexión se logra a partir de un cierto punto especialmente impresionante, que yo denomino “punto estético impresionante” (*ästhetischen Eindruckspunkt*) (GS VI, 287; EI VIII, 296).

Para Rudolf Makkreel (1992, 102ss.), la formación de la imagen a partir de un punto de impresión es similar a la metamorfosis de las imágenes a partir de un núcleo. Lo que se describe en este pasaje cumple la tercera ley de metamorfosis de las imágenes: algunos elementos de lo percibido son completados significativamente por otro, precisamente ese “punto de impresión”. De esta semejanza con la tercera ley se derivan, en su opinión, dos consecuencias: 1ª) las leyes de la metamorfosis de imágenes y la idea del punto de impresión explican tanto la impresión estética como la formación creativa de la imagen, y de este modo se vincula la *psicología* de la imaginación con la teoría del estilo centrada en el *significado*; 2ª) mientras en la *Poética* se presentaba la ley del completar como la culminación de la metamorfosis de las imágenes y como el momento genuinamente creativo, esta nueva concepción permite interpretar la tercera ley más bien como un principio de organización del significado a partir de una impresión intensa; dicho más claramente: el poder significativo procede de ese punto impresivo fuerte y de la forma de organización descrita por la ley del completar.

Esta exposición se puede ampliar con la contemplación de una obra pictórica, un retrato. En el retrato el pintor construye “una conexión figurada” a

partir de la “captación [...] poderosa del punto dominante”, y por eso “el retrato no se aproxima al original [...] sino a la imagen captada por aquellas cabezas que conocen el original y que lo conocen bien”; en esa imagen figurada “ha sido aprovechado todo el conocimiento del original”, disponiéndolo en torno a dicho punto. Este modo de organizar las partes de la imagen en torno a un punto especialmente impresionante, asegura el poder significativo de la obra, de manera que un buen retrato “no nos suministra únicamente un momento sino, como toda obra de arte auténtica, algo permanente. Pues sólo algo semejante soporta la contemplación repetida y sigue siendo inagotable”. Como se decía en la *Poética* a propósito de lo típico, lo accidental es eliminado y lo esencial es conservado íntegramente. Por eso, si el retrato “sale bien, nada se echa de menos en él y nada extraño le perturba” (GS VI, 282-83; EI VIII, 298-97) y cuando la obra es perfecta “no se siente en la obra ninguna deficiencia. Frente a ella se ha hecho acallar toda indignancia” (GS VI, 192; EI VI, 85).

En la *Psicología comparada* Dilthey vuelve sobre la idea de punto de impresión y completa lo que había expuesto en *Las tres épocas*. Pero aquí la conexión de las ideas le lleva a relacionar la producción y comprensión de la obra artística con el modo de percibir de la experiencia ordinaria.

Ninguna obra de arte es una copia. En ella se presenta algo típico, algo esencial de una realidad que ha sido separado de lo accidental, algo “común destacado” que cobra cuerpo en una imagen visible, algo de carácter plástico (GS V, 270-80; EI VI, 320). De no ser así, si en la obra artística “no se destacaran en la representación típica las líneas de la conexión viva”, el lector se perdería desorientado en los “los rincones y misterios de lo particular” y la obra no lograría ensanchar “nuestra limitada capacidad de reproducción” (GS V, 280; EI VI, 321).

Ahora bien, la figura sensible de la obra de arte recibe su poder significativo de un principio no perceptible directamente, a saber, su forma interna o estilo que, según hemos visto, es una peculiar trabazón de sus componentes, el “reparto de la vida interna en figuras y sucesos... la distribución de valores que presta a cada miembro su significación particular”, y que “contiene en sí personas, acciones y destinos” (GS V, 282; EI VI, 322). Esa estructura interna, que produce una articulación sentida como necesaria por el lector o espectador, expresa la vida psíquica del artista en una determinada situación de su ánimo, es decir, expresa la visión evaluativa que el artista tiene: “en el modo como el artista forma una atmósfera, un mundo en el que se mueven sus figuras y se hallan trabadas, se expresa con mayor hondura

toda su compleción de ánimo y el punto de vista, promovido por él, desde el cual se origina su captación de la realidad de la vida en una obra” (GS V, 281; EI VI, 321).

La subjetividad del artista lleva a cabo la plasmación de lo típico movida por un cierto estado de su ánimo. La composición de la figura plástica se organiza a partir de un elemento exterior al artista: un rasgo o un conjunto de rasgos aparecen ante el artista como significativos y en torno a él se elabora la imagen típica; ésta, desprendida de lo accidental y completada con otras imágenes, muestra el significado de lo representado según lo comprende el artista, algo que el original no puede hacer por sí mismo. Por eso, la obra es una unidad de significado, pero, dado el carácter sensible y concreto de sus elementos, es al mismo tiempo un objeto individual y determinado. En su significado, “es un mundo por sí”; en su materialidad, es un objeto singular cuya “individuación se ha realizado desde el centro íntimo de la obra” (GS V, 281; EI VI, 322).

Con otras palabras: el poeta capta la realidad desde una óptica peculiar determinada por un estado de su ánimo, pero en aquello que capta, al poeta se le impone un detalle, un rasgo, una determinada relación de cualidades concretas y visibles del objeto que organizan su percepción y, posteriormente, guían la elaboración de la obra. Estado anímico, por parte del artista; punto de impresión por parte del objeto: son dos momentos que sólo existen en correlación, el uno para el otro, ambos igualmente necesarios como factores complementarios que generan las imágenes artísticas. Así pues, la percepción del poeta arraiga en un *punto de impresión* vislumbrado en el objeto que Dilthey describe como un “centro sentido de las impresiones” que guía la figuración en el sentido de que da unidad a los diferentes elementos de la imagen artística y “condiciona las omisiones y los subrayados”.

Ahora bien, este modo de ser de la percepción no es algo propio sólo de una sensibilidad especialmente fina o cultivada, sino un hecho primario de la experiencia de la conciencia que se da en todas las percepciones de la vida ordinaria. La percepción sólo se resuelve en elementos aislados mediante un proceso de abstracción o de hipótesis, de manera que, concluye Dilthey, “todo empeño de ver sin apercibir, como si quisiéramos reducir la imagen sensible a los colores de una paleta, tiene que fracasar” (GS V, 282; EI VI, 322). Y por esta razón, un arte que pretenda realizar una copia exacta de la realidad no sólo no es arte, sino que es imposible.

Esta argumentación nos lleva a lo que en la *Psicología comparada* Dilthey considera la base de la captación artística de la realidad. En la *Poética*

había señalado que los procesos psíquicos de la creación artística son en su estructura iguales a los de la experiencia ordinaria. En la *Psicología comparada* desarrolla la misma idea en una nueva dimensión: la captación de la realidad que destaca lo esencial a partir de un punto de impresión significativo no es exclusivo de la mirada del artista, la experiencia humana común procede del mismo modo. Con otras palabras, la captación artística de la realidad es típica porque la captación ordinaria de la realidad lo es también.

Cuando el artista percibe algo y a partir de ello forma una figura típica, realiza de forma intensa y concentrada algo que el hombre realiza espontáneamente en la experiencia ordinaria. Por eso, el tipificar no es exclusivo del arte sino que pertenece a la experiencia del ser humano: “la captación de lo humano en una conciencia desarrollada, escribe, fue siempre típica y tuvo que serlo”. Y si en el arte logra un grado mayor de perfección, ello no se debe al “desarrollo del arte, sino que es propio, originalmente, de toda representación artística que parte de la experiencia de la vida”, es decir, se debe a que el arte se origina en la experiencia común (GS V, 280; EI VI, 320-21).

Para Dilthey, por tanto, la captación inmediata de la realidad tiene una estructura en la que lo percibido aparece ya organizado en torno a un núcleo especialmente impreso, el punto de impresión. La percepción no es una recepción atomizada de impresiones, significativas de por sí cada una de ellas y aisladas de las demás, sino que en ella se realiza de forma inmediata e inconsciente “la representación de las uniformidades, de la recurrencia de las diferencias, gradaciones y afinidades”, acción de la experiencia ordinaria que Dilthey denomina “el ver típico” (GS V, 280; EI VI, 321).

Ahora bien, puesto que en la percepción actúa la totalidad de la vida psíquica, en ella no sólo se establecen relaciones entre los contenidos sino que, por la intervención de los aspectos emocionales y volitivos, toda percepción tiene también un carácter evaluativo y normativo. Dilthey lo muestra gráficamente con un ejemplo:

Contemplo un patinador o una bailarina. La *adecuación de los movimientos* es inseparable, para mí, de su captación. Uno estas imágenes con las imágenes afines del recuerdo, desde el punto de vista de su adecuación y perfección. Sólo mediante esfuerzo y práctica puedo separar en tales casos las representaciones reales de las representaciones de su valor. Así nacen para cada parte de las manifestaciones humanas de vida *un tipo* de su ejecución adecuada (GS V, 279; EI VI, 320).

De modo inconsciente e espontáneo, al percibir evaluamos la adecuación de lo percibido con lo perfecto en ese género de cosas. La imbricación de lo perceptivo y lo evaluativo es algo primario y anterior a toda reflexión; de ahí que ambos aspectos sólo llegan a distinguirse en una consideración posterior y refleja, que además es difícil y requiere “esfuerzo y práctica”. En consecuencia la percepción espontánea de la vida ordinaria *produce el tipo* y, añade Dilthey, “este tipo señala su norma” (GS V, 279; EI VI, 320), un ideal que tiende a juzgar y, en algunos casos, a orientar la acción.

En su comentario de la *Poética*, Kurt Müller-Vollmer (1963, 147-55) otorga gran importancia a la vinculación de lo típico con el punto de impresión y al despliegue de la imagen a partir de un núcleo, pues de este modo se establece la continuidad entre la experiencia ordinaria y la creación artística. Así, la capacidad del artista de captar y expresar algo universal tiene su raíz en la constitución ontológica de la existencia, puesto que el ser humano está en el mundo aprehendiéndolo de forma típica. Según lo desarrolla Dilthey en la *Psicología comparada*, continúa Müller-Vollmer, el “tipo” es un concepto ontológico que surge del análisis de la experiencia ordinaria y posteriormente se amplía a la literatura y al arte en general. Por eso, concluye, se puede utilizar un lenguaje estrictamente fenomenológico, evitando toda perspectiva psicológica, para afirmar que en esta discusión Dilthey lleva a cabo un análisis ontológico de la existencia humana, en virtud del cual el arte nace en el terreno común de nuestro *ser-en-el-mundo*.

La explicación que hace Müller-Vollmer de estas ideas de Dilthey no fuerza los textos ni los saca de su contexto, y es legítima como una lectura hecha desde una perspectiva filosófica posterior con la que Müller-Vollmer se siente vinculado. Pero queda la duda de que, al considerar a Dilthey como *precursor* de Heidegger, la interpretación de sus ideas sea genuina.

En cualquier caso, para concluir, la formación de tipos en el arte no difiere en su estructura de la visión típica de la vida ordinaria, pero la capacidad de penetración del artista le otorga un valor evaluativo y normativo más hondo. Así, el artista nos enseña a ver la realidad, su forma de “ver y representar típicos” nos ofrece “en los hechos la regla del acontecer”; y por eso, la visión del artista plasmada en la obra es “como una introducción a la faena de ver” (GS V, 279; EI VI, 320). Ahora bien, de acuerdo con la conexión entera de la vida psíquica presente en la obra artística, el influjo de ésta no alcanza sólo la visión sino que es también norma para los sentimientos, los valores, las voliciones y las acciones, de manera que, como escribe gráficamente Dilthey, “los poetas son nuestros órganos para comprender los hom-

bres e influyen en el estilo de nuestro amor, de nuestro matrimonio y de nuestro trato con los amigos” (GS V, 275; EI VI, 316).

Esta discusión sobre la unidad de la obra –*forma interna* o *estilo* que se articula a partir de un *punto de impresión* desde el cual el creador realiza los cambios que dan lugar a la imagen típica, que, siendo singular, es representativa y normativa con respecto a una pluralidad– permite apreciar la gran afinidad señalada antes entre el *punto de impresión* y la tercera ley de la metamorfosis de las imágenes y, como consecuencia, relacionar el aspecto psicológico con el significativo. El siguiente texto de *Las tres épocas* no deja lugar a dudas:

Todo rostro considerado con atención es comprendido *a partir de tal impresión dominante*. La conexión de los rasgos se traza *desde él*. Bajo esta impresión se llegan a eliminar rasgos indiferentes en la evocación repetida, se acentúan los significativos y se posponen los contradictorios. La conexión que resta se traba cada vez de modo más decisivo (GS VI, 287; EI VIII, 296).

El valor de lo típico para el conocimiento del mundo histórico fue reconocido por un gran amigo de Dilthey, el conde Paul Yorck von Wartenburg, que tras la lectura de la *Psicología comparada* escribió:

El concepto de tipo es la llave que abre los cerrojos más finos y difíciles. Sólo ahora se me ha hecho claro en su dimensión vital y en su alcance efectivo. [...] Constituye una medida de la vida, una categoría histórica [...] tan significativa para el conocimiento de la historicidad como cualquiera de las categorías lógicas para el conocimiento de lo óptico¹.

¹ *Briefwechsel zwischen Wilhelm Dilthey und dem Grafen Paul Yorck von Wartenburg, 1877-97*, Halle/Saale, p. 191 (citado en MÜLLER-VOLLMER, K., 1963, p. 148).

CAPÍTULO III

LA VIVENCIA, ELEMENTO DE LA POESÍA

1. IMAGINACIÓN Y VIVENCIA: DOS PLANOS DE LA POÉTICA

De los muchos escritos en que Dilthey se ocupó del arte y en particular de la literatura, la *Poética y Vida y poesía* se encuentran sin duda entre los más importantes y más conocidos. Son libros diferentes. El primero, examinado en el capítulo anterior, es una investigación estética. El segundo, una colección de estudios sobre Novalis, Lessing, Goethe y Hölderlin. En los títulos de ambos libros aparecen tres términos dignos de destacar: ambos son estudios sobre *poesía*, el primero apunta a la *imaginación*, el segundo a la *vivencia*. La palabra ‘imaginación’ alude al proceso de elaboración de la poesía; la palabra ‘vivencia’, a su sustancia o contenido.

Los estudios que forman *Vida y poesía (Das Erlebnis und die Dichtung)* fueron publicados o al menos compuestos con bastante anterioridad. En algunos de ellos se mantienen amplios fragmentos de las primeras redacciones, en otros Dilthey introdujo modificaciones importantes, como es el caso del tratado sobre Goethe del que dice, en las “Observaciones” a la tercera edición, que fue “rehecho por completo” para la edición de 1906. El título que Dilthey eligió para el libro, procede de uno de los apartados de su estudio sobre Goethe, “*Erlebnis und Dichtung*” (Vivencia y poesía).

Estas consideraciones sobre los títulos anticipan algo que expondré en adelante. En las obras posteriores a 1900 el concepto de *vivencia* pasa al primer plano, pero Dilthey siguió considerando la imaginación como camino de acceso, quizá el mejor, al “espíritu que produce”, esto es, a las obras del espíritu, y aunque rechazó algunas de sus exposiciones psicológicas anteriores, mantuvo el papel de fundamento de la psicología.

Así lo sostienen varios de los principales estudiosos de su obra, entre los cuales destacan Kart Müller-Vollmer (1963) y Frithjof Rodi (1969). La postura de Rodi en este punto es especialmente significativa pues se orienta a destacar el aspecto hermenéutico de la estética de Dilthey contraponiéndolo al morfológico, propio del método psicológico. En este contexto, Rodi llama

la atención sobre unas notas que Dilthey escribió para aclarar los “Fragmentos” para la revisión de la *Poética* de 1906-07, que nos han llegado en transcripción Georg Misch. Esta revisión, escribe Dilthey, debe “conservar lo que ya entonces estaba correctamente dicho” y “suprimir amplias partes”, en alusión a todo lo que de “psicología explicativa” hay en la *Poética* (GS VI, 311-12).

Aunque en las obras posteriores a 1900 Dilthey tomó cada vez más en consideración el punto de vista hermenéutico, no abandonó el papel de la imaginación del artista. A la inversa, hay que señalar que en las obras anteriores a 1900, en que Dilthey adoptaba una perspectiva psicológica, el concepto de “vivencia” (*Erlebnis*) contenía ya en gran medida la dimensión hermenéutica. Esto último lo ha subrayado especialmente Kurt Müller-Vollmer, para quien todo lo que Dilthey escribió sobre la vivencia y la comprensión después de 1900 se puede derivar de pasajes de la *Poética* (1963, 144).

En el presente capítulo voy a examinar el concepto vivencia tal como aparece en la *Poética*, con vistas a aclarar su relación con la psicología de la imaginación artística.

Como ya se ha visto, la investigación sobre la literatura que se desarrolla en la *Poética* tiene la finalidad práctica de guiar la actividad artística. Dilthey considera que el pensamiento estético debe intervenir en el mundo del arte, pues las relaciones que en él se dan entre sus diferentes partes –la creación, la reflexión estética, la crítica y el público– necesita de una fundamentación científica. El punto de vista que adopta, el análisis psicológico, le permite discernir lo específico de los procesos creativos y descubrir en ellos leyes de valor universal en relación con el efecto de la poesía sobre el oyente o lector, esto es, leyes sobre el valor de la poesía para el ser humano. La visión artística del mundo surge espontáneamente en la mente del artista por la constitución de su espíritu; pero eso es sólo el origen, la obra ha de ser realizada. Dilthey aborda la tarea de encontrar normas para la técnica poética, normas que conjuguen la validez universal de los principios con el carácter históricamente determinado de toda técnica artística.

La realización de la obra artística se concentra en la producción de un determinado tipo de imágenes que, aunque proceden de la experiencia común, la rebasan y nos la dan a conocer de modo más profundo, la hacen significativa mediante la formación de figuras *típicas*. Y como la formación de tipos es tarea de la imaginación, Dilthey modificó el título más general que había

pensado, sobre la creación del poeta, por el definitivo, más específico, sobre la “imaginación del poeta”.

A los procesos de creación de imágenes del artista corresponden procesos del oyente o lector, semejantes a aquéllos, por los cuales capta la obra. En la *Poética* Dilthey describe el efecto de la impresión estética como ‘ensanchamiento del alma’, ‘gozo’, ‘satisfacción duradera’, etc. Así, en cuanto se orienta a la psicología del artista y del lector, la *Poética* trata de los cambios que se producen en uno y otro: “los principios de la creación poética, lo mismo que del efecto poético, son propiedades efectivas de procesos muy complicados a los cuales se vincula la *satisfacción duradera en el creador y en el gozador* (*Schaffenden und Geniessenden dauernde Befriedigung*) (GS VI, 132; EI VI, 120-121). Por esa razón, el problema que Dilthey aborda se refiere al *valor vital* de la obra de arte, esto es, la necesidad de expresar que tiene el artista y la necesidad de sentir que tiene el receptor; y no se aborda directamente la obra como producto objetivo dotado de significado. Dilthey alude indirectamente a este aspecto, como hemos visto, cuando afirma que lo típico tiene una necesidad interna, una determinada conexión de los elementos de la obra; entonces se supera el plano psicológico y la atención se centra en la estructura y el significado.

Cuando hemos considerado la fase genuinamente creativa de la imaginación, la tercera ley de la metamorfosis de las imágenes, según la cual las imágenes poéticas presentan la realidad percibida consensando su significado, veíamos cómo Rudolf Makkreel subraya el hecho de que Dilthey la vincula expresamente con un *principio de significado*. Sin embargo, Dilthey no desarrolla esa relación entre la ley del completar y el significado de las imágenes; probablemente no sería fácil hacerlo a causa del fundamento psicológico de la *Poética*. Makkreel reconoce que en esta obra las imágenes son consideradas casi exclusivamente en su aspecto representativo y, por tanto, desvinculadas del sentimiento y de la totalidad de la vida anímica, que es la fuente de su poder significativo. Pero piensa que el concepto de imaginación puede ser redefinido de forma que se vincule con la vida anímica del poeta, como veremos más adelante, aunque para ello hay que ampliar el concepto de *Erlebnis*, cosa que Dilthey llevó a cabo en las *Ideas* en 1894 (1992, 142-43).

Todo esto sugiere que en la *Poética* se pueden considerar dos planos. Por una parte, la creación artística aparece como formación de una determinada clase de imágenes. Por otra, esas imágenes nacen de una relación entre la subjetividad del poeta, su vida interior, y algo exterior a ella, que es o bien la

experiencia externa o bien imágenes modificadas a partir de ella. La implicación de la vitalidad interior y una imagen constituye el núcleo de la vivencia (*Erlebnis*). Al comienzo de la *Poética* Dilthey habla muy claramente de esa relación, cuando dice que la vivencia es la sustancia de la poesía: con ello no apunta al efecto psicológico de la poesía, el gozo o satisfacción, sino a su significado como algo vivido:

Sólo en la medida en que un elemento psíquico o una combinación de elementos se halla en relación con una vivencia y su representación, se podrá constituir en parte constitutiva de la poesía. Por tanto la base de toda verdadera poesía es la vivencia, la experiencia viva (*Erlebnis, lebende Erfahrung*), elementos psíquicos de todo género que se mantienen en relación con ella. Todas las imágenes del mundo exterior se pueden convertir, indirectamente, a través de esa relación, en material para la creación del poeta (GS VI, 128; EI VI, 25).

Ahora bien, en la *Poética* no se establece de forma clara la articulación entre vivencia y poesía, y por eso a lo largo de la obra discurren paralelamente dos discursos diferentes: el estudio de la producción de imágenes significativas o típicas, por un lado, y del fundamento de su significado, por otro.

Así, en efecto, en los pasajes en que se habla de la vivencia no se trata de los procesos de transformación de las imágenes. Es cierto que en ocasiones Dilthey describe la creación poética como una *transformación de lo vivido*, pero en esos pasajes no se trata de los procesos de transformación de imágenes sino del valor universal de la poesía en general, esto es, de su efecto sobre la vitalidad del lector, la satisfacción, el sentimiento de plenitud, etc. Y, a la inversa, en los lugares que tratan de los procesos de metamorfosis de las imágenes no se menciona la fusión de esas imágenes con la vida interior del poeta, que es justamente lo que constituye la vivencia; simplemente se dice que en la metamorfosis actúa la plenitud del nexo psíquico, pero como una fuerza formativa que actúa desde fuera, no como algo que forma parte de la misma. Dicho brevemente, en la *Poética*, Dilthey no establece una relación entre la psicología de la producción de las imágenes poéticas y la vivencia, que es su contenido, entre la formación de la obra y su significado.

2. EXPERIENCIA Y ESTADO AFECTIVO: LA VIVENCIA SEGÚN LA PRIMERA VERSIÓN DEL TRATADO SOBRE GOETHE (1877)

El concepto de vivencia (*Erlebnis*) es central en el pensamiento de Dilthey. En su obra de madurez *La del mundo histórico en las ciencias del espíritu* (1910) constituye el fundamento del conocimiento histórico. El término “vivencia” (*Erlebnis*) aparece ya en sus primeros escritos, pero no adquiere un contenido claro hasta la *Poética*, en la cual Dilthey sostiene que es la sustancia de la poesía. Años más tarde, en las *Ideas*, Dilthey prosiguió la tarea de perfilarlo con mayor precisión.

Me parece oportuno examinar el uso del concepto de vivencia antes de la *Poética*. El lugar más interesante es *La imaginación de los poetas*, publicado en 1877, la primera versión del tratado sobre Goethe. A continuación me propongo mostrar la continuidad entre la idea de vivencia que aparece en dicho tratado y la sostenida en la *Poética* de 1887; en este punto sigo el minucioso estudio de Frithjof Rodi sobre el particular (1969, 75-80 y 80-86).

En el tratado de 1877, el discurso sobre la fantasía poética y la metamorfosis de las imágenes cambia de orientación, abandona la cuestión de cómo se producen las imágenes y pasa a tratar de la sustancia o esencia de la poesía, esto es, del significado de las imágenes poéticas. Se trata de un paso de los procesos psicológicos de formación de unas imágenes al significado de las mismas.

Al describir tales procesos, en un pasaje conservado íntegramente en la versión de 1906, Dilthey sostiene una vez más la semejanza entre la metamorfosis de las imágenes artísticas y la de los procesos del recuerdo: “del mismo modo que no se da una imaginación que no se apoye sobre la memoria, no hay tampoco memoria que no encierre ya algo de fantasía. Toda rememoración es al mismo tiempo metamorfosis”. En consecuencia, el proceso de metamorfosis de las imágenes no es un suceso extraordinario en la vida psíquica; Dilthey sostiene claramente la continuidad entre los procesos psíquicos ordinarios y las creaciones poéticas, entre “los procesos más elementales de la vida psíquica y las más altas realizaciones de nuestra capacidad creadora” (UED, 61 y ED, 129; EI IV, 131).

Según Rodi, en las diferentes versiones del tratado Dilthey interrumpe la indagación de los procesos de formación de imágenes para ocuparse del significado de las “obras inmortales de la fantasía artística” (UED, 61; y ED, 129; EI IV, 131), algo que evidentemente no puede consistir en la simple metamorfosis puesto que sufren esa transformación muchas otras imágenes

diferentes de las artísticas. Al confrontar algunos pasajes de la primera y última versión, Rodi concluye que en ambas se encuentran las mismas ideas acerca de la vivencia y la poesía, con la sola diferencia de que en la primera versión Dilthey utiliza una terminología vacilante y no del todo precisa.

En la versión de 1906, Dilthey plantea abiertamente la cuestión sobre la naturaleza de las imágenes artísticas: “¿cómo nace de este rasgo de la imaginación, que conduce a la creación poética, la fantasía poética misma?” (ED, 130; EI IV, 132). La pregunta supone que el valor significativo de las obras artísticas no se reduce a meros procesos de transformación, por muy elevados o complejos que éstos sean. “Los procesos psíquicos en los que se forma el mundo poético”, señala, “no son más que las condiciones generales” del origen de la obra de arte (ED, 131; EI IV, 133). Lo poético surge en el curso de la vida psíquica, pero contiene algo que va más allá de procesos de dicho curso. Lo específico de la creación poética es que tiene como sustancia la vivencia:

El fundamento de estos procesos son siempre las vivencias y la base del captar creada por ellos. [...] Éste es el punto en que comienza a ponerse de manifiesto la conexión entre vivencia e imaginación en el poeta [...]. El poeta vive en la riqueza de las experiencias del mundo humano, tal como la encuentra dentro de sí mismo y como la percibe fuera de sí y estos hechos no son, para él, ni datos que utilice para la satisfacción de su sistema de necesidades, ni materiales a base de los cuales elabore generalizaciones. El ojo del poeta descansa reflexivamente y en quietud sobre ellos; son para él significantes [...]. El ánimo (*Gemüt*) es el fundamento vital de toda poesía (ED, 131-32; EI IV, 133).

No se trata, pues, del modo como se despliegan o se modifican las imágenes, sino algo de carácter no psíquico: una unión singular según la cual el *ánimo* del poeta está en esas imágenes y éstas por su parte se impregnan de la vida de aquél.

Con la misma fuerza y expresividad se manifiesta al comienzo del apartado titulado “Vivencia y poesía” de la última versión del tratado sobre Goethe. En el pasaje que reproduzco a continuación, Dilthey utiliza una expresión sugerente que más adelante, en la *Estructuración del mundo histórico*, aplicará al conocimiento histórico en general: es un conocimiento liberador.

Es la relación entre la vida, la fantasía y la plasmación de la obra la que determina todas las cualidades generales de la poesía [...]. No es su

propósito ser expresión o representación de la vida. Aísla su tema de la conexión real de la vida y le infunde totalidad dentro de sí mismo. De este modo, pone en libertad a quien ha de captarla (*versetzt es den Auffassenden in Freiheit*), situándose en este mundo de la apariencia, al margen de las necesidades de su existencia material. Exalta su sentimiento de la existencia [...]. Le levanta la mirada a un mundo más alto y más fuerte. Y le ocupa todo su ser con la “revivencia” (*Nacherleben*) en un curso de procesos psíquicos [...]. Pues toda auténtica obra poética destaca en el corte de realidad que representa una cualidad de la vida que antes nunca se había visto de este modo [...]. El acaecimiento tratado cobra así su significación [...]. El genio artístico de los más grandes poetas consiste precisamente en presentar el acaecimiento de tal modo que resplandezca en él la trabazón misma de la vida y su sentido (ED, 139; EI IV, 140).

En estos pasajes se contienen las ideas que, en opinión de Frithjof Rodi (1969, 82), constituyen el núcleo de la poética de Dilthey. Son las siguientes:

1) En ellos Dilthey trata expresamente de la relación entre la *Erlebnis* y la imaginación o, más en particular, entre la *Erlebnis* y la poesía.

2) En ellos se enfoca el aspecto *significativo* de un acontecimiento: los hechos son *significativos* para el ojo del poeta, el acontecimiento es elevado a su *significación*. Con este concepto se aclara lo que quiere decir *Erlebnis*: algo particular es separado de su conexión real y es sentido con una fuerza particular que nos ofrece la comprensión de la conexión real de la que ha sido destacado. El acto de abrir esta realidad particular a un significado es la vivencia. No consiste en un puro acto de conocimiento sino en un estado de la totalidad del psiquismo.

3) La aprehensión de significado (*Bedeutsamkeitserfassung*) que se da en toda vivencia no puede ser descrita o explicada psicológicamente, pero se puede acceder a ella por la vía de la psicología. Así se ve en los términos que usa Dilthey para explicar la comprensión de la poesía: ésta exalta su sentimiento de la existencia, le ocupa todo su ser con la “revivencia”. De modo que “revivir” la poesía es un “captar comprensivo” (*verstehenden Nachvollzug*), en el que se comparte el estado vital del poeta.

Estas ideas sobre la *Erlebnis* que Dilthey desarrolla explícitamente en su última época –en la que aborda temáticamente este concepto en relación con los de *expresión* y *comprensión*– se encuentran ya en la primera versión del tratado sobre Goethe de 1878. La diferencia principal reside en el hecho de

que en la primera versión no aparece la palabra *Erlebnis*. En lugar de *Erlebnis* Dilthey habla de un “elemento afectivo” o de la “configuración de lo contenido en la experiencia bajo la acción de una forma determinada de estado afectivo” (UED, 62, 67).

Es sorprendente la semejanza de los pasajes de la primera versión, que se reproducen a continuación, con los antes citados de la versión final. Escribía así en aquella:

El estado de la fantasía productiva y la impresión estética, por diferentes que sean, están entre sí en una relación legal [...] hacemos involuntariamente de la impresión estética *la clave para el estado, en el cual la obra se ha formado, y la ciencia sólo puede regular este modo de concluir con ayuda de la hermenéutica*, por desgracia totalmente abandonada desde Schleiermacher y Boeckh (UED, 64).

Mediante este modo de proceder, partiendo del estado del ánimo del que comprende la obra, se puede llegar al estado correspondiente en que la obra se ha producido:

Si en la consideración de la obra de arte son satisfechas todas las energías de la rica naturaleza humana, sin ningún interés en la producción de una realidad, de forma que no se sigue ningún camino de medio a fin (que dirija la atención a la meta), sino que todo su fin es una intuición satisfecha, un sumergirse, que nos entrega por completo al objeto y hace callar nuestro yo con sus necesidades personales: entonces, por consiguiente, también debe estar presente en la fantasía productiva *un estado del ánimo tal (solche Gemütsverfassung)*; en él se surge la concepción de la obra de arte, se originan los más altos momentos de su crecimiento, mientras el trabajo mismo de ningún modo puede estar libre de los esfuerzos de la voluntad, que tiene su fin en la producción de una obra (UED, 64-65).

El estado del ánimo en que el poeta crea y el lector goza la obra es descrito, siguiendo a Kant y Schiller, en términos de *contemplación desinteresada* y de *actividad* que no tiene otro fin que ella misma, como ocurre en el *juego*, y se utiliza un lenguaje que vuelve a aparecer en la *Poética*:

Kant designa correctamente el estado del goce estético como desinteresado, esto es, contemplación libre de toda relación con la capacidad de desear. Está fundada en una satisfacción de nuestras energías, que ansían su cumplimiento, sobre el suelo de uno de nuestros dos más altos sentidos, cuando tienen sólo un objetivo [...]. Esta satisfacción de nuestras an-

siosas energías tras su cumplimiento es una actividad sin finalidad exterior y por eso pertenece, como Schiller vio con penetración, al reino del juego [...]. El juego del arte logra lo que la vida concede en los raros momentos en que con el tono oportuno elogiamos su belleza: una ocupación de nuestras energías incesantes, que es un goce íntegro (UED, 65-66).

Del estudio de estos pasajes concluye Rodi (1969, 86) que en la versión de 1878 Dilthey esbozó por primera vez el concepto que posteriormente llamaría *Erlebnis* y que este esbozo fue desarrollado en la *Poética*, aunque la palabra se encuentra también en escritos anteriores con un significado poco preciso. Añade Rodi que en ellos Dilthey se aleja de la psicología descriptiva –y no solamente de la explicativa– precisamente cuando pasa de los procesos psíquicos elementales a “las más altas realizaciones de la fantasía artística”, porque al concebir el estado creativo como *estado del ánimo afectivo*, aquél no se reduce a procesos similares a los orgánicos, esto es, psicológicos. Y, finalmente, la alusión explícita a la hermenéutica de Schleiermacher y Boeckh confirma que su pensamiento no es en este momento de carácter psicológico.

Karol Sauerland (1972, pp. 97-98) interpreta estos pasajes de modo semejante a Rodi. Aunque en el tratado de 1878 Dilthey llama *Erlebnis* a la experiencia externa e interna, se centra sobre todo en ésta última, porque aquélla es muy pasajera y momentánea, superficial, mientras que la experiencia interna, si se la concibe adecuadamente, tiene una profunda significación. La *Erlebnis* consiste, según Sauerland, en que un se vive poderosamente un estado del ánimo en vinculación con una situación o imagen externa, algo interior forma una unidad vital con algo exterior.

El estado del ánimo en que el artista capta la significación de un “corte de realidad” –que no es un puro acto o proceso psíquico– constituye la sustancia de la obra artística y es eso lo que se comunica al lector; de ningún modo la comprensión es la transmisión de los procesos psíquicos del creador al receptor, como podría desprenderse de una interpretación superficial del término “revivencia”. Así lo sostiene Dilthey cuando escribe que “es artística sólo aquella actividad que, en un estado del ánimo semejante, pone de relieve algo intuido y por ello comunica ese estado del ánimo (*Gemütsverfassung*)” (UED, 65).

Pienso que este examen de la primera versión del tratado sobre Goethe, siguiendo las observaciones de Rodi, proporciona una preparación para el estudio de la *Erlebnis* en la *Poética*.

3. LA VIDA INTERIOR EN LA FORMA EXTERIOR (Y VICEVERSA): LA VIVENCIA EN LA *POÉTICA* (1887)

En la *Poética* se amplía y aclara la noción de *Erlebnis* esbozada en la primera versión del estudio sobre Goethe. Su papel se hace más importante y, aunque no queda del todo definida ni desarrollada, se perfila como un concepto central para la poética. En las obras posteriores a 1900, Dilthey ampliará su sentido de la *Erlebnis* a todo el conocimiento histórico y la convertirá en el eje de las ciencias del espíritu, ciencias que se caracterizan por la relación vivencia-expresión-comprensión.

Los estudiosos de la *Poética* juzgan de modo diferente el papel de la *Erlebnis* en esta obra. Karol Sauerland (1972, pp. 96-103) y sobre todo Frithjof Rodi (1969, 86-92, y 1972, 79-90) señalan su dimensión hermenéutica. En cambio, Rudolf Makkreel destaca la importancia de la psicología y la teoría de la imaginación, y apenas se ocupa de la *Erlebnis*; y sólo considera la *Erlebnis* en las obras psicológicas de los años 90, en las que Dilthey extiende su significado más allá del arte, de modo que se establece la relación entre imaginación y *Erlebnis*, algo que en su opinión no se da en la *Poética* (1992, 77-116 y 131-149).

La primera mención de la *Erlebnis* en la *Poética* tiene lugar en relación con la capacidad creadora, en un apartado sobre “la facultad creadora de la que surgen las obras de arte y entre ellas las poéticas”, en que Dilthey afirma el carácter autónomo y original del arte como fuente de conocimiento. En los tiempos de Goethe y Schiller, explica, el arte adquirió independencia y llegó a ser “una manifestación autónoma de vida con contenido propio”, por eso “se reconoció a la poesía una facultad autónoma para contemplar la vida y el mundo; se convirtió en órgano de la comprensión del mundo y se puso así al lado de la ciencia y de la religión”. En esta nueva dimensión, prosigue, “surgió este conocimiento fundamental de la poesía: no es imitación de una realidad que ya estaría ahí; no consiste en el revestimiento de verdades, de un contenido espiritual existente de antemano; la facultad estética es una fuerza creadora que engendra algo que sobrepasa a la realidad, un contenido que no se da en ningún pensamiento abstracto, en definitiva, un modo y manera de considerar el mundo” (GS VI, 116; EI VI, 15).

Dilthey apela a la descripción de Schiller de la naturaleza del genio creador y aunque considera que su formulación no está bien fundamentada, la adopta como principio central para la *Poética*:

Voy a designar como ley de Schiller la proposición de que el proceso estético abarca en la forma la vida gozada en el sentimiento y así anima la intuición, o que representa en la intuición esta vida y así traduce la vida en forma (*das Leben in Gestalt überträgt*), teniendo, por lo tanto, lugar una reversión constante de la vivencia en la forma, de ésta en aquélla y más tarde trataré de formularla y de fundamentarla con más vigor, psicológicamente (GS VI, 117; EI VI, 15).

Para caracterizar la relación de la vivencia con la poesía Dilthey se sirve de palabras como “núcleo”, “base”, “alma”, “material”, “contenido nuclear”. Tomadas aisladamente, algunas podrían sugerir una separación entre el elemento externo y el interno; por ejemplo, cuando dice que la vivencia es el material de la poesía, podría pensarse en algo diferente a esa materia que la transforma desde fuera. Pero si se las lee en el contexto y en relación de unas con otras, su significado es muy claro: la poesía no sólo es una vivencia a la que se da una forma sensible, sino una unidad indisoluble y original de vida y forma.

Con esto llegamos al concepto de vivencia en la *Poética*. El origen de la creación es la “energía del vivir” del poeta, que por su propia condición tiende a intensificarse, a agrandarse, pues del mismo modo que “nuestro cuerpo respira, pide nuestra alma ser colmada y ensanchada en su existencia con las vibraciones de la vida afectiva”, de forma que la vitalidad interna puede convertir “en vivencia la noticia muerta que en un periódico aparece bajo el titular de ‘sucesos’, y lo mismo ocurre con la seca información del cronista o con la leyenda grotesca”. Pero eso sólo se realiza cuando la vida se encarna en algo exterior en lo que adquiere forma y en esa unión con algo exterior se reencuentra a sí misma de forma más plena: “el sentimiento de la vida trata de pronunciarse en sonidos, palabras e imágenes; la intuición nos satisface por completo cuando va llena de este contenido de la vida y de las vibraciones del sentimiento; este entretrejimiento, nuestra vida original, plena, total, intuición colmada e interiorizada por el sentimiento, sentimiento de vida que irradia en la luminosidad de la imagen: he aquí la característica concreta, esencial de toda poesía” (GS VI, 130-131; EI VI, 27-28).

Es el “entretrejimiento” (*Ineinander*) de vida interior y forma exterior, el *ser uno en el otro*, lo que constituye la vivencia. Un estado interno se encuentra a sí mismo figurado o plasmado en un suceso, en una imagen, y éste a su vez adquiere un significado vital que por sí solo no tiene. Tal vez la expresión, tomada en su significado común, parece aludir sólo al aspecto interior, pero la idea de Dilthey es que el sentimiento interior sólo se con-

vierte en vivencia, esto es, sólo pasa a ser vida vivida¹, por así decir, cuando capta su significado, cosa que sólo ocurre al tomar cuerpo en algo exterior. Así, continúa el texto recién citado, “semejante vivencia entra en nuestra posesión cuando se la establece en una relación interna con otras vivencias y se capta así su significado” (GS VI, 130; EI VI, 28).

Para Müller-Vollmer (1963, 144) este doble aspecto de la vivencia, a saber, *captación de significado y relación con otras vivencias*, supone una conciencia de sí dotada de contenido y no una simple captación de un objeto, lo cual diferencia la *Erlebnis* de la mera experiencia (*Erfahrung*). Makreel (1992, 147-48) señala la diferencia entre vivencia (*Erlebnis*) y experiencia (*Erfahrung*) diciendo que aquélla está en posesión de sus datos, mientras que la experiencia está frente a ellos. Así, por lo demás, lo manifiesta Dilthey cuando escribe que la poesía será verdadera y auténtica “sólo en la medida en que se logre conformar de tal suerte la vivencia que contenga muchas experiencias en máxima potenciación” (GS VI, 185; EI VI, 78).

Es indudable que los dos aspectos de la vivencia, interior y exterior, son diferentes, pero eso sólo alude al carácter complejo de su estructura. Lo decisivo es la conexión íntima de ambos, la “unidad indisoluble” de vida y forma, que no se reduce a sus partes. Así, explica Dilthey, “la vivencia, que constituye el contenido nuclear de toda poesía, alberga siempre un estado de ánimo (*Gemütszustand*), como algo interno, y una imagen o un nexo de imágenes, lugar, situación, personas, como algo exterior” (GS VI, 161; EI VI, 58). La unidad de ambos no es de carácter sintético, sino una articulación estructural en la que la totalidad da sentido a las partes. Esta estructura de la vivencia, sin embargo, no está más que sugerida en la *Poética*, y será tratada directamente en las *Ideas* (1894).

Así pues, la vivencia consiste en una compenetración de algo externo y algo interno que forma una unidad con dos vertientes: animación de algo externo y, a la inversa, plasmación externa de la vida. Esta unidad no es, para Dilthey, más que la consecuencia de la constitución del ser humano, es decir, del “hecho primario de que nosotros somos a la vez algo interior y exterior” y por eso nuestra vida sólo puede desplegarse mediante la compenetración permanente de ambos planos, en una “relación con lo exterior [...] mediante el cual trabajamos nuestras experiencias en un todo”, en una unidad

1 *Erlebnis*, vivencia, es el sustantivo del verbo *erleben*. Formado a partir de *leben*, vivir. *Erleben*, a diferencia de *leben*, es transitivo, tiene un objeto: vivir algo, una lectura, una actuación teatral, una afición, o simplemente vivir la vida.

vital. Por eso, prosigue Dilthey, “el modo como se entretajan en este caso el estado y la imagen, como lo interior y lo exterior, no es algo adquirido sino que radica en el ser psicofísico del hombre; tiene lugar, como si dijéramos, una expansión o proyección del propio contenido vital; esta predisposición es desarrollada por la vida misma”. Y así, la estructura vivencial interior-exterior está presente en todas las realizaciones del ser humano histórico; en ella, dice Dilthey, “encontramos la razón más profunda del lenguaje, del mito, de la metafísica, de los conceptos con los que concebimos el mundo” e igualmente de la poesía (GS VI, 175; EI VI, 68-69). Dicho con otras palabras, la unidad estructural de la vivencia y de la poesía tiene carácter de símbolo, pues “como en la poesía la materia y la meta de la representación lo constituye la vivencia, algo interior que se expresa en algo exterior o una figura exterior animada por una interioridad, toda poesía es *simbólica*” (GS VI, 175; EI VI, 80).

La unidad de la vivencia es un hecho inmediato de nuestra vida, que podemos considerar como un movimiento que circula en dos direcciones. En un sentido, la vivencia consiste en un *dar vida* a algo exterior: el poeta descubre que una situación, una imagen, etc., expresa plásticamente su estado interior (*Lebenszustand*); o bien, en sentido inverso, el poeta busca algo exterior en lo que pueda encarnar su estado interior y lo escoge como símbolo del mismo. Dilthey lo dice escuetamente: “el núcleo real de la poesía, la vivencia, contiene una relación de lo interior y lo exterior. ‘Espíritu y ropaje’, animación y encarnación, la significación de la figura o de la sucesión de las voces y la visibilidad práctica de lo psíquico fugaz: así es como ve las cosas un ojo de artista” (GS VI, 226-27; EI VI, 116).

Por tanto, la vivencia poética se origina en una *animación* de algo externo o en un *hacer sensible* (*Beseelung, Versinnlichung*) el estado interior. Así, la doble dirección que sigue el espíritu en la creación artística, explica Dilthey “se debe a la naturaleza de la vivencia”, y con arreglo a ella se pueden distinguir dos clases de creadores, que este contexto llama “poetas subjetivos y objetivos” (GS VI, 211; EI VI, 103). En los primeros destacan Shakespeare y Dickens; en sus obras predomina la observación de un mundo lleno de acontecimientos, personajes, caracteres, entre los que destacan los tipos humanos; Shakespeare y Dickens llenan de sentido vital las figuras que perciben en su experiencia y, al elaborarlas artísticamente, las convierten en símbolos. En los segundos, por el contrario, interioridad del poeta se busca a sí misma en el exterior. Así ocurre con Byron, Rousseau y en gran parte con Goethe, cuyo procedimiento consiste en que “encuentra para una vivencia

interna una anécdota de interés general” y por eso su *Fausto* “está compuesto por momentos de la vida del poeta” (GS VI, 212; EI VI, 103).

La polaridad de la vivencia manifiesta, pues, la doble dirección del espíritu –de dentro a fuera y a la inversa–, según la cual se pueden distinguir poetas *subjetivos* y *objetivos*. Esta distinción se encuentra ya en el tratado de 1878, en que Dilthey considera a Goethe como el equilibrio entre los dos tipos de poetas (UED, 95ss.). Sobre el particular, Karol Sauerland (1972, 88-89) comenta que la distinción entre poetas subjetivos y objetivos tiene un alcance muy limitado y no se ajusta a la realidad de las obras ni de los poetas. La obra siempre es una unión de elementos personales y exteriores, por lo que la “dirección del espíritu” no proporciona un criterio para la distinción. Puede suceder que un poeta, que por carácter tendería a proceder “de dentro a fuera”, actúe en sentido contrario en algunas circunstancias, cosa que Dilthey reconoce precisamente a propósito de Goethe quien, por vivir en un mundo estrecho y sin acontecimientos de interés, no podía sino desplegar una conexión de imágenes en que cobrara cuerpo su mundo interior. La distinción entre poetas subjetivos y objetivos vale para describir la creación desde el punto de vista de la vivencia poética y permite explicar algunas creaciones en que la dirección del espíritu en un sentido u otro es muy clara; pero sólo dentro de ese límite y no como una clasificación que se aplique en términos generales a todos o a muchos de los poetas.

Rudolf Makkreel (1992, 150-51) por su parte, lleva a cabo una aclaración interesante acerca de la relación entre *Erlebnis* y poesía. En su opinión, la distinción entre poetas subjetivos y objetivos basada en el movimiento de la imaginación de fuera hacia dentro o al revés no es de ningún modo esencial. Cuando Dilthey considera a Dickens como un poeta objetivo típico, comenta Makkreel, se puede dudar con fundamento de si la “doble dirección” en que puede discurrir la *Erlebnis* da lugar a dos tipos de poetas o de obras. Más bien, continúa, con esto se pone de relieve el concepto fundamental de *Erlebnis* como compenetración de imagen y sentimiento. De manera que, sea cual sea la dirección del espíritu creativo, por el hecho de tener su origen en la *Erlebnis*, la poesía es necesariamente autobiográfica en un sentido profundo, puesto que crece desde la experiencia del poeta guiada por el nexo psíquico adquirido en el curso de su vida; obviamente eso no significa que la poesía sea autobiográfica en los detalles y circunstancias personales del autor.

A esto hay que añadir, por otra parte, que Dilthey no emplea el término *Erlebnis* de forma unívoca. El concepto, como se ha dicho, está insinuado

en la primera versión del tratado sobre Goethe y más explicitado en la *Poética*, pero no queda del todo definido ni está exento de oscilaciones. Así, en ocasiones habla de *Erlebnis* para designar sólo el aspecto interior. En la *Poética* Dilthey fundamenta la *Erlebnis* en la constitución psicofísica del ser humano: ésta contiene dos polos, pero ocasionalmente el enfoque se desplaza hacia uno de ellos, es decir, en unos casos *Erlebnis* apunta a lo interno, en otros a lo externo. Y así, la dualidad de ambos aspectos –no su unidad, que es lo propio de la *Erlebnis*– se manifiesta en el fragmento ya citado que la describe como unidad de vida y forma, pues se añade que en ella tiene lugar una “reversión constante de la vivencia en la forma, de ésta en aquélla” (GS VI, 117; EI VI, 15), de modo que la unidad queda supeditada al vaivén de un polo a otro.

Como muestra de las oscilaciones del concepto, en el fragmento anterior Dilthey escribe “vivencia” cuando propiamente debía escribir “estado interior” o “estado del ánimo” (*Lebendigkeit*). En otros pasajes, a la inversa, Dilthey emplea *Erlebnis* para referirse exclusiva o principalmente al aspecto objetivo o exterior de la vivencia, por ejemplo, cuando afirma que “toda obra viva de cierta amplitud tiene su materia en algo vivido, real, y expresa en última instancia lo vivido, transformado y generalizado sentimentalmente” (GS VI, 206; EI VI, 99).

Frithjof Rodi (1969, 90) sugiere que esta vacilación terminológica está condicionada por una concepción dualista que tiende a subrayar la distinción entre un movimiento anímico y el contenido (*Gefäss*) correspondiente a ese movimiento, dualismo que hace muy difícil formular con claridad la unidad de ambos. Así ocurre, en efecto, si se consideran algunas de las expresiones de Dilthey. Lo que no son sino dos momentos estructurales de la *Erlebnis*, que sólo pueden ser separados reflexivamente, se expresan a veces como dos realidades distintas que llegan a unirse, de modo que la unión resultante no es una “encarnación” del sentimiento o una “animación” de la imagen, sino una “producción” de una imagen realizada por la vida interior del poeta, por un estado de su ánimo (*Lebendigkeit, Gemützustand*). Y en efecto, algunas expresiones de Dilthey lo dan a entender así, como es el caso de la que sigue: “las situaciones afectivas potenciadas buscan, por decirlo así, *descargarse* en gestos, sonidos y enlaces de representaciones que, como símbolos de ese contenido afectivo, pueden evocar de nuevo el sentimiento en el contemplador o en el oyente” (GS VI, 147; EI VI, 43).

A este propósito, Müller-Vollmer (1963, pp. 143-44n) sostiene que, aunque en ocasiones Dilthey no utiliza el término *Erlebnis* de un modo preciso

sino como sinónimo de *Erfahrung*, es decir, como experiencia de algo externo (GS VI 220; EI, 111), no obstante en el conjunto de la *Poética* el concepto de *Erlebnis* es del todo coherente. Frithjof Rodi (1972, pp. 81-83) señala, como hemos visto, las ambigüedades terminológicas, pero insiste en la unidad indisoluble de la *Erlebnis*. Y curiosamente Rudolf Makkreel (1992, 146), cuyo estudio de la *Poética* se centra en la imaginación, comenta que Dilthey usó el concepto escasamente y casi como sinónimo de sentimiento; curiosamente porque, según estamos viendo, esto no es así. Esta observación no disminuye en modo alguno el valor y la precisión de su excelente libro.

También los pasajes que hablan de la *Erlebnis* como *materia* de la poesía pueden producir malentendidos, como si dieran a entender que la *Erlebnis* es una experiencia, externa o interna, que en un momento posterior se interioriza y transforma por la acción del sentimiento, y el resultado de esa operación se refleja en la poesía. En tal caso, la poesía no sería otra cosa que la mera expresión o descripción de una experiencia, sin otro valor que su mayor o menor fidelidad; y su recepción se reduciría a verificar su acierto descriptivo o su sinceridad, es decir, si el hecho externo es realmente como ha sido descrito o si el poeta transmite realmente su estado interior. Esto sería un concepto de *expresión* bastante simple, burdamente dualista, que es incapaz de explicar la unidad.

Podemos volver ahora al tema que nos ocupa, central de la estética de Dilthey: la unidad íntima de vida y forma que se da en la vivencia y que es la esencia de la poesía.

4. SONORIDAD DEL LENGUAJE Y MÚSICA: IMAGEN DE LA VIVENCIA

Concebir la unión de dos aspectos tan heterogéneos como los que componen la *Erlebnis* es tarea muy difícil. La dificultad, por otra parte, es común a todo lo simbólico. En este caso, además, se acentúa por la tendencia frecuente a entender la unidad a partir de sus elementos, lo que de modo inevitable se hace en términos de síntesis, por más que afirme la primacía de la totalidad.

En este punto resulta de interés comparar las dos formas de concebir la *Erlebnis* con dos casos de la experiencia externa. La comparación puede servir tanto para ilustrar la simplicidad del error dualista como para proporcionar una idea de la *Erlebnis* en que se resalta su unidad esencial.

Se trata de las experiencias visual y auditiva. El modelo de la percepción visual tiende a subrayar la dualidad entre lo visto, las imágenes, y el acto de ver. Aunque no sea verdadero, el modo común de entender la visión está impregnado de “estatismo”, concibiendo la visión como el acto de tomar una fotografía y lo visto como un cuadro o una foto. Lo visual se asimila a lo fijo e inmóvil, en contraste con el dinamismo de nuestro interior que sentimos inmediatamente. Y así, la concepción de la *Erlebnis* según el modo de la visión subraya la dualidad de sus partes en detrimento de la unidad.

El caso del oído es completamente diferente. La música y el lenguaje, sobre todo cuando éste posee un contenido afectivo, como en la entonación del habla ordinaria y en las formas arcaicas de la poesía, ofrecen un modelo en que la visión dualista desaparece o se debilita. En ambos casos se pone en primer plano la integración y unidad de lo interior con lo exterior. Al oír música, expresiones emotivas, etc. El objeto de la audición, cuando se trata de música, expresiones emotivas, etc., es tan móvil, fluctuante y dinámico como el acto mismo de oír. En estas audiciones el objeto se nos muestra unido al acto oír. Nos es fácil imaginar lugares o cosas “visibles” sin nadie que las vea, aunque sea contradictorio; pero los sonidos o ruidos los vinculamos espontáneamente con alguien que los oye.

En varios lugares de la *Poética* Dilthey se refiere a este aspecto. La afinidad entre las variaciones del ánimo y las modulaciones del lenguaje tiene su raíz en la naturaleza de ambos. Así, cuando Dilthey señala que entre “los movimientos afectivos, las tensiones de la voluntad, el desarrollo más rápido o más lento de las representaciones”, es decir, las facetas de la vitalidad, por una parte, y “el sonido, su intensidad, su altura, su sucesión rápida o solemne, sus altibajos”, por otra, se da una “*relación original*”, sostiene claramente la unidad de lo interior vital con lo exterior formal como algo primordial y no como síntesis de elementos preexistentes, hasta tal punto que no sería muy apropiado hablar de “elementos” integrantes, sino más bien de dos caras o dos aspectos, interior y exterior, de una única realidad original, de estructura compleja, que es la vivencia.

Dilthey sugiere que la afinidad entre las oscilaciones del lenguaje y los estados del ánimo tiene su raíz en la naturaleza corporal del ser humano. “La intensidad y la índole de los sentimientos, escribe, la energía de la tensión volitiva, la fluencia fácil y hasta precipitada de las representaciones en un ánimo exaltado, su retardo en la pena, se hallan *en relaciones firmes, fisiológicamente condicionadas*, con la altura, intensidad y velocidad de los sonidos” (GS VI, 209; EI VI, 101-102). De manera que la sonoridad del

lenguaje –y por tanto, también la música– presenta una correspondencia natural con los sentimientos y por eso los expresa o causa con facilidad. A este propósito, F. Rodi (1969, 91) cita unas palabras muy claras que Dilthey escribió en 1876 en una recensión sobre los escritos de Wagner: “Lo que se expresa en el lenguaje musical son únicamente sentimientos y sensaciones; aparte del lenguaje de las palabras, que es puro órgano del entendimiento, [el lenguaje musical] expresa el contenido del sentimiento (*Gefühlsinhalt*) en un lenguaje pura y absolutamente humano”.

El aspecto sonoro del lenguaje puede cobrar autonomía y así, cuando desaparece por completo la función significativa del mismo, aparece la música, de modo que en las “alternativas de la voz, un *tempo* determinado, un cambio en la intensidad, en el tono o en la velocidad [...] nacen los esquemas de que se sirve la música” (GS VI, 147; EI VI, 43).

Tras estas consideraciones, no es de extrañar que en los testimonios de los poetas que Dilthey cita aparezca la música en el inicio de la creación, en el primer instante en que el sentimiento toma cuerpo y forma sensible. Con esos testimonios Dilthey quiere aportar “una visión todavía más honda del proceso” de la creación, que corrobore su exposición sobre “la influencia de los sentimientos en la creación poética”, según la cual “el estado de ánimo (*Gemützustand*) es destacado como punto de partida del proceso” creativo. En los testimonios que recoge, el estado del ánimo del que arranca la poesía se exterioriza inicialmente en forma musical y a partir de ella toma cuerpo en otras cosas exteriores como colores, figuras, trama, etc.:

Cuando me pongo a componer un poema [escribe Schiller], lo musical titila más a menudo ante mi alma que no el concepto claro sobre el contenido, acerca del cual con frecuencia apenas si estoy de acuerdo conmigo mismo [...]. La sensación se ofrece al principio en mí sin ningún objeto claro y determinado; éste se suele formar más tarde. Precede cierto estado musical y a éste le sigue luego la idea poética”. Alfieri nos cuenta en su autobiografía que la mayoría de sus tragedias se le han ocurrido mientras escuchaba la música o después. Y Kleist observa: “Considero la música como la raíz o mejor, para hablar académicamente, como la fórmula algebraica de todas las demás artes, y así como tenemos ya un poeta (Goethe) que ha relacionado todas sus ideas sobre el arte suyo con los colores, desde mi juventud todo lo que he pensado en general sobre el arte poético lo he referido a sonidos. Creo que en el contrapunto se encierran las conclusiones más importantes acerca del arte poético” (GS VI, 181-82; EI VI, 74).

En varios de sus estudios sostiene Frithjof Rodi (1969, 91-92; 1972, 87-88; 1987, 3-13) que la vinculación de la sonoridad del lenguaje y de la música con el ritmo de la vida interna se mantiene, e incluso se intensifica, en la obra tardía de Dilthey. Por el momento basta con lo señalado sobre el valor del modelo lingüístico-musical para comprender la unidad de vida y forma en que consiste la vivencia y la obra poética.

5. EL CONCEPTO ESTÉTICO DE VIVENCIA

Una vez señaladas las oscilaciones en el uso de *Erlebnis*, propias de un concepto en proceso de elaboración, conviene insistir de nuevo en algo ya señalado: la mayor parte de los fragmentos de la *Poética* acentúan la unidad de vida y forma de la *Erlebnis* y de la obra poética.

La unión entre un estado interior y una imagen en la que aquél toma cuerpo y se hace sensible; o, a la inversa, la unión entre un suceso o una imagen y un estado del ánimo que le da vida, es tan íntima que en la poesía no se puede separar una de otra, como si fueran la forma y el contenido. Por eso, “el movimiento fuertemente afectivo” en que se origina vivencia y la poesía, dice Dilthey, “se manifiesta también en las figuras del discurso”, esto es en las diversas formas en que la vitalidad interna se hace exterior, de manera que “la relación entre estado interno y nexo figurado, contenido en el núcleo de la vivencia, y en cuya virtud la fábula se convierte en símbolo, resulta a tal grado en los grandes poetas forma espiritual de su creación que de aquí nacen muchos recursos expresivos” (GS VI, 226; EI VI, 116).

Estos recursos expresivos no son, pues, un añadido o un adorno que acentúa la fuerza expresiva de un supuesto mensaje previamente existente. Tal mensaje no es nada sin aquéllos, y viceversa. Como en toda unidad simbólica, el aspecto exterior y visible es tan esencial como el interior. Hemos visto que lo mismo ocurre con el lenguaje, con el mito, etc., pero para Dilthey el núcleo dinámico que se mueve en la doble dirección de la vivencia, es decir, la *encarnación* y *animación*, se da con la mayor intensidad en la poesía: “opera con la mayor energía y libertad en el alma del poeta” escribe. Y por eso, continúa, los recursos y figuras de la poesía no son un ropaje sobrepuesto como “un vestido con que se recubre un cuerpo sino que, más bien, constituyen *su piel natural*”, esto es, son parte esencial de la misma, y la unidad de estas formas sensibles con el significado “constituye el alma del fenómeno poético”, el cual “se extiende así por *todo el cuerpo* del poema

hasta la personificación y la metáfora, la sinécdoque y la metonimia” (GS VI, 227; EI VI, 117).

El carácter vivencial de la poesía como unidad indisoluble de vida y forma lleva consigo que sólo pueda ser captada también vivencialmente. Sobre este punto se tratará más adelante. Por el momento, basta con aclarar que la interioridad vivida sólo se hace vivencia –y poesía– encarnándose o exteriorizándose *en unas determinadas* formas, imágenes, acciones, personajes, etc., y no en otras. Su significado sólo puede ser aprehendido mediante la captación de esa unidad, esto es, mediante una vivencia. Por eso carece de sentido pretender que una poesía pueda ser traducida a otro lenguaje, por ejemplo, al lenguaje conceptual de la razón. Así, en virtud de la unidad íntima de vida y forma, la vivencia y la poesía “jamás puede ser resuelta en pensamientos o ideas” (GS VI, 131; EI VI, 28).

No se trata de que la poesía no contenga ideas. De hecho, para evitar ese malentendido, en los *Fragmentos* para la revisión de la *Poética* redactados en 1906-07, Dilthey matizó que la expresión “no hay que buscar en la poesía ninguna idea” debía “ser expresada de forma más adecuada, más cuidadosamente” (GS VI, 312). Es esencial a toda poesía una determinada forma sensible, pero dicha forma no constituye como una celda fija y aislada de la corriente de la vida, sino que, al igual que todos los elementos de la vida psíquica, entra en relación con los demás aspectos de la misma, con el pensamiento, con los sentimientos, con las vivencias del pasado, esto es “con la totalidad de la existencia”. Cuando se capta esa relación, se logra la más plena comprensión de la poesía; en ese caso, concluye Dilthey, la poesía “puede ser comprendida en su esencia, es decir, en su significado” (GS VI 131; EI VI, 28).

El capítulo que Dilthey dedica a la explicación psicológica de la creación poética concluye con un párrafo denso y preciso en que concurren los dos grandes temas de la *Poética*: la imaginación poética y la unidad de la vivencia. Por una parte, aparecen las leyes de la metamorfosis de las imágenes por la acción del estado del ánimo o, dicho con el lenguaje de la *Poética*, por la acción de los sentimientos. Por otra, la actuación de los sentimientos sobre las imágenes produce la vinculación íntima de algo interior y algo exterior que constituye la unidad de la vivencia. Por eso, Dilthey se remite expresamente al comienzo de *Poética*, en que establece la unidad de vida y forma denominándola “ley de Schiller”, y sostiene que su teoría de la imaginación, esto es, del modo como las imágenes se despliegan mediante la ley

del completar, constituye el fundamento psicológico de la unidad de la vivencia:

La importante ley estética según la cual a la poesía corresponde especialmente desenvolver, completándolas, las relaciones entre estado psíquico y conexión de imágenes, entre lo interior y lo exterior, tiene como consecuencia esa otra proposición según la cual toda poesía da cuerpo a la vida gozada en el sentimiento e insufla en lo figurado de la intuición la vida gozada en el sentimiento. Por eso restablece constantemente la totalidad de la vivencia. En estas proposiciones y en la fundamentación que las ha precedido tenemos la consideración psicológica más completa de aquello que en la introducción histórica designé como ley de Schiller (GS VI, 177; EI VI, 70).

Por lo que se refiere a la vivencia, el otro tema central de la *Poética*, queda absolutamente clara la unidad indisoluble de vida y forma, que en la poesía es “restablecida” o “producida” como resultado final. Y acerca de la imaginación, queda igualmente claro que la producción de ideas que rebasan la experiencia es un proceso vivo y no mera reproducción según las leyes de la asociación. Más aún, puesto que la poesía es vivencia, unidad de vida y forma, y su forma es un conjunto de imágenes que rebasan la realidad, forzosamente ese proceso tiene que ser concebido como un proceso vivo. Si no fuera así, en la poesía no habría más que sucesos sin vida, como la letra muerta de la crónica de un periódico.

Es a partir de la actuación del sentimiento como las imágenes y sus transformaciones entran en la corriente vital, es decir, se hacen vivas. En efecto, “el nacimiento de una obra poética y el origen de la impresión que produce” se debe a “los cambios que experimentan los elementos representativos bajo la influencia de los sentimientos, en cuya virtud se transforman por encima de los límites de lo real” (GS VI, 164; EI VI, 58-59). Si esto es así, el propósito de fundamentar psicológicamente la unidad vivencial de la poesía ha tenido éxito, según se lee en el párrafo citado. Ahora bien, el modo de explicar cómo los sentimientos intervienen en la formación de las imágenes poéticas está muy lejos de ser satisfactorio. Es un asunto nada fácil, que toca de lleno el problema de lo simbólico. Así lo reconoce el propio Dilthey cuando advierte que en el modo como las imágenes se transforman por el influjo de los sentimientos “aparece el problema más difícil del fundamento psicológico de una poética” (GS VI, 164; EI VI, 59).

Esta cuestión es central en el capítulo II, que trata de la explicación psicológica de la creación poética. Dilthey lo aborda en cuatro apartados.

En el apartado 3º, según se ha visto, Dilthey explica las tres formas en que la imaginación traspasa con sus imágenes los límites de la experiencia. En el caso de la imaginación artística, esto ocurre exclusivamente por el influjo de los sentimientos. Las imágenes que así se producen, a diferencia de las imágenes de la imaginación práctica, se desvinculan por completo de la realidad. Esto da paso a una descripción de la actuación de los sentimientos, en la cual reside “la clave para la explicación de la creación artística” (GS VI, 148; EI VI, 44).

En el apartado 4º Dilthey establece una serie de relaciones regulares en forma de antecedente-consecuente, que tienen lugar en la conexión de la vida psíquica. Se refiere en particular a los fenómenos en que un determinado proceso o una clase de procesos psíquicos produce una determinada clase de sentimientos. Que se trata de una *producción* es algo que, según Dilthey, percibimos de forma inmediata: “el tránsito de un proceso psíquico, como antecedente, al sentimiento, como consecuente, tiene ese carácter obvio que acompaña siempre a la percatación interna de la ‘efectuación’ (*Erwirksam*)”. De esa relación, añade, sabemos que tiene que ocurrir, pero que “nada sabemos acerca del modo como esto se produce y por qué una determinada clase de procesos se halla vinculada precisamente a otra de sentimientos elementales” (GS VI, 149; EI VI, 45). En este marco, Dilthey relaciona determinadas propiedades de las representaciones con determinadas clases de sentimientos. Así por ejemplo, la concentración de la atención en el contenido sensible, la relación entre los contenidos sensibles (el ritmo, por ejemplo), la evidencia, el ingenio, etc., producen respectivamente sentimientos de excitación y alegría sensible, agrado por la evidencia, alegría por el ingenio, etc.

En todos estos casos se da una relación entre algo representado y un sentimiento y la efectuación va del primero al segundo: determinadas representaciones producen regularmente, sin que sepamos muy bien cómo o por qué, círculos de sentimientos cualitativamente distintos. Ahora bien, esta efectuación que va de la representación al sentimiento apunta al modo como el poeta percibe y al modo como el lector es conmovido por la obra de arte. Pero en cualquier caso, se refiere a la relación representación-sentimiento en la percepción del poeta y en la impresión estética del lector, pero no en actividad creativa, esto es, no explica el modo como los sentimientos intervienen en la transformación de las imágenes.

En el apartado 5º, Dilthey formula unas “leyes superiores de la poética” que se refieren al “efecto estético y a la creación poética”. La palabra “supe-

riores” indica que estas leyes valen para la obra y para la impresión estética. Pero en este punto Dilthey abandona el plano descriptivo y entra en el terreno de las explicaciones causales hipotéticas. Al proceder así, como señala Rudolf Makkreel (1992, 129) todas estas leyes terminan resolviéndose en algo cuantitativo, es decir, en un incremento de la intensidad del sentimiento. Además, desaparecen las diferencias cualitativas entre las distintas clases de sentimientos provocados por los diferentes aspectos representativos.

En efecto, en el apartado anterior Dilthey había comenzado señalando que “la diversidad de los sentimientos nos ofrece en primer lugar diferencias de grado” (GS VI, 149; EI VI, 44), como ocurre cuando el antecedente es un “proceso fisiológico [...] sin intermedio de las representaciones” (GS VI, 150; EI VI, 46). Pero esa diferenciación cuantitativa carece de interés para la estética, porque el antecedente es puramente fisiológico y no una representación. Así pues, al formular las leyes superiores, que se reducen a la mayor o menor intensidad del agrado o desagrado que la obra provoca por mera acumulación de sentimientos, éstos quedan reducidos a su dimensión fisiológica y desvinculados de toda relación con la percepción del artista y con su actividad creativa.

Por último, en el apartado 6º, Dilthey aborda la cuestión de las leyes o regularidades según las cuales las imágenes de la creación poética se despliegan más allá de los límites de lo real. A partir de la fundamentación psicológica de la metamorfosis de las imágenes, que acaba de exponer, anuncia que “podremos penetrar ahora con mayor hondura en el nacimiento de una obra poética y el origen de la impresión que produce si consideramos los cambios que experimentan los elementos representativos bajo la influencia de los sentimientos, en cuya virtud se transforman por encima de los límites de lo real” (GS VI, 164; EI VI, 58-59).

En resumen, acerca de la cuestión, que pretendemos dilucidar, sobre la relación entre vida –conexión de representar-sentir-querer– e imaginación poética –despliegue libre de imágenes que proceden de la experiencia y nos muestran su sentido–, podemos concluir lo siguiente:

1º) Dilthey señala claramente el papel decisivo de los sentimientos para la transformación de imágenes (apartado 3º y 6º).

2º) Toda su argumentación se basa en la clasificación de la imaginación en científica, práctica y artística. Esta clasificación tiene el carácter de explicación hipotética, esto es, establece un concepto abstracto de imaginación según el cual lo esencial es que sus representaciones rebasan la experiencia,

y a partir de él diferencia sus formas. Por tanto, en lugar del método descriptivo, que procede de “abajo hacia arriba” Dilthey emplea un método hipotético-construccionista que procede a la inversa, esto es, de lo general a lo particular: discierne las diversidades particulares desde una unidad establecida previamente.

3º) Dilthey no proporciona una “explicación causal interna” de cómo los sentimientos intervienen en la metamorfosis de las imágenes artísticas o, dicho en términos más generales, de cómo la interioridad del poeta entra en las imágenes de su fantasía para transformarlas dándoles vida y expresándose en ellas, es decir, constituyendo una vivencia.

Años más tarde, en las notas de 1906-07 para la revisión de la *Poética* de que hemos hablado, Dilthey rechazó el intento de unir los planos de la imaginación y la vivencia. Refiriéndose al capítulo dedicado a la fundamentación psicológica de la creación poética, anotó escuetamente que “deben ser suprimidas amplias partes [...] con el fin de eliminar la ‘psicología explicativa’ ” (GS VI, 312). Esas partes son las que se acaban de comentar. A la vuelta de los años, Dilthey reconocía la insuficiencia de la *Poética* para dar razón completa de la creación artística.

En conclusión, la descripción y el análisis de los procesos psicológicos logra identificar aspectos decisivos de la creación, como son: la imaginación poética como productora de imágenes que, procediendo de la experiencia, la rebasan y, sin embargo, nos la dan a conocer mejor; el nexo psíquico adquirido como totalidad compleja de la vida interior del poeta, que actúa con especial intensidad en la creación de las imágenes; la intervención del factor emotivo o sentimental; la unidad vivencial de vida y forma, que constituye la sustancia de la poesía. Sin embargo, la *Poética* no consigue integrar esos diversos aspectos sin recurrir a hipótesis que explican la creación sólo “desde fuera” y, por tanto, contra el método mismo que Dilthey se había prescrito.

Desde el momento en que la función de dar vida a las imágenes se atribuye en exclusiva al sentimiento, la unidad del nexo psíquico adquirido queda en entredicho. La función del sentimiento se describe, además, en forma de acumulación de efectos discretos y, por tanto, contra la continuidad de la vida psíquica. Las leyes generales de la poética reducen la unidad de la obra de arte a una suma cuantitativa de efectos. Y sobre todo queda en el aire la cuestión de cómo se compenetran mutuamente la subjetividad del poeta, el nexo psíquico adquirido, y la imagen en el símbolo poético, es decir, en la *Erlebnis*.

CAPÍTULO IV PROBLEMAS EPISTEMOLÓGICOS

1. LA ESTÉTICA EN EL PROYECTO EPISTEMOLÓGICO

Una mirada a las publicaciones que siguieron a la *Introducción* muestra que Dilthey se dedicó por entero a llevar a cabo el plan trazado en esa obra. En los últimos años de su vida reconocía que la fundamentación del conocimiento histórico en la que había trabajado durante tantos años estaba aún por terminar (GS VII, 28; EI VII, 33-34).

Esta investigación de Dilthey sigue dos líneas inseparables: por un lado, la búsqueda de una fundamentación gnoseológica de las ciencias del espíritu; por otro, el trabajo en algunas ciencias del espíritu, como historia del derecho, pedagogía, “historia literaria” etc., entre las que se cuentan algunas de sus obras principales. De hecho, las primeras obras de entidad que Dilthey publicó después de la *Introducción* son investigaciones en campos particulares de las ciencias del espíritu: la *Poética* (1887), *Acerca de la posibilidad de una ciencia pedagógica con validez universal* (1888) y, también sobre pedagogía, *Schulreform und Schulstuben* (1890).

En los ocho años siguientes a la *Poética*, los trabajos de fundamentación de las ciencias del espíritu no sólo coinciden en el tiempo con sus obras sobre estética e historia literaria, sino que entre unos y otras hay una relación profunda, que se puede resumir así: el arte, en particular la literatura constituye una forma original e insustituible de conocimiento del mundo histórico y, como tal, viene a dar una respuesta a lo que buscan de las ciencias del espíritu, a saber, el conocimiento del ser humano.

Repasemos las principales obras de carácter gnoseológico de estos años. En 1890, *Acerca del origen y legitimidad de nuestra creencia en la realidad del mundo exterior*, que afronta el problema de nuestro conocimiento de la realidad exterior a la conciencia. En 1892, *Experiencia y pensamiento*, en que argumenta contra la separación kantiana de materia y forma en el conocimiento. En los años 1892-93 Dilthey redactó dos escritos extensos que no llegó a terminar y que se publicaron por vez primera en 1982 en los

volúmenes XVIII y XIX de los *Gesammelte Schriften*: “Vida y conocimiento” (*Leben und Erkennen*) y un manuscrito que los editores titularon de modo genérico “Borrador de Berlín” (*Berliner Entwurf*). Los editores, Frithjof Rodi y Helmut Johach, han organizado los textos publicados en estos volúmenes según el modo como presumiblemente Dilthey desarrolló el plan de la *Introducción* entre los años 80 y 90. Presentan una *reconstrucción* de lo que hubieran sido los libros anunciados y no terminados por Dilthey. En esa reconstrucción tanto “Vida y conocimiento” como el “Borrador de Berlín” corresponden a los libros III a VI del proyecto diseñado en la *Introducción*.

En “Vida y conocimiento” Dilthey aborda un tema central para el conocimiento histórico: el ser humano es ante todo un ser vivo, el conocimiento es primariamente un fenómeno vital; este tema volverá a aparecer en las últimas obras, la *Estructuración del mundo histórico* y el *Plan de continuación*. Hay una diferencia importante entre “Vida y conocimiento” y estas obras últimas: en aquella, Dilthey entiende la *vida* en un sentido predominantemente *biológico*; en cambio, en la *Estructuración* y en el *Plan de continuación* concentra la atención en el aspecto *histórico* de la vida humana. En cualquier caso, se trata del papel de la vida como fundamento del conocimiento o, dicho con otras palabras, lo que el ser humano puede llegar a saber es un aspecto y una función de su vida.

El “Borrador de Berlín”, por su parte, corresponde al Cuarto libro de la *Introducción*, que Dilthey pensaba titular “Fundamentación del conocimiento”.

A este periodo de dedicación intensa al programa gnoseológico del conocimiento de las ciencias del espíritu, que no tuvo como resultados obras publicadas, sigue otro que culmina en los años 1894-96 al que pertenecen algunas de las obras más importantes de Dilthey: *Ideas acerca de una psicología descriptiva y analítica* (1894) y *Sobre psicología comparada* (1895-96).

2. EL PUNTO DE PARTIDA: EL SUJETO QUE REPRESENTA-SIENTE-QUIERE

Los ensayos *Acerca del origen y legitimidad de nuestra creencia en la realidad del mundo exterior* (1890) y *Experiencia y pensamiento* (1892) afrontan dos problemas característicos de la filosofía moderna. Por una parte, la cuestión de la verdad del conocimiento y la realidad del mundo exte-

rior a la conciencia, derivado del principio cartesiano del yo representativo como verdad primera y fundamental. Por otra, y vinculado al anterior, la concepción del conocimiento como una síntesis o construcción realizada por el sujeto a partir de una experiencia recibida pasivamente.

En estos dos ensayos, según resume Jacob Owensby (1994, 24-25), Dilthey rechaza los supuestos que laten en las soluciones de ambos problemas: por una parte, una concepción representativa del sujeto que lo abstrae del mundo real; por otra, un dualismo innecesario y artificial en el sujeto de conocimiento.

A propósito del rechazo que Dilthey hace de la idea representacional del sujeto y de la relación de éste con el mundo, me parece oportuno mencionar siquiera de pasada una observación de Hans Peter Rickman (1988, XII-XIII) que compara el pensamiento de Dilthey con el pragmatismo norteamericano. Para Rickman, se dan entre ambos varias coincidencias de carácter epistemológico: la experiencia de la que procede el conocimiento es una totalidad vital compleja y no simple observación de datos sensibles; el conocimiento es parte de una estructura vital adquirida; el ser humano es actor y no mero espectador en el mundo; y, finalmente, la interacción individuo-mundo configura la conciencia. Sería de interés investigar estas coincidencias, de las que sólo he encontrado mención en la obra de Rickman.

En el ensayo *Acerca del origen...* Dilthey aborda la cuestión de si se puede encontrar una verdad de validez universal. Acepta como “principio supremo de la filosofía” la idea moderna de que “todo lo que está presente para mí se halla bajo la condición, la más general, de ser un hecho de mi conciencia”, y por lo tanto la realidad exterior se “da únicamente como un enlace de hechos o fenómenos de la conciencia; objeto, cosa, es sólo para una conciencia y sólo se da en y para una conciencia [...]. Todo objeto puede ser resuelto en hechos de conciencia” (GS V, 90-91; EI VI, 133). En el comienzo del “Borrador de Berlín”, compuesto pocos años antes, Dilthey designaba esta idea como “principio de fenomenalidad”, que formulaba así: “todo objeto, lo mismo que todo sentimiento, está dado como hecho de conciencia; más brevemente: es hecho de conciencia” (GS XIX, 61).

En opinión de Jacob Owensby (1994, 32-34) algunas expresiones de Dilthey lo aproximan a pensamiento cartesiano por su concepción representacional de la conciencia, que en algún pasaje describe como un “lugar que encierra todo ese enorme mundo aparentemente exterior” (GS XIX, 59), de modo que el mundo quedaría reducido a representaciones. Sin embargo, Dilthey dice expresamente que es un error “considerar la conciencia como

un espacio en que las percepciones o representaciones entran y salen” (GS XIX, 59). Para Owensby, el principio de fenomenalidad establece más bien un acceso a la realidad en forma de relación vital, ajena a la distinción abstracta entre inmanencia y trascendencia, pues en virtud de dicho principio la conciencia no consta sólo de representaciones sino, con palabras de Dilthey, de “los diversos modos como algo psíquico está ahí para mí” (GS XIX, 59), puesto que la relación inmediata del hombre con el medio natural y con el mundo histórico es afectiva, impulsiva y representativa. En pro de esta interpretación, Jean-Claude Gens (2002, 109) sostiene que sería erróneo entender el principio de fenomenalidad de modo intelectualista, a saber, de forma que el conocimiento se reduzca a una construcción sintética de representaciones mentales.

La consecuencia inmediata del *principio fenoménico* es que si el pensamiento pretende un conocimiento verdadero, no tiene otro camino que “abrirse camino desde los hechos de la conciencia hasta la realidad exterior” (GS V, 90; EI VI, 133). Dilthey se sitúa, así, frente al problema de la verdad del conocimiento que acompaña a la filosofía moderna desde Descartes. Como en otras ocasiones en que quiere afirmar su posición filosófica, establece dos principios básicos: por una parte, la materia del pensamiento es la experiencia; por otra, el sujeto es una unidad integral de los tres aspectos mencionados, no sólo representación. Ése es el sentido de la conocida imagen que resume su crítica a la filosofía moderna al comienzo de la *Introducción*: “por las venas del sujeto conocedor construido por Locke, Hume y Kant no circula sangre verdadera sino la delgada savia de la razón como mera actividad intelectual” (GS I, XVIII; EI I, 6).

El ensayo *Acerca del origen...* examina el sujeto de conocimiento a partir del principio fenoménico, rechazando la interpretación intelectualista del mismo sostenida por el empirismo y la filosofía trascendental. Esa interpretación intelectualista es una versión reductiva del principio de fenomenalidad, en la que yace el “supuesto de que el hecho de conciencia, cosa u objeto, se compone de partes representativas, por lo tanto, de sensaciones, representaciones y procesos mentales”, de forma que todo en la conciencia no es más que una “construcción sintética de representaciones o ideas”. Esta concepción tiene como consecuencia inevitable el solipsismo o bien, como ocurre en la filosofía trascendental, la reducción de la realidad al pensamiento al sostener que “toda predicación de una existencia de las cosas se produce dentro de las categorías de relación, y la realidad no es más que una fórmula

conceptual para funciones del entendimiento” (GS V, 91-92; EI VI, 134-135).

Para Dilthey, la concepción intelectualista es abstracta en dos sentidos. Por una parte, mutila la naturaleza del yo pues lo reduce a uno solo de sus aspectos; en segundo lugar, deja de lado su relación con el exterior. Si se parte del mundo como representación, el único modo de afirmar su realidad es demostrarla mediante la causalidad, considerando que ciertas impresiones se muestran independientes de la voluntad e incluso resistentes a ella. Es la vía que sigue Locke, “la teoría hoy dominante” según piensa Dilthey, la cual subordina “el mundo exterior a las formaciones de la actividad representativa” y le atribuyen realidad “completando las sensaciones en el pensamiento por medio de características entre las que se encuentra su independencia de la voluntad” (GS V, 97; EI VI, 139).

Este procedimiento busca la seguridad del conocimiento mediante “un método que fija las cuestiones epistemológicas fundamentales y su solución dentro de un círculo de conceptos *abstractos*”. Cuando los filósofos modernos actuaron así, no hicieron otra cosa que intelectualizar “los conceptos de causa y sustancia” con la confianza de que, “en su claridad y distinción, se posea un criterio de validez objetiva, y se contaba con ellas al pensar”. Para Dilthey, este argumento está viciado en la raíz por las deficiencias antes mencionadas; por tanto, escribe, no hay modo de ir “por medio del concepto de causa, a lo que está más allá de la conciencia”, es decir, es imposible pasar de la representación a la realidad (GS V, 127; EI VI, 165-66).

Al plantear de forma radical la cuestión de la verdad del conocimiento y de la realidad independiente del yo, Dilthey rechaza rotundamente tanto el modo de proceder de la filosofía moderna como la conclusión a la que llega, esto es, que el yo es puro pensamiento y la realidad exterior se reduce, de una forma u otra, a pensamiento.

En el ensayo *Acerca del origen...* se propone dos objetivos: en primer lugar, “colocar como base al hombre en toda su plenitud vital empírica y mostrar una acción amplia del sistema de los impulsos, de los hechos de la voluntad y de los sentimientos anejos a ellos”; y, como consecuencia del análisis que surge de ahí, “ir más allá del supuesto de que la realidad del mundo exterior no tiene más que el valor de una hipótesis” (GS V, 95; EI VI, 137).

En el programa diseñado en la *Introducción* Dilthey no había tenido en cuenta este aspecto. Pero en la búsqueda del fundamento gnoseológico de las ciencias del espíritu advirtió que la cuestión de la realidad del mundo

exterior no se puede dejar de lado pues las ciencias del espíritu suponen la realidad de los individuos, de las manifestaciones objetivas del espíritu y de los sistemas culturales.

Desde la perspectiva de la *Introducción*, la argumentación que Dilthey desarrolla en *Acerca del origen...* puede parecer un paso atrás, puesto que abandona el ámbito psicológico y se sitúa en el plano más elemental de la vida biológica. Esta consideración del hombre como ser vivo responde al deseo de considerar todos los aspectos del mismo y no reducirlo a una pura conciencia representativa, concepción que en la época en que Dilthey escribe ha ido ganando cada vez más adeptos (GS XIX, 345; CM, 183).

La razón del planteamiento biológico se puede encontrar en un pasaje de “Vida y conocimiento” escrito pocos años después, donde Dilthey afirma que la realidad del espíritu humano sólo puede considerarse sobre “el substrato de un esquema idéntico de la vida animal y humana”, de manera que el pensamiento se considera primeramente una función vital: “aparece en la vida, está vinculado a ella y se halla al servicio de su conexión”, esto es, de la trama múltiple de relaciones propia de la vida (GS XIX, 345; CM, 183). Dilthey reconoce haberse visto obligado a esta “extensión de la perspectiva a la biología” como el único camino para considerar la vida humana incluso en sus realizaciones más espirituales. Como aclara Carlos Moya (1982, 45-47), la conexión con el medio natural es la base sobre la que se constituye lo más específico del hombre, es decir, su interacción con el mundo histórico. El hombre es ante todo un ser viviente y esa dimensión es el fundamento de las funciones superiores de su vida, de las que nace y en las que vive el mundo espiritual. Por eso Dilthey reconoce que al descubrir que la base de la psicología es la *estructura de la vida*, se vio obligado a profundizar en el punto de vista psicológico y extenderlo a un modo de considerar que incluye lo biológico (GS XIX, 345).

Con esta aclaración se comprende el marco en que Dilthey examina nuestra creencia en la realidad exterior. No se trata sólo de la estructura interna del sujeto, sino que esa totalidad compleja debe considerarse además como una unidad que está en interacción con el medio, en una adaptación permanente mediante la actuación de lo representativo, lo emotivo y lo volitivo. Por eso, la creencia en el mundo exterior se basa sobre todo en las funciones del viviente que intervienen directamente en su adaptación al mundo, es decir, lo afectivo y lo impulsivo. Así, la creencia en su realidad no se explica por una “conexión mental” sino por “una conexión de vida que se da en el impulso, en la voluntad y en el sentimiento y que luego es mediada por pro-

cesos equivalentes a los mentales” (GS V, 95; EI VI, 137). La relación del hombre con el mundo no es primariamente representativa, sino afectiva e impulsiva.

Frente a la filosofía moderna, que establece la relación con el mundo en términos de *conexión mental*, según el supuesto del sujeto originariamente cognoscente, Dilthey pone la concibe como *conexión vital*, de acuerdo con su idea del ser humano como viviente cuya vida consiste en procesos internos que interactúan con el mundo:

Así tenemos que la estructura de toda vida psíquica, el tipo fundamental de la misma, consiste en que las impresiones y las imágenes provocan en el sistema de nuestros impulsos y de los sentimientos que le son anejos reacciones adecuadas; mediante éstas se desencadenan movimientos volitivos, y de este modo la unidad de vida es adaptada a su ambiente. Por esto la unidad de vida animal y humana es, en cada etapa, vista desde dentro, un haz de impulsos, de sentimientos de agrado y desagrado y de voliciones (GS V, 96; EI VI, 138).

En la estructura de la vida psíquica, común a todos los animales, toda representación procedente del mundo es sentida y valorada en relación con la supervivencia y pone en marcha el sistema de impulsos en busca de la reacción adecuada.

Dilthey considera la hipótesis de un ser humano meramente representativo, “que fuera exclusivamente percepción e inteligencia” y dispusiera de “todos los medios posibles para la proyección de imágenes”; en tal caso, prosigue, no tendría sentido la idea de “realidad”, ni sería posible “la distinción entre un yo y los objetos reales” puesto que el núcleo de la realidad “se halla más bien en la relación entre impulsión e impedimento de la intención, entre voluntad y resistencia” (GS V, 130-31; EI VI, 170).

Puede darse, y así ocurre en la vida humana, una función representativa de carácter superior, que pueda representarse a su vez la estructura originaria de impresión y reacción de la que forma parte; pero esta función es necesariamente posterior. No sería imposible, en pura teoría, que el conocimiento de sí mismo y del mundo fuera algo primero y originario, y que dicho conocimiento dirigiera lo emocional y lo impulsivo. Esos seres hipotéticos lograrían su “adaptación al ambiente mediante el conocimiento de la conexión causal entre el organismo y el mundo exterior y de los provechos o daños de las diversas condiciones de vida que resultarían de esa conexión”, es decir, mediante un conocimiento ajeno a todo elemento emocional. Pero eso es una

pura hipótesis, pues de hecho, continúa Dilthey, “no somos seres de este género” (GS V, 95; EI VI, 137) sino seres vivos corpóreos iguales a los demás.

Así, en la relación con el mundo, las circunstancias exteriores, que afectan a la conservación del individuo y de la especie, no inciden primeramente sobre el pensamiento sino sobre los sentimientos y después sobre los impulsos, de modo que en ese circuito lo representativo tiene un papel secundario: está en función y al servicio de la adaptación.

Es significativa la ausencia del elemento cognoscitivo en la descripción elemental de la vida psíquica. La visión biológica u orgánica de la vida es la base de cualquier otra consideración acerca del hombre pues, como afirma taxativamente en “Vida y conocimiento”, en “la estructura que avanza desde el estímulo al movimiento late, por decir así, el misterio de la vida” (GS XIX, 344; CM 182). Y con la misma claridad sostiene que “el hombre es, en primer lugar, un sistema de impulsos” cuyo desarrollo consiste en que “éstos marchan de la necesidad hacia la satisfacción y en esta conexión se producen las impulsiones” (GS V, 98; EI VI, 140). El pensamiento superior, decisivo para la constitución del mundo espiritual, surge del entramado de impresión-emoción-impulsión y está plenamente inmerso en él. Con palabras de Dilthey: “los procesos de percepción y pensamiento que se interpolan entre la excitación y la reacción volitiva en las etapas superiores de la vida se extienden y multiplican tan sólo en esta conexión con la vida impulsiva”, y lo hacen únicamente compenetrados con los elementos emotivos y impulsivos, tales como el “interés, la atención, la energía y el tono afectivo”; pues dichos procesos forman parte del yo vital (GS V, 96; EI VI, 138). Dicho en términos más generales, “el pensar o el conocer [...] seguirá siendo por doquier una manifestación de la vida, vinculada a ésta” (GS XIX, 344; CM, 182).

De la interrelación entre lo afectivo, lo impulsivo y lo representativo que forma la conexión de la vida psíquica, se pueden derivar dos conclusiones:

1ª) por lo que respecta al problema planteado en *Acerca del origen...*, se puede afirmar que la distinción entre el yo y el objeto surge en el ámbito de la adaptación del viviente al medio;

2ª) en una perspectiva más profunda, esto remite al la relación del pensamiento con la vida: ésta constituye el fondo inescrutable, el pensamiento surge de ella y por eso no puede abarcarla por completo, la vida es opaca al pensamiento.

Vale la pena reproducir un largo pasaje de “Vida y conocimiento” que no deja lugar a dudas sobre este particular:

La vida es inanalizable (*unergründlich*). No es posible expresar qué es en una fórmula o explicación, pues el pensamiento no puede retroceder más allá de la vida en cuyo seno aparece y en cuya conexión se funda. El pensar está en la vida, y no puede, por lo tanto, ver detrás de ella. La vida permanece insondable para el pensamiento como lo dado en que él mismo hace su aparición y más allá de lo cual no puede, por tanto, retroceder. El pensamiento no puede remontarse más allá de la vida porque es expresión de la misma. Los conceptos primordiales mediante los cuales comprendemos el mundo, son categorías de la vida. Incluso los conceptos de substancia y causalidad se han abstraído a partir de ellos. ¿Cómo podríamos adentrarnos por detrás de la vida mediante conceptos que han sido extraídos de la propia vida y filtrados luego a través de la abstracción? El pensamiento no nos dice más de lo que ya sabemos, porque ya vivimos cuando él funciona rectamente, si bien lo expresa con mayor articulación, con mayor claridad, distinguiendo y relacionando. Y como la vida se mantiene siempre ante nosotros como un enigma, tampoco el universo podrá dejar de serlo para nosotros. Si pudiésemos analizar la vida se nos revelaría entonces el misterio del mundo (GS XIX, 347; CM, 184-85).

Para Jacob Owensby (1994, 23-24), todo el pensamiento de Dilthey se puede considerar como el proyecto de una filosofía después del ocaso de la metafísica, es decir, el intento de filosofar en una época postmetafísica. Para este autor, el pensamiento se basa en la vida no en el sentido de una justificación racional, sino en el sentido de que tanto el pensamiento como la praxis se hacen significativos en contextos comunes finitos y desarrollados históricamente, es decir, en contextos prácticos de valores, ideas y fines dentro de los que vivimos nuestras vidas.

De estos presupuestos se sigue que la conciencia de una realidad exterior diferente del yo surge en el curso de la vida a partir de dos experiencias correlativas: la conciencia de la impulsión y la conciencia del movimiento derivada de ella, dicho más concretamente, la conciencia del movimiento volitivo (*Impuls*) y la conciencia de una resistencia al mismo (*Widerstand*). Es en esta experiencia compleja donde, según Dilthey, “se halla ya como implicada la separación entre la vida propia y lo otro, entre el yo y el objeto” como algo independiente del yo (GS V, 100; EI VI, 141).

El análisis muestra que “la experiencia del movimiento volitivo” y la experiencia de la resistencia a ese movimiento son muy semejantes; esa analo-

gía lleva a concebir la resistencia como volición, es decir, como una volición que se opone a la mía: lo que resiste a un movimiento que se origina en la voluntad es algo del mismo género que esa voluntad (GS V, 101; EI VI, 143). Así, en la experiencia de la resistencia se muestra a la conciencia que el impulso y el movimiento que le sigue es obstaculizado o impedido, y en esta situación surge una representación, a saber, “el juicio de que lo que se presenta no corresponde a lo que se espera, a la intención” (GS V, 103; EI VI, 144). Hay que precisar que lo resistente “no se ofrece de un modo inmediato”, sino mediante de un proceso mental entre la conciencia del impulso y la conciencia de que el impulso es obstaculizado o impedido, de forma que, en conclusión, llegamos a “la conciencia del mundo exterior sólo a través de mediaciones” (GS V, 103; EI VI, 144).

Si la realidad exterior se percibe como algo que resiste a la impulsión, en esa experiencia los procesos representativos no son originarios sino que sobrevienen a una experiencia volitiva previa que es obstaculizada. Por lo tanto, la creencia en la realidad de algo exterior a nosotros no se obtiene proceso mental a partir de elementos meramente representativos, sino que los procesos de conciencia de resistencia “*nos median una experiencia volitiva, el entorpecimiento de la intención*” (GS V, 104; EI VI, 145). La realidad resistente no aparece en una relación representativa entre un yo y un objeto trascendente, sino en una experiencia de carácter volitivo-impulsiva. Rudolf Makreel (1992, 215-16) lo explica diciendo que para Dilthey el mundo exterior no es intuitivo como para Bergson, pero tampoco es inferido; se capta con una cierta inmediatez en la comparación yo-mundo, que es anterior a las operaciones lógicas; y aunque comparar es una operación mental no inmediata, está ya implícita en la experiencia y no requiere hipótesis.

El aspecto impulsivo predominante en la relación yo-mundo está estrechamente vinculado al emocional, puesto que la impulsión se produce a consecuencia de una valoración, que a su vez representa el modo como una experiencia del exterior afecta al organismo, es decir, según la emoción que esa experiencia produce. Por eso, escribe Dilthey, en la experiencia de impulsión y resistencia “no se pueden separar... la parte volitiva y la afectiva” (GS V, 103; EI VI, 145).

En la medida en que la resistencia se muestra como obstaculización del movimiento procedente de la impulsión, la relación del yo con el mundo que surge de esa experiencia lleva consigo que el yo se percibe a sí mismo en la forma de una determinada posibilidad de movimientos. Forma parte de esa posibilidad de movimientos la conciencia del cuerpo como el “ámbito de

nuestros miembros movibles”, de manera que en el contacto con el mundo el yo se halla “espacialmente conformado y orientado” (GS V, 106; EI VI, 147). No hay duda de que Dilthey tiene a la vista el apriorismo kantiano del espacio y que su análisis lo rechaza por completo. La movilidad corporal es el origen a partir del cual se desarrolla la orientación espacial y, en consecuencia, no es el espacio un ámbito anterior a la percepción; más bien, a la inversa, ese ámbito se va configurando a partir de las percepciones que acompañan el movimiento del cuerpo.

Pocos años más tarde, en “Vida y conocimiento”, Dilthey insiste de nuevo en la idea de una estructura psíquica que interactúa con el medio, sobre la cual ha de basarse toda consideración del mundo espiritual. La conciencia de la unidad del yo y de una realidad exterior, surge a partir de una experiencia que sufre dicha estructura: la percepción de que un impulso propio es obstaculizado. “La delimitación de la unidad de vida, escribe, sólo se da porque se da también lo Otro, lo independiente de ella [...]. El sentimiento de la vida presupone la oposición. A través de esta relación de actuar y padecer hay una conexión de vida entre este yo y la cosa, el mundo, distintos de él” (GS XIX, 354; CM, 192). En la relación de enfrentamiento de fuerzas, el yo es concebido primariamente como voluntad-impulso y, correlativamente, lo otro es concebido como voluntad resistente. Es en estas “experiencias vivas de la voluntad” donde surge y se basa la convicción originaria en la realidad de los objetos exteriores.

La creencia en la realidad exterior se hace más fuerte y precisa en el transcurso de la vida, en la medida en que el pensamiento analiza las propiedades de los objetos que se presentan como resistentes o actuantes sobre el yo. La regularidad de sus manifestaciones, su coherencia, su independencia del yo, etc., se traban en una conexión causal que va “espesando... la realidad exterior” (*so verdichtet sich... die Realität der Außenwelt*) y la dota de rasgos y características que hacen más intensa y definida su autonomía. De este modo, Dilthey se sirve de la causalidad para sostener la creencia en la realidad exterior. Pero a diferencia de los filósofos modernos, en general, no funda dicha creencia en la actuación de las representaciones sobre el yo cognoscente, sino en una experiencia de la voluntad, a saber, la conciencia de la resistencia a la impulsión (GS V, 126-27; EI VI, 155).

Hacia el final del tratado, Dilthey piensa haber logrado la integración de lo impulsivo-volitivo y lo representativo que se había propuesto al comienzo y que había reivindicado en la *Introducción*, según hemos visto. Y así, gracias al análisis de la creencia en la realidad del mundo exterior, escribe, “se

ha resuelto el antagonismo entre especulación y vida o acción”, puesto que en esa creencia se implican los tres aspectos de la estructura del yo, esto es, en la percatación de la realidad exterior se subordina “la conciencia de la realidad del mundo exterior a los hechos de la voluntad, de los impulsos y de los sentimientos que componen la vida misma” GS V, 134; EI VI, 171).

En efecto, el análisis muestra que originariamente “la realidad se revela en la voluntad”, pero no de modo inmediato, puesto que “las experiencias de la voluntad, en las que surge el objeto [y, correlativamente, el yo], son *mediadas* por procesos sensitivos y mentales”; y el papel de esta mediación es irremplazable, ya que “sólo las sensaciones, las representaciones y procesos mentales nos conducen de la impulsión al impedimento de la voluntad”, de manera que en la articulación interna del yo, estos hechos conscientes “son núcleos firmes” (GS V, 134; EI VI, 172). En la relación con el exterior, el pensamiento tiene una función secundaria, pues la fuerza de la convicción procede de la *aspereza de los hechos volitivos (die harten Willenstatsachen)* de impulsión e impedimento, pero no por ello su actuación en ese proceso es menos real.

A partir de esta descripción de la creencia en la realidad exterior, Dilthey desarrolla un aspecto peculiar de la misma: el papel que tiene la realidad de otras personas. A partir de ahí se pueden ver como condensadas algunas ideas que en los años siguientes serán de gran importancia para el conocimiento del mundo histórico-espiritual y, en especial, para su concepción del arte.

3. AFINIDAD, ALTERIDAD, VIDA COMPARTIDA

En el tratado que estamos examinando, Dilthey no examina la realidad de las otras personas, cuestión importante desde el punto de vista del mundo histórico-espiritual; de hecho, no la menciona en las conclusiones finales. Según su argumentación, la realidad de otras personas, frente a los seres inertes y los otros seres vivos, aporta simplemente “un reforzamiento de la convicción de realidad”, del mismo modo que lo hacen la constancia y coherencia de las propiedades de los objetos; pero no le dedica una atención especial.

No obstante, Dilthey hace una observación que vale la pena resaltar. Dice así: “en esta realidad independiente *se presentan* las personas o unidades volitivas fuera de mí *con una realidad especialmente impresionante*. En este círculo más estrecho el mundo exterior cobra una elevada energía realis-

ta” (GS V, 110; EI VI, 150). Ello sugiere que la existencia de las otras personas no sólo intensifica la convicción de algo real independiente del yo, sino que la relación del yo con las otras personas afecta en especial como ser histórico-espiritual. Por tanto, la relación con otras personas se sitúa en un plano especial dentro de la relación del yo con las demás cosas considerada en términos de impulsión y resistencia.

Dilthey se atiene al objetivo principal del tratado y habla sólo escuetamente de la relación del yo con otras personas. Pero, teniendo a la vista la perspectiva del mundo histórico-espiritual, del conocimiento en las ciencias del espíritu y del arte como elemento del mundo espiritual, lo que escribe sobre la relación interpersonal tiene la suficiente importancia como para reseñar sus ideas principales.

Al considerar la relación del yo con otras personas Dilthey sobrepasa el marco biológico u orgánico en que se mueve la argumentación de *Acerca del origen...* y de “Vida y conocimiento”, para tratar de la vida específicamente humana, esto es, la vida compartida con otras personas.

En este plano, la relación entre el yo y lo otro –en este caso, los otros– da lugar a un progreso en el conocimiento de cada uno precisamente por su referencia al otro. En la relación originaria con el mundo, el yo se concibe como voluntad y lo otro como impedimento para la misma, ambos son del mismo género, de modo que “la voluntad y su impedimento se presentan dentro de la misma conciencia” (GS V, 134; EI VI, 172). Ahora bien, el reconocimiento de que en las otras personas se dan procesos internos semejantes a los del yo, lleva consigo la ampliación del conocimiento del uno gracias al otro, de manera que “en éstos [procesos] se vive el tú y también el yo es ahondado de este modo” (GS V, 111; EI VI, 151). En este caso se reconoce la realidad del otro en correspondencia con la del yo; esto es, se concibe al otro del mismo modo que el yo se concibe a sí mismo, a saber, como unidad de voluntad o fin autónomo.

La afinidad con los otros lleva consigo también que, en la relación con ellos, se rebasa el ámbito puramente cognoscitivo, pues es posible tener los mismos sentimientos, sentirse afectado por lo que les afecta a ellos y participar en el despliegue de su voluntad y de sus fines. En el plano de mero ser viviente, la relación del yo con otros seres, se reduce a movimiento impulsivo y obstáculo del mismo; pero en el plano del mundo espiritual, su relación con las otras personas consiste en una comunidad, esto es, en un vivir compartido.

Dilthey apunta finalmente una idea que tiene consecuencias importantes para su concepción del pasado. Puesto que el ser humano es básicamente un ser que actúa en el mundo, físico y espiritual, los hombres del pasado y sus obras se nos hacen presentes, primariamente, no por medio de un conocimiento basado en testimonios, documentos, etc., sino sobre todo por su influjo real y actual sobre nuestras vidas. El pasado es real no en forma de representaciones o conocimientos, sino vitalmente, esto es, en el influjo de sus actuaciones sobre nuestra vida. El pasado es real porque actúa en el presente de múltiples formas, a través de mentalidades, usos del lenguaje, organizaciones políticas, costumbres religiosas, estilos artísticos...

Así se sugiere que la realidad de otras personas supone mucho más que un simple refuerzo de nuestra creencia en la realidad diferente del yo. El modo como Dilthey analiza las relaciones del yo con los otros contiene de una serie de conceptos –comprensión, expresión, revivencia, reproducción– que serán cada vez más decisivos en sus estudios sobre el mundo espiritual y que aquí aparecen utilizados de un modo preciso, si bien no son tratados explícitamente. La existencia de otras personas es percibida del mismo modo que cualquier otra cosa, es decir, como algo resistente a la voluntad, como algo independiente considerado en general, de manera que la convicción de su realidad “en nada se diferencia de la que abrigamos en lo que respecta a la realidad de los objetos muertos” (GS V, 110; EI VI, 150).

A lo largo del análisis Dilthey no pierde de vista que la separación entre el yo y el objeto tiene su raíz en “la impulsión y la resistencia”, en el movimiento de la voluntad y la conciencia del impedimento (GS V, 125; EI VI, 164). Por eso, en virtud de nuestra constitución como seres psicofísicos, las otras personas se nos presentan ante todo como cuerpos, con los que entramos en contacto por medio de los sentidos y esta relación elemental es “el supuesto de toda experiencia ulterior”. Pero a partir de esta base, el modo peculiar de manifestarse esos cuerpos, que producen “imágenes afines” a las nuestras, lleva al pensamiento a considerar “su unión con estados íntimos en calidad de causas” (GS V, 113; EI VI, 153), y por eso los concebimos no sólo como cuerpos sino como seres de la misma condición que el yo y, en último término, “como un todo *final*”, lo mismo que nosotros (GS V, 125; EI VI, 164). Y así, podemos considerar algunas de sus manifestaciones como *expresiones* de su interioridad psíquica, lo mismo que ocurre con nosotros. Esto será retomado por Dilthey en la relación vivencia-expresión-comprensión, que constituye uno de los problemas principales de sus últimos escritos, especialmente la *Estructuración* y el *Plan de continuación*.

En efecto, en la experiencia aparecen manifestaciones procedentes de las otras personas que, al ser examinadas por el pensamiento, revelan gran semejanza con los procesos internos del yo. Dilthey habla de “comprensión” para designar el modo como el pensamiento penetra en el interior de las otras personas desde sus manifestaciones exteriores: “así como nosotros nos experimentamos como un todo actuante, del juego de las manifestaciones de fuerza surge para nosotros, de una manera *comprehensiva*, la unidad volitiva de otras personas” (GS V, 114; EI VI, 154). Algunas manifestaciones externas de otras personas llevan al pensamiento a pasar de lo observable a lo interior mediante una “conclusión por analogía” basada en la semejanza de aquéllas con las nuestras (GS V, 110-11; EI VI, 151).

El punto de partida es una impresión exterior que se muestra como expresión de un ser psíquico interior, por ejemplo, “una figura humana cuyo rostro está cubierto de lágrimas”. Los sentidos perciben los detalles de esa impresión e inmediatamente ocurre el paso a la interioridad manifestada: “de un modo tan rápido e imperceptible como [ocurren] estos procesos [de captación sensible], se producen los que les siguen; por medio de ellos sé yo que ‘se está sintiendo un dolor’ y lo comparto”. Gracias a la semejanza de esta manifestación con otras percibidas en el pasado, “surge en mí la conciencia de un estado interno parecido como base de la impresión externa” (GS V, 110; EI VI, 150-51).

Mediante estos razonamientos por analogía se comunica al yo la existencia de “una voluntad determinante desde fuera”, que es concebida como otro yo en el que se dan “procesos afectivos y volitivos que colorean y refuerzan la realidad de otras unidades de vida”. Con ellas se establece una relación de afinidad y comunidad que Dilthey describe como la experiencia de que “nunca estamos solos” (GS V, 111; EI VI, 151).

En las experiencias en que advertimos la afinidad con otras personas se produce un fenómeno extraño. Considerados como simples vivientes, sólo las impresiones que afectan directamente a nuestra vida serían capaces de provocar sentimientos y poner en marcha los impulsos. Sin embargo, en el caso de la relación con otras personas, podemos ser afectados por algo no tiene relación con nuestra vida, que no es ni bueno ni peligroso; el hecho de que nos interese algo que vitalmente es indiferente, deriva de que somos afines, y por ello lo que sólo afecta a otro puede, en virtud de la afinidad, afectarme también a mí.

En efecto, con respecto a los procesos interiores de otras personas, que conocemos a través de sus manifestaciones, no mantenemos solamente una

actitud cognoscitiva y vitalmente distante, sino que los integramos en nuestra vida de manera que el sentimiento que actúa en otro puede actuar también en mí. “La reproducción (*Nachbilden*) de la interioridad ajena no es separable del *sentir con ella*”, y así algo que, considerado en sí mismo, nos es ajeno e indiferente, entra en la corriente de mi vida como algo mío: “parece, dice Dilthey, que la simpatía se agrega inmediatamente a la impresión de los estados afectivos extraños” (GS V, 111; EI VI, 151). De este modo, por la constitución de la vida espiritual se realiza algo imposible en el mundo de los seres inertes: una experiencia vital ajena se vincula con la vida propia de forma que no sólo conocemos “el curso de los procesos que *percibimos desde fuera*” sino que los hacemos nuestros porque los “*revivimos completándolos interiormente*” (GS V, 111; EI VI, 151). Para designar esta experiencia Dilthey se sirve de la palabra “revivir” (*nacherleben*) que, junto con “reproducir” (*nachbilden*), utilizará con frecuencia en adelante y que, en cierto modo, condensa simbólicamente el hecho misterioso de la comprensión de una interioridad extraña, núcleo del mundo histórico-humano.

El hecho de compartir los sentimientos y revivir los procesos de los otros es tan natural en la vida humana que la “reproducción” de los estados ajenos es fluida, desembarazada, “no tropieza nunca con resistencias, con lo extraño, con lo inaprensible” y hace que la vida sea esencialmente compartida (GS V, 111; EI VI, 151). Que el vivir humano sea constitutivamente convivir afecta a las tres dimensiones que integran la vida psíquica: en el aspecto afectivo, es “la necesidad de encontrar que los sentimientos propios sean compartidos por personas extrañas”; en el representativo, la exigencia de “que el saber propio sea confirmado en su validez universal” y, con respecto a los fines de la voluntad, la aspiración a “que el valor propio sea reconocido honrosamente” (GS V, 112; EI VI, 152).

Esta relación vital yo-tú forma el mundo histórico en el que y del que el sujeto vive y, aunque en ella la voluntad está limitada por la voluntad de los otros, contiene las “experiencias, moralmente más altas, según las cuales se reconoce a estas voluntades la condición de ‘fines propios’, iguales a ella en cuanto a realidad y pretensiones, y hasta se siente interiormente vinculada a reconocerlas, se siente, por lo tanto, obligada” (GS V, 111; EI VI, 151-52).

Veremos más adelante cómo este modo de concebir la relación interpersonal designado como “reproducir” y “revivir” es decisivo para explicar la captación de la obra literaria en la *Psicología comparada*.

En conclusión, el reconocimiento de la realidad de las otras personas presenta dos aspectos, contrapuestos y estrechamente vinculados entre sí, que forman parte de la estructura del mundo espiritual. Por un lado, el yo se reconoce parte de ese mundo en la medida en que advierte en los otros no sólo parentesco y homogeneidad, sino sobre todo la posibilidad de experimentar en sí mismo el “resentimiento de estados internos, la compasión y la complacencia, la participación (*Mitfühlen, Mitleiden, Mitfreude, Teilnahme*)” en la vida de los otros, de manera que su propia vida es una interacción con el medio histórico-espiritual en que se encuentra inmerso. Por otra parte, esos otros seres se le manifiestan como “cerradas realidades nucleares” independientes y resistentes, en la forma de “una voluntad propia que limita a la nuestra” (GS V, 113; EI VI, 152). Por eso los consideramos dotados de una realidad similar la nuestra.

La relación con las otras personas, que consideramos más reales que los otros objetos, no se reduce a los aspectos de impulsión y resistencia considerar la realidad de las otras personas más fuerte que la de los otros objetos, sino que se extiende a su estructura psíquica interna. Con otras palabras, toda consideración sobre el ser humano tiene que partir necesariamente de su carácter de organismo que interactúa físicamente con el medio físico; pero la realidad humana se extiende al ámbito histórico-espiritual, como su ser más específico. De este modo, Dilthey sostiene una visión biológica de la vida, como ha quedado claro a propósito de *Acerca del origen...* y de “Vida y conocimiento”; pero no se limita a ella, puesto que concibe la vida biológica como la estructura elemental sobre la cual se desarrolla la vida histórico-espiritual. Esto se hace especialmente claro en el modo como explica la realidad de las figuras históricas pasadas.

El mundo histórico es una trama de individuos que, siendo aislados y cerrados en sí mismos, están sin embargo en una corriente de comunicación entre ellos. Esa comunicación no se limita al tiempo presente, se establece con individuos de otras épocas. En particular, según hemos visto, la realidad de las figuras históricas pasadas consiste en que sentimos “sus efectos sobre nosotros” y que nuestra vida está condicionada por ellos (GS V, 278; EI VI, 319).

4. LOS POLOS DEL CONOCIMIENTO: INDIVIDUO Y COMUNIDAD

Una vez analizada la creencia en la realidad exterior, hay que volver a considerar en conjunto la cuestión central del conocimiento del mundo hu-

mano porque, precisamente en la argumentación que hemos seguido, aparece de nuevo la conexión entre el arte y el conocimiento histórico.

La tarea de la fundamentación epistemológica de las ciencias del espíritu, esto es, la pretensión de conocer el mundo histórico humano, lleva al problema de la relación entre los individuos y las comunidades y los sistemas socio-culturales. Se trata de las dos entidades que forman el mundo histórico, los dos polos entre los que se tiende la realidad humana: todo lo humano vive y se realiza en lo común y en lo singular, la individualidad se nutre de la comunidad, ésta vive en los individuos. Ambos elementos son esenciales y complementarios. El conocimiento del mundo histórico requiere determinar la naturaleza de lo común y de lo individual y el tipo de relación que se da entre ambos.

Al tratar del mundo histórico, Dilthey habla profusamente de las entidades supraindividuales o comunidades (*Gemeinschaften*) que lo componen, como el lenguaje, el derecho, las costumbres, la religión, la organización política, etc. Pero también insiste en muchos lugares en la realidad de los individuos. La apelación a lo singular es muy congruente con un rasgo esencial del mundo histórico, a saber: su carácter multiforme y plural, donde todo está impregnado de la condición de único, transitorio, irrepetible. Por eso, el individuo y el conocimiento de la individualidad constituyen un problema central de las ciencias del espíritu, a pesar de que a primera vista en ellas predominan las comunidades supraindividuales de las que el individuo mismo está hecho y en las que vive.

La importancia y la dificultad del conocimiento de lo individual están presentes en toda la obra de Dilthey, desde escritos tempranos hasta las obras últimas como la *Estructuración del mundo histórico* y el *Plan de continuación*. Pues bien, también en esta cuestión central el arte ofrece una aportación original e insustituible. Para Dilthey, en el arte representativo se nos da un conocimiento de la individualidad humana que no es suplantado por la experiencia ordinaria ni por el conocimiento científico; más bien, al contrario, como veremos, el arte los precede en ese conocimiento e influye sobre ellos.

Lo que antes he descrito como la realización del programa epistemológico delineado en la *Introducción* concluye, al menos en cuanto a los textos publicados, con la *Psicología comparada* (1985). Esta obra contiene un capítulo cuyo título es significativo: “El arte como primera representación del mundo histórico-humano en su individuación”. A continuación pretendo mostrar cómo, según expone Dilthey en ese capítulo, el arte nos da conocer

la individualidad y lo hace antes que la ciencia. Esto refuerza la tesis que sostengo en este trabajo de que el arte afronta problemas propios las ciencias del espíritu antes que lo hagan dichas ciencias, y aporta soluciones que no son reemplazadas por los resultados de éstas.

CAPÍTULO V

LITERATURA Y COMPRESIÓN DE LA VIDA

1. EL MISTERIO DE LA INDIVIDUALIDAD

Con el fin de exponer la contribución del capítulo IV de la *Psicología comparada* a las ciencias del espíritu, voy a mostrar en primer lugar cómo se plantea la cuestión de la individualidad; a continuación desarrollaré el modo cómo el arte presenta la individuación en la forma de tipos; finalmente, expondré la captación de la obra artística como “comprensión”, concepto que años más tarde Dilthey establecerá como el conocimiento específico de las ciencias del espíritu.

En cualquier caso, el conocimiento del individuo es una cuestión decisiva para las ciencias del espíritu, cuestión que presenta además gran dificultad. Quizá siguiendo unas palabras de W. von Humboldt que cita en las Ideas (“En la individualidad radica el secreto de toda existencia” GS V, 227-228; EI VI, 274) Dilthey utiliza en varios lugares las palabras “enigma” y “misterio” para calificar al individuo; palabras que sólo aplica, además, a la vida. En unas anotaciones de 1870 recogidas por Georg Misch que llevaban como título “Mi metafísica” y en las que argumentaba contra al principio clásico *omnis determinatio est negatio*, Dilthey proponía en su lugar este otro: “el tejido de las uniformidades es sólo un aspecto... de la totalidad del mundo, al que pertenecen la individualidad y la belleza... El misterio del mundo, expresado positivamente, es la individualidad. Ésta se extiende también a la historia... También en el espíritu humano, cuando se busca en él lo eterno, hay que considerar que todo lo más elevado es singular” (GS V, XCII).

La importancia del individuo se refiere tanto al mundo natural como al mundo humano. En la *Psicología comparada* evoca las palabras de Goethe: “parece que la naturaleza ha puesto todo su interés en la individualidad” (GS V, 271; EI VI, 313). Y en su Discurso de ingreso en la Academia de las Ciencias (1887) declara que “el individuo significativo no es solamente el asunto fundamental de la historia, sino en cierto sentido la más grande realidad de la misma” (GS V, 10-11).

Con respecto al conocimiento del individuo, en los dos ámbitos se da la misma diferencia que entre el conocimiento del mundo natural y el conocimiento del mundo humano: aquél es algo extraño y opaco; éste, algo propio y transparente.

En muchos lugares señaló Dilthey la extrañeza que supone la naturaleza para el conocimiento. En el *Discurso inaugural de Basilea* de 1867, refiriéndose a Goethe, decía: “¡Naturaleza!... Vivimos en medio de ella y le somos extraños. Habla sin cesar con nosotros y no nos revela su secreto... Parece haber puesto todo su empeño en la individualidad y no se preocupa para nada de los individuos” (GS V, 22; EI III, 356). La naturaleza es como la “apariencia y vestimenta de algo incomprendible (*Unerfaßbaren*)” para nosotros, escribió en el Discurso mencionado antes (GS V, 10-11).

El mundo natural es extraño y opaco para el pensamiento. El camino de acceso a la naturaleza no puede ser directo pues, como escribe en la *Introducción*, “es muda para nosotros”, (GS I, 36; EI I, 45). Sólo de modo indirecto, mediante hipótesis, se puede hacer inteligible el universo en la forma de una “legalidad matemática universal” que establece la “relación de partes homogéneas según leyes cuantitativamente ordenadas” (GS V, 243; EI VI, 196-97). En esa relación lo individual está ausente, sólo hay generalización abstracta. Cuando la filosofía de la naturaleza ha pretendido descifrar la realidad de los individuos con “conceptos como individuación, formas sustanciales, fuerzas formativas, desarrollo”, etc., no ha hecho otra cosa que “repetir el enigma en conceptos generales y en las palabras que les corresponden”, pues en último término los individuos quedan reducidos a casos de un enunciado general (GS V, 271; EI VI, 312-313).

Muy distinto es el caso del mundo histórico-espiritual. Éste se nos ofrece primera y principalmente en los individuos y, a diferencia del mundo natural, que nos da sólo apariencias, en los individuos humanos “experimentamos solamente realidad en sentido pleno” y ésta se siente con tanta intensidad como la de sí mismo pues en ellos, escribe contundentemente Dilthey, se nos da la realidad “no vista, sino vivida” (GS V, 10-11). Más adelante habrá que explicar esa forma de conocimiento que asimila el conocimiento de lo ajeno al de lo propio.

La diferencia entre el conocimiento natural y el conocimiento histórico corresponde a la diferencia entre la naturaleza y el mundo histórico y la relación del hombre con uno y otro. “La naturaleza nos es extraña porque es algo exterior, nada íntimo”; frente a ella, el conocimiento se encuentra desorientado y sólo puede conjeturar o construir uniformidades que, mediante la

confirmación experimental, convierte en “los sujetos a los que el pensamiento adhiere... los predicados mediante los cuales tiene lugar todo conocimiento”. Este proceso conserva siempre el carácter de suposición hipotética que está en su origen, pues los sujetos de los enunciados “son en las ciencias naturales elementos que han sido obtenidos hipotéticamente mediante una división de la realidad exterior, mediante una disgregación de las cosas” (GS I, 28; EI I, 38). Puesto que no se presenta de modo inmediato, sino que siempre es construida mediante hipótesis, la “unidad se sustrae a las ciencias de la naturaleza. (GS I, 28; EI I, 38).

En cambio, en el mundo histórico la situación se plantea de modo diferente puesto que “la sociedad es nuestro mundo” (GS I, 36; EI I, 45). Más que un espacio común en que unos viven junto a otros, la sociedad es un “juego de interacciones” que cada individuo vive en común con los otros (*in ihr erleben wir mit*) y forma parte del ser de cada uno de manera que “lle vamos en nosotros mismos, en la inquietud más viva, las situaciones y fuerzas sobre las que se levanta su sistema” (GS I, 36-37; EI I, 45). La conciencia de la comunidad con los otros, de la convivencia, de la interacción, es tan inmediata que se antepone a la extrañeza que suponen los otros. Por eso en el arranque mismo de las ciencias del espíritu, la dificultad que acarrea la diversidad de elementos y conexiones del mundo histórico queda compensada por la certeza indiscutible de que el sujeto del conocimiento es parte de aquello mismo que conoce; como dice Dilthey, “yo mismo que me conozco y vivo por dentro, constituyo un elemento de ese cuerpo social y [...] los demás elementos son semejantes a mí y captables de igual modo por mí, en su interioridad. Comprendo la vida de la sociedad” (GS I, 37; EI I, 45). La oposición entre sujeto y objeto de conocimiento que se da en las ciencias de la naturaleza, desaparece en las ciencias del espíritu en razón de que el objeto es esencialmente igual al sujeto.

Así, a diferencia del conocimiento de la naturaleza, el conocimiento del mundo histórico no se ve forzado a construir hipotéticamente los elementos nucleares del mismo puesto que en el él la unidad “se le ofrece... de un modo directo, unidad que constituye el elemento en las tan complicadas formaciones de la sociedad” (GS I, 28; EI I, 37). Los individuos psicofísicos se presentan como “unidades reales, que se dan como hechos de la experiencia interna” (GS I, 29; EI, 37).

El individuo se constituye, pues, como la referencia en torno a la cual se organiza la investigación del mundo humano. Y por eso afirma Dilthey que la antropología y la psicología constituyen la base (*Grundlegung*) de todo el

conocimiento de la vida histórica (GS I, 32; EI I, 41) pues son éstas las ciencias que contienen “la teoría de estas unidades psicofísicas” (GS I, 29; EI I, 37).

Es oportuno hacer dos aclaraciones para precisar el carácter fundamental que Dilthey otorga a estas ciencias. En primer lugar, en la visión del mundo histórico, el individuo singular no es la única unidad o totalidad estructurada con un centro en sí misma. Dilthey considera, por una parte, que las conexiones supraindividuales –los sistemas culturales, las asociaciones, las comunidades–, aunque subsisten sólo en el individuo, que es como su punto de cruce, tienen sin embargo “una existencia autónoma y un desarrollo propio” en virtud “del contenido, el valor, el fin que se realiza en ellas”, y por ello son realmente *sujetos de tipo ideal, sujetos supraindividuales* (GS VII, 134-35; EI VII, 157; GS VII, 144; EI VII, 168). Son, además, equiparables a los individuos porque, como ellos, son totalidades que tienen su centro en ellas mismas (GS VII, 154; EI VII, 179).

Para Theoreore Plantinga (1980, 36ss) la individualidad es uno de los principales problemas del pensamiento de Dilthey, comenzando por la cuestión de determinar qué es un individuo y qué no lo es. En su opinión, Dilthey se mostró muy claro con respecto al individuo humano, pero no en relación con las entidades supraindividuales, tan importantes en el mundo histórico; evitó el problema centrándose en el individuo humano y en el papel de la biografía dentro de las ciencias del mundo histórico. Sostiene que Dilthey planteó muy tempranamente el problema central que supone la relación del individuo con las totalidades que lo rebasan y forman parte de su ser, pero no llegó a resolverlo, como se lee al final de la I parte del *Plan de continuación...*: “El individuo es el punto de cruce de sistemas culturales, de organizaciones en que se entreteje su existencia, ¿cómo sería posible comprenderlas partiendo de él?” (GS VII, 251; EI VI, 276). Para Plantinga, esta *capitulación* de Dilthey ante lo individual le impidió desarrollar una filosofía de la vida.

Por otra parte, siguiendo la argumentación anterior, las ciencias del espíritu se constituyen mediante una abstracción selectiva que destaca un aspecto de su objeto, en este caso, “un contenido parcial de la realidad histórico-social”, y prescinden de los otros y, por eso, su conocimiento de la realidad histórico-social es sólo relativo (GS I, 27-28; EI I, 37). En el caso de la psicología, que considera al individuo en sí mismo y lo desvincula de su conexión viva con la realidad histórica, su estudio de las uniformidades de la vida espiritual y de las variedades singulares debe ser completado con el

estudio que proporcionan otras ciencias del espíritu (GS I, 29-30; EI I, 39). La psicología y antropología son ciencias básicas en el sentido de que su objeto es la unidad del mundo espiritual; por eso, constituyen el comienzo de la conexión de ciencias diferentes cuya cooperación da lugar al conocimiento del mismo. En resumen, se ha de considerar la relación de cada ciencia con las demás y la restricción que para cada una de las ciencias supone la delimitación de su objeto:

La estructuración de estas ciencias, su sano crecimiento dentro de su particularización, va vinculada, por lo tanto, a la visión de la relación que guarda cada una de sus verdades con el todo de la realidad en que están comprendidas, así como a la conciencia constante de la abstracción en cuya virtud obtenemos estas verdades y del limitado valor cognoscitivo que les corresponde debido a su carácter abstracto (GS I, 28; EI I, 37).

El individuo, punto focal del mundo histórico, presenta dos aspectos. Por una parte, es una unidad “cerrada en sí misma”, de forma que la realidad puede dividirse en dos partes diferentes y en cierto modo incomunicables: el individuo, su interioridad, y todo lo demás. Según ese modo de considerar, el individuo tiene realidad plena y cualquier otra queda excluida. Su realidad es plena porque, como escribe Dilthey, tanto el fin como el valor y la verdad pueden definirse exclusivamente por relación a él: “puede ser un fin aquello únicamente que su voluntad se propone, puede ser valioso lo que así se le ofrece a su sentimiento, y real y verdadero lo que se corrobora como cierto y evidente ante su conciencia” (GS I, 30; EI I, 39). Y el individuo no es sólo una realidad plena, sino también en cierto modo única, puesto que todo lo diferente a él es “no se da más que en la representación de semejante individuo” (GS I, 29; EI I, 37).

Este aspecto del individuo, que subraya su plenitud propia y su incomunicabilidad, no es abstracto ni irreal, al contrario, “en la realidad existe en cada individuo un punto en el cual no se acopla en una coordinación de sus actividades con otro”. De este modo, se podría imaginar la interioridad de un individuo “como totalmente incomparable con la de otro y no transferible a éste”. Entre ambos habría, a lo sumo, una relación exterior, de modo que “cada uno de estos individuos podría sojuzgar al otro por el poder físico”; pero ahí terminaría toda relación entre ellos, pues “no tendrían ningún contenido común, cada uno estaría cerrado para el otro” (GS I, 49; EI I, 57).

En esta concepción “monádica”, como la caracteriza Theodore Plantinga (1980, 37), el individuo, un mundo de realidad y de sentido cerrado en sí y para sí, es completamente inaccesible al conocimiento. En la singularidad

estricta y pura no hay lugar para la comunicación y se impone rotundamente el principio clásico *omne individuum est ineffabile* (GS I, 29; EI, 37). En consecuencia, tomado en este sentido, el individuo carece por completo de significación para las ciencias del espíritu.

Ahora bien, esta conciencia que el individuo tiene de sí se complementa con la conciencia, tan inmediata como aquélla, de que se sabe elemento y parte de una totalidad social, semejante a los otros, en una interacción con ellos continua, de forma que su misma vida está hecha de algo común a todos:

El individuo vive, piensa y obra siempre en una esfera de “comunidad”... Vivimos en esta atmósfera, nos rodea por doquier. Nos hallamos inmersos en ella. Nos encontramos en este mundo histórico y comprendido como en nuestra propia casa, comprendemos el sentido y el significado de todo ello, nos hallamos, nosotros mismos, entretejidos en estas “comunidades” (GS VII, 147; EI VII 170-71).

La experiencia de una comunidad (*Gemeinsamkeit*) que el individuo comparte con otros, se convierte en fundamento del conocimiento del mundo histórico pues en ella convergen los dos polos del mismo, a saber “la conciencia del yo unitario y la [conciencia] de la semejanza con los otros, la identidad de la naturaleza humana y la individualidad” (GS VII, 141; EI VII, 165). Las comunidades hacen posible la comprensión de otros individuos en la medida en que todos ellos están “entretejidos” de ellas: el lenguaje, los modos de sentir, las creencias, las costumbres... tantas cosas que son parte del individuo mismo y al mismo tiempo comunes a otros. Por eso, escribe Dilthey, “la semejanza de los individuos es la condición para que se dé una ‘comunidad’ (*Gemeinsamkeit*) de su contenido vital” (GS I, 49; EI I, 57) y, en consecuencia, “nosotros comprendemos los individuos en virtud de su semejanza entre sí, de las ‘comunidades’ que rigen entre ellos” (GS VII, 213; EI VII, 237). Cada individuo es una totalidad psíquica estructurada y tanto los elementos que la forman como la articulación entre ellos es común para todos. Precisamente la uniformidad de la estructura de la vida psíquica constituye uno de los temas centrales de las *Ideas*: en el último capítulo se plantea el modo como a partir de esa uniformidad se puede abordar el conocimiento de las individualidades del mundo histórico, y este estudio se continúa más detalladamente en la *Psicología comparada*.

Dilthey describe la uniformidad de la estructura psíquica de forma sintética y precisa, mencionando sus tres aspectos: “en este mundo espiritual se da una homogeneidad y una afinidad interna que se manifiesta como validez

universal en el pensamiento, como transmisibilidad en los sentimientos, como trabazón lógica de los fines y como simpatía” (GS V, 268; EI VI, 309).

Aunque el objetivo del presente capítulo se refiere al modo como el arte da a conocer la individualidad, me parece oportuno hacer una breve digresión acerca del conocimiento del individuo en las ciencias del espíritu.

La individualidad se configura de modo biográfico en el curso de la experiencia, según resume Michael Ermarth (1978, 120), a partir de una base común formada por elementos y relaciones esencialmente iguales en todos los hombres. Dilthey afirma la “uniformidad de la naturaleza humana” que se manifiesta en el hecho de que en todos los hombres “se nos presentan las mismas determinaciones cualitativas y las mismas formas de combinación”. Pero al mismo tiempo “las relaciones cuantitativas en que se ofrecen son muy diversas, y estas diferencias se traban en combinaciones siempre nuevas, y en esto descansa, en primer lugar, la diferencia entre las individualidades” (239; EI VI, 275). Dilthey caracteriza la estructura psíquica como materia o *hyle*; sobre ella actúa un “principio unitariamente plasmador, una especie de *eidós*” (GS V, 232; EI VI, 278), que describe como una “acentuación de ‘momentos’ singulares” (GS VII, 213; EI VII, 237), que sería el principio interno de la individuación, su forma.

Sin entrar en los detalles de esta relación, hay que señalar que el conocimiento de la individualidad no llega a lo individual como tal, sino sólo como particularización de lo general, lo cual parece ser una forma de evadir el problema. Según Heinrich Anz (1982, 62-75), el planteamiento hermenéutico de Dilthey se caracteriza por la limitación a la comprensión de lo individual y por la contradicción de comprender lo individual por general. Por eso, prosigue, Dilthey no trata hermenéuticamente el problema hermenéutico, esto es, no explica qué significa comprender un sentido o un significado, y cuando habla de la comprensión del individuo, no es capaz de proporcionar un concepto claro y consistente de la comprensión.

Una vez señalado el problema, procede ahora mostrar de qué modo el individuo es significativo para el conjunto de las ciencias del espíritu.

Dilthey concibe el mundo histórico-humano con ayuda de dos conceptos: la conexión de elementos diferentes y la interacción entre los mismos. Los elementos son de dos clases: por una parte, unidades de vida singulares, individuos psicofísicos; por otra, entidades supraindividuales de diversa índole, que subsisten en los individuos y establecen comunidades entre los

mismos. Los individuos viven en una relación de influjo mutuo; y esta interacción es posible gracias a las *comunidades* que comparten. A su vez, los individuos influyen sobre las comunidades y son influidos por ellas. Conexiones de totalidades estructuradas internamente y conexiones de interacciones entre esas totalidades, así es la estructura del mundo humano, según la describe Dilthey: “toda la conexión que marcha desde los individuos, en tanto que se orientan al desarrollo de su propia existencia, a los sistemas culturales y a las comunidades, hasta llegar, finalmente, a la humanidad, constituye precisamente la naturaleza de la sociedad y de la historia”. Y, en consecuencia, son éstos los temas de investigación de las ciencias del espíritu, es decir, “los sujetos lógicos sobre los que se pronuncian enunciados en la Historia”, a saber, “tanto los individuos como las comunidades y las conexiones” (GS VII, 135; EI VII, 158).

En relación con los individuos, los sistemas culturales aparecen como permanentes, duraderos, estables, mientras que aquéllos son cambiantes y pasajeros:

El individuo se encuentra dentro del sistema y lo considera como una objetividad que se le enfrenta, anterior a él, que le ha de sobrevivir y que actúa sobre él con sus establecimientos. Así se ofrecen a la imaginación científica como objetividades que reposan sobre sí mismas (GS I, 51; EI I, 59).

Pero al mismo tiempo, las entidades espirituales, que han sido producidas por el espíritu individual, cuando toman cuerpo en algo exterior, adquieren “la capacidad de conservar y transmitir de un modo más duradero o reproductor los efectos de los individuos, que tan rápidamente se disipan” (GS I, 51-52; EI I, 58). La diversidad de los sistemas culturales y sociales es expresión de la diversidad del espíritu humano, de modo que cada uno de dichos sistemas “es producto de un algo constitutivo de la naturaleza humana, de una actividad que es inherente a ese algo y que el nexo final de la vida social concreta más” (GS I, 52; EI I, 59). Y por eso, con terminología de Hegel que Dilthey usa en sus últimos años, puesto que el espíritu “no comprende, no entiende más que lo que [él mismo] ha creado”, el objeto de las ciencias del espíritu viene a ser “todo aquello en lo cual el espíritu se ha objetivado” o, dicho de otro modo, “todo lo que el hombre acuña mediante su acción” (GS VII, 148; EI VII, 172).

Ahora bien, puesto que los sistemas culturales, las objetivaciones del espíritu y las comunidades del mundo histórico han sido producidas por el ser humano, la tarea de comprender el mundo histórico exige poner en relación

esas entidades con el espíritu del que han brotado. En efecto, el primer resultado de las ciencias del espíritu “se produce cuando de manera primera y principal pueden revertir la inmensa realidad histórico-social, tal como se nos da en su manifestación exterior o en sus efectos o como mero producto, como decantación objetiva de la vida, a la vida espiritual de la que han surgido” (GS V, 265; EI VI, 306). En particular, puesto que la diversidad de sistemas culturales se corresponde con la diversidad del espíritu humano, “las uniformidades que se presentan en éste podemos tratar de subordinarlas a las uniformidades encontradas en aquél” (GS V, 266; EI I, 307).

Según hemos visto, el espíritu humano presenta dos aspectos: por una parte, la individualidad cerrada en sí misma, que es incomunicable; por otra, una estructura psíquica común a todos. Por eso, en la “reversión” de que habla Dilthey se incluye la relación de los sistemas culturales con el individuo singular. En el ser humano que actúa en la historia interviene la misma estructura psíquica común a todos, pero en cada caso la actuación está modulada por un *núcleo distintivo de personalidad, único e irreductible*, según la expresión de Michael Ermarth (1978, 120), por eso “en la referencia de la vida humana común a la individuación y de esta individuación a lo histórico se hallan las grandes relaciones que permiten un conocimiento del mundo espiritual” (GS V, 266; EI I, 307).

El mundo histórico consiste en una trama de nexos efectivos (*Wirkungszusammenhänge*) en interacción “que atraviesan toda la historia”, como son la religión, el arte, el estado, las organizaciones políticas y religiosas. Las ciencias del espíritu se desarrollan distinguiendo y analizando la estructura de esos nexos y sistemas. Pues bien, de entre toda esa gran conexión, “el nexo primordial lo constituye el curso de vida de un individuo dentro del medio del que recibe influencias y sobre el que reacciona”, de tal modo que constituye “la célula germinal de la Historia (*die Urzelle der Geschichte*)”, la fuente de la que surgen “las categorías históricas específicas” (GS VII, 244; EI VII, 271). Aquí se funda la importancia que Dilthey otorga a la biografía en las ciencias del espíritu, de la cual dice que “dentro de la ciencia general de la historia se corresponde con el lugar de la antropología dentro de las ciencias teóricas de la realidad histórico-social” (GS I, 33; EI I, 42). Aunque eso no significa, como aclara Theodore Plantinga (1980, 37), que para Dilthey la historia se reduzca a ella.

Pues bien, como vamos a ver a continuación, en la tarea de “ahondamiento progresivo de lo peculiar” en la cual “la Historia encuentra su vida” (GS V, 236; EI VI, 281), es decir, el conocimiento de la individuación en la

que “el sentido del mundo se revela desde siempre con la mayor profundidad” (GS V, 271; EI VI, 313), el arte aporta una solución original e insustituible: los tipos.

2. EL ACCESO AL INDIVIDUO MEDIANTE EL *TIPO ESTÉTICO*

Se ha indicado en el epígrafe anterior el papel central del conocimiento del individuo dentro de las ciencias del espíritu. Constituye un rasgo central de éstas en oposición a las ciencias de la naturaleza. En el interés por lo individual Dilthey coincide con la concepción de las ciencias del mundo humano propia de los neokantianos. Pero la coincidencia es sólo parcial. En efecto, la caracterización de las ciencias del espíritu que Dilthey lleva a cabo en la *Psicología comparada* se hace en buena parte en confrontación con la posición sostenida por la posición sostenida por Wilhelm Windelband en el discurso rectoral en la Universidad de Estrasburgo titulado “Geschichte und Naturwissenschaft” (Historia y Ciencia natural) en 1894.

Según Windelband, argumenta Dilthey, las ciencias de la naturaleza buscan leyes generales; las ciencias del espíritu, en cambio, hechos históricos particulares. Pero esto no expresa más que un aspecto de la cuestión, que lleva a la descomposición de las ciencias del espíritu, pues en tal caso todos sus enunciados de carácter general pasarían a formar parte de las ciencias de la naturaleza (GS V, 257; EI VI, 228-29).

No es éste el lugar de examinar el debate con Windelband, pero considero oportuno mencionarlo porque muestra un rasgo esencial a las ciencias del espíritu según las concibe Dilthey. En correspondencia con la estructuración del mundo histórico y la interconexión de individuos y comunidades, las ciencias que lo estudian deben ocuparse de lo individual, de lo general y de la relación entre uno y otro. Más aún, no sólo tienen por objeto uniformidades generales y seres singulares, sino sobre todo la relación entre unas y otros hasta tal punto que “precisamente en la unión de lo general y de la individuación consiste la naturaleza más peculiar de las ciencias sistemáticas del espíritu” (GS V 258; EI VI, 299).

Para comprender esa unión resulta imprescindible adentrarse en la interioridad del espíritu singular, que Dilthey describe como el *taller* en el que “elementos totalmente dispersos de la cultura son integrados en una totalidad” que, a su vez, “re-actúa sobre la vida” del individuo (GS V, 10-11). Por eso, el individuo y, en particular, el individuo cuya actuación configura el mundo histórico, el “individuo significativo” como lo denomina en oca-

siones, constituye una excelente vía de acceso para su conocimiento, de forma que “la Historia encuentra su vida en el ahondamiento progresivo de lo peculiar”, precisamente porque en él se da una misteriosa “relación viva entre el reino de lo uniforme y el de lo individual” (GS V, 236; EI VI, 281).

En este punto, Sylvie Mesure (1990, 176) destaca que el objetivo de Dilthey es restituir al individuo su *densidad propia*, cosa que no logran ni la filosofía de la historia hegeliana ni la sociología. En su opinión, la crítica que hace Dilthey de la sociología de Comte en la *Introducción* (GS I, 93ss; EI I, 90 ss) era muy pertinente en el momento, pues ésta parecía retomar los supuestos universalistas o funcionalistas de las grandes metafísicas de la historia.

La relación del individuo con las comunidades supraindividuales que forman el mundo histórico está condensada en uno de los principales conceptos de la estética de Dilthey: el tipo. En el prólogo al volumen V de los *Gesammelte Schriften*, Georg Misch sostiene que el ámbito del concepto de tipo es la relación individuo-comunidad característica de las ciencias del espíritu. El tipo el concepto con que Dilthey explica esa relación y, para evitar cualquier malentendido, aclara que dicho concepto no tiene nada que ver con el uso que la lógica empirista hace de él, que lo asimila al concepto abstracto de “clase”; Dilthey lo vincula, en cambio, con lo “individual” en el sentido de Goethe y con la relación platónica entre *Idea* y *Metexis* (GS V, XCIX).

Antes de exponer el conocimiento del individuo mediante el tipo estético, conviene hacer una aclaración. Con respecto al individuo, a la individuación y a su conocimiento, el pensamiento de Dilthey presenta una doble orientación, que se manifiesta también en su teoría de los tipos. Por un lado, está la individuación del mundo natural, que se presenta en *tipos morfológicos*. Por otro, la individuación propia del mundo histórico, que se expresa mediante *tipos artísticos o estéticos*.

Según hemos visto antes en las notas recogidas por Misch, la importancia atribuida a lo singular se remonta al menos a 1870, en que Dilthey lo consideraba el “problema metódico principal de la psicología y la metafísica”. En esa época concebía como una secuencia unitaria el proceso del conocimiento que va desde la forma de una planta particular hasta la captación de un individuo humano, y lo caracterizaba como una “cadena de intuiciones” que “forma el comienzo y el fin del proceso de conocimiento”. El conocimiento del individuo se sustrae a la “ciencia explicativa”, para la cual es insoluble, y sólo está a disposición de la intuición del artista o del científico, que en este

asunto trabajan unidos. La orientación de Goethe hacia lo morfológico, continúa Misch (GS V, XCVII-XCVIII), tiene aquí su fundamento y, así, el “estudio morfológico tomado en el sentido más amplio”, es decir, como intuición de las formas de todo lo que hay sobre la tierra, “mantiene su valor al lado de la explicación de la ciencia”.

La alusión al pensamiento temprano de Dilthey ayuda a entender los dos modos de acceso a la individualidad, el *tipo morfológico* y el *tipo hermenéutico*, y la vinculación entre ambos. El primero, propio de la consideración biológica, consiste en una cierta forma básica y regular que permanece en el transcurso de los cambios; las diferencias entre los individuos se explican como variedades de estos tipos, es decir, lo singular aparece como modalidad o variación de una forma general que permanece en todos. El tipo hermenéutico, en cambio, se origina a partir de un modo determinado de observar lo individual, de tal manera que éste se convierte en símbolo de una pluralidad y la representa. Por su naturaleza, el tipo morfológico corresponde a un pensamiento explicativo: explica lo individual a partir de lo general; su ámbito son las ciencias del mundo natural. El tipo hermenéutico, por el contrario, es de tipo descriptivo, puesto que parte de algo individual y se limita a lo singular y sensible; es propio de las ciencias del espíritu.

El contraste entre las dos formas de acercamiento al individuo, la morfología y la hermenéutica, fue señalado muy pronto por Ludwig Landgrebe (1928, 237-367) y es uno de los temas principales del libro de Frithjof Rodi *Morphologie und Hermeneutik* que hemos citado en varias ocasiones.

Ambas clases de tipos están presentes en la obra de Dilthey y el empleo predominante de uno u otro da pie a un debate entre los estudiosos, en especial en los libros de Rodi y Makkreel. Voy a referirme brevemente a esta confrontación, aunque nuestro objetivo principal se centra en el tipo estético o hermenéutico.

Ya en 1870 Dilthey establecía una continuidad entre la individuación que se da en el mundo orgánico, vegetal y animal, y la que se da en el mundo histórico. Esta continuidad encaja con el sentido de *filosofía de la vida* de su pensamiento, en virtud de la cual la vida espiritual se despliega sobre la base de la vida orgánica, según hemos visto de modo muy claro en varios pasajes de “Vida y conocimiento”. Sobre este punto es muy interesante un comentario de Georg Misch con ocasión de un proyecto de Dilthey, entre 1890 y 1895, de componer un libro que se titularía “La vida”. Dilthey no escribió tal libro, pero al plan del mismo corresponden en buena parte las *Ideas* y la *Psicología comparada*. “La inclusión de lo orgánico en el con-

cepto de vida, comenta Misch, es una tendencia esencial de esta *filosofía de la vida*. Aparece de modo clarísimo en la concepción de Dilthey de la *individuación* humana. Como la capa vegetal de la superficie de la tierra es diferente en distintas alturas y, de modo correspondiente, el mundo animal muestra una pluralidad de estructuras de vida: eso es en aquel proyecto el punto de partida de la ‘sistemática comparativa’ de la vida espiritual humana” (GS V, xvcv y xcvii).

En efecto, en el capítulo final de la *Psicología comparada* Dilthey escribe que la investigación científica de la individualidad ha sido realizada por la biología desde el siglo XVIII, y que los “los conceptos y métodos descubiertos por la ciencia natural para su solución [a saber: análisis, descripción, comparación y explicación, género, especie, tipo, desarrollo, medio, forma interna, estructura] se aplicaron también a la individuación dentro del mundo humano e histórico”. El éxito obtenido por las ciencias de la naturaleza al relacionar las variaciones individuales con factores orgánicos, climáticos, alimenticios, etc., estimuló a las ciencias del espíritu a emplear los métodos comparados que aquéllas habían usado. Y de hecho, continúa Dilthey, tanto los científicos naturales como los investigadores del mundo histórico y pensadores de toda clase se movían en el mismo tipo de investigación: “Linneo, Buffon, Baubenton, Cuvier, Lamarck, Goethe; Herder, los dos Humboldt, Bopp, Grimm, los mitólogos y lingüistas comparados se hallan hermanados por la conexión causal de un movimiento espiritual. Y la tarea de una psicología comparada sólo puede ser resuelta con la clara conciencia de esta conexión en que se halla” (GS V, 309-10; EI VI, 346).

La investigación de la individualidad humana según el método de la ciencia natural, se encuentra en el núcleo mismo de la *Psicología comparada*, concretamente en los dos principios que, según Dilthey, rigen la individuación en el mundo humano.

El primero de estos principios establece la homogeneidad de todo lo que existe en el cosmos (los elementos, la estructura, las relaciones entre los elementos que rigen el comportamiento), homogeneidad que alcanza también lo psíquico:

Los procesos psíquicos que se presentan en la materia (expresiones, naturalmente, a las cuales tenemos que añadir *in mente*: en la medida en que “lo dado” humano se puede expresar en tales conceptos abstractos, que han sido extraídos de ello) muestran también, en cierta medida, homogeneidad de sus partes constitutivas y uniformidades en su curso (GS V, 270-71; EI VI, 311).

El segundo principio enuncia que la homogeneidad es la base a partir de la cual se destaca lo singular, único modo en que se da todo lo real. Vale la pena insistir en la palabra que usa Dilthey, *Grundlage*, base, pues facilita entender mejor el modo como lo individual se diferencia a partir de lo común. La individuación se da en forma superior en el mundo histórico-espiritual, en él “alcanza su punto dominante”. Pero esta primacía no elimina la dependencia de la individualidad humana, como la de cualquier otra individualidad, con respecto a la base común homogénea, de la que no es sino una modificación o variación, pues “también en esta etapa [superior] la homogeneidad y la uniformidad constituyen el fundamento de la individuación” (GSV, 271; EI VI, 312).

En efecto, como vamos a ver en varios pasajes de las *Ideas*, la investigación de Dilthey sobre la individuación parte de una base común a todos los seres psíquicos. Las diferencias singulares se destacan de esa base según diferencias cuantitativas o diferencias de proporciones de los elementos comunes a todos. Así lo sostiene claramente Dilthey:

Las individualidades no se distinguen entre sí por la existencia de acciones cualitativas o de modos de trabazón que no se darían en las demás. No existe en ninguna individualidad una clase de sensaciones o una clase de afectos o una conexión estructural que no se den en otras. [...] La uniformidad de la naturaleza humana se manifiesta en el hecho de que en todos los hombres (cuando no exista un defecto anormal) se nos presentan las mismas determinaciones cualitativas y las mismas formas de combinación. Pero las relaciones cuantitativas en que se ofrecen son muy diversas, y estas diferencias se traban en combinaciones siempre nuevas, y en esto descansa, en primer lugar, la diferencia entre las individualidades (GS V, 229; EI VI, 275).

Esas *relaciones cuantitativas*, que varían según los casos, y esas *diversas combinaciones* de los mismos elementos dan lugar a las diferencias individuales. Entre las diferencias cuantitativas que originan la individuación Dilthey menciona la intensidad y la duración de los estados internos, la velocidad en la acogida de impresiones, etc.; estos factores forman “el primer basamento de la individualidad”. Con el análisis minucioso de estas variables o diferencias en “masas cuantitativas” comienza la investigación de las diferencias entre los individuos (GS V, 233; EI VI, 278-79).

En el capítulo VII de las *Ideas*, que lleva por título “La estructura de la vida psíquica”, expone Dilthey que las diferentes proporciones cuantitativas constituyen las “condiciones naturales” de la estructura psíquica, esto es, de

la conexión de los aspectos representativo, valorativo e impulsivo. Y puesto que el centro de esa estructura consiste en la “reacción a las impresiones”, es decir, el sistema de impulsos, de ahí resulta que la actuación con arreglo a fines es el factor que va configurando a lo largo del tiempo la peculiaridad psíquica, el carácter, desde la base de aquellas disposiciones naturales. Como hemos visto antes, Dilthey caracteriza las condiciones naturales como materia o *hyle*; con respecto ellas, la adecuación a un fin de las partes de la estructura en las diversas circunstancias de la vida actúa como principio formal configurador de la individualidad, como “una especie de *eidōs*” (GS V, 234; EI VI, 279).

Jos de Mul (2004, 181-182) señala una vacilación de Dilthey en el modo de abordar la individualidad en las *Ideas*, que le lleva a sostener dos posiciones incompatibles: por una parte, afirma una estructura básica cualitativamente igual, a partir de la cual se originan diferencias *cuantitativas*; y por otra, considera que esas diferencias son *meras condiciones naturales* sobre las cuales actúa, en el curso de la vida, el *principio formal* que configura la singularidad. Es decir, unas veces explica la individualidad mediante aspectos cuantitativos, y otras lo hace mediante elementos formales, de tipo biográfico, que no parecen reducirse a cantidades.

De cualquier forma, en la vida humana la individualidad no está dada al comienzo, puesto que no depende exclusivamente de las diferencias cuantitativas, sino que se origina a partir de ellas en el curso de la vida, cuando éstas se traban entre sí de una forma determinada según el principio configurador. Por eso afirma, Dilthey, contra Schleiermacher y Humboldt, que la individualidad “no es congénita... sino que se plasma en el desarrollo mismo” (GS V, 237; EI VI, 282).

Ahora bien, aunque las posibilidades de combinación de las disposiciones de la estructura psíquica son en principio indefinidas, de hecho sólo se dan unas determinadas formas de entre todas las posibles, por cierto más numerosas de lo que se suele pensar. Esta limitación del número de formas reales es característico de la diversidad humana (GS V, 230; EI VI, 276). Sostiene, así, que “es esencial para la individuación de lo real que retornen siempre en el juego de las variaciones ciertas formas fundamentales”, en las cuales unas determinadas “características, partes o funciones” se unen “entre sí de un modo regular” (GS V, 270; EI VI, 311). Los elementos que componen la estructura psíquica de cada individuo se entrelazan, pues, en formas determinadas que se repiten y cada uno de esos modos de unión constituye un *tipo*. La unión de elementos no es, por lo tanto, casual o puramente fáctica,

sino que hay en ella una regularidad y constancia, en virtud de la cual, *retornan* o se repiten ciertas formas fundamentales, mientras que otras o bien no se dan, o bien se dan raramente. Ejemplo de ello es el hecho habitual de que “la presencia de un carácter permite concluir la presencia de los otros, y la variación en uno la variación en los demás”. Así, las formas *típicas* están esencialmente vinculadas a la individuación, y por eso “el *principio del tipo* puede ser considerado como el segundo principio que domina la individuación” (GS V, 270; EI VI, 312).

Resulta así que la individualidad humana no es esencialmente diferente de la que se da en mundo orgánico, ni siquiera en el mundo inerte; la única diferencia consiste en que en ella se da con mayor intensidad. En efecto, la “trabazón típica de caracteres” que constituye cada individuo “va creciendo en el universo en una serie ascendente de formas de vida y alcanza su punto máximo en lo orgánico y luego en la vida psíquica” (GS V, 270; EI VI, 311).

Se puede apreciar ahora con claridad lo que adelantábamos antes: la configuración de la individualidad viene determinada por proporciones o relaciones de carácter *cuantitativo*, y de tal modo se reduce a éstas que podría decirse que las diferencias cualitativas entre los individuos son, en cierto modo, apariencias; por eso afirma Dilthey que “de estas diferencias en lo cuantitativo y en sus relaciones surgen otras que *se nos presentan como rasgos cualitativos*” (GS V, 230; EI VI, 276). La resolución de lo singular en variación cuantitativa de lo uniforme, mantenida insistentemente por Dilthey, caracteriza la consideración *morfológica* de los tipos. En consecuencia, dice, “los tipos del ambicioso, del vanidoso... no son más que expresión de relaciones cuantitativas, ya que el sistema de los impulsos es el mismo en todos, y estos tipos característicos se deben únicamente a la proporción entre los impulsos, así como al modo en que la estructura opera, a partir de esto, otras relaciones” (GS V, 234; EI VI, 279). En conclusión, las diferencias cualitativas individualidades se fundamentan en diferencias cuantitativas (GS V, 235; EI VI, 280).

Ahora bien, este modo de acceder a lo singular ¿es adecuado para las ciencias del mundo humano, en el que es esencial la pluralidad, la diversidad, lo único y lo irrepetible? La tipología morfológica proporciona un medio para singularizar; ahora bien, el papel decisivo que tiene lo uniforme para determinar la relación de lo singular con lo general (las variaciones individuales responden a diferencias cuantitativas de elementos comunes),

lleva a pensar que con este procedimiento la individualidad queda en cierto modo diluida.

Al final de las *Ideas*, Dilthey reconoce que la psicología tiene un largo camino que recorrer para proporcionar a la historia, que “encuentra su vida en el ahondamiento progresivo de lo peculiar”, el método adecuado de conocimiento de lo singular: “cuando la psicología descriptiva investigue más de cerca estas formas de lo particular en la naturaleza humana se habrá encontrado el eslabón entre ella y las ciencias del espíritu” (GS V, 236; EI VI, 281).

Queda así descrito el problema de la individualidad. También en este asunto los estudios estéticos de Dilthey, siempre presentes y siempre vinculados a la fundamentación del conocimiento histórico, afrontan ese problema característico de las ciencias del espíritu y avanzan en su solución. Esto se encuentra sobre todo en el capítulo IV de la *Psicología comparada*, donde se tratan los temas que siguen: 1º) el modo de conocimiento del mundo espiritual que ofrece el arte, diferente del de la experiencia y de la ciencia; 2º) la imagen que el arte ofrece de la individuación en el mundo humano mediante los tipos estéticos; y 3º) el conocimiento de la individualidad humana mediante los tipos estéticos.

3. LAS FUENTES DEL CONOCIMIENTO HISTÓRICO: EXPERIENCIA, ARTE Y PENSAMIENTO CIENTÍFICO

Se ha mencionado ya el significativo título del capítulo IV de la *Psicología comparada*: “El arte como primera representación del mundo histórico-humano en su individuación”. Teniendo en cuenta de parte de un libro sobre una de las ciencias fundamentales del espíritu, la psicología, y en particular de una forma de psicología, la psicología comparada, que completa la psicología analítica y descriptiva, llama la atención este capítulo, que expone ampliamente la función cognoscitiva del arte junto a las ciencias del mundo histórico-espiritual, más aún, en estrecha conexión con ellas. Es, como dice Jos de Mul (2004, 182ss.), un cambio sorprendente en el discurso de la obra, pues el análisis de la comprensión científica de la individualidad, tema del libro, viene a dar inesperadamente en una reflexión sobre el conocimiento artístico.

El texto inicial de esta obra procede de una comunicación que Dilthey presentó en la Academia de las Ciencias de Berlín en abril de 1895. Según informa Ulrich Hermann (1969, 43), estaba destinado a formar parte de un

ensayo de historia literaria titulado “Shakespeare y sus contemporáneos” que, junto con otros sobre Lessing, Goethe, Schiller y Novalis, formaría el libro “El poeta como vidente de la humanidad” (*Der Dichter als Seher der Menschheit*). El ensayo sobre Shakespeare quedó inédito; se publicó posteriormente en *Die große Phantasiedichtung (Literatura y fantasía)*, editado por Hermann Nohl en 1954. En él se encuentran algunas de las ideas que Dilthey expone en el capítulo IV de *Psicología comparada*. Lo mismo ocurre, en mayor extensión, con el ensayo sobre Schiller, que Nohl y Misch publicaron en *Von deutscher Dichtung und Musik* en 1932. Por otra parte, Georg Misch (GS V, 422-425) apunta que Dilthey había pensado también ampliar el texto presentado en la Academia para componer un libro con el título de “Psicología comparada, una contribución al estudio de la historia, la literatura y las ciencias del espíritu”, que sería una continuación de las *Ideas*.

Ninguno de estos proyectos se llevó a término. Más aún, el texto que la Academia publicó en sus actas en 1896 omitía algunas partes del escrito de Dilthey presentado en la comunicación el año anterior. Parece que la supresión de estas partes la hizo el propio Dilthey, fuertemente afectado por la dura crítica de su colega H. Ebbinghaus, especializado en psicología experimental, con ocasión de la publicación de las *Ideas*.

En los pormenores de estos proyectos no realizados se ve la estrecha vinculación que Dilthey veía, en la investigación sobre el mundo histórico, entre la ciencia fundamental del mundo espiritual, la psicología, y los estudios sobre el arte. En este sentido Eugenio Ímaz señala que la relación del capítulo IV con el ensayo sobre Schiller es una muestra más de “cómo en Dilthey se traban en la unidad de su vida intelectual los trabajos teóricos y los históricos en la poesía, sobre todo, y en la religión y en la filosofía” (EI VI, 336, nota).

Según expone Dilthey al comienzo del capítulo, son tres las formas de conocimiento del mundo histórico: la experiencia de la vida, el arte y las ciencias del espíritu. Son diferentes pero todas ellas se relacionan con su objeto de modo directo. En esto se distinguen del conocimiento de la naturaleza. Además los tres conocimientos se complementan formando una unidad que Dilthey caracteriza como “trabazón inextricable”. Esta cooperación se da tanto a lo largo de la historia como en el curso de la vida personal; en este último caso el resultado es el conocimiento que cada persona va adquiriendo a lo largo de la vida. Así, “en cada etapa de nuestra vida espiritual poseemos nuestro saber acerca de la realidad vital humana y de la indivi-

duación que tiene lugar en ella en la conexión de la experiencia viva con las obras de arte y las aportaciones de la ciencia” (GS V, 274; EI VI, 315).

La experiencia ordinaria es la base y el origen de todo conocimiento ulterior. El arte se sirve de la experiencia; el artista, dice gráficamente Dilthey, “pinta el cielo y el infierno, los dioses y los fantasmas con los colores que se contienen en la realidad de la vida”. Y del mismo modo la ciencia del mundo espiritual “encuentra su fundamento natural en la experiencia de la vida” pues su trabajo consiste en elaborar la materia que ésta suministra en el curso natural de la vida (GS V, 274; EI VI, 315).

Ahora bien, esta influencia actúa también en sentido inverso: los conocimientos del arte y de la ciencia, procedentes de la experiencia, actúan a su vez sobre ella. Así, en el caso del arte, escribe Dilthey, “tampoco la experiencia de la vida de cada uno de nosotros puede ser separada de las influencias del arte sobre ella”. Las obras artísticas y las interpretaciones que derivan de ellas, condicionan y orientan la experiencia inmediata y, en virtud de ese influjo, ésta rebasa los datos de la percepción. Dilthey expone de forma muy acertada que percibimos, en gran parte, según los artistas nos han enseñado a percibir, y esto no distorsiona la experiencia sino, al contrario, la enriquece: “todos nosotros poseeríamos tan sólo una pequeña parte de nuestra actual comprensión de los estados humanos si no nos hubiéramos acostumbrado a ver por los ojos del poeta y a encontrar Hamlets y Margaritas, Ricardos y Cordelias, Marqueses de Posa y Felipes en los hombres en torno nuestro” (GS V, 274; EI VI, 314). En muchos pasajes repite esta idea: el arte no sólo representa la realidad, también la comprende y enseña a comprenderla.

Así pues, lo percibido de manera inmediata e irreflexiva es estructurado y dotado de significación por el arte, por la historia y por las ciencias abstractas del espíritu. Lo que se captó en el curso ordinario de la vida como una simple “percatación oscura y rápida” es enriquecido y “elevado a conciencia potenciada” que da como resultado “la comprensión de la realidad de la vida” (GS V, 275-6; EI VI, 316-7).

La experiencia del mundo histórico tiene, pues, dos vertientes. Por un lado, consiste en la percepción de lo que ocurre; pero al mismo tiempo, puesto que está configurada y orientada por el arte y el pensamiento científico, en esa percepción se contiene además una comprensión. La relación del ser humano con el mundo histórico está mediada desde el inicio por el sentido que los artistas y pensadores confieren a la atmósfera en que el hombre vive y del que su espíritu se nutre. Para Giovanni Mateucci, la función cognosci-

tiva del arte en la vida humana es un rasgo esencial de la filosofía de la vida de Dilthey (1995, 141).

Cuando percibimos el mundo, lo conocemos y entendemos a través de lo que los artistas nos presentan en sus obras y gracias a esa mediación la experiencia se enriquece, alcanza una comprensión del mundo histórico desde la cual puede actuar en él. Vale la pena reproducir las palabras que siguen, que se encuentran entre las más logradas que Dilthey dedicó al papel del arte en la vida:

La vida de cada uno de nosotros, en sus urdimbres más hondas, sólo puede respirar en esta atmósfera de arte plástico, representación, poesía, historiografía y pensamiento científico, sólo en ella puede crecer y plasmarse. [...] Pintores han sido nuestros maestros para que podamos leer en el rostro de los hombres y para que podamos interpretar figuras y ademanes. Los poetas son nuestros órganos para comprender los hombres e influyen en el estilo de nuestro amor, de nuestro matrimonio y de nuestro trato con los amigos. Los historiadores nos proporcionan una comprensión del mundo histórico, en el que cada cual tiene que intervenir, por medio de su acción, con algún grado de comprensión (GS V; 275; EI VI, 316).

En varias ocasiones Dilthey caracterizó el arte como “órgano de comprensión de la vida”. En las obras de arte está encarnada una interpretación vital gracias a la cual el hombre se encuentra orientado en el mundo: “Aprendemos a ver a través de los ojos del gran pintor. Shakespeare nos enseña a comprender lo que ocurre en el teatro del mundo y Goethe lo que ocurre en la callada profundidad de un alma humana. El arte nos interpreta la parábola de lo fugaz” (GS V, 276; EI VIII, 291).

Valga esto acerca de la relación del arte con la experiencia de la vida. Vamos a exponer a continuación la relación entre conocimiento científico y el que proporciona el arte. Ambos tienen el mismo objeto, a saber, el mundo histórico-humano y la individuación en que éste se presenta (GS V, 273; EI VI, 315). Las ciencias del espíritu se proponen conocer de forma estructurada y sistemática algo que los artistas han conocido y han expresado previamente con su lenguaje propio.

Esta tarea corresponde primeramente a la psicología. No desde luego la psicología considerada en su tiempo “científica”, que Dilthey llama en general “explicativa”; a ésta se le escapa “la poderosa realidad concreta de la vida anímica”. Hay que desarrollar una nueva forma de psicología, analítica

y descriptiva, que sea capaz de “captar en la red de sus descripciones *lo que* estos poetas y escritores contienen y que no se encuentra en la teoría psicológica actual”. Se avanzará así en el conocimiento del mundo histórico mediante la colaboración de estas dos formas de conocimiento, que consideran el mismo objeto por caminos diferentes. En efecto, el arte, de modo disperso y “relampagueante”, penetra en la conexión estructural de la vida psíquica, a la que también “trata de aproximarse por su vía la psicología”, y por eso “*el modo* como los grandes escritores y poetas tratan de la vida humana constituye tarea y materia para la psicología”; aquéllos, intuitivamente y mediante imágenes plásticas; ésta, “generalizando y valiéndose de la abstracción” (GS V, 153; EI VI, 205).

En segundo lugar, en su función cognoscitiva, el arte representativo precede al estudio científico. Los artistas han ofrecido una comprensión del mundo humano mucho antes de que el pensamiento científico llegara siquiera a plantearse como tarea. Más aún, como se sugería más arriba, las creaciones artísticas preparan el estudio científico en el sentido de que le proporcionan un material que la simple experiencia de la vida no puede dar. Para Dilthey, esta prioridad temporal no es simplemente un hecho, sino que lo considera una “gran ley histórica” presente a todo lo largo del desarrollo de la conciencia humana (GS V, 273; EI VI, 315).

Por último, el arte y el conocimiento científico son dos géneros de conocimiento diversos y complementarios. El arte tiene como rasgo propio la agudeza y la penetración, en él “parece que se alumbra la hondura misma de la vida”; además, por estar impregnado de la vida del artista, ante las obras artísticas “nos sentimos profundamente tocados” en nuestro interior por la vida misma. Sin embargo, sus reflexiones son dispersas y, por consiguiente, “no nos sirven cuando pretendemos establecer con ellas una conexión clara” que es justamente el objetivo de la ciencia (GS V, 152-53; EI VI, 204). Pero aún con esa deficiencia, la comprensión de lo humano contenida en las obras artísticas tiene un valor original que ni desaparece ni se hace superfluo cuando el pensamiento científico llega a estudiar los mismos asuntos: son conocimientos diferentes que se complementan sin reemplazarse. Así lo afirma Dilthey con rotundidad: “ninguna cabeza científica puede agotar jamás, ni ningún progreso de la ciencia alcanzar nunca lo que el artista puede decir sobre el contenido de la vida” (GS V, 274; EI VI, 315).

¿En qué consiste, entonces, la comprensión vital que se nos ofrece en las creaciones de los artistas? ¿De qué forma está la vida representada en el arte?

Resumiendo algunas ideas expuestas en escritos anteriores, sobre todo en *Las tres épocas*, Dilthey rechaza una concepción que se podría denominar “naturalista”, en virtud de la cual el arte representativo reproduce la realidad en la facticidad del momento, al modo de una instantánea fotográfica.

Ahora bien, una captación de ese tipo es una ficción que no se da ni siquiera en la experiencia ordinaria. Hasta en los casos más simples de percepción, los datos sensibles están en conexión con la totalidad de la vida anímica. En el epígrafe de *Las tres épocas* que trata del naturalismo literario, Dilthey examina tres ejemplos de percepción de complejidad creciente, según la menor o mayor participación de la estructura anímica interna: la visión de un paisaje, la visión de un rostro conocido y la visión del pintor plasmada el retrato de una persona, que sirve de ejemplo de arte imitativo.

En el caso más simple, la visión de un paisaje, en que la impresión sensible “parece actuar por sí misma, es decir, que se presenta sin relaciones conscientes” y que se podría considerar una recepción pasiva, en esa impresión actúa la conexión psíquica: “la unidad de mi conciencia, aclara Dilthey, se halla activa en la captación de todo esto” puesto que a la impresión sensible “se juntan elementos imaginativos”, los cuales “son completados por una interioridad anímica” de forma que, en la percepción misma, la impresión “se halla trabada con oscuras masas representativas, impulsivas y afectivas”, esto es, en conexión con los tres elementos de la estructura psíquica (GS VI, 281-82; EI VIII, 296-97).

La cooperación de la totalidad de la vida anímica se da más intensamente en la visión del artista que culmina en la obra de arte. Confluyen en ella un factor objetivo y un factor subjetivo. En el caso de un retrato, por ejemplo, la realidad objetiva es un ser humano, en particular su aspecto físico más personal, el rostro; algo potencialmente cargado de sentido. Como en todo ser vivo, en el aspecto visible de esa persona es peculiar la unidad de sus diversas partes y funciones, que “son mantenidas juntas por *algo* en torno a lo cual gira esta existencia en energía y sentimiento”. A ese algo que unifica y da sentido Dilthey lo denomina, según hemos visto, “punto de impresión”. Cuando el artista capta ese elemento unificador, “se apodera” de esa existencia y a partir de él “la estructura y la forma se hace comprensible y significativa” (GS VI, 283 EI VIII, 297). Con otras palabras, las manifestaciones exteriores de lo humano, visibles para todos y cuyo sentido está oculto, se vuelven significativas por la acción del ver y plasmar del artista que, en expresión de G. Mateucci (1995, 138), subraya el *contenido de vida* presente

en la situación observada, rompe la superficialidad del mundo y le da espesor y profundidad.

Así pues, el arte, incluso en su forma más realista, no es un reflejo ni “una copia de la realidad” sino que, al poner de relieve sus rasgos significativos, se convierte en “una introducción a una comprensión más profunda de la misma”; realiza esa función de modo indirecto, esto es, por la mediación de la figura producida por el artista, “imagen de una mente que capta genialmente” (GS VI, 297; EV III, 283).

Estas reflexiones de *Las tres épocas* iluminan la escueta afirmación con que Dilthey afronta la exposición del tipo estético en el capítulo IV de la *Psicología comparada*: “el arte representativo nos ofrece algo más que reproducciones (*Nachbildungen*) de la vida humana”. En efecto, la representación artística no se limita a reproducir una apariencia momentánea sino que muestra algo más hondo y permanente, haciendo patente su sentido; el modo como realiza eso, el “ardid” escribe Dilthey, es precisamente “el ver y representar típicos” (GS V, 279; EI VI, 320). Las figuras, las acciones, los caracteres que pueblan las obras artísticas son típicos: presentan algo que, siendo singular, con detalles particulares y concretos, manifiesta algo esencial y representativo de muchos individuos. Así, mediante los tipos estéticos creados por los artistas, formas sensibles y particulares, conocemos mucho más que esas formas; conocemos un aspecto de la humanidad, algo esencial y común, pero que sólo existe en los individuos singulares. En consecuencia, mediante la figura plástica del tipo, llegamos a conocer la humanidad en la individuación.

El tipo, en su forma más inmediata, tiene un sentido valorativo y normativo. Dilthey lo muestra a partir de un rasgo del proceso de captación, ya mencionado en el capítulo II. Puesto que en toda percepción actúa la totalidad de la conexión psíquica interior, en ella se da una valoración, la cual a su vez influye en dicha percepción. La captación de una cosa o una actividad va acompañada, dice Dilthey, de la evaluación de su “adecuación y perfección” (GS V, 279; EI VI, 320): es percibida en sí misma, por así decir, en su materialidad física, pero al mismo tiempo es percibida en relación con la imagen ideal de lo perfecto en ese género de cosas. Por eso, el tipo tiene algo de “arquetipo”, aunque eso no significa que trasciende el plano material y sensible.

De este modo, una figura típica, que se muestra como la realización perfecta o adecuada de algo, rebasa su singularidad: su percepción contiene una valoración, de la que se deriva un juicio normativo: según dice Dilthey es-

cuetamente, se “ofrece en los hechos la regla del acontecer”. Y en virtud de su condición valorativo-normativa “una manifestación de vida típica representa toda una clase” (GS V, 279; EI VI, 320).

Ahora bien, tras este sentido inmediato del tipo, que se refiere a la relación entre uno y muchos, entre el tipo y los individuos representados por él, es posible considerarlo de otro modo, que atiende a los rasgos de una imagen como algo perfecto en un género de cosas. Como hemos visto, en toda imagen artística se lleva a cabo un proceso que selecciona, elimina y acentúa rasgos, cuyo resultado es una figura que, aunque procede de experiencias particulares y concretas, las modifica y manifiesta su significado. Así por ejemplo, una imagen típica puede representar una clase entera porque en ella el artista “acentúa o, por así decir, recalca con líneas más fuertes” algunos rasgos presentes en todos los individuos semejantes. Considerado así, el tipo no designa tanto la figura particular que representa a un grupo entero, sino algo que está en todos ellos y que ha sido puesto de relieve por la elaboración del artista, es decir, el tipo designa “lo común destacado” (*das herausgehobene Gemeinsam*)” (GS V, 280; EI VI, 320).

Es preciso aclarar esta idea, para evitar un malentendido frecuente: considerar el tipo como algo general, como un universal que contiene una totalidad de casos o una figuración alegórica de un concepto; algo que no se da en la experiencia. No es ése el sentido del tipo estético. Teniendo a la vista los tipos que menciona Dilthey en el capítulo que comentamos (los héroes de Homero, los personajes de los dramas de Shakespeare y Schiller, entre otros), vemos que se trata de seres creados artificialmente, pero al mismo tiempo individuales y concretos, valga la expresión, seres de carne y hueso. Tras la elaboración que acentúa los rasgos comunes, el tipo conserva “su carácter figurativo” (GS V, 280; EI VI, 320), su condición plástica, su naturaleza intuitiva, como traduce Makkreel (1992, 241): es una figura individual y sensible, inserta en circunstancias concretas que, mediante la elaboración artística, significa algo común representativo de muchos. Así por ejemplo, Shakespeare, mediante sus personajes, “nos hace ver las figuras tal como las vemos en la vida real, de fuera adentro” (GS V, 289; EI VI, 329). Y precisamente por ser una imagen sensible, concreta y singular, su significado no es inmediatamente patente sino que, como indica Giovanni Matteucci (1995, 141-142), debe ser descubierto a través de un proceso de interpretación o comprensión.

Los rasgos que muestra el tipo son, por otra parte, comunes a una diversidad de individuos. “Comunidad” y “comunidades” son términos frecuentes

en los escritos de Dilthey; en particular, aparecen con profusión en la *Estructuración del mundo histórico*. La palabra española “comunidad” tiene dos usos, que corresponden a dos palabras alemanas. La que se usa aquí, *Gemeinsamkeit*, significa algo que es común a muchos individuos (una creencia, una forma de hablar, un estilo de vestir...); se diferencia de *Gemeinde*, que designa el conjunto de individuos que tienen algo en común. Las “comunidades” son esenciales para describir el mundo histórico pues resaltan la diversidad de conexiones y las entidades supraindividuales (lenguaje, costumbres, derecho...) que forman parte de la vida espiritual de muchos individuos; al mismo tiempo aluden a la pluralidad y diversidad de las manifestaciones de la vida (*Mannigfaltigkeit*, *Mehrseitigkeit*), aunque sin abocar, como dice G. Mateucci (1995, 142), en un particularismo nihilista de lo singular ni en un determinismo nomológico-explicativo de lo universal. En toda sociedad los individuos tienen muchas cosas en común, muchas “comunidades”, como la lengua, las costumbres, etc., y como esas cosas forman parte de la vida interior de cada individuo, se crean entre ellos lazos de unión que dan lugar a grupos, de forma que los individuos, siendo unidades de vida cerradas en sí mismas, tienen sin embargo una interioridad común a otros.

Hemos visto anteriormente cómo la relación de lo individual con lo general constituía el problema central de las ciencias del espíritu. Nos enfrentamos ahora, desde el tipo estético, con la clave para la solución del mismo, como escribirá Dilthey quince años más tarde en la *Estructuración*:

La “comunidad” de las unidades de vida representa el punto de partida para todas las relaciones de lo particular y lo general en las ciencias del espíritu. Esta experiencia fundamental de la “comunidad” atraviesa toda la captación del mundo espiritual y en ella se entrelazan la conciencia del yo unitario y la de la semejanza con los otros, la identidad de la naturaleza humana y la individualidad. Constituye el supuesto de la comprensión (GS VII, 141; EI VII, 165).

El tipo estético que estamos examinando, tal como Dilthey lo desarrolla en la *Psicología comparada*, contiene algo común que relaciona lo particular con lo general. En un estudio sobre arte, se discute por primera vez un problema de las ciencias del espíritu: una investigación estética anticipa una investigación epistemológica. Parece cumplirse así, en la historia intelectual de Dilthey, la *gran ley histórica* mencionada antes, según la cual el arte precede a las ciencias del espíritu en el conocimiento del mundo humano pues aquél y éstas, dice, “tienen que resolver el mismo problema”, a saber,

“la individuación del mundo histórico-humano”, y ésta “cobra comprensión, en primer lugar, en la poesía mucho antes de que la ciencia se afanara por conocerla” (GS V, 280; EI VI, 321).

Ahora bien, la plasmación de figuras típicas, que manifiestan a un tiempo algo singular y algo común, no sigue un método específico del arte. La visión típica no es exclusiva del arte sino propia de toda captación humana. Incluso en la percepción más fugaz y momentánea interviene la vida interior entera, con la totalidad de la conexión anímica, que identifica un “punto de impresión”, en torno al cual se organizan los detalles y el conjunto adquiere, inconscientemente, un sentido. “La captación de lo humano en una conciencia, escribe Dilthey, desarrollada fue siempre típica”, más aún “tuvo que serlo”, de modo que cuando el artista forma figuras que, en su particularidad, contienen significado y valor universales, no sigue un método exclusivo del arte, sino que procede del mismo modo que la percepción ordinaria, con la única diferencia de que el artista lo hace de modo reflexivo y concentrado (GS V, 280; EI VI, 320-21).

De la afirmación de que toda percepción es típica se deriva que es algo más que captación de datos sensible y que, por tanto, lo percibido contiene algo más que dichos datos. En la actividad de percibir, y más aún cuando el objeto percibido es algo humano, actúa la totalidad de las fuerzas psíquicas (GS V, 263; EI VI, 305; *et passim*), de forma que el objeto es puesto en relación con la propia vida interior y de ahí surge inmediatamente, entre otras cosas, una valoración.

Ahora bien, en la percepción no se origina solamente una valoración. Se pone en marcha también un proceso de pensamiento, que relaciona lo percibido con la conexión de la vida propia y con otras representaciones exteriores: en virtud de lo primero, surge el significado vital de lo que se percibe; en virtud de lo segundo, se compara lo percibido con otras percepciones. En este segundo caso, la identificación de las semejanzas y afinidades se realiza de modo tan natural que “en el hombre, al llegar a un cierto grado de desarrollo, existen muy pocas representaciones que no encierren elementos universales” y ello da lugar a que en cualquier conocimiento intelectual, incluso el más básico, no haya “ningún individuo que no sea representativo al mismo tiempo desde distintos puntos de vista, ningún destino que no represente el caso concreto de un tipo más general de modalidad de vida” (ED 132; EI IV, 133-34).

Por eso, lo típico está presente al menos potencialmente en toda captación de las manifestaciones de la vida humana. La acción poética elabora las

imágenes de una forma que potencia la experiencia: al condensar las experiencias, como traduce Makkreel (1992, 242), las penetra de pensamiento, de “consideración pensante” (*denkenden Betrachtung*), de forma que se convierten en tipos de hombres, de sucesos, de destinos, que “aunque sólo representen un caso aislado, se hallan completamente saturados de lo universal y son, de este modo, representación suya” (ED, 132; EI IV, 133-34).

Todo esto se refiere, por así decir, al aspecto formal o exterior del tipo artístico: una figura sensible y singular que representa a una pluralidad. Esa figura es conocida mediante la percepción ordinaria, aunque puede serlo de forma más honda y reflexiva mediante la percepción artística. Ahora bien, el tipo artístico tiene algo que lo distingue de las figuras percibidas en la vida ordinaria: su captación, incluso en grado elemental, tiene un efecto vital y enriquecedor que lo sitúa por encima de la experiencia común. El arte amplía y ahonda nuestra visión de la realidad: “nuestra limitada capacidad de reproducción, escribe Dilthey, se agotaría penosamente por los rincones y misterios de lo particular si no se destacaran en la representación típica las líneas de la conexión viva” (GS V, 280; EI VI, 321).

Este enriquecimiento de la experiencia no deriva de que el tipo “exhiba en un caso singular algo universal”, es decir, del hecho de que al conocer uno se conocen muchos otros representados por él. Su valor cognoscitivo no reside en la relación de uno a muchos, sino en su contenido, en el significado de la imagen misma que, siendo singular, contiene una multitud. En un fragmento de 1880, Dilthey distinguía dos aspectos del tipo: hacia fuera, es decir, considerado en la relación de uno a muchos, se lo podría asimilar a una “expresión conceptual abstracta”; pero si se lo toma “en su propia esfera”, según lo que el tipo contiene y muestra, con independencia de que eso sea algo común o esencial a muchos casos, entonces el tipo es algo “significativo y unificador para nuestro sentimiento de la vida” (GS VIII, 173; EI VIII, 348).

Esta mirada al interior del tipo, a ese contenido significativo que toca directamente la vida de quien lo percibe, lleva a ahondar algo más en la naturaleza del tipo estético. Con ello se verá mejor la razón de su singularidad y de su fuerza significativa.

Una obra artística, o el conjunto de obras de un autor, se caracteriza por ser significativa: seleccionando, omitiendo y resaltando rasgos, expresa algo esencial de la vida y no sólo un hecho; contiene y manifiesta un valor vital, lo que algo supone para la vida. Cuando esto ocurre, la figura sensible aparece “penetrada de pensamiento” y repercute en el lector u oyente, tanto más

cuanto mayor sea su experiencia de la vida (GS V, 280; EI VI, 321). Dilthey toma como ejemplo el *Sueño de una noche de verano*. En esa obra las vicisitudes y peripecias del amor se presentan de forma típica como una broma; pero, por ser típica, la presentación es significativa y por tanto “complace tanto la conciencia soberana” porque, aunque de forma desenfadada, toca “el sentido profundo de la conservación de la vida” (GS V, 281; EI VI, 321).

Ahora bien, lo relativo a la conservación de la vida es una faceta de entre las muchas que presenta el vivir. El arte, lo mismo que las ciencias del espíritu, aspira a expresar la pluralidad de formas (*Mannigfaltigkeit*) característica de la historia humana (GS VII, 223; EI VII, 248). Y para ello recurre a la creación de tipos variados trabados entre sí que forman el cuerpo entero de una obra. Así, en una obra de grandes proporciones, como la *Escuela de Atenas*, “grupos enteros de representantes de la cultura espiritual” de una época “se hallan representados por cierto número de personas” y mediante la ampliación del número de personajes el arte “trata de representar [...] toda la realidad de la vida” (GS V, 280-81; EI VI, 321). De este modo, una obra en que aparece una pluralidad de personas adquiere una atmósfera propia, una totalidad compleja en que las diversidades se armonizan en una sintonía de afinidad. Se convierte en “un mundo por sí” unitario, internamente cohesionado (GS V, 281; EI VI, 322).

Y lo mismo se puede afirmar del conjunto de obras de un mismo autor. En efecto, las figuras y tramas que aparecen en ellas tienen también afinidad y coherencia pues, aunque surgidas en diferentes momentos de la vida de su creador, son criaturas producidas por una misma fantasía poética.

Ahora bien, ya se consideren los tipos que hay en una sola obra o en el conjunto de obras de un autor, se debe tener en cuenta que esa atmósfera y esas figuras han sido elaboradas desde “la actitud primaria y viva del artista ante la vida exterior”, que ve o busca en una manifestación exterior el símbolo de su vida interior (GS V, 281; EI VI, 321). La formación de una imagen artística arranca de esa actitud del artista ante lo exterior, cuando algo que ve o siente repercute en su interior, de forma que, como dice Dilthey, “yo me encuentro tocado interiormente en mi conexión de vida por algo que actúa en otra naturaleza” (GS V, 282; EI IV, 322). Un elemento exterior altera el estado de los sentimientos, de las valoraciones y de los significados, y se convierte en *un punto de impresión sentido* (*gefühlten Eindruckspunkte*) que configura la imagen de esa realidad impregnándola de un valor y un significado nuevo. Y por eso en las imágenes y en el clima de una obra “se expresa con mayor hondura toda su complejidad de ánimo (*Seelenverfas-*

sung) y el punto de vista, que surge de ella, desde el cual se origina su captación de la vida en una obra” (GS V, 281; EI VI, 321).

Los sentimientos del artista, el valor que da a las personas y acontecimientos, el sentido con que interpreta los acontecimientos, etc., todo eso se transmite a las figuras que produce, de manera que en los elementos de la obra “se produce el reparto de valores” del creador. Su sentimiento y su comprensión de las situaciones se fragmentan en “figuras y sucesos” y, en suma, la “articulación de una obra que así se origina presta a cada miembro su significación particular” (GS V, 281; EI VI, 321-322).

Los tipos artísticos contienen y expresan el sentido de la vida de su autor porque que están empapados de sus experiencias personales. De Shakespeare, creador de tipos por antonomasia, dice Dilthey que “presta [a sus personajes] una vida interna, alegre, que proviene de él mismo y de su tiempo”; las cualidades vivamente destacadas de Enrique IV, tienen su origen en “el sentimiento de su propia existencia” (GS V, 291; EI VI, 330); a otras figuras llenas de vida, ocurrentes y chispeantes, “ha insuflado mucho de la época y de sí mismo” (GS V, 293; EI VI, 332); y, sobre todo, Falstaff, una de sus grandes creaciones que, aunque preparada por escritores anteriores, “Shakespeare la llena con toda la ruidosa alegría de mesón de su movida juventud y de los compañeros de aquellos días” (GS V, 294; EI VI, 333). En suma, en todos sus personajes típicos, Shakespeare “infunde su propia vida y surgen así sus criaturas, tan variadas como las ofrece la naturaleza misma y tan profundas como la vivencia de su creador” (ED, 140; EI IV, 141).

Podemos ya concluir esta exposición sobre la individuación humana en los tipos estéticos. A partir del examen de las grandes figuras de Shakespeare, en las que late la experiencia vivida del autor, se explican las características que las hacen reales y concretas, esto es, su aire de familia, el modo como se corresponden con los hombres de la época y, sobre todo, en relación con el tema que nos ocupa, se explica “el principio *interno* de su particularización”, que es la vida del poeta, situada y determinada históricamente (GS V, 295; EI VI, 334).

El proceso de creación de los tipos que componen una obra arranca, como hemos visto, de la impresión que un *punto* de lo percibido produce en la conexión anímica del poeta, en virtud de la cual la imagen captada adquiere un significado y un valor que guían el trabajo de elaboración de la imagen, modificando los datos a partir de ese *punto* y esa nueva significación. La imagen así creada es un tipo. En ese proceso se pone de manifiesto que la individuación de la realidad humana en la figura del tipo “se ha realizado

desde el centro íntimo de la obra”, esto es, desde la subjetividad del creador, en la que actúan todas las fuerzas de su estructura psíquica y la conexión de valoraciones, sentimientos, experiencias, del presente y del pasado. En consecuencia, “lo típico de las personas y relaciones”, considerado en su contenido interno, esto es, como algo singular que contiene algo esencial de la vida humana, “se nos da necesariamente por la conexión con la subjetividad del poeta” (GS V, 281-82; EI VI, 322).

En conclusión, el examen del modo como el arte produce y presenta la individualidad nos ha llevado a la relación de la vida del artista con la imagen que crea. Vamos a considerar ahora el proceso correspondiente del oyente o espectador, es decir, la comprensión de la obra de arte.

Y también en este caso ocurre lo que venimos comprobando en este trabajo, a saber, que los estudios estéticos de Dilthey van por delante de los científicos. Dilthey abordó el concepto de comprensión, crucial para las ciencias del espíritu, en sus estudios sobre el arte, antes de que se ocupara de él en las obras epistemológicas posteriores a 1900.

4. COMPRENSIÓN Y CONOCIMIENTO HISTÓRICO

En muchos de los pasajes en que Dilthey trata de las ciencias del espíritu, señala el contraste entre éstas y las ciencias de la naturaleza. En cierto modo, el progreso en la precisión de las ciencias del espíritu lleva consigo el progreso en la diferencia con las ciencias de la naturaleza; al definir los rasgos de aquéllas, aparece su peculiaridad frente a los de éstas. El objeto de unas y otras, el modo como el objeto se nos da, los métodos, etc., en todo se muestra la diferencia.

En este contexto, unas y otras ciencias se distinguen por el tipo de conocimiento que les es propio: las ciencias de la naturaleza “explican”, las ciencias del espíritu “comprenden”. La “comprensión” constituye un elemento esencial de las ciencias del espíritu y, por tanto, decisivo para su fundamentación. Es un modo de conocimiento que sólo se da en ellas, más aún, el único con que se puede acceder al mundo histórico.

En su forma más simple, la comprensión es un conocimiento que se da en la vida ordinaria, cuyo objeto es algo vivido interiormente y que se nos da de modo inmediato. Y es también es una forma de conocimiento científico, propia de las ciencias del espíritu. Pues bien, el uso que hace Dilthey de este concepto a lo largo de los años en sus estudios sobre el arte anticipa sus investigaciones posteriores en el ámbito de las ciencias del espíritu.

En efecto, es en el capítulo IV de la *Psicología comparada* (1895) donde, por primera vez de modo explícito, Dilthey desarrolla el concepto de comprensión. Lo hace en relación con la experiencia estética, concretamente con objeto de explicar el modo de captación de la obra artística.

En lo que sigue, me propongo mostrar cómo este estudio de la comprensión en el contexto estético, es una explicación precisa y de valor epistemológico, que supone un gran avance con respecto a las obras anteriores, en las cuales su sentido estaba poco definido. Pretendo mostrar también que los elementos de esa explicación apuntan a los estudios de los últimos escritos, en los que la relación vivencia-expresión-comprensión ocupa el primer plano en la epistemología de las ciencias del espíritu. El estudio del concepto de comprensión en el contexto estético, constituye otra de las aportaciones de los estudios sobre el arte a las ciencias del espíritu.

Vamos a examinar el concepto de comprensión según aparece en los escritos anteriores a la *Psicología comparada*. Como en otros temas, algunas de las primeras intuiciones de Dilthey son muy reveladoras con respecto al curso posterior de sus pensamientos.

En el estudio sobre Novalis de 1865 Dilthey relacionaba los pensamientos del poeta alemán sobre el conocimiento del ser humano y de la naturaleza con su propia investigación en las ciencias del espíritu, a saber, con el “problema natural que nos plantea la situación actual de nuestras ciencias, el de dar a las ciencias históricas una base científica más rigurosa” (ED, 210; GS IV, 310). En las ideas de Novalis encontraba una “profunda originalidad... sobre las ciencias del espíritu” acerca de la diferencia entre el conocimiento del mundo natural y el del mundo histórico. En efecto, al ser el mundo natural ajeno y extraño al hombre, “la luz de la conciencia sólo se derrama sobre ella desde el exterior” y por consiguiente “la naturaleza es incomprensible *per se*”. Todo conocimiento auténtico versa sobre lo que es interior y propio: “sólo conocemos en rigor, termina, lo que se conoce a sí mismo” (ED, 212; EI IV, 311-12).

Eugenio Ímaz señala que en estas palabras a propósito de Novalis se encuentra el núcleo del pensamiento de Dilthey. El contexto de este pasaje es la relación entre filosofía y poesía, en lo que se puede ver un atisbo de las futuras concepciones filosófica, poética y religiosa del mundo. A propósito del texto recién citado escribe Ímaz: “Tenemos toda la ‘pepita’ diltheyana en germinación, porque si Dilthey comprende a Novalis es por lo que ya lleva dentro de sí mismo” (EI IV, 309 y 311). Es ilustrativo advertir la semejanza entre esas palabras del ensayo sobre Novalis (sólo conocemos... lo que se

conoce a sí mismo) con las que escribió más de cuarenta años después en la *Estructuración del mundo histórico*: “el espíritu sólo comprende lo que ha creado”, las obras que ha producido, “la objetivación exterior”, con terminología hegeliana (GS VII, 148).

En la *Introducción* el concepto de comprensión aparece vinculado también al mundo histórico-espiritual. En esta obra Dilthey no trata directamente de la comprensión, no aclara su naturaleza ni sus características, pero sí señala con claridad su objeto: la comprensión es conocimiento de la *interioridad*. Lo que comprendemos es algo interior a nosotros, algo que forma parte de nosotros y que vivimos como nuestro porque está hecho de nuestra misma sustancia. Por eso, dice, “los hechos de la sociedad nos son comprensibles desde dentro, podemos revivirlos, hasta cierto grado, a base de la percepción de nuestros propios estados” (GS I, 36; EI I, 44-45).

La naturaleza, en cambio, es más simple que el mundo humano, pero su conocimiento nos resulta oscuro, pues “nos es extraña [...] es algo exterior, nada íntimo”, de modo que, aunque estamos en interacción corporal con ella, sólo la conocemos en su exterioridad, “ninguna percepción interna acompaña al juego de esta interacción”. Por el contrario, “la sociedad es nuestro mundo”, “el juego de interacciones” que constituye la sociedad, “las situaciones y fuerzas sobre las que se levanta su sistema”, todo eso está dentro de nosotros, “lo llevamos en nosotros mismos”, lo vivimos “con toda la fuerza de nuestro ser entero [...] en la inquietud más viva”. La interioridad de lo conocido, la comunidad entre el sujeto y el objeto, determina esta forma de conocimiento, diferente del conocimiento de la naturaleza, que se denomina “comprensión” (GS I, 36-37; EI I, 45).

En la *Introducción* Dilthey no profundiza más en la caracterización de la comprensión. Sin embargo, habla varias veces de un rasgo característico del mundo histórico: éste se nos da de modo inmediato. Las ciencias de la naturaleza se enfrentan a apariencias de cuerpos sensibles; sólo posteriormente y mediante procedimientos hipotéticos, suponen y construyen unidades que se convierten en los sujetos de predicación de los enunciados de dichas ciencias. En cambio, cuando la inteligencia se enfrenta al mundo histórico, “se le ofrece la unidad de un modo directo”, en una experiencia interna e inmediata (GS I, 28-29; EI I, 38).

Son pocos los pasajes de la *Introducción* en que se habla de la comprensión. El examen de uno de ellos permite apreciar con cierta claridad la idea que en esa obra Dilthey tiene de ella. Según se acaba de ver, las ciencias del espíritu tienen como objeto “unidades dadas” y “no deducidas”, como ocurre

con las ciencias de la naturaleza. Dilthey añade un comentario de interés: estas unidades, que se nos presentan de modo inmediato, “nos son comprensibles por dentro”, de modo que “en este campo *empezamos por saber, por comprender*, para conocer luego poco a poco” (GS I, 109; EI I, 110). Con otras palabras: en el ámbito de lo histórico, la experiencia primera es ya una comprensión. De aquí parece seguirse que en este periodo Dilthey utiliza el concepto de comprensión para designar la captación inmediata de los hechos de la experiencia interna y de los hechos del mundo histórico; y que la afinidad de unos y otros hace que el mundo espiritual se nos presente tan clara e inmediatamente como nuestro interior. Esta descripción de la comprensión es incompleta; será ampliada posteriormente. En la *Introducción*, lo esencial de la comprensión es que tiene por objeto el mundo humano, en su doble vertiente personal y socio-histórica; de ahí se derivan su inmediatez y claridad, características que la distinguen del conocimiento del mundo natural.

Once años más tarde, en las *Ideas*, Dilthey relaciona la comprensión con la psicología descriptiva y analítica, ciencia básica para la conexión de las ciencias del espíritu y que pretende un conocimiento total de la vida anímica en su integridad (GS V, 169; EI VI, 269). Así, la comprensión es el conocimiento de la totalidad de la conexión anímica, que se nos da de modo inmediato y que constituye, por así decir, la materia de la descripción y del análisis que la psicología lleva a cabo.

También aquí el conocimiento de la interioridad humana se perfila por contraste con el conocimiento natural. Aunque las ciencias de la naturaleza establecen proposiciones acerca de los elementos, de las unidades y de las relaciones causales que se dan en los objetos naturales, no hay en el conocimiento sensible nada que nos ofrezca tales elementos, tales unidades ni tales relaciones causales. Éstas se originan a partir de una actividad sintética que supone en las impresiones sensibles la “conexión implicada por los objetos y sus relaciones causales”. Se trata de una hipótesis, puesto que en las impresiones hay solamente coexistencia y sucesión. Haciendo eco a Hume y Kant, Dilthey considera que las “impresiones sensibles no contienen más que la condición supuesta por la sucesión regular” y que las “relaciones de causa y efecto” son producidas por una “una síntesis que procede de nuestro interior” (GS V, 170; EI VI, 221).

En cambio, cuando se trata de conocer las manifestaciones de la vida humana, nos encontramos con un conocimiento completamente distinto, tanto en el objeto como en la relación de éste con el sujeto. Las formas variadas en que la vida humana se exterioriza, son patentes al sujeto que cono-

ce; y tienen, además, una relación vital con él. Voy a exponer brevemente estos dos rasgos esenciales de la comprensión.

Frente a pluralidad atomística de las imágenes sensibles de la naturaleza, en la vida anímica se nos presenta de modo inmediato algo que, escribe Dilthey, “no ofrece paralelo alguno con la naturaleza”. En primer lugar, los hechos psíquicos se presentan integrados por la unidad de su función; además, en la consideración de la mismidad y la identidad, se manifiesta la cohesión de procesos diferentes y la permanencia de la unidad a lo largo del tiempo; finalmente, experimentamos también de modo directo la conexión que lleva de la causa al efecto como un hecho inmediato de la conciencia, puesto que “constantemente vivimos en nosotros enlaces, conexiones”, mientras que en las impresiones sensibles exteriores dichos enlaces y conexiones no se nos dan sino que es preciso suponerlos (GS V, 170; EI VI, 221). Este conocimiento inmediato de lo interior, además, sirve de ayuda para el conocimiento de la naturaleza, pues en él se originan conceptos como “unidad de una multiplicidad, de partes de un todo, de relaciones causales”, que extrapolamos a las experiencias de la naturaleza y nos la hacen inteligible (GS V, 170; EI VI, 221). Ahora bien, la captación de esas relaciones sólo es posible si en ella intervienen “operaciones lógicas elementales” como diferenciar, unir, separar, igualar, etc., operaciones que son “inseparables de la captación de los elementos mismos”, con lo que resulta que la percepción de los estados internos es ya un conocimiento de carácter intelectual (GS V, 171-72; EI VI, 222).

Por otra parte, la captación de los estados internos, a diferencia los estados naturales, tiene una característica notable desde el punto de vista del conocimiento: lo que es captado se integra en la conexión vital del sujeto y llega a formar parte de su vida: “la percepción interna descansa en una percatación íntima, en un vivir (*Erleben*)” aquello que se conoce. De manera que esta percatación no se ajusta a un esquema *representacional*, puesto que su objeto no es algo meramente presentado a la facultad cognoscitiva, sino algo que entra a formar parte de la corriente vital del sujeto. El objeto que se presenta a la captación “se nos da como *vivencia* en la experiencia interna”, y por eso es exacto decir, no ya que lo conocemos, en el sentido de que se nos presenta algún rasgo o aspecto suyo, sino que *lo vivimos* (*wir erleben*). De manera que no se nos da solamente una representación del objeto, sino que se nos da también su realidad, es decir, “se da como realidad en la vivencia (*im Erleben als Realität gegeben*)” (GS V, 170-71; EI VI, 220-21).

Así, lo humano sólo es conocido propiamente cuando se inserta en la vivencia, esto es, cuando lo conocido es al mismo tiempo vivido. Ahora bien, a esta plenitud del objeto, que se da en todas sus dimensiones, corresponde también la plenitud del sujeto. En efecto, desde el punto de vista del sujeto, el conocimiento de la vida se da en la vivencia y no en una actitud meramente representacional; y es característico de la vivencia que en ella “cooperan conjuntamente los procesos de *todo el ánimo*” (GS V, 172; EI VI, 222). Dicho con otras palabras, la conexión vital íntegra de cualquier manifestación humana sólo puede ser comprendida mediante la conexión vital íntegra de quien conoce, en una compenetración plena del cognoscente con lo conocido. Se manifiesta en esto el carácter *no-racionalista* del conocimiento histórico que sostiene Dilthey: “lo que así vivimos [en la comprensión], escribe, no podemos esclarecerlo jamás ante el entendimiento” (GS V, 170; EI VI, 221). Pues, en efecto, una inteligencia desvinculada de los aspectos emocionales e impulsivos sería incapaz de abrazar la conexión total de la vida humana.

Veremos en seguida cómo esta doble plenitud –la conexión vital comprendida y la actuación de la entera subjetividad de quien comprende– es desarrollada de modo explícito con ocasión de la comprensión artística.

Es la unión de estos dos elementos la que “determina la naturaleza de la comprensión de nosotros mismos y de los demás”, es decir, del conocimiento del mundo histórico humano, y la que establece su diferencia con el conocimiento natural. En éste último “solemos explicar mediante procesos puramente intelectuales”, en los que interviene sólo una parte de nuestro ser, y la explicación se apoya en relaciones hipotéticas que se suponen entre los fenómenos del mundo sensible. En cambio, al comprender el mundo histórico-humano, que se presenta como “la conexión del todo” y “se nos da de una manera viva” actuando sobre la totalidad de nuestro ser, entonces lo conocemos “mediante la cooperación de todas las fuerzas del ánimo” (GS V, 172; EI VI, 222).

La comprensión es el fundamento sobre el que utilizan sus métodos las diferentes ciencias del espíritu. En particular, en la tarea de “la reconstrucción de la general naturaleza humana”, la psicología toma como base la conexión vital que se capta en la comprensión; y la seguridad del método psicológico se basa en el hecho de que en ella todo objeto se da de modo inmediato y pleno (GS V, 172; EI VI, 222-23). Por último, la tarea de la psicología se puede resumir como una descripción y un análisis de la conexión vital

comprendida, a la que aporta con su método “claridad y distinción” (GS V, 174; EI VI, 224).

De acuerdo con todo esto, tanto en la *Introducción* como en las *Ideas* Dilthey afirma el papel decisivo de la comprensión para el conocimiento del mundo histórico. Vamos a ver a continuación cómo, siguiendo las líneas recién indicadas de las *Ideas*, es en un contexto estético donde Dilthey desarrolla por primera vez de modo explícito el concepto de comprensión.

5. ORIGEN ESTÉTICO DEL CONCEPTO DE COMPRENSIÓN

En las páginas anteriores hemos omitido unas indicaciones de Dilthey que ahora son oportunas para considerar la comprensión de la obra artística. Al tratar del carácter vivencial de la comprensión de la vida, ha quedado sin aclarar esta cuestión: ¿de dónde procede la vida o los procesos anímicos que se comprenden en la vivencia?, ¿se captan de modo directo en la observación introspectiva? En tal caso, ¿cómo es posible conocer vivencialmente una conexión de vida diferente de la propia?

Dilthey no concedió gran valor a la introspección como método de conocimiento del ser humano, (GS VII, 87; EI VII, 107). Eugenio Ímaz comenta que es propio de su condición historiador la desconfianza hacia la introspección, cuyo ámbito se reduce a la evidencia de la estructura psíquica, a la realidad del mundo exterior y a la evidencia de la comprensión (EI VI, XIV).

En lugar de la introspección, Dilthey propuso otro método para el conocimiento del mundo histórico. Lo indicó en la *Introducción* (GS I, 50-51; EI I, 58) y lo desarrolló ampliamente sus obras últimas como la *Estructuración del mundo histórico* y el *Plan de continuación*. El ser humano no se conoce directamente; lo hace dando un rodeo a través de las expresiones u objetivaciones que éste ha producido en la historia, y que se convierten en el objeto inmediato de las ciencias del espíritu. Dilthey expuso esta idea en muchas ocasiones, quizá la expresión más acertada de este pensamiento se encuentra en las *Ideas*: “lo que el hombre es no se conoce mediante la cavilación sobre uno mismo ni tampoco mediante experimentos psicológicos, sino mediante la Historia” (GS V, 180; EI VI, 230).

En efecto, la auto-observación proporciona un conocimiento de la vida anímica muy insuficiente: la conciencia sólo puede contemplar el flujo psíquico en momentos determinados y sobre estados determinados, y de ello resulta una experiencia fragmentaria en la cual la conexión vital jamás se le

presenta como un todo (GS V, 171; EI VI, 221). La conexión vital es, por el contrario, accesible a través de sus realizaciones exteriores, y así “la comparación de sus creaciones” nos hace posible “captarla de un modo más completo y profundo”. Paradójicamente, la vía indirecta que mira al exterior facilita el conocimiento de lo interior:

En el lenguaje, en el mito, en las prácticas religiosas, en las costumbres, en el derecho y en la organización exterior tenemos otras tantas producciones del espíritu colectivo en las que la conciencia humana, para hablar en términos de Hegel, se ha hecho objetiva y es apta, por lo tanto, para el análisis (GS V, 185; EI VI, 233).

Entre las creaciones del espíritu humano que permiten sondear la profundidad del alma ocupan un lugar especial las obras de arte. Hemos visto anteriormente que la comprensión del mundo humano surge de la interacción de la experiencia de la vida con el arte y con el pensamiento científico, y que en esta función el arte precede y prepara el camino de la ciencia y proporciona un conocimiento que no es sustituido por ésta. Para precisar el conocimiento que proporciona el arte, hay que examinar de qué modo se realiza la comprensión de la vida humana en las obras del arte. Hay que aclarar que Dilthey se refiere principalmente al arte representativo. La explicación de la comprensión artística se encuentra en el capítulo IV de la *Psicología comparada*, y es uno de los pasajes más logrados de los escritos de Dilthey. Algunas ideas de esa exposición fueron explicadas anteriormente en *Las tres épocas*.

La obra de arte contiene una relación fundamental de la vida interior con la realidad exterior. Esta relación reviste múltiples formas y no es exclusiva del arte. En la creación artística, se establece indeliberadamente una vinculación entre la interioridad vital y algo exterior: esto último se convierte en *imagen* de un *sentimiento* o *forma sensible* de un *significado*. La penetración de lo interior y lo exterior da lugar a “firmes relaciones simbólicas”, en las cuales se contiene el núcleo de la creación artística y de la captación estética de la obra (GS VI, 275; EI VIII, 290). Dilthey señala que esta unión interior-exterior está presente también en actitudes muy comunes; así, en el niño que juega canturreando o en formas espontáneas de danza se exteriorizan contenidos anímicos. Y lo mismo ocurre en formas culturales más complejas, como el animismo o el pensamiento mítico, en que se vinculan manifestaciones sensibles externas con una fuerza interior similar a la voluntad (GS VI, 275-76; EI VIII, 290).

Hemos hablado antes de cómo el artista expresa la individuación humana mediante figuras concretas que constituyen tipos. Ahora, con vistas a la comprensión estética, vamos a considerar no tanto las figuras y sucesos que componen una obra de arte, sino un aspecto formal de la misma. Cuando el artista plasma las figuras y sus acciones, elabora ese material mediante una *forma de acción*, según veíamos, que está presente en todas las partes de la obra dándoles unidad. No es un elemento como los otros, se trata de una forma no sensible que impregna todos los elementos Dilthey la describe como “un modo y manera de acción unitaria, como un trazado interior de líneas que va desde el reparto de masas hasta el más pequeño ornamento” (GS VI, 271; EI VIII, 287). Esta forma de acción, también llamada *estilo*, da identidad a la obra, más allá de sus personajes y su trama. El estilo puede caracterizar también un conjunto de obras o incluso toda la producción de un autor. La vitalidad del creador –su conexión anímica respecto del objeto, sus sentimientos y valoraciones, el significado que encuentra o atribuye a los sucesos– llega hasta los elementos sensibles mediante el proceso de elaboración, es decir, impregna los personajes, las acciones y el desarrollo de la trama (GS VI, 271; EI VIII, 286).

Así, en esa acción insensible del artista se realiza la unión de algo interior y algo exterior, de sentimiento e imagen, de manifestación y significado, propia de la vida humana y que se da más intensamente en toda obra de arte. A esa acción del artista corresponde el espectador o lector con la comprensión, acto mediante el cual capta la unidad de vida e imagen de la obra.

Para aclarar la comprensión hay que distinguirla de dos momentos muy próximos a ella: la captación inmediata o primaria de la obra y los sentimientos que siguen a esa captación. El primero consiste en identificar los caracteres y entender la trama de las acciones. Es como la materia de la comprensión y condición necesaria de la misma. Pero no es suficiente para la comprensión, porque podría ocurrir que una obra entendida en su aspecto sensible o exterior, resulte por completo carente de significado vital, del mismo modo que la percepción de un acontecimiento puede quedarse simplemente en la captación del hecho, sin que se aprecie en él significado o valor alguno.

Por otra parte, como consecuencia de la impresión que produce la obra pueden producirse sentimientos de placer, tristeza, compasión, entusiasmo, etc. Pero éstos no se identifican con la comprensión, son efecto del acto de captar la obra mencionado anteriormente.

Entre la captación primaria y las emociones consiguientes, tiene lugar la comprensión: cuando se incorpora a la conexión psíquica de quien la capta el principio unitario que informa la obra entera fusionando la imagen sensible y el sentimiento del creador, la manifestación exterior y el significado. Dilthey dice escuetamente que en la comprensión “se comunica a la vida psíquica del contemplador una forma determinada de acción (*Bandung*)”, en la cual tiene lugar un “desarrollo de fuerza” que la “exalta o la eleva”, que potencia la vitalidad contempladora, su vida (*die Vitalität des Auffassenden, seine Lebendigkeit*)” (GS VI, 271; EI VIII, 286).

Esta acción corresponde a la forma interna o estilo. En efecto, quien comprende la obra está frente a ella en una actitud semejante a la del creador. La unión de forma sensible y significado que se da en la visión del artista y en la elaboración la obra, ocurre de un modo semejante en la comprensión. La creación artística y la comprensión estética son afines. Dilthey lo afirma claramente: precisamente porque “el goce de la obra de arte es también una acción del alma”, lo mismo que lo es la creación, “los procesos de la captación estética de la realidad en la creación del artista y en el goce de la obra de arte están muy emparentados” (GS VI, 272; EI VIII, 287).

A partir de este análisis, podemos distinguir los procesos de creación y comprensión. En el artista creador, algo exterior y sensible es vinculado a un estado anímico, del cual viene a ser su símbolo; esa relación entre lo exterior y el estado anímico se realiza por la intervención de la dimensión emotiva y valorativa de la conexión psíquica. Esa simbolización cobra cuerpo en la obra mediante la elaboración del material sensible. Si ambos momentos de la creación –la significación y la elaboración– se consideraran como separados o como sucesivos, sería imposible explicar cómo la materialidad sensible de la obra lleva dentro de sí, y no como algo añadido, un contenido vital significativo. Por eso, en el trabajo de elaboración y en la obra artística misma, es decisivo ese tercer factor, la *determinada forma de acción* que Dilthey llama “estilo”, que está presente y actúa en la imaginación creadora.

A la plasmación de figuras y sucesos que realiza el artista, el espectador corresponde captándolas en su sentido inmediato: ve las figuras, contempla sus cualidades, entiende el curso de la acción. La comprensión se produce cuando todo eso, que ha sido captado y entendido en su sentido primero, se le muestra dotado de un significado y valor en relación con su propia vitalidad. Y puesto que, según Dilthey, eso es una *acción* del alma, corresponde al aspecto de la vida psíquica en que se insertan las acciones, a saber, el sistema de impulsos y la voluntad, no a la representación ni al sentimiento.

Ahora bien, como quedó establecido en las *Ideas*, “la acción volitiva corresponde a la situación total de nuestra vida impulsiva y afectiva” (GS V, 189; EI VI, 237), en la cual reside “el centro de nuestra estructura psíquica” (GS V, 206; EI VI, 254). Por ello, en la comprensión actúa el alma con la totalidad de sus capacidades y se engrandece de un modo que Dilthey describe como *elevación y ensanchamiento* de su *libre vitalidad*, de su *existencia entera* (GS VI, 272; EI VIII, 287).

Es significativo que, cuando habla de este engrandecimiento del alma, Dilthey se refiere indistintamente a la comprensión y la creación: “la exaltación y ensanchamiento de la existencia que tiene lugar *en la creación o en el goce estético*” (GS VI, 272; EI VIII, 287). Ello indica que la comprensión estética pone al alma en una disposición de sí misma que se da del mismo modo en la creación artística. Quien crea la obra y quien la comprende se encuentran, de modo similar, en un estado de dominio poderoso y libre de la voluntad, algo muy diferente del pequeño placer que acompaña la realización de un impulso. En los actos de crear y de comprender el alma siente una alegría similar a la de un pensamiento audaz o una actuación valerosa y enérgica. Esta alegría, insiste, es muy superior a la satisfacción del impulso, pues es la única forma de sentimiento placentero completamente “independiente del exterior” y tiene su raíz en “*la forma interna de su propio hacer*” (GS VI, 272; EI VIII, 287).

Hay, no obstante, una diferencia entre la acción del que crea y del que comprende. Ésta última consiste en una contemplación, en la que se observa, escribe Dilthey, “como a través del alma de un gran creador”. Eso requiere desplegar enérgicamente todas las fuerzas “sensibles, sentimentales y espirituales” del ánimo para disponer el alma en la actitud adecuada. Ahora bien, el despliegue de fuerza anímica en la comprensión se realiza *dentro de unos límites*, que están determinados por la forma de la obra; la potenciación de la vitalidad se lleva a cabo “de un modo determinado, impuesto por el objeto” (GS VI, 271; EI VIII, 286-87). Por eso, la libertad de la acción del comprender no es absoluta o ilimitada, sino que actúa sólo en el marco delimitado por la figura percibida; en ese sentido escribe Dilthey que la comprensión es una acción del alma, pero una “acción sin tensión, abandonada” (*eine Handlung der Seele; nur eine unangespannte, gelassene*), porque en ella el alma no crea, sino que actúa *imitando* (*nachbildend*) (GS VI, 271-2; EI VIII, 287). Vamos a examinar los dos sentidos de esta expresión.

El sentido más inmediato ha quedado indicado ya: comprender consiste en “reproducir” (*nachbilden*) la forma sensible que el artista ha plasmado en

la obra. Pero, como también se ha señalado, para que se dé efectivamente la comprensión de la obra no basta la captación elemental, esto es, no basta identificar los caracteres y las figuras, entender la trama, seguir la lógica de los acontecimientos, etc.; se requiere, además, captar la unión de la imagen sensible y el significado vital. Dilthey describe la comprensión como “la reproducción de la acción (*Nachbildung der Handlung*) en un alma grande” que está encarnada en la obra artística dando unidad a sus partes y haciéndola significativa (GS VI, 271; EI VIII, 286). En la comprensión se añan, como en la creación del artista, la *acción de significar* en una forma sensible y el *significado* inmerso en la obra:

El significado poderoso y santo del arte para la humanidad sólo se comprende cuando se parte de la *actuación* del alma poderosa, fuerte del artista, y de la *realidad llena de significado contenida en ella* (GS VI, 273).

Concebida así la impresión estética, los sentimientos que se producen en el lector tienen un papel completamente secundario: no son más que efecto o consecuencia de la comprensión, la cual se hace consciente por medio de ellos. La comprensión con que se abarca una obra de arte se lleva a cabo en una acción, en una exaltación de fuerza que tiene como *reflejo* en el alma un sentimiento. Y en esta alteración del alma, producida por la comprensión, ésta se hace manifiesta: “en el sentimiento, escribe Dilthey, me percató de esa acción” (GS VI, 271; EI VIII, 287).

El análisis de estos pasajes de *Las tres épocas* nos ha permitido dilucidar algunos aspectos centrales del pensamiento estético de Dilthey. Tanto en esta obra como en la *Psicología comparada*, que examinaremos a continuación, predomina el punto de vista y la terminología psicológica. Ya hemos visto cómo en los años posteriores a la *Introducción* Dilthey se dedicó al desarrollo de la psicología, que era para él la disciplina fundamental de las ciencias del espíritu. Es lógico que esa perspectiva sea predominante en la *Poética* y en las otras obras mencionadas. Pero si se lee con atención las expresiones con que Dilthey describe la creación y la impresión se advierte, como hemos pretendido mostrar, que su descripción contiene un elemento ajeno a los procesos psicológicos y que apunta en una dirección hermenéutica, en relación con el significado.

En conclusión, el concepto de comprensión en sentido estético presenta la misma estructura que la creación, en virtud de la acción fundamental, presente en ambos, que Dilthey denomina “estilo”. Para completar la deter-

minación de la comprensión en este ámbito voy a señalar, además, su semejanza, también estructural, con la vivencia.

Hemos considerado anteriormente algunos pasajes de la *Psicología comparada* en que se expone la mutua conexión entre la experiencia de la vida, el arte y el conocimiento científico, de la que surge en cada persona la concepción del mundo humano histórico. En cooperación con la experiencia y la ciencia, el arte cumple nos da a conocer el mundo histórico-humano de forma original e insustituible. Ahora bien, Dilthey señala que esta función cognoscitiva constituye solamente un aspecto del arte con respecto a la vida humana (GS, 276; EI VI, 317). Éste no solamente nos hace conocer aspectos o fragmentos del mundo humano, sino que también nos hace vivirlos, esto es, hace que pasen a formar parte de nuestra propia vida. En la experiencia estética se origina la vivencia de algo que propiamente no hemos vivido, pues no toca directamente el curso de nuestra vida. Esa vivencia, además, presenta unos rasgos de plenitud, de comprensión de sentido y de libertad, superiores a las vivencias ordinarias. Dilthey lo expresa con claridad:

El arte representativo ensancha el ámbito estrecho de vivencia en que se halla encerrado cada uno de nosotros, eleva la conexión contenida en la percatación oscura y rápida a la esfera clara y ligera de la *reproducción*, nos muestra la vida tal como se refleja a *capacidades captadoras más poderosas que las nuestras y la traslada a una lejanía distante de la conexión de nuestra propia acción*, con lo cual podemos colocarnos frente a ella en una situación más libre [...]. Así se amplía inmensamente el horizonte de nuestra existencia gracias a las creaciones de muchos grandes genios, que se completan unos a otros. (GS V, 276; EI VI, 317).

En estas palabras se condensa la función vital de la comprensión estética. La representación artística lleva a cabo una ampliación de la realidad, que lleva al hombre más allá de los límites de su existencia empírica y le pone su vida en relación con hechos, personas y procesos que la rebasan. Pero además, ese rebasamiento contiene una significación, por así decir, una luminosidad significativa mucho más clara y honda que la conciencia “oscura y rápida” de los asuntos de la vida ordinaria: la obra de arte proporciona una visión clara y poderosa de lo que algo significa para el ser humano. Y por último, esta vivencia de algo significativo se produce en un estado de ligereza y falta de tensión, sin el apremio acuciante propio del vivir ordinario.

La poderosa actuación del arte sobre la vida supone que la comprensión de la obra artística es un acto vital, similar a los actos del curso ordinario de la vida, en el cual la experiencia con asuntos y personas va generando la

interpretación de su significado en relación con nosotros. Con esto Dilthey anticipa la unión de la vivencia y la comprensión, que será tema central de la epistemología de las ciencias del espíritu en las obras finales de Dilthey, a saber, *La Estructuración del mundo histórico* y en el *Plan de continuación*.

En estas obras Dilthey sostiene que la vivencia tiene como elemento constitutivo la comprensión o interpretación de sí misma, y que ésta se logra a través de las manifestaciones objetivas de la actuación humana. La vía indirecta de la autocomprensión de la vida mediante sus *expresiones* constituye el rasgo propio de las ciencias del mundo histórico-humano y del cual deriva su metodología. Dilthey lo establece en el primer capítulo de la *Estructuración* para determinar la naturaleza de las ciencias del espíritu: “la conexión de vivencia, expresión y comprensión (*Erleben, Ausdruck und Verstehen*) constituye el método propio por el que se nos da lo humano como objeto de las ciencias del espíritu. Las ciencias del espíritu se fundan, por lo tanto, en esta conexión de vida, expresión y comprensión” (GS VII, 87; EI VII, 107-108). Lo característico de la última investigación de Dilthey sobre el conocimiento histórico reside en el papel mediador de la *expresión* como el modo en que la vida, la vivencia, realiza una de sus funciones esenciales, la comprensión de sí misma.

Según hemos visto en varias ocasiones, en la *Introducción* y en las *Ideas* Dilthey había sugerido que el conocimiento del ser humano se realiza a través de las manifestaciones exteriores de su actuación tanto individual como social, a través de las “producciones del espíritu colectivo” dicho en términos hegelianos (GS V, 185; EI VI, 233). Dilthey desarrolló explícitamente ese rasgo de la vivencia al tratar de la comprensión estética en la *Psicología comparada*. Su modo de entender la comprensión estética como *reproducción* (*Nachbilden*), aunque tiene evidentes resonancias psicológicas como otros escritos de esta época, no se limita a procesos psíquicos y, por otra parte, es similar al que desarrolla en la *Estructuración del mundo histórico* donde establece la relación vivencia-expresión-comprensión.

La materialidad sensible de una obra artística, se explica en la *Psicología comparada*, consiste en una figura, un conjunto de volúmenes sensibles, de acciones de personajes diversos que se traban en una trama, etc. El lector o espectador la capta mediante una acción que Dilthey llama “reproducir” (*nachbilden*). La palabra da a entender una acción de *formar, dar forma o figurar (bilden)*, que no se realiza originariamente sino después de- (*nach*) o a partir de algo previo. Esto sugiere que se trata de una acción del que capta la obra, no del que la produce, y que esa acción no es por completo espontá-

nea sino que está delimitada por la figura plástica que se le presenta. En el contexto de esta exposición, Dilthey utiliza indistintamente, como sinónimos, los términos “reproducir” y “comprender” (GS V, 276-77; EI VI, 317-18).

Esta acción de comprender/reproducir una obra artística presenta dos vertientes: por un lado, el objeto de la comprensión; por otro, la comprensión misma como acción de un sujeto.

Con respecto al objeto de la comprensión, las expresiones de Dilthey se muestran ambiguas: su pensamiento oscila inadvertidamente entre una concepción psicológica y otra orientada al significado. En efecto, en ocasiones Dilthey afirma que comprender la obra consiste en reproducir los *sentimientos* que tuvo el creador al componerla o incluso su *intención*. Algunas de sus expresiones son muy claras: así, cuando habla de la “reproducción de un estado ajeno” (*Nachbilden eines fremden Zustandes*), la “comprensión de un estado ajeno” (*das Verstehen eines fremden Zustandes*) o de que “revivimos los estados psíquicos” (*wir erleben die seelischen Zustände nach*). Ahora bien, junto a estas expresiones de carácter psicológico, encontramos otras muy diferentes, en que el objeto de la comprensión parece ser algo objetivo y no un acto o proceso psíquico, como por ejemplo: “la reproducción de las manifestaciones de vida de otras personas” o de la “interpretación de manifestaciones ajenas” (GS V, 276-77; EI VI, 317-18). Se debe respetar los textos y señalar esa ambigüedad, que manifiesta, en mi opinión, la ausencia de un enfoque definido sobre el objeto de la comprensión. Se puede encontrar esta misma ambigüedad en obras posteriores cuando, en unas ocasiones, dice que el objeto de la comprensión es una “una interioridad” y, poco después, añade que dicho objeto son las manifestaciones exteriores de esa interioridad, como el lenguaje, una obra filosófica o literaria, etc. (GS V, 318ss.; EI VII, 322ss).

En cualquier caso, sin eliminar la referencia psicológica a la creación como acto de la vida interior del autor, es claro que la comprensión se refiere también, en la misma medida, a la obra considerada como realidad objetiva, aunque no quede explicado en qué consiste su contenido vitalmente significativo, es decir, de qué modo esa realidad sensible manifiesta y expresa la vida.

Con respecto al segundo aspecto, es decir, la comprensión como acto vital de quien capta una obra artística, Dilthey afirma claramente que enfrentarse a una obra de arte es algo semejante a enfrentarse a la realidad misma: “la vivencia de un estado propio y la reproducción de un estado ajeno [...]”

son, en su núcleo, procesos similares” (GS V, 276; EI VI, 317). Es común a ambos que en ellos actúa la integridad de la vida psíquica, esto es, la dimensión representativa, afectiva e impulsivo-volitiva. Con otras palabras, la actitud del oyente o espectador ante la obra de arte es la misma que ante la realidad presente, pues en una y otra se ponen en acción “la totalidad de nuestras fuerzas de ánimo” (GS V, 276; EI VI, 317). Precisamente en esa plenitud de la vida psíquica reside, desde el punto de vista psicológico, la diferencia entre el presente, el pasado y el futuro: el presente es un momento lleno de la totalidad de nuestras fuerzas, mientras que el pasado y el futuro son representaciones fundamentalmente imaginativas, esto es, representativas, de modo que los otros aspectos intervienen sólo indirectamente. Esta misma plenitud de la conexión psíquica se da en la comprensión de la obra artística: comprender una obra artística es algo semejante a vivir, a estar en relación con una realidad presente. Por eso, concluye Dilthey, comprender o “reproducir es, precisamente, revivir (*Nachbilden ist eben ein Nacherleben*)” (GS V, 276; EI VII, 318), lo que significa que en la experiencia estética, lo mismo que en la vivencia, nos enfrentamos con la vida. Años después, Dilthey insistirá en esta semejanza entre vivencia y captación estética, y llegará a decir en la *Estructuración del mundo histórico* que “el compendio y suma de aquello que se nos revela en la vivencia y en el comprender es la vida” (GS VII, 131; EI VII, 153).

Evidentemente, no es idéntico el modo como el hombre se enfrenta a la vida en la experiencia estética y en la vivencia ordinaria. Por un lado, según hemos visto, la acción de re-figurar en que consiste la comprensión estética no se ejerce con libertad absoluta sino sólo dentro de los límites que impone la forma y contenido de la obra; por otro, la vida representada en la obra artística no nos apremia a la acción ya que no tiene relación alguna con la situación vital del momento. Por eso habla Dilthey, según veíamos, de la *ligereza* propia de la reproducción (GS V, 276; EI VII, 317), de su falta de tensión, que nos hace vivir relajadamente una realidad significativa sin vernos forzados a actuar.

Poco antes de su muerte, Dilthey caracterizó este modo de relación con la realidad como una forma de libertad: “el hombre, escribió en el *Plan de continuación*, atado y determinado por la realidad de la vida, es colocado en libertad, no sólo por el arte [...] sino también por la comprensión de lo histórico” (GS VII; EI VII, 241). Vale la pena señalar que ya había hablado de ello quince años antes, en el contexto estético del Capítulo IV de la *Psicología comparada*, en un pasaje célebre:

El mundo que representa un artista, sus hombres, situaciones, destinos, se halla recortado, como por un marco, de la conexión en que se mueve nuestra propia existencia. Las interacciones en que se halla entretejida nuestra existencia no penetran en ese mundo. Las ondas sobre que navega nuestro navío no llegan a los pies de esos personajes. Por otra parte, tampoco de la urdimbre de acciones y pasiones que constituye su mundo llega acción ninguna, ni la más leve, a nosotros. Es un suceso que posee una conexión en sí, pero que no se halla en ninguna relación causal con nuestra vida. Por eso, como lo ve muy bien Schiller, la actividad del poeta y la del espectador suyo es comparable al juego. En la conexión de nuestra vida, que atiende a fines, lo que se produce es trabajo y seriedad. Lo que, sustraído a estos caracteres, sólo se halla sometido a la ley que consiste en colocar la estructura de nuestra vida psíquica en una actividad serena, es juego, y éste libera nuestra alma, que, en la servidumbre del áspero nexo final de la vida, se consume muchas veces a sí misma. (GS V, 279; EI VI, 319-20)

CONCLUSIONES

La obra de Wilhelm Dilthey lleva a cabo una *crítica de la razón histórica*, esto es, un examen “la capacidad del hombre para conocerse a sí mismo y a la sociedad y la historia creadas por él”. Dilthey trabajó en ese proyecto desde que lo formuló explícitamente en la *Introducción de las ciencias del espíritu* (1883) hasta su muerte en 1911. Al mismo tiempo trabajó en varios campos del mundo histórico, es decir, en ciencias particulares del espíritu, según su terminología. Entre éstos destacan sus estudios sobre arte.

Estos trabajos están vinculados estrechamente con su investigación epistemológica sobre las ciencias del espíritu. En el estudio del arte Dilthey descubrió la historicidad de la vida humana y en este mismo ámbito comenzó a trabajar en el problema filosófico de las ciencias del espíritu: relacionar la identidad del ser humano, que se manifiesta en uniformidades, con su variabilidad, con su ser histórico. Georg Misch, uno de sus discípulos más cercanos, describió así el papel del arte en la filosofía de Dilthey: “la poética fue, junto con la teoría de la historia, el germen de sus ideas sobre la vida y la comprensión de la vida”.

Hemos examinado los conceptos acerca del mundo histórico que Dilthey desarrolló en sus estudios sobre arte y que posteriormente incorporó a sus obras epistemológicas. Éstos se articulan en torno a estos temas: la conexión adquirida de la vida psíquica, la vivencia, el tipo estético y la comprensión.

1) En la *Introducción* Dilthey estableció que la investigación epistemológica del mundo histórico debe considerar el conocimiento como una función de la vida psíquica humana, y que corresponde a la psicología la tarea de precisar su naturaleza y su relación con las otras funciones psíquicas. Dilthey comenzó a investigar la estructura de la vida psíquica en obras sobre literatura (la primera versión del tratado sobre Goethe y la *Poética*) y, posteriormente, continuó la investigación en su gran obra de psicología, las *Ideas*.

La estructura psíquica explica la producción de imágenes propia de la creación artística. La vida psíquica se articula como una conexión de representaciones, valoraciones y voliciones. Esta estructura es común a todos los

hombres y se singulariza para cada uno, en cuanto a sus contenidos y relaciones, en el curso de la vida individual. Las imágenes de la creación artística surgen de la actuación de la dimensión emotiva y valorativa sobre las percepciones, y como resultado las figuras sensibles se convierten en simbólicas.

2) Al estudio de los procesos de producción de imágenes poéticas, sigue el examen de su valor significativo. Con esto llega a la condición vivencial de la obra de arte. La vivencia es uno de los conceptos centrales de la epistemología de las ciencias del espíritu, que se caracterizan por la conexión entre vivencia, expresión y comprensión.

Dilthey descubrió y desarrolló el concepto de vivencia en el ámbito de la creación artística, sobre todo en el ensayo sobre Goethe y en la *Poética*. La base de la poesía es la vivencia: una unidad de vida estructurada, que tiene un objeto y que es al mismo tiempo autocomprensiva. La estructura vivencial de la obra artística consiste en la unión entre un estado afectivo (y por tanto, valorativo) y una situación o imagen externa que ha sido destacada de su conexión real. Esa unidad significativa es captada, a su vez, mediante una vivencia y no puede resolverse en conceptos u otros modos de expresión.

3) Uno de los problemas principales del conocimiento histórico reside en la relación entre los dos polos del mismo: el individuo y las comunidades supraindividuales. Los individuos son, al mismo tiempo, una unidad cerrada en sí misma e incommunicable y una unidad constituida por elementos comunes a otros (la lengua, el derecho, las costumbres, etc.). Las comunidades, por su parte, tienen entidad propia pues no son patrimonio de individuo alguno pero, al mismo tiempo, son producidas por individuos y sólo existen en ellos. Dilthey señaló la importancia de la individualidad en la *Introducción* y trató de ella ampliamente en las *Ideas* y la *Psicología comparada*. Ahora bien, también la estudió en el ámbito del arte, en particular, en la forma del *tipo estético*. De este modo, el conocimiento de la ciencia y el del arte cooperan a formar la visión del mundo histórico que tiene cada persona, cada sociedad y cada época.

Las figuras y sucesos que presenta el arte son típicas. La visión del artista selecciona y acentúa los rasgos de lo percibido de forma que la imagen que produce, siendo individual y sensible, representa a toda una clase y nos la hace conocer mejor. En los rasgos singulares de la imagen típica, el artista destaca algo común a muchos individuos, situaciones, etc. A partir de la vivencia del artista, el tipo artístico contiene y manifiesta los dos polos del mundo histórico: una individualidad y un significado común.

De este modo, el arte presenta la individualidad de modo diferente a como lo hace la ciencia. El tipo de la ciencia es morfológico: una unidad formal y abstracta establecida previamente a partir de la cual se diferencian los individuos. El tipo del arte es intuitivo (descriptivo) y hermenéutico: un individuo singular dotado de un significado común.

4) Dilthey señaló repetidas veces la diferencia entre el conocimiento del mundo natural y el del mundo histórico. Explicamos la naturaleza desde fuera, comprendemos el mundo histórico desde dentro. Dilthey estudió la naturaleza de la comprensión histórica con ocasión de la captación de la obra de arte. Así, la comprensión de la obra de arte presenta las propiedades que Dilthey atribuirá al conocimiento histórico en sus últimos escritos, a saber: el objeto y el sujeto son de la misma naturaleza, en ella se nos da directamente tanto el objeto como sus relaciones causales, es un acontecimiento vivencial en que actúan todos los aspectos de la vida anímica.

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRAS DE DILTHEY

Wilhelm Dilthey. Gesammelte Schriften, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen (1914-2005).

II. OBRAS DE DILTHEY TRADUCIDAS AL CASTELLANO

Obras de Wilhelm Dilthey, Fondo de Cultura Económica, México 1944-45 (vol. I-VIII) y 1963 (vol. IX).

Wilhelm Dilthey, *Imaginación poética y locura*. Traducción de Elsa Tabernig, ed. Losada, Buenos Aires 1961, 2ª ed. (1ª 1945).

Wilhelm Dilthey, *Crítica de la razón histórica* (Selección de textos realizada por Hans Ulrich Lessing). Traducción: Carlos Moya Espí, Península, Barcelona 1986.

III. OBRAS SOBRE DILTHEY

ANZ, H., “Hermeneutik der Individualität. Wilhelm Diltheys hermeneutische Position und ihre Aporien”, en Hendrik Birus (ed.), *Hermeneutische Positionen. Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, Gadamer*. Vandehoeck & Ruprecht, Göttingen, 1982, pp. 62-75.

BAMBACH, Ch., *Heidegger, Dilthey and the Crisis of Historicism*, Cornell University Press, New York, 1995.

- BIANCO, F., “Dilthey und das Problem des Relativismus”, en: Ernst Wolfgang Orth (ed.), *Dilthey und die Kultur der Gegenwart*, Alber, München, 1985.
- BOLLNOW, O. F., *Dilthey. Eine Einführung in seine Philosophie*. Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, 1967, 3ª ed. (1ª ed. 1936).
- BROGOWSKI, L., *Dilthey. Conscience et histoire*, PUF, Paris, 1997.
- BULHOLF, I. N., Wilhelm Dilthey. A Hermeneutical Approach to the Study of History and Culture, Martinus Nijhoff, The Hague/Boston/London, 1980.
- COHN, D., “Présentation” a *Wilhelm Dilthey. Oeuvres (Vol. 7)*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1985
- ERMARTH, M., *Dilthey: The Critique of Historical Reason*, The University of Chicago Press, Chicago, 1978.
- FALGUERAS, I., “Realismo transcendental”, en Ignacio Falgueras, Juan A. García González y Juan José Padial (editores): *Futurizar el presente*, Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, Málaga, 2003).
- GENS, J.-C., *La pensée herméneutique de Dilthey. Entre néokantisme et phénoménologie*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d’Ascq, 2002.
- HERRMANN, U., *Bibliographie Wilhelm Dilthey. Veröffentlichungen von und über Dilthey*, Pädagogische Bibliographien, Reihe A., Bd.1., Weinheim/Berlin/Basel, 1969.
- ÍMAZ, E., “Prólogos” a *Obras de Wilhelm Dilthey*, Fondo de Cultura Económica, México 1944-45 (y 1963).
- JOACH, H., *Handelnder Mensch und objektiver Geist*, Verlag Anton Hain, Meisenheim am Glan, 1974.
- JOACH, H. y RODI, F., Vorbericht a Wilhelm Dilthey. Gesammelte Schriften, vol. XIX.
- JUNG, M., *Dilthey zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 1996.
- LANDGREBE, L., “Wilhelm Diltheys Theorie der Geisteswissenschaften (Analyse ihrer Grundbegriffe)”, *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, IX, ed. Edmund Husserl, Halle a.d. S., 1928, pp. 237-367.

- LINGE, D. E., "Dilthey and Gadamer: Two Theories of Historical Understanding", *Journal of American Academy of Religion*, Vol. 41, (Dec. 1973), pp. 536-553.
- MAKKREEL, R. A., *Dilthey. Philosopher of the Human Studies*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2ª ed. 1992 (1ª: 1975).
- MATEUCCI, G., *Immagini della vita: Logica ed estetica a partire da Dilthey*, Bologna, 1995.
- MEZZANZANICA, M., *Dilthey: Filosofo dell'Esperienza*, Franco Angeli, Milano, 2006.
- MISCH, G., Prólogo (*Vorbericht*) a *Gesammelte Schriften*, vol. V.
- MOYA ESPÍ, C., *Interacción y configuración en el pensamiento de Dilthey*, Fundación Juan March, Serie Universitaria 189, Madrid, 1982.
- MUL, J. de, *The Tragedy of Finitude. Dilthey's Hermeneutics of Life*, Yale University Press, New Haven, 2004.
- MÜLLER-VOLLMER, K., *Towards a Phenomenological Theory of Literature: A Study of Wilhelm Dilthey's Poetik*, Mouton & Co., The Hague, 1963.
- OWENSBY, J., "Dilthey and the Historicity of Poetic Expression", en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987-88).
- *Dilthey and the Narrative of History*, Cornell University Press, New York, 1994.
- PLANTINGA, T., *Historical Understanding in the Thought of Wilhelm Dilthey*, University of Toronto Press: Toronto-Buffalo-London, 1980.
- RICKMAN, H. P., *Dilthey today. A Critical Appraisal of the Contemporary Relevance of his Work*, Greenwood Press, New York · Westport · London, 1988.
- RIEDEL, M., "Dilthey und das Problem der Metaphysik", *Philosophisches Jahrbuch* 76, 1968-69, pp. 332-348.
- *Verstehen oder Erklären? Zur Theorie und Geschichte der hermeneutischen Wissenschaft*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1978.

- RIEDEL, M., "Einleitung" a Wilhelm Dilthey: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1981.
- RODI, F., "Grundzüge der Poetik Wilhelm Diltheys", en: Helmut Koopmann, J. Adolf Schmoll, (ed.): *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Band 2., Frankfurt a.M., 1972, pp. 79-90.
- Morphologie und Hermeneutik. Zur Methode von Diltheys Ästhetik, Kohlhammer, Stuttgart, 1969.
- "Der Rhythmus des Lebens selbst. Hegel und Hölderlin in der Sicht des späten Dilthey", en *Reports on Philosophy*, No.11, Warsaw-Cracow, 1987.
- SAUERLAND, K., Diltheys Erlebnisbegriff. Entstehung, Glanzzeit und Verkümmern eines literaturhistorischen Begriffs, Berlin-New York, 1972.
- TUTTLE, H. N., *Wilhelm Dilthey's Philosophy of Historical Understanding*, E. J. Brill, Leiden, 1969.

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO
SERIE UNIVERSITARIA

(Los números que no aparecen están agotados)

- 2 Angel Luis González, *El absoluto como "causa sui" en Spinoza* (1992), (1996, 2ª ed.), (2000, 3ª ed.)
- 3 Rafael Corazón, *Fundamentos y límites de la voluntad. El libre arbitrio frente a la voluntad absoluta* (1992), (1999, 2ª ed. corregida)
- 12 Blanca Castilla, *Las coordenadas de la estructuración del yo. Compromiso y fidelidad según Gabriel Marcel* (1994), (1999, 2ª ed.)
- 18 Rafael Corazón, *Las claves del pensamiento de Gassendi* (1995)
- 22 René Descartes, *Dios: su existencia*. Selección de textos, introducción, traducción y notas de José Luis Fernández-Rodríguez (2001, 2ª ed.)
- 27 Tomás de Aquino, *El bien*. Selección de textos, introducción, traducción y notas de Jesús García López (1996)
- 29 Alfredo Rodríguez Sedano, *El argumento ontológico en Fénelon* (1996)
- 34 Charles S. Peirce, *Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios*. Introducción, traducción y notas de Sara F. Barrena (1996); Versión on-line: www.unav.es/gep/Barrena/cua34.html
- 35 Descartes, *Dios. Su naturaleza*. Selección de textos, introducción, traducción y notas de José Luis Fernández Rodríguez (1996) (2001, 2ª ed.)
- 41 Alfredo Rodríguez, *La prueba de Dios por las ideas en Fénelon* (1997)
- 45 Gonzalo Génova, Charles S. Peirce: *La lógica del descubrimiento* (1997); Versión on-line: www.unav.es/gep/Genova/cua45.html
- 46 Fernando Haya, *La fenomenología metafísica de Edith Stein: una glosa a "Ser finito y ser eterno"* (1997)
- 48 Ricardo Yepes, *La persona y su intimidad*, edición a cargo de Javier Aranguren (1997), (1998, 2ª ed.)
- 52 Ignasi Miralbell, *Duns Escoto: la concepción voluntarista de la subjetividad* (1998)
- 55 David Hume, *Dios*. Selección de textos, introducción, traducción y notas de José Luis Fernández-Rodríguez (1998) (2001, 2ª ed.)
- 58 Mercedes Rubio, *Los límites del conocimiento de Dios según Alberto Magno* (1998)
- 60 Leonardo Polo, *La voluntad y sus actos (II)* (1998)
- 64 Nicolás de Cusa, *Diálogos del idiota*. Introducción y traducción de Angel Luis González (1998) (2000, 2ª ed.)
- 68 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro VI de la Metafísica de Aristóteles. De qué manera la metafísica debe estudiar el ente*. Traducción y edición de Jorge Morán (1999)
- 69 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro VII de la Metafísica de Aristóteles*. Prólogo, traducción y edición de Jorge Morán (1999)
- 70 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro VIII de la Metafísica de Aristóteles. Los principios de las substancias sensibles*. Prólogo, traducción y edición de Jorge Morán (1999)
- 71 Ignacio Falgueras Salinas, *Perplejidad y Filosofía Trascendental en Kant* (1999)

- 75 Ana Marta González, *El Faktum de la razón. La solución kantiana al problema de la fundamentación de la moral* (1999)
- 79 George Berkeley, *Dios*. Introducción, selección de textos y traducción de José Luis Fernández-Rodríguez (1999)
- 82 Francisco Molina, *La sindéresis* (1999)
- 87 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 15. Acerca de la razón superior e inferior*. Introducción, traducción y notas de Ana Marta González (1999)
- 88 Jesús García López, *Fe y Razón* (1999)
- 91 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 19. Sobre el conocimiento del alma tras la muerte*. Introducción, traducción y notas de José Ignacio Murillo (1999)
- 92 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro IV de la Metafísica de Aristóteles*. Prólogo, traducción y edición de Jorge Morán (1999)
- 94 Jesús García López, *Elementos de metodología de las ciencias* (1999)
- 95 M^a Elvira Martínez Acuña, *Teoría y práctica política en Kant. Una propuesta de encaminamiento hacia la paz y sus límites* (2000)
- 96 Tomás Melendo Granados, *Esbozo de una metafísica de la belleza* (2000)
- 97 Antonio Schlatter Navarro, *El liberalismo político de Charles Taylor* (2000)
- 98 Miguel Ángel Balibrea, *La realidad del máximo pensable. La crítica de Leonardo Polo al argumento de San Anselmo* (2000)
- 99 Nicolás de Cusa, *El don del Padre de las luces*. Introducción, traducción y notas de Miguel García González (2000)
- 100 Juan José Padial, *La antropología del tener según Leonardo Polo* (2000)
- 101 Juan Fernando Sellés, *Razón Teórica y Razón Práctica según Tomás de Aquino* (2000)
- 102 Miguel Acosta López, *Dimensiones del conocimiento afectivo. Una aproximación desde Tomás de Aquino* (2000)
- 103 Paloma Pérez Ilzarbe y Raquel Lázaro (eds.), *Verdad, Bien y Belleza. Cuando los filósofos hablan de valores* (2000)
- 104 Valle Labrada, *Funciones del Estado en el pensamiento iusnaturalista de Johannes Messner* (2000)
- 105 Patricia Moya, *La intencionalidad como elemento clave en la gnoseología del Aquinate* (2000)
- 106 Miguel Ángel Balibrea, *El argumento ontológico de Descartes. Análisis de la crítica de Leonardo Polo a la prueba cartesiana* (2000)
- 107 Eduardo Sánchez, *La esencia del hábito según Tomás de Aquino y Aristóteles* (2000)
- 108 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 2. La ciencia de Dios*. Traducción de Ángel Luis González (2000)
- 109 Rafael Mies Moreno, *La inteligibilidad de la acción en Peter F. Drucker* (2000)
- 110 Jorge Mittelman, *Pensamiento y lenguaje. El Cours de Saussure y su recepción crítica en Jakobson y Derrida* (2000)
- 111 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 26. Las pasiones del alma*. Introducción, traducción y notas de Juan Fernando Sellés (2000)
- 112 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro V de la Metafísica de Aristóteles*. Introducción, traducción y edición de Jorge Morán (2000)
- 113 María Elton, *La is-ought question. La crítica de T. Reid a la filosofía moral de D. Hume* (2000)
- 115 Tomás de Aquino, *Sobre la naturaleza de la materia y sus dimensiones indeterminadas*. Introducción, texto bilingüe y notas de Paulo Faitanin (2000)
- 116 Roberto J. Brie, *Vida, psicología comprensiva y hermenéutica. Una revisión de categorías diltheyanas* (2000)
- 117 Jaume Navarro Vives, *En contacto con la realidad. El realismo crítico en la filosofía de Karl Popper* (2000)

- 118 Juan Fernando Sellés, *Los hábitos adquiridos. Las virtudes de la inteligencia y la voluntad según Tomás de Aquino* (2000)
- 119 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 6. La predestinación*. Traducción de Ángel Luis González (2000)
- 120 Consuelo Martínez Priego, *Las formulaciones del argumento ontológico de Leibniz*. Recopilación, traducción, comentario y notas de Consuelo Martínez Priego (2000)
- 121 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 25. Acerca de la sensualidad*. Introducción, traducción y notas de Juan Fernando Sellés (2001)
- 122 Jorge Martínez Barrera, *La política en Aristóteles y Tomás de Aquino* (2001)
- 123 Héctor Velázquez Fernández, *El uno: sus modos y sentidos en la Metafísica de Aristóteles* (2001)
- 124 Tomás de Aquino, *De Potentia Dei, cuestiones 1 y 2. La potencia de Dios considerada en sí misma. La potencia generativa en la divinidad*. Introducción, traducción y notas de Enrique Moros y Luis Ballesteros (2001)
- 125 Juan Carlos Ossandón, *Felicidad y política. El fin último de la polis en Aristóteles* (2001)
- 126 Andrés Fuertes, *La contingencia en Leibniz* (2001)
- 127 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 4. Acerca del Verbo*. Introducción y traducción de M^a Jesús Soto Bruna (2001)
- 128 Tomás de Aquino, *De Potentia Dei, cuestión 3. La creación*. Introducción, traducción y notas de Ángel Luis González y Enrique Moros (2001)
- 129 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 12. Sobre la profecía*. Traducción y notas de Ezequiel Téllez (2001)
- 130 Paulo Faitanin, *Introducción al "problema de la individuación" en Aristóteles* (2001)
- 131 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 22. El apetito del bien*. Introducción, traducción y notas de Juan Fernando Sellés (2000)
- 132 Héctor Velázquez Fernández, *Lo uno y lo mucho en la Metafísica de Aristóteles* (2001)
- 133 Luz Imelda Acedo Moreno, *La actividad divina inmanente* (2001)
- 134 Luz González Umeres, *La experiencia del tiempo humano. De Bergson a Polo* (2001)
- 135 Paulo Faitanin, *Ontología de la materia en Tomás de Aquino* (2001)
- 136 Ricardo Oscar Díez, *¿Si hay Dios, quién es? Una cuestión planteada por San Anselmo de Cantorbery en el Prosligion* (2001)
- 137 Julia Urabayen, *Las sendas del pensamiento hacia el misterio del ser. La filosofía concreta de Gabriel Marcel* (2001)
- 138 Paulo Sergio Faitanin, *El individuo en Tomás de Aquino* (2001)
- 139 Genara Castillo, *La actividad vital humana temporal* (2001)
- 140 Juan A. García González, *Introducción a la filosofía de Emmanuel Levinas* (2001)
- 141 Rosario Athié, *El asentimiento en J. H. Newman* (2001)
- 142 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 10. La mente*. Traducción de Ángel Luis González (2001)
- 143 Francisca R. Quiroga, *La dimensión afectiva de la vida* (2001)
- 144 Eduardo Michelena Huarte, *El confín de la representación. El alcance del arte en A. Schopenhauer I* (2001)
- 145 Eduardo Michelena Huarte, *El mundo como representación artística. El alcance del arte en A. Schopenhauer II* (2001)
- 146 Raúl Madrid, *Sujeto, sociedad y derecho en la teoría de la cultura de Jean Baudrillard* (2001)
- 147 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 14. La fe*. Introducción, traducción y notas de Santiago Gelonch y Santiago Argüello (2001)

- 148 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 23. Sobre la voluntad de Dios*. Introducción, traducción y notas de M^a Socorro Fernández (2002)
- 149 Paula Lizarraga y Raquel Lázaro (eds.), *Nihilismo y pragmatismo. Claves para la comprensión de la sociedad actual* (2002)
- 150 Mauricio Beuchot, *Estudios sobre Peirce y la escolástica* (2002)
- 151 Andrés Fuertes, *Prometeo: de Hesíodo a Camus* (2002)
- 152 Héctor Zagal, *Horismós, syllogismós, asápheia. El problema de la obscuridad en Aristóteles* (2002)
- 153 Fernando Domínguez, *Naturaleza y libertad en Guillermo de Ockham* (2002)
- 154 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro XI de la Metafísica de Aristóteles*. Traducción y notas de Jorge Morán (2002)
- 155 Sergio Sánchez-Migallón, *El conocimiento filosófico en Dietrich von Hildebrand* (2002)
- 156 Tomás de Aquino, *De Veritate, 7. El libro de la vida*. Traducción de Ángel Luis González (2002)
- 157 María Pía Chirinos, *Antropología y trabajos. Hacia una fundamentación filosófica de los trabajos manuales y domésticos* (2002)
- 158 Juan Fernando Sellés, Rafael Corazón y Carlos Ortiz de Landázuri, *Tres estudios sobre el pensamiento de San Josemaría Escrivá* (2003)
- 159 Tomás de Aquino, *De Veritate, 20. Acerca de la ciencia del alma de Cristo*. Introducción, traducción y notas de Lucas F. Mateo Seco (2003)
- 160 Carlos A. Casanova, *Una lectura platónica aristotélica de John Rawls* (2003)
- 161 Tomás de Aquino, *De Veritate, 8. El conocimiento de los ángeles*. Introducción, traducción y notas de Ángel Luis González y Juan Fernando Sellés (2003)
- 162 Santiago Collado, *El juicio veritativo en Tomás de Aquino* (2003)
- 163 Juan Fernando Sellés, *El conocer personal. Estudio del entendimiento agente según Leonardo Polo* (2003)
- 164 Paloma Pérez Ilzarbe y José Ignacio Murillo (eds.), *Ciencia, tecnología y sociedad. Un enfoque filosófico* (2003)
- 165 Tomás de Aquino, *De Veritate, 24. El libre albedrío*. Introducción, traducción y notas de Juan Fernando Sellés (2003)
- 166 Juan Fernando Sellés (ed.), *Modelos antropológicos del siglo XX* (2004)
- 167 Luis Romera Oñate, *Finitud y trascendencia* (2004)
- 168 Paloma Pérez-Ilzarbe / Raquel Lázaro (eds.), *Verdad y certeza. Los motivos del escepticismo* (2004)
- 169 Leonardo Polo, *El conocimiento racional de la realidad*. Presentación, estudio introductorio y notas de Juan Fernando Sellés (2004)
- 170 Leonardo Polo, *El yo*. Presentación, estudio introductorio y notas de Juan Fernando Sellés (2004)
- 171 Héctor Velázquez (ed.), *Orígenes y conocimiento del universo. Un acercamiento interdisciplinar* (2004)
- 172 Juan Andrés Mercado, *David Hume: las bases de la moral* (2004)
- 173 Jorge Mario Posada, *Voluntad de poder y poder de la voluntad. Una glosa a la propuesta antropológica de Leonardo Polo a la vista de la averiguación nietzscheana* (2004)
- 174 José María Torralba (ed.), *Doscientos años después. Retornos y relecturas de Kant. Two hundred years after. Returns and re-interpretations of Kant* (2005)
- 175 Leonardo Polo, *La crítica kantiana del conocimiento*. Edición preparada y presentada por Juan A. García González (2005)
- 176 Urbano Ferrer, *Adolf Reinach. Las ontologías regionales* (2005)
- 177 María J. Binetti, *La posibilidad necesaria de la libertad. Un análisis del pensamiento de Søren Kierkegaard* (2005)

- 178 Leonardo Polo, *La libertad trascendental*. Edición, prólogo y notas de Rafael Corazón (2005)
- 179 Leonardo Polo, *Lo radical y la libertad*. Edición, prólogo y notas de Rafael Corazón (2005)
- 180 Nicolás de Cusa, *El No-otro*. Traducción, introducción y notas de Ángel Luis González (2005)
- 181 Gloria Casanova, *El Entendimiento Absoluto en Leibniz* (2005)
- 182 Leonardo Polo, *El orden predicamental*. Edición y prólogo de Juan A. García González (2005)
- 183 David González Ginocchio, *El acto de conocer. Antecedentes aristotélicos de Leonardo Polo* (2005)
- 184 Tomás de Aquino, *De Potentia Dei, 5. La conservación*. Introducción, traducción y notas de Nicolás Prieto (2005)
- 185 Luz González Umeres, *Imaginación, memoria y tiempo. Contrastes entre Bergson y Polo*. (2005)
- 186 Tomás de Aquino, *De Veritate, 18. Sobre el conocimiento del primer hombre en el estado de inocencia*. Introducción, traducción y notas de José Ignacio Murillo (2006)
- 187 Spinoza, *El Dios de Spinoza*. Selección de textos, traducción e introducción de José Luis Fernández (2006)
- 188 Leonardo Polo, *La esencia humana*. Estudio introductorio y notas de Genara Castillo (2006)
- 189 Leonardo Polo, *El logos predicamental*. Edición, presentación y notas de Juan Fernando Sellés y Jorge Mario Posada (2006)
- 190 Tomás de Aquino, *De Veritate, 29. La gracia de Cristo*. Traducción, introducción y notas de Cruz González-Ayesta (2006)
- 191 Jorge Mario Posada, *Lo distintivo del amar. Glosa libre al planteamiento antropológico de Leonardo Polo* (2007)
- 192 Luis Placencia, *La ontología del espacio en Kant* (2007)
- 193 Luis Xavier López Farjeat y Vicente de Haro Romo, *Tras la crítica literaria. Hacia una filosofía de la comprensión literaria* (2007)
- 194 Héctor Velázquez, *Descifrando el mundo. Ensayos sobre filosofía de la naturaleza* (2007)
- 195 Felipe Schwember, *El giro kantiano del contractualismo* (2007)
- 196 Locke, *El Dios de Locke*. Introducción, selección de textos y traducción de José Luis Fernández (2007)
- 197 Jesús María Izaguirre y Enrique R. Moros, *La acción educativa según la antropología trascendental de Leonardo Polo* (2007)
- 198 Jorge Mario Posada, *La intencionalidad del inteligir como iluminación. Una glosa al planteamiento de Leonardo Polo* (2007)
- 199 Juan Duns Escoto, *Naturaleza y voluntad. Quaestiones super libros Metaphysicorum Aristotelis, IX, q. 15*. Introducción, traducción y notas de Cruz González Ayesta (2007)
- 200 Nicolás de Cusa, *El Berilo*. Introducción, traducción y notas de Ángel Luis González (2007)
- 201 Jesús García López, *El alma humana y otros escritos inéditos*. Presentación y edición de José Ángel García Cuadrado (2007)
- 202 Luz Imelda Acedo Moreno, *Richard Stanley Peters: una revolución en la filosofía de la educación. Actividad intelectual y praxis educativa* (2007)
- 203 Juan Cruz Cruz (ed.), *Ley natural y niveles antropológicos. Lecturas sobre Tomás de Aquino* (2008)
- 204 Óscar Jiménez Torres, *Definiciones y demostraciones en las obras zoológicas de Aristóteles. El acto y la potencia en el conocimiento demostrativo* (2008)

- 205 Nicolás González Vidal, *La pasión de la tristeza y su relación con la moralidad en Santo Tomás de Aquino* (2008)
- 206 María Alejandra Mancilla Drpic, *Espectador imparcial y desarrollo moral en la ética de Adam Smith* (2008)
- 207 Leonardo Polo, *El hombre en la historia*. Presentación y edición de Juan A. García González (2008)
- 208 Jorge Mario Posada, “*Primalidades*” de la amistad “de amor” (2008)
- 209 Daniel Mansuy Huerta, *Naturaleza y comunidad. Una aproximación a la recepción medieval de la Política: Tomás de Aquino y Nicolás Oresme* (2008)
- 210 José Manuel Núñez Pliego, *Abstracción y separación. Estudio sobre la metafísica de Tomás de Aquino* (2009)
- 211 Jorge Peña Vial, *El mal para Paul Ricoeur* (2009)
- 212 Mario Šilar / Felipe Schwember, *Racionalidad práctica. Intencionalidad, normatividad y reflexividad* (2009)
- 213 Agustín López Kindler, *¿Dioses o Cristo? Momentos claves del enfrentamiento pagano al cristianismo* (2009)
- 214 David González Ginocchio, *Metafísica y libertad. Comunicaciones presentadas en las XLVI Reuniones Filosóficas de la Universidad de Navarra* (2009)
- 215 Carlos Llano, *Análisis filosófico del concepto de motivación* (2009)
- 216 Juan Fernando Sellés, *Intuición y perplejidad en la antropología de Scheler*, Introducción, selección de textos y glosas (2009)
- 217 Leonardo Polo Barrena, *Introducción a Hegel*. Edición y presentación de Juan A. García González (2010)
- 218 Francisco O’Reilly, *Avicena y la propuesta de una antropología aristotélico-platónica. Introducción a los textos* (2010)
- 219 Ángel Pacheco Jiménez, *Potencia y oposición. Un acercamiento a las nociones de potencia racional, potencia de la contradicción y potencia de la contrariedad según los comentarios de Santo Tomás a la Metafísica de Aristóteles* (2010)
- 220 Maite Nicuesa, *La tristeza y su sujeto según Tomás de Aquino* (2010)
- 221 Luz González Umeres, *La creación artística. Una explicación filosófica* (2010)
- 222 Josep-Ignasi Saranyana, *Por qué sufren los buenos y triunfan los malos. Comentario literal de Tomás de Aquino al libro de Job (capítulos 1-3)*, Traducción, estudio preliminar y notas (2010)
- 223 Josu Ahedo, *El conocimiento de la naturaleza humana desde la sindéresis. Estudio de la propuesta de Leonardo Polo* (2010)
- 224 David González Ginocchio, *La metafísica de Avicena: La arquitectura de la ontología* (2010)
- 225 Gastón Robert Tocornal, *Armonía Preestablecida”versus” Influjo Físico*. Un estudio acerca del problema de la interacción de las sustancias naturales en la filosofía temprana de Kant (1746-1756) (2010)
- 226 Eduardo Molina Cantó, *Husserl y la crítica de la razón lógica* (2010)
- 227 Juan Fernando Sellés, *Los filósofos y los sentimientos* (2010)
- 228 Hugo Costarelli Brandi, ‘*Pulchrum*’, *Origen y originalidad del ‘quae vista placent’ en Santo Tomás de Aquino* (2010)
- 229 Lorenzo Vicente Burgoa, *La filosofía del juicio según Tomás de Aquino* (2010)
- 230 Rafael Tomás Caldera, *Entender es decir* (2011)
- 231 Emilio Vicuña Zauschkevich, *Para una fenomenología de la acción* (2011)
- 232 Ignacio A. Silva, *Indeterminismo en la Naturaleza y Mecánica Cuántica* (2011)
- 233 Stefano Straulino, *La “Refutación del idealismo” en Kant* (2011)
- 234 Fernando Haya Segovia, *Tiempo y método en Max Scheler* (2011)

- 235 Nicolás de Cusa, *El Dios escondido*, Texto bilingüe, Introducción, traducción y notas de Ángel Luis González (2011)
- 236 Piotr Roszak, *El comentario de Santo Tomás de Aquino al Salmo 50(51). Traducción y Estudios* (2011)
- 237 Jorge Mario Posada, *Sobre el logos como unificación matemática de la dual intelección racional en la persona humana* (2011)
- 238 Mariona Villaro, *Naturaleza humana y libertad* (2011)
- 239 Juan Fernando Sellés, *Dietrich de Freiberg (Teodorico el Teutónico, 1250-1310/20). Claves filosóficas de un maestro olvidado* (2011)
- 240 Susana Christiansen, *La unidad dinámica de la acción humana, desde la teleología de Tomás de Aquino* (2011)
- 241 Ángel Luis González (ed.), *La intermediación de filosofía y teología. Santo Tomás de Aquino. San Buenaventura. Nicolás de Cusa. Francisco Suárez* (2011)
- 242 José Díez Deustua, *El concepto de deliberación en el comentario de Santo Tomás de Aquino al libro VI de la Ética a Nicómaco* (2012)
- 243 Mario Molina Maydl, *El surgimiento de la sensibilidad pura* (2012)
- 244 Ángel Luis González (ed.), *Metafísica modal en G. W. Leibniz* (2012)
- 245 Juan Fernando Sellés, *Claves metódicas a la obra de Søren Kierkegaard* (2012)
- 246 Agustín Echavarría / Juan F. Franck (eds), *La causalidad en la filosofía moderna. De Suárez al Kant precrítico* (2012)
- 247 David González Ginocchio / M^a Idoya Zorroza (eds.), *Estudios sobre la libertad en la filosofía de Leonardo Polo* (2012)
- 248 Enrique V. Muñoz Pérez, *Heidegger y Scheler: Estudios sobre una relación olvidada* (2013)
- 249 Rafael Tomás Caldera, *Misterio de lo real. Vocación al amor* (2013)
- 250 Sebastián Buzeta, *Sobre el conocimiento por connaturalidad* (2013)