

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Departamento de Filosofía del Derecho, Moral y Política

Programa de doctorado:

Ética y Democracia



Dilthey y Goethe

Filosofía de la vida, hermenéutica e imaginación poética

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Luca Giancristofaro

Dirigida por:

Jesús Conill Sancho

Valencia, 2015

Índice general

Índice analítico	5
Siglas empleadas:.....	9
Introducción. Estado de la cuestión, objetivos y metodología	11
Resumen (riassunto)	21
Sec. I. Influencia de Goethe en el pensamiento de Dilthey: vida, panteísmo y morfología.....	25
1. Goethe y su visión panteísta de la naturaleza.....	27
2. La teoría morfológica de Goethe	67
3. Dilthey lettore di Goethe. Scritti e recensioni giovanili.....	93
4. Concepción goetheana del mundo en los escritos de Dilthey.....	123
5. <i>Filosofía de la vida</i> y hermenéutica en Dilthey	157
Sec. II. Goethe y la imaginación poética en los escritos de Dilthey: bases psico-fisiológicas y metamorfosis de las imágenes.....	193
6. Fisiología sensorial y metamorfosis de las imágenes	195
7. La imaginación del poeta. <i>La Poética diltheyana</i>	221
8. Goethe y la fantasía poética	275
Conclusiones	291
Conclusioni	297
Bibliografía.....	303

Índice analítico

Índice general	3
Índice analítico	5
Siglas empleadas:.....	9
Introducción. Estado de la cuestión, objetivos y metodología	11
Resumen (riassunto)	21
Sec. I. Influencia de Goethe en el pensamiento de Dilthey: vida, panteísmo y morfología.....	25
1. Goethe y su visión panteísta de la naturaleza.....	27
1.1. Introducción.....	27
1.2. El panteísmo juvenil de Goethe	28
1.2.1. Un sentimiento poético de la naturaleza.....	29
1.2.2. Primeros estudios científicos. En contra de la ciencia materialista.....	32
1.2.3. Reflexiones filosóficas sobre la naturaleza: Giordano Bruno y Spinoza	34
1.2.4. Creatividad y uni-totalidad de la naturaleza: el panteísmo goetheano	38
1.2.5. Límites del hombre: el genio y los peligros del titanismo.....	41
1.3. Concepción de la naturaleza durante la primera década en Weimar	45
1.3.1. Los escritos de 1775: legalidad de la naturaleza, artificialidad de la forma y objetividad del sentimiento	46
1.3.2. El límite como valor moral y existencial.....	48
1.3.3. Del canto poético al estudio científico de la naturaleza	52
1.3.3.1. Grandeza y sublimidad de la naturaleza	52
1.3.3.2. El ensayo <i>Sobre el granito</i>	54
1.3.4. Ciencia y filosofía de la naturaleza.....	56
1.3.5. Goethe y Spinoza.....	58
1.3.5.1. Panteísmo y acosmismo	58
1.3.5.2. El <i>Estudio sobre Spinoza</i> de Goethe	61
2. La teoría morfológica de Goethe	67
2.1. Introducción.....	67
2.2. El viaje por Italia: descubrimiento de la «planta originaria»	69
2.3. Teoría de la metamorfosis de las plantas.....	75
2.4. El concepto de <i>morfología</i> : forma, metamorfosis y estructura	82
2.5. Una afinidad electiva: Goethe y la <i>Crítica del juicio</i> de Kant.....	86
3. Dilthey lettore di Goethe. Scritti e recensioni giovanili.....	93
3.1. Le testimonianze nei diari e nelle lettere giovanili.....	93

3.1.1. <i>Il dilemma vita-ideale</i>	93
3.1.2. <i>Altre letture goethiane documentate</i>	99
3.1.3. <i>Sentimento “panteistico” nel periodo giovanile</i>	103
3.2. Articoli e recensioni su giornali e riviste negli anni `60	106
3.2.1. <i>Satana nella poesia cristiana (1860)</i>	106
3.2.2. <i>Le recensioni sul ciclo di conferenze a favore del Goethe-Denkmal di Berlino</i>	112
3.2.3. <i>Altre recensioni degli anni '60</i>	118
4. Concepción goetheana del mundo en los escritos de Dilthey	123
4.1. Premisa: la relación entre Dilthey y el panteísmo	123
4.2. El vínculo entre poesía y filosofía alemana: la prolucción en Basilea (1867)	126
4.2.1. <i>La Bildung como ideal de vida y la intuición del mundo como totalidad</i>	127
4.2.2. <i>Goethe y Schiller. El “genio” creador y la concepción panteísta del mundo</i>	130
4.2.3. <i>Tercera generación: los filósofos idealistas</i>	134
4.3. La incidencia de Goethe en La vida de Schleiermacher (1870)	136
4.3.1. <i>El método de la intuición genial</i>	138
4.3.2. <i>Goethe: estudio científico y comprensión intuitiva de la naturaleza</i>	140
4.3.3. <i>La estructura morfológica y el “tipo”</i>	143
4.4. El ensayo de Dilthey sobre los estudios spinozianos de Goethe (1894)	147
4.4.1. <i>Contexto histórico-cultural</i>	147
4.4.2. <i>Influencia del panteísmo de Shaftesbury en Goethe y Herder</i>	149
4.4.3. <i>El peculiar “spinozismo” de Goethe</i>	152
5. Filosofía de la vida y hermenéutica en Dilthey	157
5.1. La filosofía de la vida de Dilthey	157
5.1.1. <i>El trasfondo panteísta: una comprensión inmanente de la vida</i>	157
5.1.2. <i>El «enigma» impenetrable de la vida</i>	162
5.1.3. <i>Las «relaciones vitales»</i>	164
5.1.4. <i>La vida como «hecho fundamental» y como historia</i>	166
5.2. Dilthey y la hermenéutica	169
5.2.1. <i>La aportación de Dilthey a la hermenéutica</i>	170
5.2.2. <i>Bases antropológicas de la hermenéutica diltheyana</i>	174
5.2.2.1. <i>La unidad de razón y sentimiento como núcleo antropológico-hermenéutico en los escritos morales de 1864</i>	174
5.2.2.2. <i>«El hombre entero»: bases antropológicas de su teoría del conocimiento</i>	176
5.2.2.3. <i>El concepto de estructura en la psicología diltheyana</i>	179
5.2.3. <i>Los Esbozos para una crítica de la razón histórica</i>	181
5.2.3.1. <i>El concepto de Erlebnis (vivencia)</i>	181
5.2.3.2. <i>La comprensión de la vida y sus categorías. Vida como conexión de significado</i>	185
5.2.3.3. <i>Las manifestaciones de la vida y las formas superiores del comprender</i>	189

Sec. II. Goethe y la imaginación poética en los escritos de Dilthey: bases psico-fisiológicas y metamorfosis de las imágenes.....	193
6. Fisiología sensorial y metamorfosis de las imágenes	195
6.1. El artículo sobre las «visiones fantásticas» de 1866.....	195
6.2. El influjo del fisiólogo Johannes Müller	197
6.2.1. <i>Johannes Müller como intermediario entre Goethe y Dilthey</i>	<i>197</i>
6.2.2. <i>El concepto de metamorfosis de las imágenes de Johannes Müller</i>	<i>198</i>
6.2.3. <i>Deudas de Dilthey.....</i>	<i>204</i>
6.3. Goethe y la imaginación de los poetas (1877)	206
6.3.1. <i>Contexto y origen del ensayo</i>	<i>206</i>
6.3.2. <i>El Goethe de Grimm y el tema de la biografía.....</i>	<i>208</i>
6.3.3. <i>Relación entre fantasía poética y experiencia vital.....</i>	<i>211</i>
6.3.4. <i>Experiencia, memoria, imaginación. Un análisis psico-fisiológico</i>	<i>214</i>
6.3.5. <i>Psicología descriptiva vs explicativa.....</i>	<i>218</i>
7. La imaginación del poeta. La Poética diltheyana.....	221
7.1. Introducción.....	221
7.2. Puntos de partida: la poética antigua (aristotélica) y la estética alemana	225
7.2.1. <i>La poética aristotélica</i>	<i>225</i>
7.2.2. <i>La estética alemana y la «ley de Schiller». Erlebnis y forma.....</i>	<i>227</i>
7.2.3. <i>Problemas y tareas de una nueva poética.....</i>	<i>230</i>
7.3. Fundamentación psico-física de la poética diltheyana	232
7.3.1. <i>La poesía como expresión de un sentimiento de la vida</i>	<i>233</i>
7.3.2. <i>La peculiar constitución orgánica del poeta.....</i>	<i>235</i>
7.3.3. <i>La imaginación del poeta en su afinidad con el sueño, la locura y otros estados alterados.....</i>	<i>238</i>
7.4. Ensayo de una explicación psicológica de la creación poética.....	240
7.4.1. <i>Procesos elementales de la vida psíquica.....</i>	<i>241</i>
7.4.2. <i>La conexión adquirida de la vida psíquica y los procesos de formación generados por ella ...</i>	<i>242</i>
7.4.3. <i>Los tres tipos de imaginación.....</i>	<i>245</i>
7.4.4. <i>Los círculos de sentimientos y sus relativas leyes estéticas</i>	<i>247</i>
7.4.5. <i>Principios de la poética elaborados a partir de la estética de Fechner</i>	<i>251</i>
7.4.6. <i>Las tres leyes de metamorfosis de las imágenes bajo la influencia de los sentimientos</i>	<i>254</i>
7.5. La creación poética y la impresión estética	262
7.6. La técnica poética entre validez universal y limitación histórica.....	264
7.7. La poesía como instrumento de comprensión de la vida y su significado	270
8. Goethe y la fantasía poética	275

8.1. El contexto: Das Erlebnis und die Dichtung (1910).....	275
8.2. La vivencia (<i>Erlebnis</i>) como fundamento de la creación poética.....	277
8.3. La fantasía poética de Goethe.....	278
8.4. La poesía como hermenéutica de la vida	283
8.5. Goethe y el ideal de la <i>Bildung</i>.....	287
Conclusiones	291
Conclusioni	297
Bibliografía.....	303
<i>Bibliografía principal de Wilhelm Dilthey:.....</i>	<i>303</i>
<i>Bibliografía principal de Johann Wolfgang Goethe:</i>	<i>305</i>
<i>Bibliografía secundaria citada.....</i>	<i>306</i>
<i>Bibliografía secundaria consultada.....</i>	<i>312</i>

Siglas empleadas:

Para las obras de Goethe:

WA: *Weimarer Ausgabe*

HA: *Hamburger Ausgabe*

Para las obras de Dilthey:

GS: *Gesammelte Schriften*

Las obras de Dilthey en alemán, publicadas en 26 volúmenes por la editorial Vandenhoeck & Ruprecht de Göttingen (antiguamente por Teubner, Stuttgart) se citan en el cuerpo del texto con la sigla *GS*, seguida por la indicación del volumen en número romano y las páginas en arábigo. Ejemplo: (*GS VI*, 33).

DjD: Der junge Dilthey. Ein Lebensbild in Briefen und Tagebüchern, 1852-1870.
Stuttgart: Teubner, 1933; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960.

El volumen contiene los diarios juveniles de Dilthey y algunas de sus cartas, publicado por la hija del filósofo Clara Misch Dilthey.

Introducción

Estado de la cuestión, objetivos y metodología

«Sobre los clásicos se pueden seguir escribiendo libros indefinidamente. Lo más fácil que puede hacerse con una cosa es escribir un libro sobre ella. Lo difícil es vivir *de* ella. ¿Podemos vivir hoy de nuestros clásicos? ¿No padece hoy Europa una extraña proletarización espiritual?»

Ortega y Gasset, *Pidiendo un Goethe desde dentro* (1932)

Decía Goethe que la elección del objeto era una parte fundamental de la obra artística y que el artista era responsable no sólo del resultado final, sino también de ella; muchos fracasos, según el poeta, podían imputarse a una mala elección.

El juicio de Goethe parece tanto más verdadero si ampliamos el discurso a las obras del pensamiento y científicas, en nuestro caso a la elección del tema de esta tesis. Si bien es cierto que, cuando uno se adentra por primera vez en el camino de la investigación, los conocimientos y la experiencia propia suelen ser limitados, dificultando así una mirada de amplio alcance, sí debe poder exigirse a cualquiera que emprenda una tarea de este tipo la justificación de su elección: dar razones no solamente de contenidos, metodología y resultados, sino también del “objeto” de su trabajo. Esto resulta aún más necesario y urgente en nuestra época, en la que asistimos desarmados a un proceso de marginalización de la filosofía no solamente dentro de los ámbitos del saber, sino incluso en los programas escolares. Por tanto, si una de las tareas de la filosofía ha sido tradicionalmente la de interpretar al mundo “dando razones”, es decir, argumentando sus teorías y principios, no podremos eximirnos del justificar la elección de un trabajo sobre Goethe y Dilthey.

En primer lugar, debo decir que la inspiración originaria fue la *Ética hermenéutica* de Jesús Conill.¹ Deseoso de profundizar en la hermenéutica filosófica y en los pensadores que han contribuido a esta corriente del pensamiento, decidí trabajar sobre Dilthey por dos razones: primero, porque nunca se había leído una tesis sobre este filósofo en nuestro departamento;² en segundo lugar, porque el tema de la *filosofía de la*

¹ Madrid: Tecnos, 2006.

² Otros autores como Nietzsche, Ortega y Gasset o Gadamer, que también despertaban mi interés, ya habían sido objeto de estudio y de varias tesis de doctorado.

vida, junto con el de la *imaginación*, me parecían especialmente sugerentes y seguían en la línea de investigación de mi director de tesis.

Además, un trabajo sobre Dilthey podía contribuir a refrescar su imagen en el ámbito de la investigación española,³ en el cual hace tiempo que no se publica una monografía sobre este autor.⁴ En efecto, Wilhelm Dilthey (1833-1911) es uno de aquellos autores a menudo citados en los manuales y en los libros de filosofía, pero poco leído. Tal vez esto se deba al estilo de su prosa, que a veces no resulta propiamente amena, o a la fragmentación de su obra, que dificulta la comprensión de unos textos muchas veces complejos desde el punto de vista teórico. Sus escritos no sorprenden con la genialidad aforística de un Nietzsche, ni seducen con la elegancia de un Ortega y Gasset. Durante mis años de doctorado he sido interrogado muchas veces por el tema de mi tesis y casi siempre, al escuchar el nombre de Dilthey, el interlocutor de turno me respondía con un juicio de Ortega y Gasset (si mostraba simpatía e interés), de Gadamer o Heidegger en el peor de los casos.⁵

³ La recepción del pensamiento de Dilthey en España fue bastante temprana. A ello contribuyó sin duda Ortega y Gasset, que en 1933 publicó un ensayo sobre «Guillermo Dilthey y la idea de la vida», y en 1956 escribió un «Prólogo» a la *Introducción a las ciencias del espíritu* (traducción de J. Marías en Revista de Occidente). Eugenio Imaz, vasco exiliado en México, se hizo cargo de la traducción de la obra completa de Dilthey publicada hasta 1945, que apareció en el Fondo de Cultura Económica. El gran mérito de Imaz, además de una traducción muy cuidada para la época, fue el de ordenar los escritos de Dilthey y acompañar a cada volumen un estudio introductorio. Esas introducciones, a mi juicio, siguen siendo hoy en día muy valiosas para un estudio de la obra diltheyana. Imaz publicó también un ensayo sobre *El pensamiento de Dilthey* (México: FCE, 1946). En ámbito hispano se señalan además los estudios de Franco Díaz de Cerio: *W. Dilthey y el problema del mundo histórico*. Barcelona: Juan Flors, 1959; *Introducción a la filosofía de Dilthey*. Barcelona: Juan Flors, 1963. En 1974, J. Marías tradujo y comentó la *Teoría de las concepciones del mundo* (Revista de Occidente), y Xavier Zubiri dedicó a Dilthey una de sus *Cinco lecciones de filosofía* (Madrid: Alianza, 1980, pp. 233-246). Agradezco, además, al prof. Carlos Moya por haberme facilitado su tesis doctoral sobre la *Interacción histórico-social y subjetividad en la obra de Wilhelm Dilthey* (Universitat de València, 1981. Tesis dirigida por Fernando Montero Moliner).

⁴ El último trabajo exclusivamente sobre Dilthey, que yo sepa, sigue siendo la introducción a Dilthey de A. Gabilondo, *Dilthey: Vida, expresión e historia*. Madrid: Cincel, 1988. En la Universitat de València, Pau Arnau Paltor defendió en 1997 una tesis sobre *Relativismo cognitivo e historicidad (Dilthey, Collingwood, Gadamer)*, dirigida por Carlos Moya; sin embargo, como su título indica, no era un trabajo monográfico sobre Dilthey. En la Universidad Nacional de La Plata se leyó en 2013 la tesis de L.M. Lorenzo titulada *Introducción a la fenomenología del espíritu: vida e historia en la filosofía diltheyana* (dirigida por R. Belvedresi y M. Sisto). Resulta emblemático que las bibliotecas de la Universitat de València no hayan vuelto a actualizar los fondos bibliográficos de y sobre Dilthey prácticamente desde los años 90 del siglo pasado. Únicas pero insuficientes excepciones son los volúmenes *Dos escritos sobre hermenéutica* (Madrid: Istmo, 2000), *La esencia de la filosofía* (Buenos Aires: Losada, 2003) y el epistolario de Dilthey publicado en Alemania: W. Dilthey, *Briefwechsel. Band II: 1882-1895*. Hrsg. von G. Kühne-Bertram und H.U. Lessing. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 2015.

⁵ Al igual que su maestro Heidegger, Gadamer le debía a Dilthey mucho más de lo que estaba dispuesto a reconocer. Por lo menos, hacia el final de su vida, Gadamer confesó haber exagerado algunos juicios negativos sobre Dilthey: «en términos generales estaría dispuesto a admitir que, al igual que en el caso de Schleiermacher, también respecto a Dilthey pequé de unilateral con el fin de resaltar mis propias ideas». Cfr. H.-G. Gadamer, «La hermenéutica y la escuela de Dilthey» (1991), en el mismo autor, *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 147.

En general, Dilthey es considerado como uno de los “padres” de la hermenéutica filosófica, tanto que en la crítica ha predominado, a menudo, la tendencia a encasillar al filósofo dentro de algunas categorías interpretativas, olvidando de esa manera un estudio atento de la producción diltheyana. Ésta, dicho sea de paso, parece no haber alcanzado todavía confines definitivos, puesto que la edición de sus escritos (las *Gesammelte Schriften*) sigue todavía en marcha: de los treinta volúmenes previstos han visto la luz los veintiséis primeros y dos del epistolario. Resulta curioso, y a la vez significativo, que de todos estos escritos Dilthey haya publicado en vida menos de la tercera parte, mientras que el resto está constituido por esbozos, cuadernos o fragmentos, a los cuales los primeros discípulos del filósofo y, posteriormente, los investigadores de la *Dilthey-Forschungsstelle* intentaron dar una unidad sistemática.

Ya Ortega y Gasset, en su célebre ensayo *Guillermo Dilthey y la idea de la vida* de 1933, destacaba la fragmentación de la obra diltheyana, su carácter inacabado: Dilthey nunca llegaría a pensar del todo, «a plasmar y dominar su propia intuición», quedándose «a medio camino de su propia idea».⁶ Entre sus discípulos, Dilthey era conocido como el filósofo de “las primeras partes”, porque al primer volumen de una obra programada nunca seguía el segundo: valgan de ejemplo tanto el monumental proyecto sobre la biografía de Schleiermacher (*Leben Schleiermachers*, 1870) como la *Introducción a las ciencias del espíritu* (1883) que, como bien recita el título, debía ser una introducción a un tratamiento más amplio de las ciencias humanas, con una fundamentación en sentido histórico-psicológico. Según los planes iniciales, la obra abarcaría cinco libros: Dilthey llegó a publicar solamente los dos primeros en su *Introducción*; sin embargo, el proyecto de una «crítica de la razón histórica», título que el filósofo pensaba dar a su gran obra sistemática, le acompañaría durante toda una vida. Muestra de ellos son los innumerables esbozos y planes preparatorios para tres posteriores libros, nunca aparecidos, que hoy podemos leer en los volúmenes VII y XIX de las *Gesammelte Schriften*.

A pesar del carácter de proyecto de toda su obra, la importancia de Dilthey para la filosofía del siglo XX es enorme. Ortega, en el ensayo mencionado, tributaba a Dilthey el honor de ser «el filósofo más importante de la segunda mitad del siglo XIX», considerándolo «como el pensador más profundo y más veraz [...] que desde Kant ha

⁶ Ortega y Gasset, «Guillermo Dilthey y la idea de la vida» (1933), en el mismo autor, *Goethe – Dilthey*. Madrid: Alianza, 1983, p. 152.

existido». ⁷ La *Lebensphilosophie* de Dilthey entraría en diálogo también con la fenomenología de Husserl; mientras que Heidegger, recogiendo la herencia de los dos, pudo plantearse una «transformación hermenéutica de la fenomenología» en *Ser y tiempo*.

Sin embargo, es lícito preguntarse: ¿es hermenéutica la filosofía de Dilthey? En rigor, Dilthey nunca definió su filosofía como “hermenéutica”: el concepto de hermenéutica significaba para él una *técnica del comprender*, una herramienta de la interpretación de textos escritos. ⁸ Fueron sus discípulos y primeros intérpretes, entre ellos Georg Misch y Otto Bollnow, los que destacaron la vertiente hermenéutica del pensamiento diltheyano; de hecho, como señala también Grondin, «según la interpretación clásica sugerida por Misch y Bollnow, la hermenéutica habría *desplazado* a la psicología como base metodológica de todas las ciencias del espíritu». ⁹ Misch, discípulo y yerno de Dilthey, apuntó por primera vez a la hermenéutica diltheyana en 1924, en su «Informe previo» (*Vorbericht*) al volumen V de las *Gesammelte Schriften*.

Recuerdo que al principio de mis estudios me había propuesto escribir “simplemente” una tesis sobre Dilthey y la hermenéutica. Fue durante mi estancia de investigación en Alemania, en la *Dilthey Forschungsstelle* de Bochum, cuando me di cuenta de la extrema dificultad a la hora de escribir un trabajo que fuera exhaustivo y a la vez original sobre ese tema, ya que sobre “Dilthey y la hermenéutica” se habían publicado ya varios ensayos excelentes por parte de investigadores internacionales y de renombre. ¹⁰ Claro que la posibilidad de acceder a los fondos bibliográficos de la

⁷ *Ibid.*, p.124.

⁸ Cfr. Jean Grondin, *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona: Herder, 1999, pp. 132-133; y H.-U. Lessing, «Dilthey y la hermenéutica», en W. Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica*. Madrid: Istmo, 2000, p. 225.

⁹ *Ibid.*, p. 134.

¹⁰ Sin ánimo de ser exhaustivo: F. Rodi, *Morphologie und Hermeneutik. Zur Methode vom Diltheys Ästhetik*. Stuttgart: Kohlhammer, 1969; H. Johach, *Handelnder Mensch und objectiver Geist. Zur Theorie der Geistes-und Sozialwissenschaften bei Wilhelm Dilthey*. Meisenheim: Verlag Anton Hain, 1974; J.C. Maraldo, *Der hermeneutische Zirkel. Untersuchungen zu Schleiermacher, Dilthey und Heidegger*. Freiburg: Alber, 1974; R.A. Makkreel, *Dilthey Philosopher of the Human Studies*, Princeton: PUP, 1975; C. Zöckler, *Dilthey und die Hermeneutik. Diltheys Begründung der Hermeneutik und die Geschichte ihrer Rezeption*. Stuttgart: Metzler, 1975; M. Riedel, *Verstehen oder Erklären? Zur Theorie und Geschichte der hermeneutischen Wissenschaften*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1978; O.F. Bollnow, *Studien zur Hermeneutik*, 2. vols. Freiburg-München: Alber, 1982; R.A. Makkreel, *Dilthey und die interpretierenden Wissenschaften: die Rolle von Erklären und Verstehen*, en «Dilthey-Jahrbuch», 1 (1983), pp. 57-73; H.-U. Lessing, *Die Idee einer Kritik der historischen Vernunft. Wilhelm Diltheys erkenntnistheoretisch-logisch-methodologische Grundlegung der Geisteswissenschaften*. Freiburg-München: Alber, 1984; P. Rossi, *Spiegazione e comprensione da Dilthey a Weber*, en «Rivista di Filosofia», 75 (1984), pp. 63-89; J.M. García Gómez-Heras, «Vivencia y razón: la hermenéutica de la vida en Dilthey y la fundamentación de una “crítica de la razón histórica”», en el mismo autor, *Historia y razón*. Madrid: Alhambra, 1985, pp. 160-94; F. Rodi, *Erkenntnis des Erkannten. Zur Hermeneutik des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.

universidad alemana me ayudó a ampliar la mirada y a corregir el tiro; por ello, estoy agradecido tanto a la Universidad de Valencia, que me brindó una beca para la estancia de investigación en la Universidad de Bochum, como al prof. Hans-Ulrich Lessing, editor de las obras de Dilthey, que aceptó mi solicitud.

Considerando que un trabajo sobre Dilthey y la hermenéutica podía resultar entonces poco innovador dentro de los estudios diltheyanos, decidí que debía convertir mis estudios de filología alemana en un punto de fuerza. Goethe, que yo ya conocía y apreciaba profundamente como poeta, había ejercido como pensador y científico una gran influencia en Dilthey; sin embargo, apenas se habían escrito ensayos y artículos sobre este tema: el mayor referente seguía siendo Frithjof Rodi, editor de la obra diltheyana.¹¹ En ámbito hispano, además, no se había publicado absolutamente nada. Por tanto, el tema de la tesis estaba allí: Goethe me permitía recuperar el patrimonio de mis conocimientos empleándolos en un trabajo filosófico, además de ofrecerme una “clave” nueva y sugerente para interpretar el pensamiento de Dilthey. Primero, porque a través del análisis de los escritos que Dilthey dedicó a Goethe, a lo largo de su vida, se puede comprender el desarrollo mismo del pensamiento diltheyano. En segundo lugar, la influencia de las teorías de Goethe, en particular la *morfología*, es patente en los estudios sobre *imaginación poética* de Dilthey, como ya evidenció Rodi. Además, en la filosofía de la vida de corte diltheyano se puede entrever un cierto trasfondo panteísta, en particular respecto a un concepto inmanente de “vida” que desemboca en el rechazo de cualquier metafísica, configurando así una *Disseitigkeitsphilosophie*:¹² una filosofía de este mundo, porque pone la vida misma al centro del pensamiento.

Naturalmente existen otras “claves” a través de las cuales se puede leer la obra diltheyana, y suelen dividirse básicamente en dos directrices: la primera contempla las fuentes de Dilthey y su relación con movimientos y pensadores coevos; la otra hace hincapié en la recepción e interpretación del pensamiento diltheyano en ciertas

M.: Suhrkamp, 1990; F. Fellmann, *Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1991; F. Bianco, «Ermeneutica come ‘organon’ delle scienze dello spirito», en el mismo autor, *Introduzione all’ermeneutica*. Roma-Bari: Laterza, 1998, pp. 91-105; G. Kühne-Bertram und F. Rodi (hrsgs.), *Dilthey und die hermeneutische Wende in der Philosophie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

¹¹ Además de las obras de Rodi, señalamos el artículo de F. Kraus, «Der Dichter als Deuter der Welt. Goethe im Urteil Wilhelm Diltheys», en *Goethe-Kalender*, Leipzig, 1940, pp. 185-215; y el libro de B. Peschken, *Versuch einer germanistischen Ideologiekritik. Goethe, Lessing, Novalis, Tieck, Hölderlin, Heine in Wilhelm Diltheys und Julian Schmidts Vorstellungen*. Stuttgart: Metzler, 1972.

¹² Cfr. Otto Friedrich Bollnow, *Die Lebensphilosophie*. Berlin-Göttingen-Heidelberg: Springer Verlag, 1958, p. 212; y F. Bianco, *Dilthey e la genesi della critica storica della ragione*. Milano: Marzorati, 1971, p. 26.

corrientes filosóficas posteriores, más cercanas a nosotros. En el ámbito de las fuentes entrarían seguramente Kant, Hegel, Schleiermacher, el historicismo alemán¹³ y la psicofisiología del siglo XIX. Pero múltiples fueron los intereses y las ocupaciones de Dilthey, cuyos proyectos omniabarcantes tocaron también la historia de la religión, la lógica y la literatura. La segunda línea de investigación, en cambio, relaciona el pensamiento de Dilthey con la *filosofía de la vida*, la fenomenología de Husserl,¹⁴ el pensamiento de Ortega y su escuela, o la hermenéutica filosófica, en particular de Heidegger y Gadamer.¹⁵ Resulta evidente, por tanto, que el pensamiento de un autor de este calibre no puede reducirse a etiquetas, y que cualquier interpretación, aunque correcta, será siempre parcial y no definitiva. Entre todas las posibles “lentes” a través de las cuales leer la obra de Dilthey, elegí a Goethe por mi trayectoria investigadora y afinidad espiritual.

Ante todo, cuando se habla de la relación Dilthey-Goethe hay que dividir el tema en dos niveles de análisis: uno, el más inmediato y evidente, trata de analizar los lugares en que Dilthey se ocupó de Goethe, y éste es el menos problemático. El segundo nivel, mucho más complejo, se propone estudiar la influencia de las ideas de Goethe en el pensamiento de Dilthey: en particular, los conceptos de vida, panteísmo y morfología. Se trata de aquello que Rodi definió acertadamente como el *Immanenz-Denken* de Goethe en el pensamiento de Dilthey.¹⁶

¹³ Por ejemplo, la influencia de Droysen y Trendelenburg. De la relación entre Dilthey y el historicismo se ha ocupado especialmente la escuela de Nápoles, ante todo con Fulvio Tessitore y Giuseppe Cacciatore. Cfr. F. Tessitore, «Vico, Dilthey, Croce, Meinecke e la metodologia delle epoche storiche», en *Storicismo e pensiero politico*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1974, pp. 139-84. G. Cacciatore, *Vita e forme della scienza storica. Saggi sulla storiografia di Dilthey*. Napoli: Morano, 1985; «Dilthey e la storiografia tedesca dell'Ottocento», en *Studi storici*, 24 (1983), n. 112, pp. 55-89; «Der Begriff der “Empirie” von Droysen zu Dilthey», en *Dilthey-Jahrbuch*, 8 (1992-93), pp. 265-88.

¹⁴ Sobre la relación Dilthey-Husserl y la Fenomenología existe una amplia bibliografía. Los primeros en ocuparse de este tema fueron los discípulos de ambos filósofos. Cfr. L. Landgrebe, «Wilhelm Diltheys Theorie der Geisteswissenschaften», en E. Husserl (hrsg.), *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, 9. Halle: Niemeyer, 1928, pp. 237-366. G. Misch, *Lebensphilosophie und Phänomenologie. Eine Auseinandersetzung der Diltheyschen Richtung mit Heidegger und Husserl*. Bonn: Cohen, 1930. O. F. Bollnow, «Dilthey und die Phänomenologie», en E. W. Orth (hrsg.), *Dilthey und die Philosophie der Gegenwart*, Freiburg-München: Alber, 1985, pp. 31-62.

¹⁵ La bibliografía sobre Dilthey y la hermenéutica filosófica daría para otra tesis. A parte de las páginas que Heidegger y Gadamer dedican al filósofo en *Ser y tiempo* y en *Verdad y método*, nos limitamos a señalar los siguientes trabajos: G. Misch, *Lebensphilosophie und Phänomenologie*, ob. cit.; J. Habermas, *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1968, pp. 178-233; F. Rodi, *Die Bedeutung Diltheys für die Konzeption von «Sein und Zeit»*. *Zum Umfeld von Heideggers Kasseler Vorträgen (1925)*, en «Dilthey-Jahrbuch» 4, (1986-87), pp. 161-80; F. Rodi *Erkenntnis des Erkannten. Zur Hermeneutik des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.

¹⁶ En una entrevista que tuve con el prof. Rodi, al que estoy agradecido, durante mi estancia de investigación en Bochum en 2010.

Durante mi segunda estancia de investigación, en la Universidad de Bolonia, pude contar con el asesoramiento del prof. Giovanni Matteucci, que se ha ocupado especialmente de la relación entre lógica y estética en el pensamiento de Dilthey. Sus ensayos, junto con los de Rudolf Makkreel, han sido referentes importantes para la elaboración de los capítulos sobre la imaginación poética. Fue durante mi estancia en Bolonia que empecé a vertebrar la tesis en su forma actual, dividiendo el trabajo en dos secciones principales.

En la primera parte, intento explicar la influencia de Goethe en el pensamiento de Dilthey; para ello, consideré oportuno introducir el tema con dos capítulos sobre las teorías de Goethe que tuvieron alguna influencia en el filósofo. Evidentemente, estos capítulos tienen la función de facilitar la comprensión del tema de la tesis; no pretenden, por tanto, ser exhaustivos en el ámbito de los estudios goetheanos, ni en cuanto a bibliografía, ni respecto a las temáticas de Goethe, que bien podrían configurar varias tesis autónomas. Por estas razones, apenas hemos mencionado las teorías sobre el arte de Goethe, dando prioridad a su concepción de la naturaleza (panteísmo) y a su teoría morfológica, estrechamente vinculada a la primera.¹⁷

La primera sección prosigue entonces con un capítulo sobre Dilthey lector de Goethe: se trata de un capítulo puente, de corte histórico-filológico, necesario para introducir el tema y conocer cómo el joven Dilthey se interesó por Goethe escribiendo incluso algunos artículos y reseñas en periódicos y revistas de la época. El cuarto capítulo intenta dar cuenta de los lugares de la obra de Dilthey en los cuales el filósofo se ocupó de la concepción del mundo de Goethe. Sigue un criterio cronológico, que permite poner de manifiesto el desarrollo mismo de las interpretaciones diltheyanas, en las cuales se hace hincapié sobre todo en los conceptos de *Bildung* (la formación personal), el panteísmo, el método de la “comprensión intuitiva” y la morfología. El quinto y último capítulo de esta sección es el más ambicioso y conceptualmente denso, porque, a partir del trasfondo panteísta que late en el concepto inmanente de “vida” de Dilthey, intenta recapitular los rasgos fundamentales de su *filosofía de la vida*. Sin embargo, a la hora de hablar de la filosofía de Dilthey, consideramos necesario analizar los últimos desarrollos de su pensamiento: ante todo, porque la *filosofía de la vida* de

¹⁷ Para la elaboración del primer capítulo nos hemos apoyado sobre todo en las lecciones universitarias de Luigi Pareyson, maestro de Gianni Vattimo. Cfr. L. Pareyson, *Estetica dell'idealismo tedesco III*. Milano: Mursia, 2003.

Dilthey ha sido definida por algunos intérpretes como una *hermenéutica*;¹⁸ en segundo lugar, porque en esta hermenéutica de la vida misma asumen relevancia los conceptos de «*Erlebnis*» (vivencia), estructura y comprensión, que encontramos también en la segunda sección de este trabajo, dedicada a la imaginación poética.

La segunda parte, finalmente, se compone de tres capítulos que configuran una unidad temática mucho más evidente que en la primera; en efecto, estos capítulos podrían considerarse como un único largo ensayo sobre el desarrollo y la elaboración del concepto de *imaginación poética* en Dilthey. El estudio de los ensayos diltheyanos relacionados con Goethe, en sucesión cronológica, permite poner de manifiesto tanto el origen como el desarrollo teórico de este concepto: desde los estudios sobre psicofisiología que el filósofo llevó a cabo en los años 60 del siglo XIX (con la influencia de Johannes Müller como mediador entre Goethe y Dilthey), hasta la elaboración, en la *Poética*, de una psicología del artista basada tanto en las vivencias del poeta como en la metamorfosis de las imágenes bajo la influencia de los sentimientos. La *Poética* de 1887, además, no es simplemente una obra de estética, sino un campo de prueba para la filosofía diltheyana, que durante aquellos años iba elaborando los conceptos de una psicología estructural. La teoría de la imaginación poética así configurada permanecerá prácticamente inalterada hasta el último gran escrito de Dilthey sobre Goethe, en el cual el filósofo introdujo el concepto de «*Erlebnis*» como base de toda creación poética: *Goethe y la fantasía poética* (1906), publicado en una colección de ensayos de crítica literaria que hará época.¹⁹

Agradecimientos

Una tesis difícilmente es el trabajo de una sola persona, sino el resultado de diferentes sinergias, por tanto quisiera agradecer ante todo a la Universidad de Valencia,

¹⁸ Entre ellos Misch, Bollnow, Rodi, Lessing, y Conill. Cfr. G. Misch, «Vorbericht des Herausgebers», en *GS V*, 1923, pp. VII-CXVII; O. F. Bollnow, *Studien zur Hermeneutik*, ob. cit.; F. Rodi, *Morphologie und Hermeneutik. Zur Methode vom Diltheys Ästhetik*, ob. cit.; H.-U. Lessing, «Dilthey y la hermenéutica», en W. Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica*. Madrid: Istmo, 2000, pp. 225-26. J. Conill, *Ética hermenéutica*, ob. cit., pp. 81-82.

¹⁹ *Das Erlebnis und die Dichtung*, traducido en castellano como *Vida y poesía*. México: FCE, 1945.

que con una beca del programa *Cinc segles* ha hecho posible este trabajo. Asimismo estoy agradecido a la profesora Adela Cortina por haber apoyado mi solicitud de beca.

Agradezco también a mi director de tesis, el prof. Jesús Conill, su supervisión, sus amables consejos y por haberme siempre demostrado su estima.

Al prof. Giovanni Matteucci de la Universidad de Bolonia sus inestimables consejos.

Al prof. Joan Llinares por su apoyo incondicional y su amistad.

Al prof. Jesús Fernández Zamora, por haberse leído este trabajo y por su amistad.

Al prof. Francisco Arenas-Dolz por sus sugerencias bibliográficas.

A los doctores Paolo Stellino y Pablo Drews, amigos y compañeros en esta aventura del pensamiento. Y al «bigotudo filósofo», por supuesto.

A Inma y Elvira por su cariño, amistad y las veladas agradables.

A mis antiguos compañeros de doctorado, sobre todo Ana, Daniela, Humberto, José Luis, Lidia, Lorena, Pablo, Pancho y Ramón, por las vivencias que compartimos.

A Rafa y Giacomo, sin cuya ayuda no lo hubiera conseguido.

A mis padres y a mi familia por su apoyo y comprensión en estos años.

A Yai, por su inestimable labor de revisión y su comprensivo cariño.

A Ludovico Einaudi, cuya música ha acompañado la redacción de varias páginas de este trabajo.

Resumen (riassunto)

L'ispirazione originaria di questo lavoro è stata l'*Ética hermenéutica* di Jesús Conill, il mio relatore di tesi. Desideroso di approfondire i miei studi sull'ermeneutica filosofica, decisi di lavorare su Dilthey per due ragioni: in primo luogo, perché nel nostro dipartimento non si era mai presentata una tesi su questo autore; secondariamente, perché il tema della *filosofia della vita*, insieme a quello dell'*immaginazione*, mi sembravano particolarmente suggestivi e si inserivano nella linea di ricerca del mio relatore.

Inoltre, una tesi su Dilthey poteva contribuire a rinfrescare l'immagine del filosofo nell'ambito della ricerca spagnola, nella quale da molto tempo non si pubblica una monografia su questo autore. Effettivamente, Wilhelm Dilthey (1833-1911) è uno di quei filosofi spesso citati nei manuali e nei libri di filosofia, ma poco letti. In generale, Dilthey è considerato uno dei "padri" dell'ermeneutica filosofica, tanto che nella critica ha predominato spesso la tendenza ad incasellare il filosofo in alcune categorie interpretative.

Nonostante il carattere progettuale di tutta la sua opera, l'importanza di Dilthey per la filosofia del XX secolo è enorme. Ortega considerava Dilthey come il «filosofo più importante della seconda metà del XIX secolo»;²⁰ la *Lebensphilosophie* diltheyana entrò in dialogo con la fenomenologia di Husserl, mentre Heidegger, raccogliendo l'eredità filosofica di entrambi, fu in grado di progettare una «trasformazione ermeneutica della fenomenologia» in *Essere e tempo*.

Al principio dei miei studi mi ero proposto di scrivere "semplicemente" una tesi su Dilthey e l'ermeneutica. Fu durante il mio soggiorno di ricerca in Germania, presso la *Dilthey Forschungsstelle* di Bochum, che mi resi conto dell'estrema difficoltà rappresentata da un lavoro che fosse esaustivo e al contempo originale su questo tema, poiché su "Dilthey e l'ermeneutica" si erano già pubblicati numerosi saggi eccellenti da parte di ricercatori autorevoli. Considerando che un lavoro su Dilthey e l'ermeneutica poteva quindi risultare poco innovativo nell'ambito degli studi diltheyani, decisi di mettere a frutto i miei studi in filologia tedesca: Goethe, che conoscevo e apprezzavo come poeta, aveva esercitato come pensatore e scienziato una grande influenza su

²⁰ Ortega y Gasset, «Guillermo Dilthey y la idea de la vida» (1933), nello stesso autore, *Goethe – Dilthey*. Madrid: Alianza, 1983, p. 124.

Dilthey; tuttavia, molto poco era stato scritto su questo tema e il maggior esperto continuava ad essere Frithjof Rodi, editore degli scritti diltheyani. In ambito ispanico, inoltre, non era stato pubblicato nulla; pertanto, decisi che questo sarebbe stato il tema della tesi.

Goethe mi permetteva di recuperare il patrimonio delle mie conoscenze impiegandole in un lavoro di carattere filosofico, inoltre mi offriva una chiave nuova per interpretare il pensiero di Dilthey. In primo luogo, perché attraverso l'analisi degli scritti che Dilthey dedicò a Goethe, durante la sua vita, si può comprendere lo sviluppo del pensiero diltheyano stesso. In secondo luogo, l'influenza delle teorie di Goethe, in particolare la *morfologia*, è evidente negli studi sull'*immaginazione poetica* di Dilthey, come ha già evidenziato Rodi. Inoltre, nella filosofia della vita di stampo diltheyano è possibile intravedere un certo trasfondo panteista, in particolare rispetto a un concetto immanente di «vita» che sbocca nel rifiuto di qualsiasi tipo di metafisica, configurando in questo modo una *Disseitigkeitsphilosophie*:²¹ una filosofia di questo mondo, perché pone la vita stessa al centro del pensiero.

Naturalmente esistono altre chiavi di lettura possibili per l'opera diltheyana, e solitamente si dividono in due direttrici: la prima si occupa delle fonti di Dilthey e della sua relazione con correnti filosofiche e pensatori coevi; l'altra fa leva sulla ricezione e l'interpretazione del pensiero diltheyano in alcune teorie filosofiche posteriori, in particolare nella fenomenologia e nell'ermeneutica filosofica di Heidegger e Gadamer. Risulta evidente, pertanto, che il pensiero di un autore di questo calibro non possa essere ridotto a etichette, e che qualsiasi interpretazione, seppur corretta, sarà sempre parziale. Tra tutte le “lenti” possibili attraverso le quali leggere l'opera di Dilthey, scelsi Goethe per affinità con il mio percorso di ricerca.

Anzitutto, quando si parla della relazione Dilthey-Goethe bisogna dividere il tema in due livelli di analisi: il primo, più immediato, si propone di analizzare i luoghi in cui Dilthey si occupò di Goethe, e questo è il meno problematico. Il secondo livello, molto più complesso, pretende studiare l'influenza delle idee di Goethe nel pensiero di Dilthey: in particolare i concetti di “vita”, panteismo e morfologia. Si tratta di quello che Rodi ha definito giustamente l'*Immanenz-Denken* di Goethe nel pensiero di Dilthey.

Durante il mio secondo periodo di ricerca all'estero, presso l'Università di

²¹ Cfr. Otto Friedrich Bollnow, *Die Lebensphilosophie*. Berlin-Göttingen-Heidelberg: Springer Verlag, 1958, p. 212; e F. Bianco, *Dilthey e la genesi della critica storica della ragione*. Milano: Marzorati, 1971, p. 26.

Bologna, ho potuto contare sulla consulenza e la guida del prof. Giovanni Matteucci, che si è occupato specialmente della relazione tra logica ed estetica nel pensiero di Dilthey. I suoi saggi, insieme a quelli di Rudolf Makkreel, sono stati riferimenti importanti per l'elaborazione dei capitoli sull'immaginazione poetica. Fu durante il mio periodo di ricerca a Bologna che cominciai a vertebrare la tesi nella sua forma attuale, dividendo il lavoro in due sezioni principali.

Nella prima parte, pretendo spiegare l'influenza di Goethe nel pensiero di Dilthey; a tal fine ho considerato opportuno introdurre questo tema con due capitoli dedicati a quelle teorie di Goethe che ebbero una certa influenza sul filosofo. Evidentemente, questi capitoli svolgono la funzione di facilitare la comprensione del tema della tesi; non pretendono, pertanto, di essere esaustivi nell'ambito degli studi goetheani: né in quanto alla bibliografia, né rispetto alle tematiche di Goethe, che potrebbero benissimo configurare varie tesi autonome. Per questa ragione, abbiamo menzionato solo superficialmente le teorie di Goethe sull'arte, dando priorità alla sua concezione della natura (panteismo) e alla sua teoria morfologica, strettamente vincolata alla prima.

La prima sezione prosegue quindi con un capitolo su «Dilthey lettore di Goethe»: si tratta di un capitolo ponte, di carattere storico-filologico, necessario per introdurre il tema e conoscere come il giovane Dilthey si interessò inizialmente a Goethe, scrivendo anche alcuni articoli e recensioni su riviste dell'epoca. Il quarto capitolo cerca di rendere conto dei luoghi, nell'opera diltheyana, nei quali il filosofo si occupò della concezione del mondo di Goethe. Segue un criterio cronologico che permette di chiarire lo sviluppo stesso delle interpretazioni diltheyane, nelle quali si fa leva soprattutto sul concetto di *Bildung* (la formazione personale), sul panteismo, sul metodo della “comprensione intuitiva” e sulla morfologia. Il quinto e ultimo capitolo di questa sezione è il più ambizioso e concettualmente denso perché, a partire dal trasfondo panteista che pulsa nel concetto immanente di «vita» di Dilthey, cerca di ricapitolare i tratti fondamentali della sua *filosofia della vita*. Tuttavia, dovendo parlare della filosofia di Dilthey, abbiamo considerato necessario analizzare anche gli ultimi sviluppi del suo pensiero: in primo luogo, perché la *filosofia della vita* di Dilthey è stata

definita da alcuni interpreti come un'ermeneutica;²² in secondo luogo, perché in questa ermeneutica della vita assumono importanza i concetti di «*Erlebnis*», struttura e comprensione, che ritroviamo anche nella seconda sezione di questo lavoro, dedicata all'immaginazione poetica.

La seconda parte, infine, si compone di tre capitoli che configurano un'unità tematica molto più evidente della prima; in effetti, questi capitoli potrebbero considerarsi come un unico ed ampio saggio sullo sviluppo e l'elaborazione del concetto di *immaginazione poetica* in Dilthey. Lo studio dei saggi diltheyani in relazione con Goethe, in successione cronologica, permette di chiarire tanto l'origine come lo sviluppo teorico di questo concetto: dagli studi di psico-fisiologia che il filosofo intraprese negli anni 60 del XIX secolo (con l'influenza di Johannes Müller come intermediario tra Goethe e Dilthey), fino all'elaborazione, nella *Poetica*, di una psicologia dell'artista basata sia sulle esperienze vissute del poeta che sulla metamorfosi delle immagini sotto l'influenza dei sentimenti. La *Poetica* del 1887, inoltre, non era semplicemente un'opera di estetica, bensì un campo di prova per la filosofia di Dilthey, che durante quegli anni stava elaborando i concetti di una psicologia strutturale.

La teoria dell'immaginazione poetica così configurata rimarrà praticamente inalterata fino all'ultimo grande saggio di Dilthey su Goethe, nel quale il filosofo introdusse il concetto di «*Erlebnis*» come base della creazione poetica: *Goethe e la fantasia poetica* (1906), pubblicato in una collezione di saggi di critica letteraria che farà epoca: *Das Erlebnis und die Dichtung*.

²² Tra i quali Misch, Bollnow, Rodi, Lessing, e Conill. Cfr. G. Misch, «Vorbericht des Herausgebers», in *GS V*, 1923, pp. VII-CXVII; O. F. Bollnow, *Studien zur Hermeneutik*, op. cit.; F. Rodi, *Morphologie und Hermeneutik. Zur Methode vom Diltheys Ästhetik*, op. cit.; H.-U. Lessing, «Dilthey y la hermenéutica», in W. Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica*. Madrid: Istmo, 2000, pp. 225-26. J. Conill, *Ética hermenéutica*, op. cit., pp. 81-82.

**Sec. I. Influencia de Goethe en el pensamiento de
Dilthey: vida, panteísmo y morfología**

1. Goethe y su visión panteísta de la naturaleza

1.1. Introducción

Antes de analizar la relación entre Dilthey y el panteísmo goetheano, consideramos conveniente detenernos en la visión panteísta que Goethe tiene de la naturaleza; una concepción que, como es fácil intuir, influencia directamente sus ideas acerca del arte y la poesía. En las siguientes páginas haremos por tanto un sintético recorrido de sus principales ideas estéticas, poéticas y científicas, que facilitará el estudio de la influencia de Goethe en Dilthey.

Este capítulo resultará propedéutico tanto para el siguiente sobre la morfología goetheana, como para el cap. 4 sobre el tratamiento del panteísmo en los escritos de Dilthey y el “trasfondo panteísta” que es perceptible en cierta *filosofía de la vida*. Como veremos en breve, la concepción panteísta que Goethe tiene de la naturaleza guarda una estrecha relación con su teoría de la metamorfosis: una de las ideas más innovadoras y fecundas del Goethe científico.

Es preciso aclarar que la cuestión del panteísmo goetheano no está desvinculada de sus ideas en cuanto al arte, a la naturaleza y a la ciencia. Es más, los ámbitos estéticos, poéticos y científicos están siempre estrechamente ligados en su pensamiento y en su obra. Por tanto, la visión goetheana de la naturaleza resulta del encuentro de tres tipos de experiencias: poética, científica y filosófica. Como bien sostiene Pareyson, sería un grave error otorgarle un carácter exclusivamente poético, o científico, o filosófico, porque en el Goethe maduro los tres aspectos son verdaderamente inseparables. Se trata de una única y profunda visión integral de la naturaleza, que se presenta a veces en términos poéticos, otros científicos o filosóficos.²³

En esta línea, no sabríamos apreciar la poesía de Goethe si la desvinculáramos de toda relación con la ciencia y la filosofía, así como tampoco podríamos comprender sus escritos científicos o filosóficos si olvidáramos su inspiración poética. Por tanto, si queremos entender los sentimientos panteístas de Goethe tenemos que vincularlos ante todo con su concepción de la naturaleza. Una concepción que, como no podía ser de otra manera, se expresa también en su obra poética. Hemos hablado de sentimientos

²³ Cfr. Luigi Pareyson, «L'estetica giovanile di Goethe», en *Estetica dell'idealismo tedesco III*. Milano: Mursia, 2003, p. 11.

porque tenemos la convicción de que el panteísmo de Goethe (un panteísmo peculiar, como veremos) es ante todo una forma de ser y de relacionarse ante la vida, no una teoría. Es una “lente” a través de la cual el poeta ve el mundo, y que influencia su forma de expresarlo, no una teoría filosófica en sentido estricto. De hecho, el escrito más filosófico sobre este tema, es decir el himno en prosa *La naturaleza*, en el que más ordenadamente se expresa la concepción goetheana de la naturaleza referente a la primera década en Weimar, resultó ya en su época ser obra de un conocido de Goethe, con el cual el poeta había mantenido una fecunda discusión sobre sus ideas.²⁴

De manera convencional, y con el propósito de facilitar el estudio, se puede dividir el desarrollo del pensamiento y de la visión del mundo de Goethe en tres periodos: el periodo juvenil, que llegaría hasta 1774 y que coincide más o menos con la adhesión a los ideales del *Sturm und Drang*; el periodo preclásico (que corresponde a la primera estancia en Weimar), y finalmente el periodo de la “estética clásica”, a partir de su primer desarrollo durante la época del viaje por Italia (1786-1788). Nos ocuparemos del tercer periodo en el siguiente capítulo sobre la *morfología* goetheana, porque es a partir del viaje por Italia que Goethe madura la teoría de la metamorfosis de las plantas. Naturalmente no debemos considerar estas etapas como compartimentos estancos, sino como un único gran proceso de desarrollo y maduración, tanto personal como intelectual en la vida de Goethe.

1.2. El panteísmo juvenil de Goethe

Durante la primera época de su permanencia en Weimar, entre 1775 y 1786, se formó en Goethe una única e integral concepción de la naturaleza, en la que poesía, ciencia y filosofía son tres aspectos indisolubles y a la vez distintos. Antes de esa época no se puede decir realmente que hubiera en Goethe un verdadero interés científico por la naturaleza, a pesar de lo que el Goethe maduro dirá en su biografía. Tampoco se puede hablar de una verdadera “filosofía de la naturaleza”, ya que las meditaciones propiamente filosóficas no están muy desarrolladas.

²⁴ Aparecido anónimo en el «*Tiefurther Journal*» al final de 1782 o al principio de 1783, este escrito es atribuido a Georg Christoph Tobler (1757-1812), un joven teólogo de Zurich, discípulo y amigo de Lavater.

En aquel intenso periodo de su vida que culmina en los últimos años en Francfort (1772-1775), lo que prima en Goethe es un *sentimiento poético de la naturaleza*: es a través del arte y de la poesía que Goethe tiene experiencia de la naturaleza, y tal vez sea esta prioridad cronológica de la experiencia poética lo que ha hecho pensar en un carácter fundamentalmente y exclusivamente poético del naturalismo goetheano. En realidad el sentimiento de la naturaleza que se formó por entonces en Goethe fue mucho más complejo: si bien se manifestaba en forma eminentemente poética, era el mismo sentimiento que más tarde inspiraría las investigaciones científicas y las meditaciones filosóficas.

No hay que olvidar que la experiencia de la naturaleza que Goethe consigue a través del arte tiene un aspecto dúplice: objetivo y subjetivo. Por un lado se trata de la naturaleza como objeto de conocimiento y de amor, en la que el poeta quiere participar: en esta época el “sentimiento de la naturaleza” se traduce sobre todo en versos. Por otro lado, se trata de la naturaleza que el poeta siente dentro de sí, como una espontaneidad creadora, una inspiración genial: es la naturaleza *en él*, es decir el “genio”,²⁵ que es la naturaleza dentro del poeta. Aquí el “sentimiento de la naturaleza” es la misma operación artística. En el primer sentido la naturaleza es objeto de la poesía, en el segundo es realmente su sujeto: como inspiración originaria y fecundidad creadora. Sin embargo, los dos significados acaban por coincidir.²⁶

1.2.1. Un sentimiento poético de la naturaleza

En este periodo juvenil, y especialmente en las «Canciones de Leipzig», Goethe expresa un sentido de la naturaleza tal como aparecerá después en las poesías del periodo de Estrasburgo: es decir, una consonancia entre *interno* y *externo* que supone la unidad *de* la naturaleza y la unidad de todas las cosas *en* la naturaleza. Esta consonancia

²⁵ El concepto de *genio*, en su significado moderno, nació en Alemania entre 1750-1770, y adquirió un papel central en el movimiento estético-espiritual denominado *Sturm und Drang*. H. J. Hamann hablaba del genio creador en consonancia con la naturaleza, y Herder utilizó el concepto de “genio original” ya en su *Diario de mi viaje en el año 1769*. El genio era la inspiración, la facultad creadora, la chispa divina en el artista y el poeta. Este genio creador y original se concebía a sí mismo como libre y totalmente desligado de las normas estéticas y sociales. También Lavater, con su obra sobre la fisionomía, influyó considerablemente en el debate de esa época sobre la figura del genio, que según él creaba libremente a partir de los sentimientos, la energía y la naturaleza. Shakespeare sería para Herder y Goethe el máximo ejemplo de “genio”.

²⁶ Cfr. Pareyson, «L'estetica giovanile di Goethe», cit., pp. 12-13.

de estado de ánimo y de paisaje, de interno y externo, es típica de Goethe y presupone una congenialidad entre los estados de ánimo del poeta y lo que vive fuera de él. No se puede realmente distinguir entre yo y naturaleza: todo es igualmente naturaleza y las mismas fuerzas móviles y creadoras animan tanto la naturaleza como el alma del poeta. Se comprende entonces cómo la poesía goetheana pueda ser al mismo tiempo objetiva y subjetiva: es una descripción que deja hablar a las cosas en su verdad y naturalidad, y al mismo tiempo es confesión del propio estado de ánimo.²⁷ El carácter divino que Goethe atribuye a la naturaleza aparece evidente en la poesía «Nostalgia» (*Sehnsucht*, de 1770), si unimos la invocación del poeta a lo eterno²⁸ con la capacidad, que tiene la naturaleza, de llenar a los seres humanos de plenitud.

Los temas del *sentimiento poético de la naturaleza*, es decir, de la movilidad y creatividad de la naturaleza, la alegría de vivir con su vida, la identificación con ella en el sentido de su divinidad, retornan ampliados y exaltados en el himno «Ganímedes» (ca. 1774), que se puede considerar como la mayor y más cumplida expresión poética del naturalismo del joven Goethe. Es un canto a la naturaleza percibida como *creadora y divina*, a la participación en la vida cósmica, en la cual *todo ser particular está en todo y tiene el todo dentro de sí*. Es un canto al amor como vida que circula por doquier y reúne todos los seres en la unidad de la naturaleza.²⁹

En la *unitotalidad* de la naturaleza, en el *hèn kai pân*, es indiferente la parte o el todo: el todo vive solamente en el presente sensible, y lo particular sensible es el auténtico lugar del todo infinito. Sin embargo, no se trata de una anulación del hombre en la naturaleza (misticismo metafísico), sino de un doble movimiento: cuanto más el hombre se funde con el todo, más siente el todo fluir dentro de sí y potenciarlo, y viceversa. Esta condición se da especialmente en la creación artística y poética. Participar en la vida universal no significa entonces perderse, anularse en una infinidad, sino seguir siendo uno mismo, y justamente en nuestra particularidad ver fluir la vida cósmica: se trata de una compenetración de las partes y del todo. Para Goethe, la

²⁷ Esta consonancia de interno y externo tiene su máxima manifestación, durante la época de Estrasburgo, en la famosa «Canción de mayo» (*Mailied*) de 1771. Toda la poesía es un canto a la correspondencia entre interno y externo. El paisaje provoca y al mismo tiempo refleja la alegría del alma; naturaleza y alma se identifican. Este acuerdo es posible porque hay una profunda unidad entre todas las criaturas: es la unidad de la vida. El amor, en el *Mailied*, llena todas las cosas: la naturaleza es fecunda porque crea continuamente. Es la vida universal de la “madre tierra”.

²⁸ «Si yo pudiera una vez ser llenado por ti, ¡o Eterno!»

²⁹ La identificación con la naturaleza tiene un valor religioso: el canto del ruiseñor es la llamada de la naturaleza, la llamada de Dios; es más, la llamada de Dios se expresa a través de la voz del ruiseñor.

participación en la vida universal toma la forma de lo que muchos comentaristas han llamado la “*eternización del instante*”.³⁰

Esto resulta evidente en el himno «Ganímedes». Se parte de un punto concreto en el espacio y en el tiempo y este se convierte en centro del universo: el lugar del todo, el latido del infinito, la presencia de Dios. Lo infinito y lo eterno pueden ser percibidos y sentidos realmente sólo *en el punto y en el instante*, porque el punto y el instante están llenos de eternidad e infinidad. Dios no está lejos, escondido, sino presente y vivo justamente en el punto del espacio/tiempo en el que nos encontramos con nuestro cuerpo sensible. En todo punto, y en todo instante, están Dios y la vida cósmica: hay que saber percibirlos, profundizando en el punto y en el instante y viviéndolos hasta el fondo. Para Goethe, hay que saber ver lo sensible como lugar de Dios, el punto como expresión de lo infinito, y el instante como manifestación de lo eterno.

El nuevo Ganímedes sabe percibir la divinidad en el instante, porque el infinito no es la negación del instante, al contrario: sólo en el instante sensible tenemos acceso a lo infinito y a la eternidad. La divinidad de lo sensible aparece a quien sabe ver el punto y el instante como expresión de lo infinito y de lo eterno, es decir, a quien sabe penetrarlos intensamente hasta su fondo, que es siempre Dios, la naturaleza, y la vida universal.³¹ Lo físico y lo espiritual se unen en un vínculo indisoluble: el amor en el que reside la participación en la vida universal es llamado “sagrado” (*heilig*), porque asume un carácter espiritual, a pesar de conservar todas sus manifestaciones físicas. El “sentimiento del todo” es un sentimiento sagrado: la naturaleza es divina, objeto de amor, y es amor ella misma. El vínculo que mantiene unida la naturaleza en un gran todo viviente aparece a quien sabe hacerse parte viviente de ese gran todo. Este concepto es la base y al mismo tiempo la culminación del sentimiento poético que Goethe tiene de la naturaleza.³²

Durante la adolescencia Goethe tenía una propensión a la naturalidad y la simplicidad de la poesía y del arte en general, que se expresaba en el gusto por lo inmediato: el efecto inmediato de las cosas y la expresión inmediata del sentimiento. En Estrasburgo, bajo la influencia de Herder y del movimiento poético-intelectual del

³⁰ Cfr. Pareyson, ob. cit., pp. 19-20.

³¹ El tema de la concentración de lo eterno en el instante aparece con eficacia también en la poesía «Al postillón Cronos» (1774).

³² En la «Canción de tempestad del caminante» (1772), el hilo de yerba aparece lleno de un respiro divino: él mismo es Dios, porque la vida de la que participa es la misma de Dios.

Sturm und Drang,³³ lo inmediato se traduce en espontaneidad, y se establece una oposición entre artificio y naturaleza. La poesía, para Goethe, excluye al artificio, porque es naturaleza y vida: naturaleza viviente en su incesante actividad.

Pero la naturaleza, como hemos dicho, no está solamente fuera del poeta, sino también dentro de él. En Goethe maduró la conciencia de una fuerza natural que actuaba en él durante la creación poética. En la espontaneidad y originalidad de sus propias creaciones (su “genialidad”) él hizo una nueva y directa experiencia de la naturaleza. La creatividad artística le aparecía como una fuerza natural: la naturaleza en su propio espíritu, o su propio espíritu como naturaleza. Goethe empezó a considerar la creatividad del genio como la fecundidad misma de la naturaleza, que se transmite a quien sabe ponerse en comunicación con el gran todo de la naturaleza. Quien sabe ser sí mismo tan profundamente como para encontrar, en la raíz de su propia individualidad, la vida misma de la naturaleza, participa en la creatividad universal del todo, y es él mismo creador.

1.2.2. Primeros estudios científicos. En contra de la ciencia materialista

No se puede decir que ya desde un principio Goethe tuviera un fuerte interés científico. En los años juveniles en Francfort, si excluimos algunos estudios de alquimia, no tenemos grandes testimonios al respecto. En Estrasburgo se relaciona con estudiantes de medicina y sigue algunas lecciones en esa facultad, especialmente de química, clínica médica, anatomía y cirugía. Mientras que en los últimos años en Francfort no consta una particular actividad científica.

Sin embargo, va madurando en él un nuevo concepto de ciencia, estrechamente ligado a la vida misma. Nos referimos a la idea de la *organicidad* de los fenómenos vitales. La idea de organicidad se refiere a la *totalidad* del fenómeno, totalidad que debe ser objeto de una *intuición* inmediata (*Anschauung*), que lo capte en su conjunto, como un todo en movimiento. Esto significa que totalidad y movimiento son entendidos como

³³ El *Sturm und Drang* (literalmente “tormenta e ímpetu”), fue un movimiento estético-literario que se desarrolló en Alemania entre 1767 y 1785 en abierta contraposición al racionalismo de la Ilustración. Sus exponentes defendían la libertad del artista contra las reglas estéticas, exaltando la subjetividad de los sentimientos y de las pasiones expresadas por el “genio” creador, figura rebelde e independiente. Sobre la relación de Goethe con el *Sturm und Drang* (que se mantuvo solamente hasta su traslado a Weimar), puede leerse la voz correspondiente («Sturm und Drang») en el *Goethe Handbuch*, Band 4/2. Hrsg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto. Stuttgart-Weimar: Metzler, 1998, pp. 1024-28.

vida. Si la totalidad es organicidad, la belleza ya no es solamente un efecto que concierne nuestra actitud ante las cosas, sino que es la vida misma de las cosas.

Con la organicidad Goethe entiende una idea científica capaz de regular todo el campo de las ciencias biológicas: la convicción de que el animal es un organismo, y por tanto no es el conjunto de sus partes, sino un todo vital. Esta idea según la cual la unidad del organismo es dada por la *vida* se vuelve central en el pensamiento de Goethe, y es el fundamento de su interés científico por la naturaleza, vista como actividad organizadora y formadora, que se puede penetrar solamente captándola como viviente.³⁴

Se comprende entonces la aversión de Goethe por la ciencia materialista: porque en el estudio científico de la naturaleza lo que interesa a Goethe es la *vida*. Por eso, ya en la época de Estrasburgo, Goethe rechazó las ideas del *Système de la nature* de D'Holbach (1770). Este libro daba una interpretación materialista de la naturaleza: todos los fenómenos de la vida, tanto física como espiritual, se explicarían a partir de la materia, del movimiento como cualidad fundamental de la materia y de las combinaciones de los elementos. Nada más alejado de las convicciones de Goethe.

La naturaleza, en la visión materialista, no tenía vida propia y poder formante: se convertía en objeto de una árida investigación racional, despojada de todo carácter tanto religioso como estético. En el mero materialismo no solamente no había lugar para la veneración de la divinidad de la naturaleza y por la contemplación de su belleza, sino que tampoco era posible penetrar desde un punto de vista científico la esencia profunda de la naturaleza, es decir, la vida. Por tanto, la aversión de Goethe por el materialismo se fundaba tanto en razones religiosas como estéticas, pero también científicas. En la época de Estrasburgo Goethe llegó entonces a repudiar el materialismo y el mecanicismo de matriz ilustrada, cuya declarada irreligiosidad le parecía igual de fanática que la religiosidad de los pietistas. Finalmente, Goethe se alejó tanto de la religiosidad teísta del Pietismo como de la irreligiosidad ateísta de la Ilustración, conservando *un sentido religioso de la naturaleza*.

Sin embargo, considerar a la naturaleza como divina en su fecundidad no excluía, sino que animaba en Goethe un interés científico para investigarla en su vitalidad. Por tanto, ciencia, arte y religión se aliaron inseparablemente en él, apuntando a la “naturaleza viviente”.

³⁴ Cfr. Pareyson, ob. cit., pp. 31-32.

1.2.3. Reflexiones filosóficas sobre la naturaleza: Giordano Bruno y Spinoza

El sentido de la naturaleza viviente y creadora, que en Goethe ya había tomado forma poética, le impulsó a buscar confirmación e inspiración en pensadores antiguos. El estudio de grandes filósofos teorizadores de la naturaleza fue efecto y a la vez causa del naturalismo goetheano. Goethe se interesó por el naturalismo renacentista alemán, que sostenía un conocimiento de la naturaleza como activa participación en la vida universal. Sin ánimo de exhaustividad, podemos citar el influjo de pensadores tales como Paracelso (1493-1541), J.B. van Helmont (1579-1644) y F.M. van Helmont (1614-1698).

Uno de los filósofos que más cautivaron a Goethe fue Giordano Bruno. Solamente más tarde, en plena madurez (1812), Goethe pudo realmente leerlo, sin embargo Bruno llamó su atención desde un principio por las críticas que éste atraía por todos lados. Goethe leyó entonces detenidamente lo que Pierre Bayle (1647-1706) decía de Bruno en su *Dictionnaire Historique et Critique*. Bayle también lo criticaba comentando algunos pasos de este filósofo, sin embargo, Goethe no veía nada de absurdo en ellos: al contrario, los consideraba dignos de un estudio más profundo. Dos pasos del *De la causa, principio et uno* (citados por Bayle) le parecían especialmente sugerentes.³⁵

En el primer paso se habla de la coincidencia de máximo y mínimo en lo infinito: en lo infinito hay identidad de implícito y explícito, es decir, de Dios y mundo. Eso quiere decir que el infinito está por doquier: no es solamente “el todo”, sino que es *todo* en cada cosa. En lo infinito, el punto y la inmensidad coinciden. Entonces *cada punto es un modo de ser del infinito*, cada cosa contiene el todo en su propia individualidad. Esta idea es muy afín al sentimiento goetheano de la naturaleza, que consiste en la participación en la vida universal, en la cual uno siente estar en el todo y tener el todo dentro de sí.

El segundo paso es la reivindicación de la *unidad* de la sustancia, que no está en contradicción con la multiplicidad y mutabilidad de las cosas. La sustancia es el Uno-Todo. Lo infinito es uno e inmutable en su totalidad, pero es también mutabilidad de partes múltiples, que cambian sin que él cambie. Esta teoría de la unidad de la sustancia

³⁵ Ambos citados por Pareyson, en «L'estetica giovanile di Goethe», cit., pp. 35-36.

en la mutable multiplicidad de las cosas se acercaba al sentimiento goetheano de la naturaleza, en el cual una única y “eterna vida” universal fluye por doquier. Para Goethe, los dos pasos juntos podían hacer un sistema filosófico: porque la presencia de lo infinito en cada punto individual, del que se habla en el primer paso, tiene como consecuencia que cada punto intenta realizar en sí el infinito.³⁶

En el diario de este periodo, Goethe hace un comentario también sobre Spinoza, afirmando que en su pensamiento hay que distinguir claramente un *systema emanativum*: este sería, según Goethe, «una purísima doctrina» fundada en una argumentación verdaderamente filosófica, de la que el spinozismo, en cambio, sería un hermanastro. El sistema emanativo consiste en concebir las cosas como emanadas de un principio eterno, Dios, y en concebir al mundo y a Dios como unidos en la misma sustancia. Esto en base a dos razones: 1) como no se puede pensar el alma separada del cuerpo, tampoco se puede conocer a Dios sino contemplando la naturaleza; 2) Dios es el *unicum existens*, que comprende todo, por ende todo lo que existe tiene que pertenecer a la esencia de Dios.³⁷

Estas dos razones corresponden a las argumentaciones de los pasos de Bruno citados anteriormente. Ante todo, se afirma la unidad e identidad de Dios y mundo: Dios aparece como el principio vital del universo, es decir, como la naturaleza misma viviente. Siguiendo la analogía con el alma se entiende mejor cómo Dios, el Todo y el Infinito pueden ser todo en cada parte. En segundo lugar, se afirma que Dios es la única sustancia. Si juntamos todas estas consideraciones y hacemos balance, veremos cómo el *systema emanativum* consiste en la afirmación de la creatividad de la naturaleza. Dios y mundo están juntos, y en el Infinito coinciden unidad y multiplicidad. A la unidad de la sustancia corresponde la infinidad de las formas: es la naturaleza creadora que, inmutable en su fuerza productiva, produce infinitas formas en las que consiste la naturaleza creada. Volvemos entonces a encontrar los temas del goetheano sentimiento poético de la naturaleza: la naturaleza es inextinguible creación, el infinito es accesible justamente en la profundización de lo finito.³⁸

Goethe leerá realmente a Spinoza solamente en los años 1783-85, cuando estudiará su *Ética* con Charlotte von Stein y con Herder: por entonces escribirá los *Spinozastudien*, precioso documento de sus estudios que veremos al final de este

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ Cfr. Pareyson, ob. cit., p. 37.

³⁸ *Ibíd.*, pp. 37-38.

capítulo, y Herder publicará los diálogos *Gott. Einige Gespräche* (1787), que contribuirían mucho a la difusión de la filosofía de Spinoza en Alemania. Herder publicó su escrito como refutación de las *Cartas sobre la doctrina de Spinoza* de Jacobi, aparecidas dos años antes, en las cuales según Jacobi el spinozismo era la forma más coherente de ateísmo. Concebido en forma de diálogos, el libro de Herder se oponía duramente a las tesis de Jacobi insistiendo sobre todo en el rechazo de la ecuación entre panteísmo y ateísmo, y defendiendo una lectura de la filosofía spinoziana en la que Dios es entendido como fuerza universal y originaria, que se manifiesta infinitamente en la naturaleza y en el pensamiento.³⁹

En su autobiografía, Goethe atribuye al influjo de Spinoza la visión olímpica característica de su madurez y la “ética de la renuncia” propia de su vejez. Como ha evidenciado la crítica, esto vale justamente para esas épocas, pero no para los años de juventud. El caso es que Spinoza inspiró a Goethe tanto en su periodo *sturmeriano*, cuando él insistía sobre todo en la exaltación de la naturaleza divina, como en el segundo periodo en Weimar, cuando, inclinándose hacia el clasicismo, Goethe empezó a concebir la naturaleza de una forma menos pasional. Por tanto, habría que preguntarse qué conocía Goethe de Spinoza en aquel primer periodo de su juventud, entorno al 1774. La autobiografía *Poesía y verdad* indica dos fuentes: la biografía de Colerus y el artículo «Spinoza» del diccionario de Bayle.

Ante todo, Bayle presenta a Spinoza asimilándolo a toda una tradición panteísta que no había terminado, citando varios pasos de autores antiguos y medievales. El primero, referente a los estoicos, recita: «*Omnia sunt Deus: Deus est Omnia. Creator et creatura idem*». Se trata justamente de aquella unidad entre Dios y mundo que Goethe había encontrado en Giordano Bruno y visto afirmada en el *systema emanativum*: la naturalización de Dios, por la cual el infinito es reconducido a lo finito. Dios aparece justamente en la realidad sensible, ya que su realidad no es más que la vida que mueve la naturaleza. En otro paso citado por Bayle se habla de la superficialidad de las formas,⁴⁰ que Goethe había encontrado ya en Bruno y que ahora ve en relación con Spinoza. Para Goethe, esta superficialidad de las formas no significa su negatividad, sino que, al contrario, atestigua su divinidad, porque ellas viven de la vida misma de Dios y de la naturaleza. Se trata, por tanto, de la divinización de la naturaleza.

³⁹ Cfr. Pareyson, nota 12, p. 37.

⁴⁰ Un autor que, textualmente, «dixit Omnia essentialer esse Deum, et formas esse accidentia, et non habere veram entitatem (...) et hunc Deum appellavit aliquando Jovem, aliquando Palladem, et formas esse peplum Palladis et vestem Jovis». Ambos pasos citados por Pareyson, ob. cit., pp. 39-40.

Además, Bayle tiende a considerar de forma marginal el aspecto geométrico en el pensamiento de Spinoza. Éste y los estoicos, según Bayle, afirman lo mismo, es decir el *anima mundi*: la única diferencia sería que los estoicos se sirven de un lenguaje retórico, mientras que Spinoza de un lenguaje geométrico. Es más, literatos y poetas también han defendido las mismas ideas, en lenguaje poético. A este respecto creemos necesario hacer una advertencia: se trata evidentemente de la interpretación de Bayle, y por razones de espacio no podemos detenernos a analizar si está en lo cierto o no. Lo que importa en este contexto es que esa interpretación de Spinoza influyó en Goethe. Tampoco se trata de juzgar, ahora, si el spinozismo de Goethe es conforme a la auténtica doctrina de Spinoza.⁴¹ Lo que importa realmente es entender el peculiar spinozismo goetheano, siendo conscientes del filtro personal que le permite servirse del pensamiento de Spinoza para *su propia* teoría de la naturaleza. La interpretación de Bayle, por tanto, dio pie a Goethe para transformar el riguroso racionalismo spinoziano en un naturalismo, capaz de encontrar en la poesía tanto una expresión como una confirmación.

Finalmente, Goethe encuentra un motivo para su adhesión al spinozismo justamente en las ideas que Bayle reprocha a Spinoza como absurdas, y que al contrario suscitan su aprobación. La crítica de Bayle a Spinoza, que es también la crítica que normalmente mueven los teístas al panteísmo, se fundamenta en el hecho de que si Dios es la naturaleza, y si la naturaleza es mutable, entonces habría que admitir que Dios no puede ser considerado como un ser perfecto e inmutable. Esto, afirma Bayle, es absurdo y significaría atribuir a Dios la inconstancia, la inestabilidad, la mutabilidad: Dios sería como Proteo. Sin embargo, para Goethe todo esto no solamente no es absurdo, sino que describe verdaderamente aquella infinita fecundidad de la naturaleza viviente de la que él tenía sentimiento en la poesía, y había encontrado en la teoría de Bruno. Cada punto individual de la naturaleza es Dios, en cuanto palpita de vida divina, y Dios entero es cada punto de la naturaleza.

Esto no comprometía en absoluto la inmutabilidad de Dios y de la naturaleza misma, porque Dios y la naturaleza son justamente este cambio continuo: son la vida, la creación en acto, el proceso y el devenir. No hay creatividad sin perpetuo cambio. A

⁴¹ Algunos estudiosos afirman que el spinozismo de Goethe podría incluso ser definido más bien como un malentendido, en vez de una verdadera comprensión de su teoría; sin embargo, esto no invalidaría la comprensión goetheana de su inspiración esencial: poner el infinito en lo finito y lo finito en lo infinito. Cfr. Carlo Sini, «Della progressione nell'infinito attraverso il finito», en *Goethe scienziato*. Torino: Einaudi, 1998, pp. 65-67.

partir de Bayle, entonces, Goethe deriva, por lo menos como sugerencia, aquella transformación de la «sustancia» de Spinoza en «proceso creador», que caracteriza el peculiar “spinozismo” goetheano.⁴²

1.2.4. Creatividad y uni-totalidad de la naturaleza: el panteísmo goetheano

Goethe concibe la naturaleza como vida infinita, fecundidad inextinguible, creatividad continua.⁴³ En el panteísmo goetheano, como en todo panteísmo, hay una *divinización de la naturaleza y una naturalización de Dios*. Por un lado, lo finito es reconducido a lo infinito, porque se afirma que el mundo no vive de otra vida sino la de Dios; por otro lado, lo infinito es reconducido a lo finito, es decir, se afirma que la realidad de Dios consiste justamente en ser la vida de la que vive el mundo. El resultado es que lo finito es *expresión* de lo infinito: el mundo es *expresión* de Dios, las formas son *expresión* de la vida. Justamente porque lo finito es expresión de lo infinito es posible el sentimiento de la naturaleza infinita, que consiste en la capacidad de captar a Dios en las cosas mismas, como hace *Werther*.⁴⁴

Es la naturaleza múltiple y mutable lo que justamente indica y revela lo eterno e inmutable, y esto es posible con el concepto de *expresión*: las cosas mutables y pasajeras *expresan* la divinidad, y por tanto la eternidad y la inmutabilidad. Todas ellas son el “viviente ropaje” de la divinidad, la manifestación sensible de la creatividad de Dios. Es más, *son* la realidad viviente del Dios-Naturaleza.⁴⁵ En la visión panteísta, Dios uno y eterno no está *más allá*, sino *en* lo sensible y múltiple. No se trata de abandonarse a lo sensible, sino de profundizarlo. El Dios trascendente de las religiones monoteístas se convierte entonces en un Dios inmanente en el panteísmo de Goethe.

Una consecuencia importante se deriva de esta concepción. Si el infinito interno intenta expresarse en lo finito externo, resulta de ello una infinita mutación; ya que si lo finito no puede agotar lo infinito, lo infinito puede expresarse solamente en una infinita

⁴² Cfr. Pareyson, ob. cit., p. 40.

⁴³ A este propósito podemos recordar la carta del 18 de agosto de *Werther*, en la que éste recuerda el sentimiento experimentado una vez por la creatividad de la naturaleza: «todo me revela la vida íntima, floreciente y sagrada de la naturaleza (...) en todo sopla el espíritu del eterno creador».

⁴⁴ Cfr. Pareyson, ob. cit., p. 42.

⁴⁵ Esto se ve especialmente bien en el *Mahoma*, un drama incumplido de Goethe de 1773. Mientras que en el *Corán* Dios es uno e inmutable, estrictamente trascendente, y por tanto lo sensible no puede ser amado y divinizado, para Goethe, en cambio, la mutabilidad de la naturaleza no invalida su divinidad.

creación de finitos. En este sentido la creatividad y fecundidad de la naturaleza aparece como una tensión entre lo infinito interno y lo finito externo. Ninguna de las formas realizadas consigue agotar lo infinito, sin embargo cada una de ellas lo expresa completamente en su cambio y mutación.⁴⁶

La *creatividad de la naturaleza* consiste entonces en un vínculo indivisible de formatividad y *metamorfosis*. La naturaleza no puede formar sin transformar, por tanto la metamorfosis está implícita en la capacidad formadora. Si la formatividad de la naturaleza es fecundidad infinita, entonces es por necesidad metamorfosis, porque lo infinito no se fija en ninguna forma. La naturaleza es invención continua de formas, porque es ella misma que se transforma en cada forma y no puede fijarse en ninguna.⁴⁷ Esta conclusión resulta clave en el pensamiento de Goethe, porque establece un nexo entre su panteísmo y la teoría de la metamorfosis (morfología), que Goethe elaborará solamente más tarde. Podríamos entonces afirmar que *la creatividad de la naturaleza vista en clave panteísta abre el paso a la teoría de la metamorfosis*.

Así como no hay formación sin transformación, tampoco puede haber creación sin destrucción, ni vida sin muerte. La destrucción no es más que la otra cara de la creación. Destrucción y muerte, según Goethe, están contenidas en la creatividad misma de la naturaleza. La vida es entonces un movimiento alternado: nacimiento y muerte. Este es el primer esbozo del concepto de *polaridad*, que tendrá mucha importancia en los sucesivos desarrollos del pensamiento goetheano.⁴⁸ La composición armónica de los contrarios contribuye también a la *unitotalidad* de la naturaleza. Así como la creatividad de la naturaleza se manifiesta en el dúplice aspecto de creación y destrucción, en la actividad de la naturaleza se componen *libertad y necesidad*. La espontaneidad de la naturaleza es armonía de estos dos extremos, en la que se concilian el bien y el mal.⁴⁹

En la unitotalidad de la naturaleza cada parte conspira al todo que la mueve desde el interior. Hay una única vida universal que circula en todas las cosas, y que

⁴⁶ Cfr. Pareyson, ob. cit., p. 44.

⁴⁷ El panteísmo de Goethe se fundamenta en una distinción entre las cosas de la naturaleza (*natura naturata*) y la naturaleza de las cosas (*natura naturans*), que es igualmente fundamental tanto para Goethe como para Spinoza. Cfr. Klaus Meyer-Abich, «Libertà nella natura: il congeniale spinozismo di Goethe», en *Arte, scienza e natura in Goethe*. Torino: Trauben, 2005, p. 280.

⁴⁸ En la teoría de la metamorfosis de las plantas, la polaridad se expresa en la alternancia de los movimientos de *contracción* y *expansión* del mismo órgano, que Goethe identifica con la hoja.

⁴⁹ La armonía de la naturaleza comprende todo: abarca el bien y el mal, lo bello y lo feo. Por tanto la unitotalidad de la naturaleza concilia bien y mal, porque también el mal es parte de la creatividad de la naturaleza, que destruye para crear de nuevo. Es ésta una diferencia radical respecto al Cristianismo, en el que el mal es obra del demonio y del hombre, no de Dios. El Dios-Naturaleza, al contrario, es síntesis de bien y mal.

permite que cada cosa se una a las otras conspirando para formar un gran todo indivisible. Sin embargo, el problema de la relación entre las partes y el todo es un problema que atañe a todo panteísmo. Porque si las partes son partes *del* todo, es evidente que el todo debería resultar *de las* partes; pero en la visión goetheana la totalidad del universo es una unidad indivisible, por tanto hay que decir más bien que las partes son partes *en el todo*, que participan todas en la armonía.⁵⁰

La relación entre la totalidad y las partes se explicaría entonces mejor como una presencia del todo *en* las partes. Esto significa que la totalidad es justamente aquel infinito respecto al cual las partes (lo finito) son expresión y lugar a la vez. Para Goethe, sostener que Dios es accesible solamente en lo finito sensible y múltiple no significa dividir a Dios, ni absolutizar lo finito. Dios está por doquier: es la unidad del todo. La vida de todo lo que es finito es la misma vida de Dios, y *lo finito es expresión y lugar de Dios*. Por eso la parte no es un fragmento, sino *expresión* del todo.⁵¹

Decir que, en la naturaleza, totalidad e infinidad se identifican es como decir que el Uno-Todo es el Dios-Naturaleza. Dios es la naturaleza en su totalidad e infinidad: es lo que todo abarca (el *unicum existens*, que *omnia comprehendit*, como se dice en el sistema emanativo), y al mismo tiempo lo que todo anima, el «espíritu de todo lo que vive».⁵² Dios es aquel Todo que habita en cada parte individual y las abarca todas, aquel infinito espíritu universal que anima todas las cosas y empuja cada parte a juntarse con las otras. Goethe define a Dios como *Allumfasser* (que abraza todo) y *Allerhalter* (que contiene todo). La infinidad de Dios es, entonces, la unitotalidad de la naturaleza. Y la vida universal que anima y sustenta todas las cosas es *amor*: ésta es la versión panteísta de la pietista concepción de Dios.⁵³

Esta identificación de Dios con la naturaleza es también el significado del *Prometeo* (1773), del que Goethe escribió solamente el himno y un fragmento dramático. El himno, que representa la rebelión de Prometeo a Zeus, podría parecer por

⁵⁰ Cfr. Pareyson, «L'estetica giovanile di Goethe», cit., pp. 47-48

⁵¹ *Ibid.*, p. 48

⁵² Carta a J. G. Röderer del 21 de septiembre 1771 (WA IV, 2, 25).

⁵³ Por eso Goethe, en la «Carta del pastor» de 1773, puede decir en sentido pietista que «Dios y Amor son sinónimos», y al mismo tiempo representar a Mahoma invocando a Dios con las mismas palabras con las que lo invoca panteísta Ganímedes: *Alliebender*, omniamante. Cfr. Pareyson, ob. cit., p. 50.

sí solo una afirmación de ateísmo,⁵⁴ sin embargo hay que tener en cuenta que el himno es solamente una parte de la obra, la cual se compone también del drama, en el que se afirma la inmanencia de lo divino y su presencia interior en el corazón del hombre. En efecto, así como Prometeo desafía a Zeus, que lo domina desde el exterior, también ama a Minerva, que lo inspira desde su interior: Prometeo siente entonces la divinidad, simbolizada por Minerva, en su propia alma.⁵⁵ No se trata, por tanto, de una afirmación de ateísmo, sino de la negación del teísmo en nombre del panteísmo. Se niega el Dios personal y trascendente para afirmar al Dios-Naturaleza, inmanente y uno con el mundo, del que el hombre no es súbdito sino expresión.⁵⁶

1.2.5. Límites del hombre: el genio y los peligros del titanismo

Para el joven Goethe, si el hombre quiere conocer la naturaleza tiene que dejarse guiar no por la cultura, sino por la naturaleza misma; no por la razón, sino por el *sentimiento*. No se pueden utilizar las demostraciones, reducciones, clasificaciones, es decir, el análisis que descompone y mata a la vida. Hace falta el conjunto de “sentidos”, “corazón”, “alma”, es decir, hace falta una “intuición” (*Anschauung*) que se traduzca en un “sentimiento”: un acto de conocimiento total que sea una sagrada felicidad de vivir. Se trata entonces de un conocimiento ligado a la vida, y por tanto personal como personal es la vida. Esta forma de pensar expresa, en modo poético, una auténtica “filosofía de la vida”, que más tarde, en el siglo XIX, encontrará una elaboración teórica en las obras de Dilthey, Nietzsche y Bergson, entre otros.

⁵⁴ Como ha sostenido toda una tradición interpretativa ya superada. Al respecto, tanto Pareyson como R. Cansinos Assens concuerdan en que aquí no se trata de ateísmo, sino de una afirmación del panteísmo goetheano. «Eso será paganismo, pero no ateísmo. Prometeo elevase con ello a un concepto que abarca a los reputados dioses y a los hombres mismos, a una intuición de un principio supremo, universal, que fomenta la vida entera del cosmos. Claro que aquí tropezamos con el presunto panteísmo de Goethe». Cfr. el comentario de Cansinos Assens en: Goethe, *Obras completas*. Tomo III. Madrid: Aguilar, 1958, p. 1728.

⁵⁵ Dice Prometeo a Minerva: «Y eres para mi espíritu lo que él mismo es; ¡desde el principio mismo fueron para mí tus palabras cual siderales luminarias! Siempre fue como si mi alma hablase consigo misma, se abría y armonías ingénitas vibraban espontáneas en ella; eran tus palabras. De suerte que yo no era yo, sino una diosa la que hablaba cuando yo me imaginaba hablar; y cuando imaginaba que era una diosa la que hablaba, era yo quien lo hacía» (HA IV, 178-179).

⁵⁶ Cfr. Pareyson, «L'estetica giovanile di Goethe», cit., p. 50.

Para Goethe, la realidad de Dios es su presencia activa en mí y en todas las cosas: es el “sentimiento”, el “amor” que las anima.⁵⁷ Es ésta una forma de conocer que no se limita a la contemplación, porque implica una *participación* en el objeto, una experiencia directa. Faust no quiere limitarse a contemplar la unitotalidad armónica de la naturaleza, quiere participar en su fecundidad, quiere penetrar en los secretos de la creatividad de la naturaleza, para crear como ella. Sin embargo, cuanto más el hombre se siente cercano a Dios y participa en la creatividad de la naturaleza ejerciendo, aunque solo por un momento, ese poder creador, más siente su propia insuperable *limitación*, y reconoce de nuevo su dependencia de las circunstancias. Si solamente profundizando en el instante el hombre consigue penetrar en la naturaleza, participar en la vida universal y sentir dentro de sí el flujo creador del todo, esto lo consigue justamente sólo *por un instante*, durante raros ápices pasajeros, que pronto dejan espacio a la vida normal con sus limitaciones.

La limitación humana, si por un lado es causa de insatisfacción y dolor, por otro puede convertirse en un factor positivo, siendo una especie de trámite entre el hombre y la naturaleza: éste es uno de los temas del *Werther*. En el hombre se da un contraste entre su aspiración, que es infinita, y su naturaleza, que es limitada; pero quien reconoce y acepta los límites humanos, quien sabe encauzar su propia vida entre sus límites, encontrará serenidad y felicidad. Werther ve sobre todo en los antiguos esta capacidad de reconocer el límite, así que la aceptación de la limitación significa un retorno a los antiguos, y por tanto un retorno a la naturaleza. El límite se convierte entonces no en obstáculo, sino en trámite a la compenetración con la naturaleza.

El hombre puede crear como la naturaleza, aunque sea solo por unos instantes, y este es el privilegio del artista genial. Como hemos visto, el genio es creador en cuanto participa en la vida universal, y es creador porque es la naturaleza misma que crea a través de él. Es en este sentido que genio y naturaleza se identifican: *Genie*, es decir creatividad, coincide con *Genius*: la naturaleza de cada uno. Quien sabe seguir al propio *Genius*, quien sabe ser verdaderamente sí mismo, es creador: pero es verdaderamente sí mismo quien sabe participar en la vida universal.⁵⁸

En el momento de la creación el artista alcanza la «fuente originaria de la naturaleza» (WA I, 16, 144), y entonces siente fluir en sus dedos «el cielo y la vida».

⁵⁷ En el *Urfaust*, Faust dice a Margarita que él cree en Dios, afirmando que cuando uno siente en su propio corazón el “sentimiento” del todo, ese mismo sentimiento es Dios. Este sentimiento puede tener varios nombres: felicidad, corazón, amor, Dios (WA I, 14, 173-174).

⁵⁸ Pareyson, ob. cit., pp. 53-56.

Acontece una especie de unión entre mente divina y mano humana, por la que el artista es Dios y hombre a la vez: con la mano del hombre es Dios mismo que dibuja, la naturaleza misma fluye en los dedos del artista. La «fuente originaria de la naturaleza» es «vida y alegría». La creatividad misma es alegría, tanto en la naturaleza como en el arte. Crear, como hemos visto, significa dejar fluir en sí la vida universal.⁵⁹ El genio tiene origen divino, porque surge directamente del corazón de la naturaleza, y consiste en la unión con el Dios-Naturaleza.

A esta altura surge un problema que es característico de todo panteísmo, y que tiene un cierto peso en el panteísmo goetheano, que da mucha relevancia al “genio”. Si consideramos el lugar que el panteísmo otorga al hombre, veremos que éste es objeto de una devaluación y una sobrevaluación a la vez: por un lado, si Dios es todo, y no hay otra actividad sino la divina, el hombre de por sí es nada, y su función se reduce a ser expresión de Dios; pero, por otro lado, la actividad del individuo es precisamente actividad de Dios, así que el individuo es *divino* y es libre creador como Dios, es más, *tiene la creatividad de Dios*. El panteísmo goetheano, entonces, por un lado confiere al individuo la humildad de sentirse solamente instrumento de Dios, y por otro le insinúa el sentimiento exaltante de su propia divinidad. Esto se hace especialmente evidente en el genio artístico porque el hombre, en el instante creativo, siente que es Dios mismo quien crea dentro de él y, al mismo tiempo, el hombre se identifica en ese instante con Dios.

La característica de una concepción de este tipo es que los dos opuestos coexisten: el significado sería falsado si uno de los dos polos fuera aislado o más importante que el otro. Se puede decir entonces que el panteísmo estriba en la dialéctica y en el equilibrio que se establece entre esas dos posibilidades, que podríamos llamar *afirmación de sí* y *negación de sí*. Una afirmación desmesurada de sí puede llevar hasta la *hybris* del *titanismo*,⁶⁰ a la soberbia del hombre que se cree Dios; mientras que la

⁵⁹ Todos los motivos de la concepción goetheana de la naturaleza y del genio se encuentran en la poesía «Canción crepuscular del artista» (*Künstlers Abendlied*).

⁶⁰ El término se refiere a los Titanes, los dioses generados por Urano y Gaia (la Tierra) antes de los dioses olímpicos. Protagonistas de la rebelión al poder de Zeus y de los otros dioses del Olimpo, los Titanes fueron derrotados y confinados al Tártaro (un profundo abismo situado en el inframundo). El término *titanismo* define entonces una actitud espiritual y material del hombre, que en su rebelión desafía fuerzas a él superiores luchando hasta el final, incluso cuando es consciente de la inevitable derrota. El *titán* es un héroe que no renuncia a la lucha contra fuerzas desiguales, sean ellas el destino, la voluntad divina, las fuerzas naturales o la tiranía. En ámbito filosófico y literario el término se afirmó en Alemania precisamente durante la época del *Sturm und Drang*. Símbolo de la lucha titánica es la figura de Prometeo, que para los románticos era un modelo del *daimon* o genio natural.

negación de sí puede desembocar en la anulación mística y en el elogio de la pasividad. Pero en una concepción panteísta las dos tendencias coexisten a la vez.

Esa dialéctica panteísta entre afirmación de sí y negación de sí, y el juego de equilibrio entre los dos términos, aparecen en el *Prometeo*. La inspiración originaria del drama y su significado último son justamente la exaltación de la creatividad del hombre en el artista, que Prometeo simboliza. La potencia del hombre se manifiesta por el hecho de ser creador como Dios, según la famosa comparación hecha por Shaftesbury (*such a poet is indeed a second maker, a just Prometheus under Jove*), y retomada por Goethe tanto en su ensayo sobre *Shakespeare* como en la *Arquitectura alemana*. El hombre, entonces, tiene la potencia y la creatividad de Dios, es él mismo divino y manifestación de Dios.

Ese poderío puede llevarle incluso a buscar el aislamiento, a creerse autosuficiente. Sin embargo, esa inclinación hacia el titanismo, en el hombre que pretende crear únicamente por sí mismo y ser directamente Dios, es imposible y está destinada al fracaso, como demuestra la continuación del *Prometeo*. La razón por la que el hombre se afirma a sí mismo, es decir su creatividad, es también la razón por la que él tiene en sí la vida universal, y por tanto no es solamente hombre.⁶¹ Se pasa entonces de la *afirmación de sí* a la *negación de sí*, y sobre este segundo aspecto hace hincapié la segunda parte del fragmento dramático, llevándolo hasta el umbral de la muerte. También en el *Werther* la aspiración a participar en la vida de la naturaleza es a menudo representada como el deseo de “perdersé” en lo infinito. Porque si la creación es participación en la vida universal, entonces el “yo” creador se difumina en ella, abandonándose al todo; y si la muerte es un perdersé en el todo, eso significa también entrar en el círculo de la vida universal de la naturaleza.

El panteísmo tiene entonces en sí el remedio contra el riesgo del titanismo; pero en la teoría del genio hay otra posibilidad peligrosa, es decir, que la divinización del hombre conduzca a la justificación de aspectos negativos e inferiores: como si al genio, por el mero hecho de serlo, todo le pudiera estar permitido. Goethe se enfrenta a este problema con humor, haciendo una elocuente parodia del falso genio en el pequeño drama titulado *Sátiro* (1773).⁶² Aunque sostenga la doctrina del genio, Goethe es

⁶¹ Este es el significado del himno que Prometeo pronuncia a Minerva, símbolo de la presencia divina en él.

⁶² En la figura de Sátiro (precursor del futuro Mefistófeles) muchos comentaristas han visto una caricatura de Herder, así como una crítica al culto del hombre primitivo, con la nostalgia por una utópica Edad de Oro, que dominaba en aquellos años (véase Rousseau y Hamann) y a cuyos influjos el joven Goethe no

consciente de los peligros que ella conlleva, y que solo una sabia medida interior es capaz de evitar. Es suficiente perder esa medida, que es lábil, para que el genio se haga grotesco: no divinización del hombre, sino divinización del animal. De hecho, cuanto más divinizado sea Sátiro por parte del pueblo, más patente se hará su bestialidad.

1.3. Concepción de la naturaleza durante la primera década en Weimar

La primera década (1775-1786) que Goethe transcurre en Weimar como preceptor y luego consejero secreto del duque Karl August constituye una nueva etapa de su vida personal y artística. Las mansiones diplomáticas y las tareas administrativas que ocupan a Goethe le imponen una reorganización de su vida bajo una nueva disciplina interior, necesaria para conciliar la vida pública y la esfera más personal, en la que el poeta sigue cultivando sus intereses artísticos y científicos. En varias ocasiones, la crítica ha considerado erróneamente que este periodo en la vida de Goethe representaría una desviación de su auténtico camino, un estorbo a su producción literaria, que de hecho se vería menguada en estos años.⁶³ Al contrario, es justamente en esta época que, gracias a los nuevos estímulos intelectuales y a los nuevos oficios que le ocupan, Goethe viene madurando nuevas ideas en su desarrollo personal. Además, es en

quedó inmune. En este sentido, la obra representa entonces para Goethe una forma de superación de aquellos ideales, una especie de «purga psíquica», como la define R. Cansinos Assens: «Demostrar en la forma pragmática de la farsa que el pretendido dios [Sátiro] era un simple animal incorregible, aunque hubiese aprendido a razonar como un sofista, significaba para Goethe burlarse de sus apologistas y también de sí mismo, contagiado en otro tiempo de ese ingenuo entusiasmo». Cfr. el comentario de R. Cansinos Assens en: Goethe, *Obras completas*. Tomo III, cit., p. 1092.

⁶³ Por desgracia, también Ortega y Gasset cayó en este error, repitiendo en varias ocasiones que la estancia en Weimar representaría para Goethe una fuga de su auténtica vocación (la de escritor): «Huye de su vida de escritor para caer en esa triste historia de Weimar – Weimar es el mayor *malentendu* de la historia literaria alemana, quién sabe si lo que ha impedido que sea alemana la primera literatura del mundo» (Cfr. «Pidiendo un Goethe desde dentro», publicado por primera vez en 1932 en la *Revista de Occidente*, e incluido en *Goethe-Dilthey*. Madrid: Alianza, 1983, p. 32). Ortega llega además a imaginar un «Goethe sin Weimar», sosteniendo que el ambiente cerrado y aislado de esa pequeña ciudad «inmovilizó la vida del hombre Goethe (...) lo deformó por completo y esta deformación de su persona reobró gravemente sobre su obra» (Cfr. «Goethe sin Weimar», conferencia en Aspen y en Hamburgo, 1949, incluida en *Goethe-Dilthey*, cit., p. 108). Al contrario, como veremos en lo que sigue, justamente los años en Weimar proporcionaron a Goethe la *experiencia vital* necesaria para su poesía y sus futuras obras literarias. Sus estudios científicos (botánica, mineralogía, osteología) que, como hemos dicho, vertebran sus ideas estéticas y poéticas en una concepción integral del mundo, empezaron justamente allí. Además, no hay que olvidar la fecunda relación con Herder, con Schiller y con otros intelectuales. Goethe no estaba por tanto intelectualmente aislado en Weimar, como demuestra también su epistolario con los mayores naturalistas de la época. Pretender un «Goethe sin Weimar» equivaldría entonces, en mi opinión, a imaginar a un Kant sin Königsberg. A pesar de esto, sigue siendo correcta la crítica de Ortega a cierta imagen idealizada de Goethe (casi un monumento a la «serenidad» olímpica), que dominaba en la cultura alemana de esa época.

este periodo que Goethe concibe o esboza muchas de las obras que llevará a cabo más tarde, durante y después del viaje por Italia: *La misión teatral de Wilhelm Meister*, la *Ifigenia en Táuride* y el *Tasso*, por citar solamente algunas.

Durante la primera década en Weimar, Goethe madura ante todo una reflexión sobre el *límite* humano, que se impone a la concepción romántica de la naturaleza creadora y al culto del “genio” artístico, y que desemboca en una concepción de la naturaleza menos caóticamente triunfante y más sujeta a *leyes* inmutables. El límite, en consecuencia, se impone también al artista, que en la producción de sus obras debe obrar como la naturaleza, respetando sus normas. El tema de la legalidad de la naturaleza, y paralelamente el paso de una concepción del artista como Prometeo moderno a un ideal más regulado, señalan una nueva etapa del pensamiento de Goethe, que podemos definir como estética preclásica.

1.3.1. Los escritos de 1775: legalidad de la naturaleza, artificialidad de la forma y objetividad del sentimiento

El año 1775 es uno de los años decisivos en la vida de Goethe: conoce al duque Karl August y, bajo su invitación, en noviembre se transfiere definitivamente a Weimar. A este cambio corresponde también una mutación en su personalidad de artista y pensador. Al subjetivismo del periodo juvenil se sustituye poco a poco, bajo la necesidad de una disciplina que le imponen ahora los nuevos deberes y el nuevo ambiente, una *tendencia objetiva*, es decir, una atención a la realidad de las cosas y el reconocimiento de la fecundidad del trabajo constante. Pero ya los años anteriores habían preparado este cambio: de hecho, con la idea de que el artista es original y creador en cuanto participa en la creatividad de la naturaleza, se ponía implícitamente un freno al individualismo y al subjetivismo extremo.⁶⁴

La vinculación del individuo con la naturaleza cambia de significado a medida que cambia también el modo de ver la naturaleza misma. De la naturaleza Goethe pone ahora en evidencia no solamente su creatividad, sino también su *regularidad*: la fecundidad de la naturaleza le aparece como una manifestación de vitalidad armoniosa y regulada. Cambia entonces también la relación entre el artista y su actividad, y emerge

⁶⁴ Cfr. L. Pareyson, «L'estetica preclassica di Goethe», en *Estetica dell'idealismo tedesco III*, cit., p. 91.

una tendencia *objetiva*: el arte debe ser “bello”, además de original, es decir, debe inspirarse en el sentido de las proporciones naturales. El artista debe uniformarse con aquella legislación universal que vincula en armonía toda la naturaleza resaltando su regularidad, para hacer que el arte no sea tanto la expresión espontánea de su fuerte individualidad, sino la búsqueda consciente de aquella armonía que gobierna el universo y reside en las formaciones naturales.⁶⁵

En consecuencia, en su relación con la naturaleza el artista debe respetar dos condiciones: ante todo el amor por la naturaleza y, en segundo lugar, el conocimiento de sus leyes y sus formas. La primera condición está ligada a la *creatividad de la naturaleza*, ya que el amor es creativo en cuanto participa en la vida universal; la segunda se refiere a la *legalidad de la naturaleza*, en cuanto se trata de conocer las formas en las que se manifiesta y la armonía universal. Amar a las cosas, para Goethe, no significa solamente conocerlas a través de la inteligencia, sino sentir las en las emociones, participar en ellas y asimilarlas en la propia alma. Solamente si sabe amar a la naturaleza el artista será verdaderamente artista, es decir, creador. El amor tiene entonces un carácter creativo y productivo, y es por tanto la primera condición del arte. Ser artista significa amar a la naturaleza hasta el punto de saber crear como ella.⁶⁶

Sobre la segunda condición, la legalidad de la naturaleza, Goethe no había insistido mucho hasta el momento. Conforme al espíritu *sturmeriano*, Goethe había considerado la naturaleza sobre todo como creación caótica de formas en continua mutación. La regularidad, la armonía y la legalidad de la naturaleza pasaban en segundo plano ante el sentimiento de su infinita fecundidad creadora. Ahora, en cambio, emerge el reconocimiento de una constante *legalidad* de la naturaleza. El artista que ama a la naturaleza capta la *conexión* universal de las cosas, aquella legislación que une en armonía las diferentes partes del mundo y representa su constante regularidad. Porque las cosas tienen una forma propia, y la fecundidad de la naturaleza se desarrolla en la armonía de una ley. La vida y el devenir ya no tienen el aspecto respectivamente del caos y del flujo, sino que se revelan como constancia de *leyes* y producción de *formas*.

Estos son los temas de los escritos goetheanos de 1775 precedentes al traslado a Weimar, y precisamente de las tres prosas contenidas en la *Brieftasche* (agenda): la

⁶⁵ *Ibíd.*, pp. 91-92.

⁶⁶ Estos temas aparecen en muchas poesías de los años 1773-74, y se encuentran expresados con particular evidencia en el *Monólogo del amador* de 1773 (WA I, 2, 189).

Tercera peregrinación a la tumba de Erwin, el comentario a Falconet⁶⁷ y la «apostilla» a Mercier,⁶⁸ escritos que marcan el paso del periodo *sturmeriano* de Fráncfort al periodo “preclásico”, coincidente con la primera década en Weimar (1775-1786). Haciendo balance de las ideas contenidas en los tres escritos de la *Brieftasche*, podemos decir que en el comentario a Falconet el tema predominante es la *objetividad del sentimiento*: el sentimiento se abre a la naturaleza, es amor revelador y creador. En la *Tercera peregrinación* prevalece, en cambio, el concepto de la *legalidad de la naturaleza*: a través del carácter revelador y creador del amor, las eternas armonías y proporciones de la naturaleza penetran en el arte. Finalmente, en el comentario a Mercier se acentúa la *artificialidad de la forma*: el arte capta las secretas armonías de la naturaleza, pero no es la naturaleza misma, sino que la concentra a través de una mediación formal. La *objetividad del sentimiento*, abierta a la *legalidad de la naturaleza* y a la *artificialidad de la forma*, son entonces los motivos que Goethe irá profundizando en la primera década en Weimar, hasta su plena afirmación durante el viaje por Italia. Conforme a ellos, la naturaleza y el arte no crean de manera caótica, sino según leyes que se trata de encontrar y estudiar.⁶⁹

1.3.2. El límite como valor moral y existencial

En el comentario al libro de Falconet hay una idea que Goethe extenderá del arte a la vida, haciendo de ella un principio fundamental, y que a su vez tendrá nuevas repercusiones en el ámbito estético: la necesidad de que el pintor se limite a pocos objetos, aquellos que ama y con los que tiene familiaridad, porque son los únicos que puede penetrar a fondo.⁷⁰ La congenialidad implica por tanto *limitación*, renuncia a la universalidad, pero al mismo tiempo convierte la limitación en una posibilidad de

⁶⁷ En su ensayo *Según Falconet y sobre Falconet*, Goethe reflexiona sobre el libro del autor homónimo titulado *Observations sur la statue de Marc Aurèle* (1771), en la que este escultor francés criticaba la imitación de los clásicos en la escultura y sostenía la necesidad de inspirarse a la naturaleza. Su principio según el cual «el sentimiento es armonía y viceversa» era evidentemente congenial a Goethe.

⁶⁸ Se trata del libro del dramaturgo francés Louis Sébastien Mercier, *Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique* (1773). En este libro teórico, Mercier se manifestaba en contra de la tragedia regular francesa y a favor de los modelos de Shakespeare, Calderón y Goldoni. Tuvo mucho éxito en el círculo intelectual de Goethe y fue traducido al alemán en 1775, en apéndice a un drama de Mercier, y acompañado por una apostilla de Goethe.

⁶⁹ Cfr. Pareyson, «L'estetica preclassica di Goethe», cit., pp. 111-112.

⁷⁰ En 1776 Goethe escribe: «Vale eternamente esta verdad: limitarse, necesitar realmente un objeto, pocos objetos, y luego amarlos de verdad» (WA IV, 3, 89).

riqueza y apertura. Se trata entonces de una limitación positiva, por la cual se renuncia a una falsa extensión, que es aquella de la universalidad genérica, y se conquista la verdadera extensión: aquella que permite profundizar y enriquecerse. Este concepto del valor del límite o de la limitación como riqueza es para Goethe, en los primeros años en Weimar, una verdadera experiencia vital: la necesidad de poner orden en su propia vida le lleva a una estricta disciplina interior.⁷¹

La misma costumbre a la disciplina que Goethe debía forjarse para organizar su vida, la traslada al arte. Esta conciencia de la necesidad del trabajo disciplinado, de las leyes y las normas también en el ámbito del arte, aleja a Goethe cada vez más de la poética y de la estética *sturmeriana*, para acercarlo a su futura poética y estética clásica. Goethe concluye así su progresivo distanciamiento de todo titanismo *sturmeriano*: a la concepción titánica del hombre, poderoso y libre de normas, se sustituye la conciencia de que el hombre es limitado y que debe seguir unas normas para guiarse en la vida. El reconocimiento de los límites de la humanidad se convierte así en el motivo de una serie de poesías muy significativas.⁷² Bajo este nuevo punto de vista, la rebelión titánica resulta ser una negación de la vida, mientras que la verdadera afirmación consiste justamente en reconocer la insuficiencia humana. Porque si el hombre pretende afirmarse luchando contra Dios, acaba por perderse; cuando, al contrario, reconoce su propio límite, admitiendo que la divinidad está por encima de él, el hombre se afirma verdaderamente.⁷³ Estos son los motivos de la poesía *Grenzen der Menschheit (Límites de la humanidad)*, de 1781.⁷⁴

Sin embargo, como hemos visto anteriormente, en la concepción goetheana el hombre sigue teniendo una chispa de divinidad dentro de sí, porque participa de la naturaleza, identificada con Dios, y es capaz de crear como ella. El hombre se encuentra entonces en un estatus intermedio, entre la esfera terrenal y la divina, y su tarea moral es la de asemejarse lo más posible a los dioses, siguiendo su ejemplo. Es este el tema de la poesía *Das Göttliche (Lo divino)* de 1783, en la que Goethe insta al hombre a ser «noble, acogedor y bueno», porque solamente estas cualidades pueden «diferenciarle de todos cuantos seres conocemos». Y añade: « ¡Benditos los ignotos seres superiores que

⁷¹ «Orden, precisión, rapidez, son las cualidades que día tras otro intento adquirir» (carta a Kestner, 14 de mayo 1780. WA IV, 4, 221).

⁷² La lucha contra las pretensiones del «superhombre» es también el motivo de la meditación que en la poesía *Ilmenau* (1783) Goethe dirige a sí mismo, en referencia a sus años juveniles. Condenando el ímpetu rebelde de su poesía *sturmeriana*, el poeta defiende ahora una moderación más consciente.

⁷³ Cfr. Pareyson, ob. cit., pp. 114-116.

⁷⁴ En esta poesía, Goethe define a Dios como el «Santo Padre primigenio», pero no se refiere evidentemente al Dios bíblico, por todo lo que venimos diciendo, sino al Uno-infinito.

presentimos! Pueda el hombre asemejarse a ellos; su ejemplo nos enseñe a creer en ellos». La naturaleza, al contrario, es insensible, porque «el sol ilumina al bueno y al malo, brillan para el culpable, igual que para el justo, la luna y las estrellas». El hombre, sin embargo, «puede lo imposible», porque solamente él, a diferencia de los otros seres, «diferencia, elige, juzga; él puede lograr que dure el instante.» (WA I, 2, 83-85)

El hombre, por tanto, participa tanto de la esfera terrenal como de la divina: por un lado, pertenece al reino inferior, porque está sometido a las leyes de la naturaleza; sin embargo, se diferencia de los otros seres por la capacidad *moral*, es decir, por su posibilidad de ser «noble, acogedor y bueno». Por tanto, si desde el punto de vista meramente físico el hombre es idéntico a los animales, por otro lado tiene la capacidad de elevarse por encima del reino inferior saliendo de la indiferencia moral, propia de la naturaleza, y alcanzando el *juicio*: «él diferencia, elige, juzga». En segundo lugar, el hombre puede vencer el devenir de la vida y conseguir la eternidad, logrando que «dure el instante».

Es ésta entonces la gran posibilidad del hombre: superar con el *juicio* moral la indiferencia de la naturaleza y del caso, y vencer a través de la obra artística el devenir de la vida: porque es el arte la auténtica eternización del instante. Reconocer el propio límite significa reconocer a Dios por encima de uno mismo, y presentir a los dioses significa intentar asemejarse a ellos: realizar en nosotros mismos aquellas cualidades que honramos en ellos. En suma, el *reconocimiento del propio límite* se convierte en *presentimiento de los dioses*, y el presentimiento de los dioses se convierte en un principio eficaz de actividad, mejoramiento, y crecimiento espiritual. Lo divino actúa de esta forma en nuestra vida, conectando la conciencia del límite humano con la aspiración a la eternidad.⁷⁵

La coincidencia de límite y posibilidad constituye el *destino* humano: el límite en el doble sentido de existencia finita así como de leyes, normas naturales a las que el hombre está sujeto; mientras que la posibilidad alude a la plenitud de vida, a la riqueza que se ofrece a quien sabe reconocer su limitación, consciente de que la verdadera extensión se encuentra no en la abolición sino en la profundización del límite. El destino, entonces, es la vida en cuanto tiene implícita su *ley*. Sin embargo, para Goethe no es a través de la vida consciente o de la reflexión que uno capta esta norma, porque el destino es *inconsciente* y actúa en lo profundo. Esta «pura inconsciencia» (*reine*

⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 118-120.

Dumpfheit la define Goethe) merece ser destacada, porque el concepto de «*Dumpfheit*» aparece a menudo en los textos goetheanos de estos años,⁷⁶ así como otros dos términos, que podemos considerar conceptos clave de su pensamiento en este periodo: los conceptos de «*Reinheit*» (pureza) y de «*Stille*» (silencio, calma).⁷⁷

Ante todo, no hay que confundir el elogio de la vida inconsciente con una exaltación del desenfreno y de la frivolidad, al contrario. Con el término «inconsciente» Goethe alude simbólicamente a la vida de las plantas, que siguen su curso vital (brotan, crecen, maduran y florecen) sin ser, en efecto, conscientes de ello, pero guiadas por un instinto seguro. Al respecto Goethe dirá en una ocasión, al amigo Knebel, que «se vive bien solamente cuando se olvida que se vive»: la inconsciencia es la naturalidad misma del destino, el ámbito espiritual profundo en el que uno debe tomar conciencia de sí mismo, de su limitación y de sus posibilidades, para participar en la creatividad de la naturaleza.⁷⁸ También en la creación artística hay un aspecto, por así decir, “vegetal”: una orientación segura y precisa, que a través de operaciones lentas e imperceptibles conduce al resultado preparado en el tiempo. En este sentido la creación artística es un desarrollo orgánico, como el crecimiento de una planta o la maduración de un fruto. Goethe extiende esta imagen botánica del arte a la existencia, porque bajo este punto de vista vida y arte se asemejan: se realizan solamente si proceden como la naturaleza, es decir, según un desarrollo orgánico, con una lenta y segura maduración. Conformemente a la afinidad entre arte y vida, entre producción artística y edificación de la propia personalidad (*Bildung*), Goethe entiende la creación artística como un *desarrollo orgánico*, que presupone las virtudes de la esperanza y de la paciencia.⁷⁹

En cuanto al concepto de «*Reinheit*» (pureza), es una de las palabras recurrentes en el Pietismo, para el cual, como para los místicos, significa “regeneración” interior. El término es empleado también por Kant para aludir a la “razón pura”, es decir a la razón libre de todo elemento empírico.⁸⁰ La proliferación de esta palabra en los textos goetheanos del primer decenio en Weimar, sobre todo en las cartas y en el diario, atestigua un proceso de educación interior, que aleja a Goethe cada vez más de la mentalidad *sturmeriana* para acercarlo a la clásica. A este respecto es muy significativo

⁷⁶ En una carta de 1777 Goethe escribe a Charlotte von Stein: «Yo yacía feliz en un inconsciente olvido (*in dumpfen Vergessen*). (WA IV, 3, 148).

⁷⁷ Cfr. Pareyson, ob. cit., pp. 121-122.

⁷⁸ El elogio de la «vida inconsciente», de la calma y del silencio como condiciones necesarias para el recogimiento interior y una sucesiva «regeneración», revelan las inclinaciones místicas de Goethe, pero nos reenvían también a algunas prácticas de meditación oriental.

⁷⁹ Cfr. Pareyson, ob. cit., pp. 130-131.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 123.

que Goethe utilice a menudo juntos los términos «*rein*» y «*still*», puro y tranquilo, referidos casi siempre a la vegetación natural: cambia pues el sentimiento de la naturaleza respecto a los años juveniles, naturaleza que es vista ahora en su constante e impasible legalidad. A esta nueva concepción de la naturaleza, más armoniosa y compuesta, corresponde la actitud interior de la «*Reinheit*». El amor, que es el espíritu de la pureza, permite una verdadera regeneración interior, restituyendo al hombre a la genuina y simple naturaleza. Se trata sin duda también de una purificación moral, basada en una especie de recogimiento interior, de profundización de la conciencia individual, por la que uno toma conciencia de sí y de sus propias posibilidades.⁸¹

Finalmente, el término «*Stille*», que significa silencio y a la vez calma, tranquilidad (como «*Ruhe*»), paz (como «*Friede*»), reenvía a una actividad secreta, invisible, y es un término tanto clasicista como pietista.⁸² Después de la experiencia *sturmeriana*, la «*Stille*» se presenta a Goethe como una pacificación de su inquietud, una moderación del ímpetu, y una disciplina para la creatividad. La «*Stille*» significa ante todo paz interior, y en este sentido se identifica con el recogimiento: es el silencio interior, la calma y la tranquilidad necesaria para el desarrollo orgánico tanto de la personalidad como de la obra artística. El valor que Goethe otorga ahora a la tranquilidad es otra señal del paso de la época *sturmeriana* a la mentalidad clásica, que permite un nuevo tipo de creatividad artística: la tranquila maduración interior opuesta a la creatividad tumultuosa y caótica, el desarrollo lento y seguro opuesto al ímpetu potente pero a menudo desordenado. El silencio y la calma, entonces, constituyen las condiciones de la verdadera actividad creadora, entendida como acumulación constante y secreta, preparación lenta pero segura, y espera del resultado futuro.⁸³

1.3.3. Del canto poético al estudio científico de la naturaleza

1.3.3.1. Grandeza y sublimidad de la naturaleza

⁸¹ *Ibid.*, pp. 123-125.

⁸² Durante los años en Leipzig, Goethe había aprendido los ideales de la simplicidad y de la calma del pintor Adam Friedrich Oeser, que había sido maestro de Winckelmann: el teórico de la poética clásica que definía la belleza como noble simplicidad y calma grandeza (*edle Einfalt und stille Grösse*).

⁸³ Cfr. Pareyson, ob. cit., pp. 126-128.

Llama la atención que en la producción goetheana de la primera década en Weimar, justamente cuando Goethe parece cada vez más interesado en la naturaleza y sus fenómenos, resulten ser pocas las expresiones poéticas sobre ella: a parte de raros momentos, la naturaleza no está presente en las obras escritas o esbozadas durante estos años: *La misión teatral de Wilhelm Meister*, el *Egmont*, la *Ifigenia en Táuride*, el *Tasso*. En cambio, paralelamente a esta disminución de las obras poéticas dedicadas a la naturaleza, empiezan los estudios científicos que Goethe emprende sobre este tema.

Este momentáneo desplazamiento de interés (en realidad, ciencia y poesía estarán siempre muy ligadas en Goethe) se justifica con la nueva situación vital que el poeta experimenta en Weimar: la pequeña dimensión de la ciudad, y la nueva casa en el campo que el duque ofrece a Goethe (y que éste habitó desde 1776 hasta 1782), dan al poeta la posibilidad de vivir en contacto directo con la naturaleza. Los nuevos oficios como inspector de las minas de Ilmenau también le proporcionan un contacto cada vez más frecuente con ella. Es justamente esta nueva familiaridad con la naturaleza lo que despierta en Goethe la curiosidad científica, más que la expresión poética. Si antes la naturaleza le aparecía en su infinita creatividad y fecundidad, ahora prevalece el sentido de su eternidad e inmutabilidad. Goethe quiere penetrar en los misterios insondables de la naturaleza, y este cambio de actitud da pie al estudio científico de su *legalidad*.

Las experiencias poéticas de la naturaleza que Goethe vive en estos años están basadas sobre todo en un sentimiento de calma y de paz, al que corresponde una visión de la eterna inmutabilidad de la naturaleza.⁸⁴ A este propósito, la experiencia que más reveló a Goethe el sentido de la eternidad e inmutabilidad de la naturaleza fue el contacto con las montañas: decisivas fueron la ascensión al Brocken, la montaña más alta del Harz, en el invierno de 1777, y el viaje a Suiza de 1779. La ascensión le parece una experiencia religiosa, que le hace sentir la divinidad de la naturaleza: la montaña se revela no solamente en su eternidad e inmutabilidad, sino también en su carácter sagrado e insondable; porque, como hemos visto precedentemente, Goethe siente la divinidad en la naturaleza y la naturaleza como divina.

En el viaje a Suiza de 1779, ante el espectáculo de los montes, Goethe siente también la *grandeza* y *sublimidad* de la naturaleza. Preparándose para el viaje escribe a Charlotte von Stein (WA IV, 4, 63): «Suiza nos espera: contamos con pasear por las

⁸⁴ Este es el significado de muchas poesías y anotaciones “nocturnas”, frecuentes entre 1776 y 1779, en las que la luz de la luna se convierte en símbolo de la paz que apacigua las inquietudes del alma. Véase el *Canto vespertino del cazador* y el *Canto nocturno del peregrino* (1776).

grandes figuras del mundo y de sumergir nuestros espíritus en lo *sublime* de la naturaleza». ⁸⁵ Ahora experimenta la enorme grandeza de los montes como algo intermedio entre lo *finito* y lo *infinito*. En esta esfera se sitúa el sentimiento de lo sublime, que media entre lo finito y lo infinito, lo físico y lo divino: el sentimiento de lo sublime está en conexión con el de la divinidad e impenetrabilidad de la naturaleza. Para Goethe no se trata del sentimiento inicial, improviso y arrollador, a la vista de las montañas, que impacta el alma dejándola inquieta, sino de la pacificación de aquella primera sensación: es su profundización y desarrollo, que culmina en una emoción calma y compuesta, en la que el alma resulta finalmente engrandecida y enriquecida. Esta concepción del sentimiento de lo sublime como una «grande calma impresión» es un testimonio más de la nueva mentalidad de Goethe, alejada de los fermentos juveniles, y más cercana a los ideales clásicos: la calma y la contemplación nutren de grandeza el alma. En la contemplación de lo sublime, el alma engrandecida es perfectamente adecuada tanto a la grandeza de los objetos que a la plenitud emotiva que deriva de ellos. ⁸⁶

La experiencia de las montañas va acompañada también por una reflexión sobre la lenta e inexorable actividad de la naturaleza, que plasma la tierra y el paisaje con su constante actividad formadora. Los sentimientos de eternidad e inmutabilidad de la naturaleza se acompañan a los de divinidad y sublimidad de la misma, y Goethe siente que la creatividad de la naturaleza actúa según leyes eternas e inmutables. Estos sentimientos preparan el paso del canto poético a la observación científica: el poeta “siente” lo que será tarea del científico estudiar, es decir, la actividad formadora de la naturaleza según leyes eternas. Y la actividad del científico contribuirá a su vez a un mayor entendimiento por parte del poeta.

1.3.3.2. El ensayo *Sobre el granito*

Esta ambivalencia de actitudes se encuentra en el ensayo *Sobre el granito* de 1784 (WA II, 9, 169-177), un escrito intermedio entre ciencia y poesía, inspirado por la observación científica y por la pasión poética a la vez. Goethe imagina estar en la cima

⁸⁵ Carta del 24 de septiembre 1779.

⁸⁶ Cfr. Pareyson, ob. cit., pp. 166-170.

de un monte y es consciente de apoyarse sobre el granito, que es la roca más profunda y sólida del suelo terrestre: es «la cosa más alta y más profunda, la base de la tierra, sobre la cual se han formado los múltiples montes». La conciencia científica es ahora explícita y precisa, sin embargo, la actitud científica no suprime la poesía, al contrario, la inspira y la sustenta. Esa conciencia, ante todo, profundiza y confirma el sentido de la inmutabilidad y de la eternidad de la naturaleza: el granito es *inmutable*, es la «base de nuestra tierra», el «firme suelo del mundo originario»; además, el granito es *eterno*, «la cosa más antigua», que existe «antes de toda vida y sobre toda vida».

Goethe expresa la inmutabilidad y eternidad de la naturaleza, simbolizada por el granito, con un juego de antítesis. La primera contrapone el «corazón humano», que es «la parte más joven, variada, móvil, mutable, inestable del creado», con el granito, que es «el hijo más antiguo, sólido, profundo, inmutable de la naturaleza»: el poeta, experto de los mutables sentimientos humanos, siente el deseo de una calma contemplación de lo *inmutable*. Una segunda antítesis es aquella que Goethe establece entre el *sublime* monte de granito y los *bellos* y fecundos valles y llanuras. El granito representa, pues, aquella esfera originaria e inmutable, pura y verdadera, que se contrapone a la mutabilidad efímera de la vida. La conciencia científica alimenta entonces el sentimiento poético de lo *sublime* y de lo *divino*. Justamente porque, como científico, conoce la esencia del granito, el poeta participa más íntimamente en la naturaleza: le parece estar en conexión directa con las fuerzas internas de la tierra. Esta *participación directa* en la naturaleza se convierte en elevación espiritual, es decir, en *sentimiento de lo sublime*: en la cima del monte el poeta se siente elevado sobre el resto del mundo, y esta elevación física representa también una elevación espiritual.⁸⁷

Pero la ciencia no contribuye solamente a la experiencia de lo *sublime*, sino también al sentido de lo *divino*: la naturaleza, que parece muda e inaccesible, en realidad se revela a quien sabe escucharla y entenderla. Por eso Goethe habla de aquella «paz sublime que es fruto de la *solitaria muda* cercanía de la grande naturaleza *que habla en voz baja*». Este solemne manifestarse de la naturaleza adquiere aquel significado religioso que Goethe había experimentado ya durante la ascensión al Brocken: la cima del monte le parece sede de lo divino, como un altar sobre el cual dar las gracias a Dios. Por tanto, el sentimiento de lo sublime culmina en el sentido de la *divinidad* de la naturaleza. Ahora que la contemplación de lo eterno, tanto poética como

⁸⁷ *Ibíd.*, pp. 172-174.

científica, ha nutrido el alma, desaparecen las contraposiciones: el poeta ha arrancado a la naturaleza su secreto, y ve cómo todo se concilia en el seno de la naturaleza.⁸⁸ Junto al granito, también el mutable corazón humano pertenece a la naturaleza, porque «todas las cosas naturales están en una precisa conexión» (HA, XIII, 255).

El ensayo *Sobre el granito* representa entonces una suma de todas las experiencias poéticas de la naturaleza hechas por Goethe en la primera década de Weimar, y es a la vez el primer resultado de sus estudios científicos. Esto demuestra, una vez más, cómo poesía y ciencia acaban por converger en el alma de Goethe.

1.3.4. Ciencia y filosofía de la naturaleza

Goethe emprende sus estudios científicos para investigar aquella unidad coherente y aquella legalidad inmutable de la naturaleza, que ya le habían revelado su contemplación y su sentimiento poético. Escribe a Charlotte von Stein al respecto: «No puedo expresarte cuánto me sea inteligible el libro de la naturaleza (...) todo está en acuerdo y se conecta, porque yo no tengo ningún sistema y no quiero sino la verdad por sí misma» (WA IV, 7, 229).⁸⁹

La *unidad de la naturaleza* es el principio basilar para Goethe, y este principio tiene tres implicaciones: debe ser el fundamento de la ciencia, y al mismo tiempo el significado último para leer correctamente los resultados de las investigaciones científicas; por esa razón, es también la regla principal del método de investigación. Impresionado por la armonía universal de la naturaleza, Goethe se dedica a la ciencia para buscar su *conexión unitaria*, presuponiendo el principio de unidad. Este principio se traduce en saber ver la unidad y la totalidad tanto en las cosas individuales como en el universo entero; lo cual significa, por un lado, concebir siempre la cosa individual como un *organismo*, concluido y coherente en sí mismo, y al mismo tiempo ver el universo como la unitotalidad de la naturaleza, en la cual todas las cosas están en armonía entre sí. Por eso Goethe será siempre enemigo de las investigaciones parciales, porque no pueden explicar verdaderamente las cosas particulares: solamente en su conexión con la totalidad la *parte* encuentra su significado y lugar entre las cosas.⁹⁰

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 174-175.

⁸⁹ Carta a Charlotte von Stein del 15 de junio 1786.

⁹⁰ Cfr. Pareyson, ob. cit., pp. 176-177.

Armado con estos principios, Goethe emprende su actividad científica sobre todo en los ámbitos de la geología, la botánica y la anatomía.

En mayo de 1776, por encargo del duque Karl August, Goethe tuvo que ocuparse de la reactivación de las minas de cobre y plata de Ilmenau; esta tarea le ofreció la ocasión de dedicarse a estudios de mineralogía y geología, que desembocaron en una teoría sobre el origen de la superficie terrestre. Fruto de sus estudios fueron el ensayo *Sobre el granito* de 1784 y el ensayo *Sobre la teoría de la estratificación de las rocas* de 1785. También las investigaciones geológicas de Goethe fueron inspiradas por el principio de la unidad de la naturaleza, prueba es su proyecto de una carta mineralógica europea. Goethe buscaba en sus estudios geológicos un principio simple y unitario de conexión, y una ley universal de formación. A este respecto, elaboró la teoría del granito como “piedra originaria”, a partir de la cual se habrían desarrollado todas las demás. Esta idea resulta significativa porque intenta aplicar también al mundo inorgánico el principio goetheano de la *transformación* de un tipo originario (metamorfosis) como fundamento de la multiplicidad.

En cuanto a los estudios de anatomía, ya desde 1773 Goethe se había ocupado de osteología para colaborar en los *Fragmentos fisonómicos* de Lavater. Pero fue solamente en el otoño de 1781 que Goethe se dedicó a un estudio verdaderamente científico de la osteología, bajo la guía del profesor de anatomía de la universidad de Jena, J.C. Loder. El propósito, además de científico, era artístico, porque Goethe se proponía dar algunas lecciones de anatomía a los alumnos de la academia de bellas artes. En marzo de 1784, durante una investigación comparada de huesos animales y huesos humanos, Goethe llegó a la conclusión de que también el hombre tiene, al igual que los animales, el *hueso intermaxilar*.

Este descubrimiento era de suma relevancia por dos motivos. En primer lugar, el hueso intermaxilar humano había sido negado por la mayoría de los estudiosos de aquella época. Goethe escribió entonces un ensayo *Sobre el hueso intermaxilar del hombre y de los animales* y lo hizo llegar a los mayores anatomistas del tiempo; sin embargo, no obtuvo el reconocimiento esperado. Solamente unos veinte años más tarde el descubrimiento sería reconocido por toda la comunidad científica. El segundo motivo, no menos importante, es que para Goethe este descubrimiento desmentía a aquellos que se basaban en la ausencia del hueso intermaxilar en el hombre para diferenciar radicalmente al hombre de los animales. Para Goethe, en cambio, esa diferencia era solamente espiritual, no física: basta con recordar la poesía *Lo divino*.

Goethe no podía admitir que el cuerpo humano fuera de naturaleza completamente distinta del animal, porque habría estado en contradicción con su principio de la unidad de la naturaleza. Este principio le había revelado la continuidad entre los animales y el hombre, continuidad que Goethe había largamente debatido y teorizado también con Herder.⁹¹ Por eso, escribiendo al amigo, Goethe llamó al hueso intermaxilar «la piedra angular del hombre» (WA IV, 6, 258).

En la *Historia de mis estudios botánicos* (WA II, 6, 95-128) cuenta Goethe que fue el contacto cotidiano con la naturaleza, empezado en Weimar, lo que le introdujo en la botánica, y que en este ámbito científico le resultó fundamental la lectura de Linneo: «después de Shakespeare y Spinoza la mayor influencia sobre mí la ejerció Linneo», dijo una vez Goethe, pero justamente por estar en desacuerdo con algunas de sus teorías. En marzo de 1785 empezó a estudiar en profundidad la botánica, y a principios de noviembre, aprovechando la soledad de Ilmenau, leyó por entero la *Philosophia botanica* de Linneo. Ya en esta época Goethe tenía la intuición de una «planta originaria» de la que derivarían todas las plantas reales, sin embargo, esta idea encontraría su teorización solamente durante el viaje por Italia. En efecto, escribiendo a Charlotte von Stein el 9 de julio 1786, Goethe le comunica que ha encontrado el principio del reino vegetal, y añade: «Y esto no es un sueño, no es fantasía: es la percepción de la *forma esencial*, con la cual la naturaleza, por así decir, no hace más que jugar, y jugando produce la vida múltiple» (WA IV, 7, 242). Esa «forma esencial» es, justamente, una primera teorización de la «planta originaria».⁹²

1.3.5. Goethe y Spinoza

1.3.5.1. Panteísmo y acosmismo

Como hemos visto, poesía y ciencia representan para Goethe los ámbitos privilegiados para entender el mundo, a través de la contemplación y observación directa de la naturaleza. Por esta razón, Goethe no amaba demasiado la metafísica, sobre todo si ésta pretendía prescindir del mundo «físico». Este rechazo de la metafísica

⁹¹ *Ibíd.*, pp. 178-179.

⁹² *Ibíd.*, pp. 179-180.

representó siempre un punto de desacuerdo con Jacobi, al que Goethe escribió una vez, medio en broma: «Dios te ha castigado con la metafísica y te ha metido una aguja en la carne, a mí en cambio me ha bendecido con la física, para que fuera feliz contemplando sus obras, de las que pocas solamente ha querido darme en propiedad». ⁹³ La «metafísica», para Goethe, tiene que reducirse a la «física», porque Dios se revela a través de la naturaleza: «Antes de que yo escriba una sílaba de metafísica tengo que llevar a cabo el estudio de la física». ⁹⁴ Por eso Goethe no puede aceptar las metafísicas que afirman a un Dios trascendente, porque él reconoce la divinidad «solamente en y desde las cosas individuales... Aquí estoy entre los montes y busco lo divino *in herbis et lapidibus*». ⁹⁵

Este reconducir la «metafísica» a la «física» está contenido en el importante intercambio epistolar con Jacobi de los años 1784-86. Jacobi, que estaba entonces preparando sus famosas *Cartas sobre la doctrina de Spinoza* (1785), visitó a Goethe en Weimar en septiembre de 1784; es probable que, durante las conversaciones mantenidas con el amigo, se despertara en Goethe el deseo de estudiar a fondo a Spinoza, que hasta entonces Goethe había más bien admirado que realmente conocido. En otoño de 1784 empezó entonces a leer y meditar la *Ética* con Charlotte von Stein, y la lectura le costó bastante esfuerzo:

«Yo no puedo decir que haya leído nunca de manera continuada los escritos de este hombre excelente, ni que me haya sido presente en el alma el edificio entero de su pensamiento. Mi forma de pensar y de vivir no me lo permite. Pero cuando le lanzo la mirada me parece entenderlo (...) y puedo sacar de él influjos muy saludables para mi forma de pensar y de actuar». ⁹⁶

En suma, Goethe recibe de Spinoza inspiración para sus propias ideas y nutrimento espiritual, hasta el punto de considerar su influencia decisiva, a pesar de un desacuerdo en el modo de concebir a la naturaleza. Lo que Goethe aprecia en Spinoza es la *identidad de Dios y Naturaleza*: se trata de aquel panteísmo genérico al que Goethe había adherido durante sus lecturas juveniles, mediante referencias de segunda mano a Bruno y Spinoza, y que consiste sobre todo en concebir a Dios y la Naturaleza como el Uno-Todo, el *hèn kai pân*. Ahora, sin embargo, Goethe puede profundizar en esta

⁹³ Carta del 5 de mayo 1786 (WA IV, 7, 213).

⁹⁴ Carta a Jacobi del 12 de enero 1785 (WA IV, 7, 7).

⁹⁵ Carta a Jacobi del 9 de junio 1785 (WA IV, 7, 63-64).

⁹⁶ *Ibíd.* (WA IV, 7, 63).

cuestión y, gracias a un sentido especulativo más desarrollado, distingue en Spinoza dos doctrinas, de las cuales acepta una y rechaza la otra.

La primera doctrina, que Goethe acepta, es un concepto de panteísmo entendido como identificación de Dios y realidad: decir realidad significa decir Dios, y decir Dios significa decir realidad. Si por esta razón muchos han condenado a Spinoza como ateo, Goethe toma al contrario su defensa: «Ateísmo y spinozismo son dos cosas distintas»,⁹⁷ escribe a Jacobi, porque lo que está en juego es «aquella realidad suprema [Dios] que es el fundamento de todo el spinozismo, en la que se basa todo lo demás y de la que todo lo demás deriva». A fundamento de la doctrina de Spinoza está entonces un concepto de divinidad, mientras que para los ateos la materia es simplemente materia. Spinoza, afirma Goethe, «no demuestra la existencia de Dios: la existencia es Dios. Y si otros por esto lo tachan de ateo, yo quisiera en cambio llamarlo y exaltarlo *theissimus*, es más, *christianissimus*».⁹⁸

La segunda doctrina, en cambio, entraña un cierto *acosmismo*: a Goethe le parece que, afirmando tan decididamente a Dios como realidad suprema, Spinoza corre el riesgo de hacer desvanecer en Dios todas las cosas individuales, reducidas a simples fenómenos de la divinidad: la variedad del mundo parece desaparecer en la unidad de Dios. Ésta sería la tendencia al acosmismo en Spinoza que Goethe no puede aceptar, una divergencia sustancial en la forma de ver la naturaleza. Goethe reconoce que también para el spinozismo Dios se encuentra en las cosas individuales, pero ahí se hace hincapié en Dios, y no en las cosas; en cambio, el poeta reconoce la divinidad «sólo *en y desde* las cosas individuales, a la consideración más cercana y profunda de las cuales nadie más que Spinoza mismo puede animarme, a pesar de que parezca que en su mirada todas las cosas individuales desvanezcan».⁹⁹ Para Spinoza no es, como para Goethe, que Dios se pueda encontrar *sólo* «en y desde las cosas individuales», sino más bien que las cosas individuales resultan comprensibles solamente en Dios.¹⁰⁰ El acento está expresamente puesto sobre Dios como única sustancia de las cosas, y no sobre las cosas como única sede de Dios.

La diferencia, entonces, es la siguiente: Spinoza acentúa que *las cosas están en Dios*, mientras que Goethe sostiene que *Dios está en las cosas*. Esta diferencia explica

⁹⁷ Carta del 21 de octubre 1785 (WA IV, 7, 110).

⁹⁸ Carta del 9 de junio 1785 (WA IV, 7, 62).

⁹⁹ *Ibid.* (WA IV, 7, 63).

¹⁰⁰ Efectivamente, como hace notar Pareyson, uno de los principios de Spinoza es: «*Quicquid est, in Deo est, et nihil sine Deo esse neque concipi potest*». Cfr. Pareyson, ob. cit., p. 182.

cómo, al contrario que en el panteísmo spinoziano, el panteísmo goetheano tiene un carácter más naturalista que místico. Prueba es la interpretación que da Goethe de la spinoziana *scientia intuitiva*: para Spinoza, ésta consiste en un conocimiento de las cosas condicionado por la idea de Dios como causa inmanente de todas las cosas; Goethe, en cambio, ve en ella una exhortación a *buscar a Dios en las cosas*, es decir, a ceñirse a las cosas que están a nuestro alcance.¹⁰¹

1.3.5.2. El *Estudio sobre Spinoza* de Goethe

Todas estas ideas se presentan ordenadas y sistematizadas en el *Estudio sobre Spinoza*, un escrito publicado póstumo solamente en 1891,¹⁰² y que consiste en apuntes probablemente dictados por Goethe a la señora von Stein durante el periodo de estudios spinozianos en común. También en este escrito emerge el acuerdo con Spinoza en cuanto al principio de identidad entre Dios y realidad, mientras que el desacuerdo se manifiesta respecto a la tendencia acosmista del spinozismo.

El primer punto resulta claro ya desde las primeras líneas del *Estudio*: «El concepto de existencia y de perfección es un único y mismo concepto» (HA XIII, 7). En esta frase resalta todavía el principio fundamental del «spinozismo» goetheano, es decir, la identidad de Naturaleza y Dios, pero llevada a una identidad más radical: la identidad de existencia y perfección. El punto de desacuerdo, es decir, la tendencia acosmista de Spinoza, es también reconducido a un principio más radical: se trata de la posibilidad de conocer a Dios. Desde el punto de vista de Spinoza, el conocimiento de Dios está implícito en el conocimiento de las cosas, en el sentido de que éste *se reduce* en el fondo a aquello. Para Goethe, en cambio, eso significaría hacer desaparecer la variedad de las cosas individuales en el concepto de Dios. Además, en el panteísmo de Goethe, Dios y lo infinito no son totalmente cognoscibles: hay un fondo misterioso e insondable en la realidad, en la naturaleza, en las cosas, por ende tanto lo infinito como el individuo son, *en el fondo*, incognoscibles. En suma, para Spinoza las cosas “son” en Dios, son *modificaciones de Dios*, y Dios es perfectamente cognoscible; para Goethe, en cambio, Dios está *en las cosas*, las cosas *participan* de Dios, y Dios, en cuanto infinito, es

¹⁰¹ Pareyson, ob. cit., pp. 181-182.

¹⁰² Cfr. WA II, 11, 313-319; HA, XIII, 7-10.

fundamentalmente incognoscible. Por esta razón Goethe afirma que «lo infinito, o la existencia perfecta, no puede ser pensado por nosotros. Podemos pensar sólo cosas que, o son limitadas, o las limita nuestra alma» (HA XIII, 7).

Afirmar que *las cosas participan de Dios* no significa decir que las cosas sean sus partes, porque el infinito no tiene partes: «Todas las existencias limitadas son en el infinito, pero no son partes del infinito, sino que participan más bien en la infinitud [*sie nehmen vielmehr teil an der Unendlichkeit*]» (HA XIII, 7). Spinoza también niega que el infinito tenga partes, pero el concepto de *participación* es enteramente de Goethe: las cosas individuales participan en la divinidad y tienen una profundidad insondable, en cuanto son *única sede y manifestación* de la infinita e incognoscible vida divina. Por eso Goethe afirma que «un ser viviente limitado es parte del infinito o, mejor, tiene algo infinito en sí» (HA XIII, 8). El individuo no es “parte”, ni tampoco “modalidad” de Dios, sino su sede y manifestación; como tal, el individuo tiene en sí algo de infinito y es, en el fondo, incognoscible. Comprendemos entonces por qué Goethe, en 1780, escribía a Lavater que «del principio *individuum est ineffabile* él deducía un mundo». A través del concepto de *participación*, *Goethe salva la autonomía del individuo*: porque éste no es concebido simplemente como “modalidad” de Dios, y ni el individuo ni Dios son perfectamente cognoscibles; en cambio, se hace hincapié en la participación en la vida universal, es decir, en el vivir y actuar, por tanto en la autonomía del individuo. También en este punto Goethe se distingue de Spinoza: para el poeta la realidad es sobre todo viviente, porque viviente es la naturaleza.

La autonomía del individuo es entonces un punto de divergencia respecto a Spinoza, como demuestra el siguiente paso:

«No podemos pensar que algo limitado exista por sí mismo y, sin embargo, todo existe realmente por sí mismo, si bien los estados están tan concadenados que lo uno tiene que desarrollarse a partir de lo otro, y parece, por eso, que una cosa se produce de otra, lo cual no es así, sino que un ser viviente da a otro la ocasión de ser (...)» (HA XIII, 7; WA II, 11, 315-316).

Podemos dividir este paso en dos partes. En la primera, Goethe afirma que no se puede pensar que algo finito exista de por sí, y sin embargo, éste existe realmente de por sí. Spinoza había afirmado que algo finito no puede existir de por sí, por tanto nunca habría aceptado que pudiera existir por sí mismo: aquí la divergencia con Goethe es evidente. Para Goethe el individuo finito y viviente es al mismo tiempo *condicionado* e

independiente: participa en la vida universal, pero eso significa siempre vivir, es decir, ser autónomo y activo. En la segunda parte del paso citado, Goethe quiere probablemente decir que todo individuo, en cuanto participa en la vida universal, es parte de una concatenación universal (y en eso concuerda con Spinoza); pero la vida universal en la que el individuo participa se explica en cada uno como un principio autónomo, en base al cual uno vive y genera vida (y en eso Goethe se aleja de Spinoza). El individuo, en cuanto viviente, es entonces al mismo tiempo autónomo y condicionado, causa y efecto.

Sobre esta *independencia* del individuo viviente Goethe insiste todavía, en cuanto ella se manifiesta como *organicidad*: el individuo, que tiene en sí la vida universal y es en el fondo incognoscible como ella, es a su vez un todo coherente y armonioso, un organismo: «Toda cosa existente tiene, pues, su existencia [*Dasein*] en sí, y también aquella coherencia por la cual existe» (HA XIII, 7). Según Goethe, esta *organicidad* del individuo viviente aparece por dos circunstancias. En primer lugar, en cuanto «coherente», el organismo viviente no puede estar sometido a criterios de medida que le sean externos, porque él tiene en sí su propia ley, su principio unitario.¹⁰³ En segundo lugar, el organismo viviente tiene un carácter de totalidad indivisible: «En todo ser viviente hay lo que llamamos partes, pero de tal forma inseparables del todo que ellas mismas sólo en y con el todo pueden ser comprendidas». Por consiguiente, «ni las partes pueden ser adoptadas como medida del todo, ni el todo como medida de las partes (...) un ser viviente (...) tiene algo infinito en sí» (HA XIII, 8).

En el *Estudio sobre Spinoza* Goethe critica una vez más la «metafísica», entendida como pretensión de conocimiento perfecto de Dios y del Todo, al que el hombre puede llegar aplacando así su sed de conocimiento de las cosas individuales. Al contrario, solamente la búsqueda concreta y “limitada”, es decir, referida a las cosas finitas e individuales, puede según Goethe representar un verdadero conocimiento: hay que investigar cosas *finitas* que, en cuanto tales, están adecuadas a la capacidad de nuestro pensamiento, que es *limitada*. Es más, para Goethe *pensar significa limitar*, porque, como hemos visto anteriormente, solo en la profundización del límite se encuentra la verdadera extensión del pensamiento. Nosotros «podemos pensar sólo cosas que, o son limitadas, o las limita nuestra alma» (HA XIII, 7), afirma Goethe en

¹⁰³ «La medición de una cosa es una operación grosera, la cual, en los cuerpos vivientes, se puede llegar a usar sólo de un modo sumamente imperfecto. Una existencia viviente no puede ser medida por nada que le sea externo (...) ella misma debe dar la unidad de medida» (HA XIII, 7; WA II, 11, 316).

este ensayo. El conocimiento de la naturaleza consiste entonces en una adecuación entre las cosas y el alma: solamente si el alma consigue *limitar las cosas y ampliarse a sí misma*, puede conocer y disfrutar de las cosas.¹⁰⁴

En este escrito reencontramos entonces el concepto de *límite*, que tanta importancia ha ejercido en el desarrollo espiritual de Goethe durante la primera década en Weimar. En este sentido, el *Estudio sobre Spinoza* representa, de alguna manera, una suma de los motivos más importantes elaborados por Goethe en este periodo. Aparece el motivo de la armonía universal y de las formas individuales, es decir, el principio de la unidad de la naturaleza y el concepto de *organismo*, con todas sus implicaciones tanto en el ámbito estético como científico. Se vuelve a afirmar el carácter insondable de la naturaleza y de la vida cósmica, y la participación del individuo en la vida universal. Para concluir, aparecen también los principales conceptos estéticos de Goethe, que hemos anunciado anteriormente (a propósito del efecto que las montañas producen en el alma del poeta), y que ahora encuentran finalmente su expresión teórica: se trata de los conceptos de *grande, verdadero, sublime y bello*.

Apuntamos rápidamente estos conceptos, que derivan del tipo de relación en la que el alma se encuentra respecto a las cosas: porque el conocimiento de la naturaleza se basa, para Goethe, en una adecuación entre el alma y ellas. En primer lugar, Goethe define *sublime (erhaben)* aquella impresión que surge «cuando el alma percibe una relación casi en su germen, cuya armonía, si estuviese enteramente desarrollada, no la podría descubrir o sentir enteramente de una vez»; y esta impresión es «la más noble de aquellas en las que el alma humana puede participar» (HA XIII, 8). En cambio, *grande* es la impresión que produce «una relación que en su total despliegue basta con la medida de nuestra alma para descubrirla o captarla» (*Ibíd.*). En cuanto a los conceptos de *verdadero y bello*, Goethe los define así:

« (...) todas las cosas que existen de manera viviente tienen sus relaciones en sí mismas, de modo que la impresión que causan en nosotros, tanto ellas solas como en relación con otras, cuando nace sólo de su existencia (*Dasein*) completa la llamamos *verdadera*.¹⁰⁵ Si esta existencia

¹⁰⁴ «Debemos, pues, limitar en nuestra alma toda existencia y perfección de modo que sean adecuadas a nuestra naturaleza y a nuestro modo de pensar y de sentir. Sólo entonces decimos con seriedad que comprendemos una cosa o que la gozamos». (HA XIII, 8; WA II, 11, 317).

¹⁰⁵ Hace notar Sánchez-Meca: «No es difícil darse cuenta de las modificaciones que las ideas de Spinoza sufren en la interpretación de Goethe, que hace, por ejemplo, de la intuición metafísica spinoziana una intuición fenomenológica. En una carta a Jacobi del mayo 1786 escribe: «Dices que en Dios sólo se puede creer; yo por mi parte, doy gran importancia al intuir, y las palabras de Spinoza cuando habla de *scientia*

está, en parte, limitada a un modo por el que podemos aprehenderla con facilidad, y está en una relación tal con nuestra naturaleza que la podemos captar con placer, a dicho objeto lo llamamos *bello*» (HA XIII, 9; WA II, 11, 317-318).

La posición dada por Goethe a estos conceptos parece entonces otorgar primacía a los conceptos de *grande* y de *verdadero*, y luego derivar del primero el concepto de *sublime*, y del segundo el de *bello*. Común a los sentimientos de verdadero y de grande es la percepción de la *totalidad del objeto*: un objeto es verdadero cuando aparece en su unidad, coherencia, perfección, y es grande cuando su totalidad apenas puede ser abarcada por quien lo contempla. Cuando la totalidad de un objeto es referida a la facultad del sujeto de adecuarse a ella, de modo que el sujeto pueda captarla fácilmente y de modo placentero, entonces el objeto ya no es solamente verdadero, es *bello*. En cambio, cuando la totalidad de un objeto supera a la facultad del sujeto, el cual la imagina («en germen») pero no puede abarcarla completamente, entonces el objeto no es solamente grande, sino *sublime*. Común a lo bello y a lo sublime es entonces la referencia a *la facultad del sujeto*, que en el primer caso es satisfecha y en el segundo rebasada.¹⁰⁶

intuitiva (...) me animan a consagrar toda mi vida a la contemplación de las cosas». En: J. W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Tecnos, 2007, nota pp. 141-142.

¹⁰⁶ Cfr. Pareyson, ob. cit., pp. 187-188.

2. La teoría morfológica de Goethe

2.1. Introducción

Como dijimos al introducir el capítulo anterior, la concepción panteísta que Goethe tiene de la naturaleza guarda una estrecha relación con su teoría morfológica: vimos que la naturaleza creadora y divina es concebida como una unitotalidad, donde las partes son expresión y lugar de lo infinito, y que lo divino se expresa en la multiplicidad de la vida sensible. Como consecuencia de esta concepción, según la cual lo infinito intenta expresarse en las singularidades finitas, resulta una infinita mutación de formas: ya que si las cosas singulares no pueden agotar lo infinito, éste puede expresarse solamente en una continua creación de finitos. Ninguna de las formas realizadas consigue agotar lo infinito, sin embargo cada una de ellas lo expresa completamente en su cambio y mutación.¹⁰⁷

La creatividad de la naturaleza consiste entonces en un vínculo indisoluble de formación y *metamorfosis*: la naturaleza crea transformando sus formas, su actividad formadora es entonces, necesariamente, metamorfosis, porque lo infinito no puede fijarse en ninguna forma. En esta concepción de la naturaleza como continua transformación de formas, en las que se expresa la divinidad, se encuentra el nexo entre el panteísmo de Goethe y su teoría de la metamorfosis (morfolología). Por eso se podría afirmar que esta concepción de la naturaleza creadora en clave panteísta está en estrecha conexión con su teoría de la metamorfosis.

Es este un ejemplo evidente de complementariedad entre visión estético-poética del mundo y teoría científica, porque, como ya hemos dicho, en Goethe los ámbitos estéticos, poéticos y científicos se encuentran siempre unidos en una única e integral concepción del mundo. Esto resulta especialmente evidente en el Goethe maduro, pero la gestación del periodo que se ha denominado “clásico” en el pensamiento de Goethe empieza a raíz de las experiencias y de las ideas maduras durante el viaje por Italia,¹⁰⁸

¹⁰⁷ Cfr. L. Pareyson, «L'estetica giovanile di Goethe», ob. cit., p. 44.

¹⁰⁸ En castellano el *Italienische Reise* (literalmente «viaje italiano») ha sido traducido como *Viaje a Italia*, sin embargo esta traducción no da la idea de un viaje que sí fue a Italia, pero sobre todo *dentro* del país, y que llevó a Goethe a recorrer toda la península durante dos años. El título alemán rinde la idea de un viaje “de formación” (recordemos que Italia era meta del antiguo *Grand Tour*), que se desarrolló por etapas sucesivas, mientras que en la traducción castellana se pierde completamente esta idea. Por esta razón, yo he optado por traducir siempre el título original con «Viaje *por* Italia».

entre 1786 y 1788. Mientras que, durante el periodo juvenil del *Sturm und Drang*, Goethe concebía la naturaleza sobre todo como creatividad exuberante y caótica, a partir de la época en Weimar, gracias a los estudios científicos, el poeta fue poniendo cada vez más el acento en la regularidad y legalidad de la naturaleza: una tendencia que se consolidó durante el viaje por Italia.

En el contexto de este trabajo nos interesa especialmente la teoría de la metamorfosis de las plantas, cuyo origen y primeros desarrollos se remontan justamente a la época de ese viaje. Por razones de espacio no será posible, evidentemente, analizar otros temas fundamentales que ocuparon a Goethe en este periodo (especialmente el arte antiguo), ni analizar todas las teorías del Goethe científico.¹⁰⁹ Nos limitaremos a la idea de la metamorfosis en la botánica, dejando de lado los estudios de morfología animal y de geología. Estas omisiones resultan necesarias para no desviarse demasiado del tema principal del trabajo (la influencia de la morfología goetheana en Dilthey), sin embargo no perjudican el tema principal, al que puede bastar un atento análisis de la morfología en el ámbito de la botánica.

En efecto, es en el estudio sobre la metamorfosis de las plantas que Goethe expone su teoría acerca de la formación de las plantas a través de un doble impulso constitutivo: el de *expansión* y *contracción*. Es decir, en la planta, el mismo órgano (que Goethe identificará con la hoja) se expande y se contrae alternativamente en distintas fases, que van de la semilla (máxima contracción) al fruto (máxima expansión), para acabar de nuevo con la semilla, en un movimiento circular que refleja también el tiempo cíclico de la naturaleza. Los dos términos opuestos de este desarrollo orgánico representan también un ejemplo del principio de *polaridad*, que adquirirá cada vez más importancia en la “filosofía” de Goethe. La teoría del desarrollo por expansión y contracción nos interesa especialmente porque, como veremos detalladamente en el capítulo 6, será empleada también por el fisiólogo alemán Johannes Müller en su teoría

¹⁰⁹ Sobre el Goethe científico existe una extensa bibliografía. Uno de los primeros en ocuparse de la obra científica de Goethe fue Rudolf Steiner, que entre 1884-1897 trabajó en su publicación para el editor Kürschner. Las introducciones que Steiner redactó para esa edición se pueden encontrar reunidas en volumen R. Steiner, *Introduzioni agli scritti scientifici di Goethe*. Milano, Editrice Antroposofica, 2008. Sobre la recepción de los estudios científicos de Goethe en los diversos ámbitos científicos del siglo XIX, véase el artículo de Dietrich von Engelhardt, «Gli studi scientifici di Goethe nel giudizio delle scienze naturali del XIX secolo», en AA. VV. *Arte, scienza e natura in Goethe*. Torino: Trauben, 2005, pp. 69-94. Para un análisis crítico de la historia de los estudios sobre el Goethe científico, véase el «Estudio preliminar» de Diego Sánchez Meca en J.W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Tecnos, 2007, pp. XI-XXXIV.

de la metamorfosis de las imágenes. Y Müller, como veremos, influirá decisivamente en los estudios de Dilthey sobre la imaginación poética.

2.2. El viaje por Italia: descubrimiento de la «planta originaria»¹¹⁰

Italia, y sobre todo Roma, fue para Goethe un sueño acariciado durante toda una vida: recordamos que ya el padre había hecho un viaje a Italia en su juventud, y en la casa de Frankfurt el pequeño Goethe podía ver los dibujos y pinturas de paisajes y ciudades italianas. En Weimar, el deseo de visitar Italia y conocer el arte antiguo se había hecho tan fuerte que Goethe, en los últimos tiempos, sentía la pequeña ciudad como una prisión: el viaje, entonces, es por un lado una fuga de los límites constituidos por la vida social y las tareas administrativas, y por otro es la realización de un sueño. Sin avisar a nadie, a parte del duque, el 3 de septiembre de 1786 Goethe marcha de Karlsbad, donde se encontraba para las vacaciones del verano, hacia Italia. Lleva consigo la *Philosophia botanica* de Linneo, que había leído completamente solo en noviembre de 1785.

Pasando los Alpes, Goethe tiene la primera experiencia significativa en ámbito botánico: se da cuenta de que, según las condiciones ambientales, una misma planta puede estar sujeta a una serie de modificaciones más o menos relevantes, que la hacen parecer muy distinta sin que, efectivamente, sea otro tipo de planta. Lo que llama especialmente la atención de Goethe es la influencia que la altura de las montañas ejerce sobre las plantas: «Aquí arriba he encontrado no solamente plantas nuevas, sino que también he visto modificado el desarrollo de las plantas conocidas (...) He observado todo esto en un sauce y en una genciana, y me he convencido de que no eran especies distintas» (I, 30, 22). Una segunda experiencia especialmente importante y significativa ocurrió en el jardín botánico de Padua. Al respecto Goethe dirá varias veces, en su diario y en sus cartas, que en Italia no tuvo realmente ninguna idea nueva, sino que pudo encontrar confirmaciones de sus anteriores ideas botánicas. En la redacción definitiva del *Viaje por Italia* precisa mejor este asunto, afirmando que la ocasión para el progreso de sus teorías le vino de la visita al jardín botánico de Padua, en el que pudo

¹¹⁰ Sobre los estudios botánicos de Goethe durante el viaje por Italia, véase especialmente L. Pareyson, «L'estetica di Goethe e il viaggio in Italia», en *Estetica dell'idealismo tedesco*, cit., pp. 189-261, y F. Moiso, *Goethe tra arte e scienza*. Milano: Cuem, 2001, pp. 19-83.

ver de cerca, por primera vez, una vegetación exótica. Contemplando la hoja de una palmera que presentaba todavía la evidencia de sus mutaciones, le surgió la idea (o mejor dicho, la vio confirmada) de la «planta originaria», la *Urpflanze*:

«Aquí, entre tanta variedad de plantas que veo por primera vez, se me hace cada vez más clara y más viva la hipótesis de que, en definitiva, todas las formas de las plantas se pueden hacer derivar de una única planta. Solamente admitiendo esto sería posible establecer verdaderamente los géneros y las especies, cosa que, me parece, se haya hecho hasta ahora de forma muy arbitraria». (WA I, 30, 89-90)

Una puntualización ulterior se encuentra en la *Historia de mis estudios botánicos*:

«Conocí la lozanía de una vegetación extranjera cuando entré en el jardín botánico de Padua (...) Atrajo toda mi atención una palmera: afortunadamente las primeras hojas, simples y con forma de lanza, estaban todavía en el suelo, mientras su sucesiva división se abría, hasta que el abanico se mostraba en toda su perfección definitiva. De una funda con forma de espada salía un ramito con flores, y parecía un producto extraño, que no tenía nada que ver con lo demás. El jardinero, cediendo a mis súplicas, me cortó algunos ejemplares representantes la serie completa de estas transformaciones». (WA II, 6, 119-120)

Goethe hace entonces dos tipos de observaciones: por un lado, la misma planta en condiciones ambientales distintas se modifica adquiriendo formas muy diversas entre sí: como el sauce y la genciana de montaña, que parecen incluso especies distintas a las de llanura; por otro lado, las varias partes de una planta, por muy distintas que aparezcan entre sí, no son más que la transformación de un mismo órgano, como las varias formas de la hoja y de la flor de la palmera, que son siempre la misma hoja transformada sucesivamente.¹¹¹ Experiencias de estos dos tipos Goethe tendrá todavía muchísimas durante su viaje por Italia: en Venecia y en Roma, por ejemplo.

El espectáculo de la presencia simultánea de las varias partes de una planta, que generalmente aparecen solo en tiempos distintos del año, le da el cuadro completo de las transformaciones que un mismo órgano sufre durante el desarrollo orgánico. Este tipo de observaciones se multiplican en la Italia meridional, y en Sicilia Goethe tiene una experiencia decisiva: aquí el poeta queda fascinado por el jardín público de Palermo y,

¹¹¹ Cfr. Pareyson, «L'estetica di Goethe e il viaggio in Italia», en ob. cit., p. 235.

en la riqueza de su vegetación, Goethe profundiza sus observaciones sobre las modificaciones y transformaciones de las plantas. Allí escribe el 17 de abril 1787:

«Ante la presencia de tantas formas nuevas o renovadas, me vino a la cabeza mi antigua fantasía: ¿por qué, en tanta riqueza de vegetación, no debería descubrir la planta originaria [*Urpflanze*]? Un planta así debe existir, de lo contrario, ¿cómo podría reconocer que esta o aquella figura es una planta, si no fueran todas formadas según un único *modelo*? (...) las he encontrado todas más parecidas que distintas» (WA I, 31, 147-148).

Junto a estas observaciones del primer tipo, Goethe anota, siempre en Sicilia, una observación del segundo tipo: «En un hinojo de temporada, he notado la diferencia entre las hojas inferiores y las superiores, mientras que es siempre el mismo organismo que de lo simple evoluciona en lo variado» (WA I, 31, 154-155).

Las experiencias de Goethe fueron, entonces, de dos tipos: por un lado, una misma planta se modifica y cambia según las condiciones ambientales, como muestran las distintas transformaciones del sauce y de la genciana en los Alpes; por otro lado, las varias partes de una planta no son más que las modificaciones y transformaciones de un mismo órgano, que poco a poco toma la forma de hoja, cáliz, corola, estambres, fruto, simiente, tal como aparece en la palmera de Padua. Son dos experiencias distintas de un mismo hecho, es decir, de *una fundamental unidad e identidad* que permanece por debajo de todas las transformaciones y modificaciones, o bien, podríamos igualmente decir, de un continuo devenir y transformarse de algo que, sin embargo, permanece idéntico en sí mismo. Estas observaciones reflejan la nueva tendencia de Goethe, que se interesa por la mutabilidad y multiplicidad creativa de la naturaleza buscando siempre, sin embargo, su eterna constancia y legalidad: lo que permanece en las continuas transformaciones de la naturaleza, es decir, su *esencia*.

Observando que la esencia de una misma especie de planta no cambia a pesar de las modificaciones que ésta sufre según las distintas condiciones climáticas y ambientales, y convencido de que algo constante permanece por debajo de las modificaciones que un mismo órgano sufre durante el desarrollo orgánico de la planta, desde la simiente hasta el fruto, Goethe llega a preguntarse si la misma consideración no pueda extenderse también a las especies y a los géneros de las plantas. Es decir, la misma identidad, por debajo de las variaciones, le parece existir respecto a la diversidad de los géneros y de las especies: estas no serían más que modificaciones de un *tipo*

esquemático constante e idéntico, del mismo modo que los distintos órganos de la planta son modificaciones de la hoja. Entre una especie y otra, y entre las varias formas que una misma especie adquiere, hay toda una serie infinita de transformaciones posibles. Por otro lado, si todos los caracteres exteriores de las plantas son mutables e inconstantes, es evidente que la *esencia* de la planta no puede consistir en esta propiedad, sino que debe buscarse más en profundidad, en una esfera no sensible sino pensada, en una identidad mucho más originaria y primitiva.¹¹²

Goethe expresa claramente esta doble intuición contando sus experiencias en Italia en su *Historia de mis estudios botánicos*. Observando la diversidad de las formas de las varias especies de plantas, y las mutaciones de forma de una misma planta, Goethe tiene la intuición de una planta originaria suprasensible, que estaría en la base de todas las transformaciones: «Yo seguía todas las formas, tal como se me presentaban, en sus modificaciones, y fue así que a la conclusión de mi viaje por Sicilia se me hizo perfectamente luminosa la *identidad originaria* de todas las partes de la planta» (WA II, 6, 120-121; HA, XIII, 164). En definitiva, las diversas manifestaciones del mundo vegetal revelan una profunda afinidad entre ellas, se trate de las diversas partes de una planta, o de las varias formas adquiridas en distintos lugares por una especie, o incluso de las distintas especies y géneros, y esta afinidad exterior y sensible sería la prueba de una identidad más profunda y suprasensible. Se trata pues del descubrimiento de la planta originaria, la *Urpflanze*, que representa la identidad por encima de la variedad: es la *idea* que explica el devenir del fenómeno, la *esencia* suprasensible que se manifiesta en la multiplicidad del reino vegetal.¹¹³

No hay que entender esta “idea” en sentido platónico o metafísico: Goethe derivaba la planta originaria de sus observaciones empíricas, y por tanto la *Urpflanze* no era una planta *ideal*. Podríamos definirla una *idea viviente*, porque Goethe creía que, aun sin existir en realidad, podría en efecto encontrarse en la naturaleza. Fue este el punto de desacuerdo con Schiller, el cual le rebatió, durante un histórico primer encuentro: «Esto no es experiencia, esto es una idea». En respuesta, Goethe contestó con la celebre frase: «En el fondo me gusta mucho eso de tener una idea sin saberlo y poder verla con los ojos». La disputa se solucionó, por la buena voluntad de ambos, con un armisticio que, como relata Goethe, sellaría una amistad destinada a durar ininterrumpidamente: «Puesto que Schiller tenía por idea lo que yo llamaba experiencia,

¹¹² *Ibid.*, pp. 237-38.

¹¹³ Cfr. Pareyson, «L'estetica di Goethe e il viaggio in Italia», en *ob. cit.*, p. 238.

debía existir entre estas dos expresiones una mediación, una relación. El primer paso estaba, pues, dado».¹¹⁴

En el fondo, la idea de la planta originaria no era nueva para Goethe: poco antes de ir a Italia, en una carta a la señora von Stein del 9 de julio 1786, el poeta declaraba haber encontrado el principio del reino vegetal: «No se trata de un sueño ni de una fantasía: es el descubrimiento de la *forma esencial* con que la naturaleza, por así decir, no hace más que jugar, y jugando produce la *visión múltiple*» (WA IV, 7, 242). Se trata, justamente, de la «planta originaria»: el fundamento inmutable de la multiplicidad en continua transformación, la *idea viviente* en los ejemplares que la encarnan a través de las formas y transformaciones más diversas. Goethe emprende el viaje a Italia ya bajo el impulso de esta idea. Por eso puede afirmar que «en Italia no he tenido siquiera un pensamiento completamente nuevo, no he encontrado nada completamente nuevo, pero los pensamientos antiguos se han vuelto tan precisos, tan vivos, tan concatenados el uno al otro que verdaderamente pueden considerarse como nuevos» (WA I, 30, 199). Y de hecho en Padua Goethe habla solamente de «confirmaciones» de sus ideas botánicas. La novedad consiste no tanto en el contenido, cuanto en la verificación y confirmación de sus hipótesis, que ahora se transforman en teoría.

En Nápoles, Goethe siente haber hecho un gran descubrimiento con la idea de planta originaria, que considera ser la clave del reino vegetal, y de hecho escribe a Herder el 17 de mayo para comunicárselo:

«Debo ahora decirte, en confianza, que estoy cerca de descubrir el secreto de la generación y de la organización de las plantas: es la cosa más simple que se pueda imaginar (...) La planta primitiva se vuelve la cosa más sorprendente del mundo, por la cual la naturaleza misma me envidiará. Con este modelo y con su clave se podrán *inventar plantas al infinito*, que serán coherentes, es decir que, *aun sin existir en la realidad, podrían sin embargo existir*; que no serán sombras o apariencias poéticas o pictóricas, sino que tendrán una verdad y una necesidad interior. La misma ley se podrá aplicar a todos los demás seres vivientes» (WA I, 31, 239-240).

Pronto Goethe identifica la planta originaria con la *hoja*, «el verdadero Proteo» que, modificándose continuamente, esconde la quintaesencia de la planta misma:

¹¹⁴ Cfr. J.W. Goethe, «Un afortunado acontecimiento», en *Teoría de la naturaleza*, cit., pp. 104-105 (*Glückliches Ereignis*: bajo este título, Goethe había publicado en 1817 su conversación con Schiller en la revista *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie*, Bd.I, 1817, pp. 90-96, a conclusión del tratado sobre *La metamorfosis de las plantas*).

«Me había surgido la idea de que en aquel órgano de la planta que nosotros solemos llamar hoja, se esconde *el verdadero Proteo, que sabe esconderse y manifestarse en todas sus formas*. Tarde o temprano, la planta no es más que hoja, tan inseparablemente unida al germen futuro que la una no se puede pensar sin el otro» (WA I, 32, 44).

A la elaboración de esta idea Goethe se dedica desde la época de su segunda estancia romana. A partir de la experiencia hecha con los claveles, quiere llegar a resultados demostrables de su teoría, y en julio de 1787 escribe: «No teniendo algún medio para conservar estas admirables conformaciones, me decidí a dibujarlas, y así conseguí ver más a fondo en el concepto fundamental de la *metamorfosis*» (WA I, 32, 47). En septiembre empieza a escribir las primeras notas, que representan el primer esbozo del futuro ensayo sobre *La metamorfosis de las plantas*, publicado en 1790 (WA II, 6, 279-285; HA, XIII, 64-101). Partiendo de la constatación de la «afinidad secreta que une la hoja, el cáliz, la corola, los estambres», Goethe estudia el proceso de desarrollo y de transformación «por el cual un solo y mismo órgano, es decir la hoja, se nos presenta tan diversamente modificado», proceso actuado por la «fuerza creadora de la naturaleza» y consistente en una «complicación gradual».

La planta originaria es entonces el *tipo* primitivo a partir del cual se desarrollan las transformaciones de una misma planta, así como el tipo al que se reconducen las distintas variedades de planta: es el modelo esquemático no solo de los individuos de una misma especie, sino también de las distintas especies en su multiplicidad.¹¹⁵ Es una *imagen* que representa lo que hay de idéntico, esencial, en todas las varias figuras reales y sensibles de las plantas, y se podría definir como el principio formativo, con el cual se pueden inventar plantas al infinito. Sin embargo, no se trata para Goethe de un principio ideal, abstracto, sino derivado de la experiencia misma. Esta idea del tipo primitivo se encuadra una vez más en la tendencia del Goethe maduro de ver en la naturaleza tanto su creatividad como su legalidad, buscando las leyes formativas y eternas del reino vegetal.¹¹⁶

La *Urpflanze*, como modelo, expresa las reglas de formación y transformación de las formas, sin embargo, este modelo se puede intuir y visualizar solamente a través

¹¹⁵ Según Olaf Breidbach y Maurizio Di Bartolo, el “tipo” goetheano, a pesar de estar ligado a la tradición aristotélica, posee una dinámica propia que se evidencia solamente en relación con las teorías de Wolff, Blumenbach y Cuvier. En el estudio de la naturaleza, el “tipo” de Goethe no sirve para introducir un sistema clasificatorio al estilo de Linneo, sino que, de acuerdo con las ideas de Herder, se dirige a un “sistema de las formas” capaz de presentar lo ideal a través de lo real. Cfr. O. Breidbach y M. Di Bartolo, «“Metamorfosi” e “tipo” in Goethe», en AA. VV. *Arte, scienza e natura in Goethe*, cit., p. 37.

¹¹⁶ Cfr. Pareyson, «L'estetica di Goethe e il viaggio in Italia», en ob. cit., 241-242.

de imágenes. La *imagen* es la única manera de representar, en modo sensible, un fenómeno que no es directamente accesible a los sentidos, porque solamente la imagen puede representar figurativamente las leyes de la metamorfosis. Goethe propone entonces un procedimiento científico en el que, junto con una observación empírica rigurosa de los hechos, tiene espacio la *imaginación*, que representa estas observaciones en un conjunto, proyectándolas en una imagen.¹¹⁷

De todos modos, con el tiempo Goethe empleará el término *Urpflanze* cada vez menos, y no es casualidad que en el ensayo sobre *La metamorfosis de las plantas* no aparezca en absoluto. Goethe identificará ese modelo con la *hoja*, otra imagen que funciona como síntesis entre lo individual y lo universal, entre lo sensible y lo ideal, y que permite captar la ley interna de los fenómenos orgánicos. Mas este tema metodológico está en la base de toda la investigación científica de Goethe.¹¹⁸

2.3. Teoría de la metamorfosis de las plantas

El breve ensayo de Goethe sobre *La metamorfosis de las plantas* analiza el desarrollo de la planta anual desde las hojas seminales hasta el fruto, a través de la formación del tallo, del cáliz, de la corola, de los estambres, del estilo, y finalmente del fruto. Goethe, como hemos visto, ha venido madurando en esta época una visión más legal de la naturaleza, por tanto se propone ahora encontrar las *leyes* de esta transformación, convencido de que las varias partes de la planta se forman la una de la otra por modificación de un mismo órgano, que él identifica con la hoja. A esta acción «en virtud de la cual uno y el mismo órgano se transforma y se nos deja ver como algo diverso, se le ha llamado la *metamorfosis de las plantas*» (HA, XIII, 64). Esta metamorfosis puede ser de tres tipos: *regular*, *irregular* y *accidental*. Goethe analiza la metamorfosis regular, es decir el desarrollo progresivo que debería seguir una planta en

¹¹⁷ Cfr. D. Sánchez Meca, «Goethe e la sua concezione epistemologica delle scienze della natura: un metodo per conoscere il significato dei fenomeni», en AA.VV, *Arte, scienza e natura in Goethe*. Torino, Trauben, 2005, p. 375.

¹¹⁸ Cfr. Stefano Zecchi, «Il tempo e la metamorfosi», en J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*. Parma: Guanda editore, 1983, p. 19.

condiciones normales,¹¹⁹ pero no considera que los desarrollos irregulares (o “monstruosos”) representen un desvío del camino de la naturaleza:¹²⁰ al contrario, son justamente los casos irregulares los que mejor muestran cómo la planta se desarrolla orgánicamente a partir de un único órgano y no por partes separadas. Goethe citará en ese sentido el ejemplo de algunos tulipanes, en los cuales ciertas hojas próximas al cáliz muestran a veces el color de la flor: caso de anticipación que demuestra la analogía morfológica de las hojas y de los pétalos.

En la metamorfosis regular, a partir de la semilla, la planta se ensancha en las hojas embrionales, se contrae luego en el tallo, vuelve a expandirse en la corola, se contrae en el cáliz, y se ensancha de nuevo en los pétalos. Los estambres (órganos reproductores) nacen cuando «los órganos que hasta ahora hemos visto dilatarse como pétalos aparecen en una más alta *contracción* y, al mismo tiempo, en un estado de mayor perfección» (HA XIII, 79). El estilo, al igual que los estambres, se produce en virtud de una *contracción*. Y es a través de esta continua acción de *contracción* y *expansión* que la naturaleza, en seis fases, «finalmente alcanza su meta» (*Ibíd.*). La máxima expansión se alcanzará en el fruto, y la máxima *contracción* de nuevo en la semilla, acabando el ciclo productivo de la planta con una vuelta al origen.

El ensayo sobre *La metamorfosis de las plantas* fue publicado en 1790, no sin dificultades. Cuenta Goethe que el primer editor, Göschen, lo rechazó, y tuvo entonces que dirigirse a Ettinger de Gotha, que finalmente lo aceptó (HA, XIII, 103-104).¹²¹ Sin embargo, los disgustos para Goethe no acabarían aquí: el texto no fue bien recibido en los círculos de especialistas en botánica, ya que estos no aceptaban la “intrusión” de un

¹¹⁹ Según Goethe, la planta se desarrolla hasta alcanzar su forma más perfecta en una especie de «escala espiritual». *Geistig* denomina Goethe este desarrollo, que pasa también por una purificación cada vez más elevada de la savia en la planta. Esta concepción evidencia una cierta influencia místico-alquímica en la formación de Goethe. Sin embargo, el adjetivo *geistig* aplicado a un fenómeno material pretende designar, como afirma Sánchez Meca, «la idea de la no disociación de lo ideal y lo real, la unidad de espíritu y materia». Cfr. «Estudio preliminar», cit., p. XXV.

¹²⁰ En ese sentido Goethe escribirá que «lo «anormal» no debe ser considerado, por ello, como análogo a «enfermo» o a «patológico». (...) ambos, lo normal y lo anormal, son parientes cercanos, tanto lo regulado como lo sin regla están animados por un único y mismo espíritu» (WA II, 6, 173. Cfr. «Trabajos posteriores y recopilaciones», ed. esp. cit., p. 136). Apelándose a los antiguos, que llamaban *téras*, *prodigium*, *monstruum* «a una maravilla significativa, digna de toda nuestra atención», Goethe afirma además que «en ningún caso se puede llegar a una comprensión de la naturaleza justa y completa si no se considera lo normal y lo anormal actuando juntos y tendiendo siempre lo uno hacia lo otro». (WA II, 6, 174-75. Cfr. ed. esp. cit., p. 138).

¹²¹ WA II, 6, 133. Cfr. «Fortuna del manuscrito», en J.W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*, cit., pp. 77-78.

poeta y artista en otra disciplina.¹²² Goethe tuvo entonces que experimentar la incomprensión, e incluso el rechazo, tanto de antiguos amigos como de un grupo de científicos alemanes que, después de haber estudiado el texto, «quedaron insatisfechos con él asegurando que no se llegaba a ver qué quería decir» (HA XIII, 105-106).¹²³

Como hemos dicho, el ensayo de Goethe no tuvo al principio gran fortuna entre sus contemporáneos, fueran ellos especialistas, a los que Goethe expresamente se dirigía esperando reconocimiento, o simplemente amigos. La razón puede encontrarse en el procedimiento de Goethe, que escoge para su teoría solamente las plantas anuales, dejando de lado las otras:¹²⁴ un planteamiento que para algunos podía parecer más idealista que científico. En realidad, la desconfianza de los especialistas venía también del personaje Goethe, que se había afirmado como poeta y literato, no como científico. Por desgracia, como afirma Goethe, «nadie quería admitir que *ciencia y poesía* fuesen compatibles. Se olvidaba que la ciencia se había desarrollado a partir de la poesía, ni se consideraba que, con el cambio de los tiempos, ambas podían encontrarse otra vez sobre un plano superior para beneficio mutuo» (HA XIII, 107).¹²⁵ Por eso, para intentar aclarar sus ideas a «un ánimo benevolente», Goethe escribirá en 1798 una elegía titulada *La metamorfosis de las plantas*, que representa una síntesis perfecta de poesía, teoría científica y concepción panteísta de la naturaleza, de la que transcribimos a continuación algunos extractos significativos:

(...)

Observa en su *devenir* cómo la planta poco a poco, gradualmente guiada, se forma en flor y fruto.

Se desarrolla a partir de la semilla, apenas de la tierra

(...)

al estímulo de la luz sagrada, eternamente moviente,

la delicadísima estructura de las hojas que nacen encomienda.

Yace en la semilla la fuerza simple: un modelo incipiente,

cerrado en sí mismo, replegado bajo el envoltorio,

(...)

¹²² A este propósito, Goethe afirma que el público «pretende que cada uno permanezca en su especialidad», y quiere que «un talento no se aleje de su ámbito, y que no dé saltos bruscos hacia lo que le queda demasiado lejos. Si uno se atreve a esto, no se le agradece, y si llega a hacerlo bien, no se le otorga ningún aplauso especial». Cfr. *ibíd.*

¹²³ Cfr. «Fortuna del texto impreso», en J.W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*, cit., pp. 80-81.

¹²⁴ Aunque, como sostiene Goethe, las plantas plurianuales también podrían considerarse como desarrollo progresivo de una planta anual, que cada año en primavera empieza su ciclo evolutivo a partir de los nudos. En efecto, la corteza es una parte “muerta” de la planta, que sirve solamente para guardar la linfa vital durante el invierno.

¹²⁵ Cfr. «Fortuna del texto impreso», cit., p. 82.

Como por un impulso sucesivo, elevándose, *se renueva*,
nudo sobre nudo, *siempre la primera forma*.
Pero no siempre la misma; pues de muchas formas se produce,
mira, siempre la siguiente hoja formada,
(...)
Y así alcanza la más alta perfección predeterminada
(...) la naturaleza (...) dulcemente conduce a la más alta perfección.
(...)
Sí, la hoja coloreada *siente la mano divina*,
y se contrae rápidamente (...)
(...)
Y aquí el anillo de las fuerzas eternas de la naturaleza se cierra;
aunque enseguida otro más nuevo se coge al precedente,
pues la cadena se proyecta hacia adelante a través de todos los tiempos.
Y así viven tanto el individuo como el todo.
(...)
Toda planta te proclama ahora leyes eternas.
Toda flor te habla más y más claro.
Pero descifra aquí *las sagradas letras de la diosa*,
vislúmbrales por todas partes, incluso con acompañamiento distinto:
la oruga que se arrastra titubeante, la mariposa apresurada,
¡Cambie el hombre mismo de un modo flexible su forma determinada!
¡Oh, piensa (...)
cómo el amor finalmente produce flores y frutos!
Piensa cómo de muchos modos la naturaleza,
que se desarrolla en calma, presta a nuestros
sentimientos ya esta ya aquella forma.
(...)¹²⁶

Después de publicar su ensayo, Goethe encontró una primera confirmación a sus teorías en la obra de un «precursor excelente», como él mismo lo define: se trata de Caspar Friedrich Wolff (1733-1794), anatomista y fisiólogo que ejerció de profesor en Breslau y en Berlín. Famoso por su teoría sobre la generación, Wolff se había dedicado también a estudiar la transformación de las plantas. Las analogías entre las observaciones de Goethe y las de Wolff resultan asombrosas: Wolff también defiende que las distintas partes de la planta anual (es decir, las hojas, el cáliz, los pétalos, el pericarpio, la semilla y el tallo) son extraordinariamente semejantes entre sí; que el cáliz

¹²⁶ Esta poesía fue insertada en 1817 en el capítulo titulado «Fortuna del texto impreso». Las cursivas son mías. Cfr. HA XIII, pp. 107-109.

no es otra cosa que un conjunto de hojas más pequeñas e imperfectas, y que la semilla misma resulta compuesta por hojas fusionadas. Sostiene también que la corola y los estambres no son más que hojas transformadas, así como los pétalos serían hojas modificadas del cáliz. En conclusión, la planta no sería más que hojas y tallo, por tanto Wolff llega a formular su teoría del desarrollo de las plantas a partir de la transformación de las hojas: «si todas las partes de la planta, a excepción del tallo, pueden ser reconducidas a la forma de la hoja, y no son otra cosa ellas mismas que modificaciones suyas, se infiere fácilmente que la teoría de la generación de las plantas no es muy difícil de desarrollar» (WA II, 6, 153-54).¹²⁷

Sin embargo, no se puede afirmar que la teoría generativa de Wolff sea idéntica a la de Goethe, ni que éste se haya apropiado de las ideas de Wolff. Como Goethe mismo aclara, Wolff supo reconocer la fundamental identidad de las distintas partes de la planta, pero su procedimiento se basa en un método demasiado empírico, faltándole una visión más amplia del fenómeno de la metamorfosis. Wolff parte del presupuesto que no se puede asumir ni afirmar nada más que lo que se ha visto con los propios ojos, y que también se pueda mostrar a los demás, a lo que Goethe contesta significativamente, en su estilo, que hay una diferencia entre ver y ver, y que «los ojos del espíritu y los ojos del cuerpo deben actuar en una constante y viviente conexión, porque de otro modo se corre el peligro de mirar y, sin embargo, no captar lo que se ve» (WA II, 6, 156).¹²⁸ En esta pretensión de unidad entre espíritu y materia, entre idea y realidad, reside la peculiaridad de la visión científica de Goethe, que no es solamente explicativa, sino que pretende recuperar también la dimensión del *significado* de los fenómenos. Además, Wolff reconoció que la hoja se contraía para formar las distintas partes de la planta, pero no vio cómo esta contracción se alternaba con una expansión, y de esta manera, afirma Goethe, se cerró a sí mismo «la vía que podía llevarle inmediatamente a la metamorfosis de los animales» (WA II, 6, 156).¹²⁹ En lugar de la *vis essentialis*, con la que Wolff explicaba la metamorfosis de las plantas, Goethe introduce la ley de alternancia entre contracción y expansión, y estudia de manera unitaria las metamorfosis tanto normales como anormales.

La crítica, desde el principio, se ha dividido respecto a la valoración de las teorías botánicas de Goethe. Un reproche constante de los que minimizan el valor

¹²⁷ Citado por Goethe en «Caspar Friedrich Wolff sobre la formación de las plantas», en *Teoría de la naturaleza*, cit., p. 96.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 98.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 99.

científico de su obra ha apuntado a una cierta parcialidad en la elección y delimitación del campo de investigación: Goethe, como hemos visto, se limita a las plantas anuales, a las fanerógamas (eligiendo las dicotiledóneas), sin ocuparse de la raíz y de las plantas plurianuales. Esto refuerza evidentemente su tesis, según la cual las partes aéreas de la planta no son más que metamorfosis de la hoja, y respondería a una visión de la naturaleza de tipo místico-alquímico, con influencia del hermetismo y del neoplatonismo: según esta concepción, el desarrollo de las plantas demostraría ejemplarmente el ritmo armónico de la naturaleza, que va de la unidad a la dualidad y vuelve de nuevo a la unidad originaria.¹³⁰

Si bien estas críticas no son totalmente infundadas, pecan no obstante de unilateralidad, al no reconocer el valor que la teoría morfológica de Goethe ha tenido en la botánica moderna.¹³¹ Además, no hay que olvidar que, cuando Goethe publicó *La metamorfosis de las plantas*, no se sabía mucho sobre la estructura interna de los vegetales, ni sobre sus modos de reproducción. En esa época predominaban, por un lado, las teorías que explicaban los fenómenos de la vida como un juego mecánico de fuerzas físicas, mientras que otros naturalistas, contrarios a estas teorías mecanicistas, recurrían a fuerzas misteriosas: por ejemplo, la *vis essentialis* de Woff, o el *nisus formativus* Blumenbach.¹³² El procedimiento científico de Goethe se distingue claramente tanto de estos tipos de teorías como de la *Naturphilosophie* o de la *Ganzheitsbiologie*, en cuanto él otorga una importancia decisiva a la observación empírica: el planteamiento de Goethe no es idealista justamente por este motivo, porque él quiere derivar la teoría a partir de los fenómenos observables.¹³³ Por eso dirá que los fenómenos son ya teoría.¹³⁴ Sin embargo, no debemos entender estas palabras como las de un empirista puro, porque Goethe no da valor a observaciones experimentales

¹³⁰ Cfr. Diego Sánchez Meca, «Estudio preliminar», cit., pp. XIX-XX.

¹³¹ O. Schoneville ha defendido los descubrimientos morfológicos de Goethe (la naturaleza foliar de los estambres, las analogías morfológicas de las flores), y ha destacado la validez de la exposición goetheana de la homología de las hojas, que hoy es un principio consolidado de la morfología comparada de las plantas superiores (cfr. O. Schoneville, *Die Bedeutung vom Goethes Versuch über die Metamorphose der Pflanzen für den Fortgang der botanischen Morphologie*, Leipzig, 1941). También la botánica Agnes Arber argumenta abiertamente a favor del valor científico de los estudios botánicos de Goethe (cfr. A. Arber, *The Natural Philosophy of Plant Form*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1950). Ambos citados en D. Sánchez Meca, «Estudio preliminar», cit., pp. XV-XVI.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Como recuerda Sánchez Meca, Goethe nunca se definió un filósofo de la naturaleza, sino un *Naturschauer*: «un contemplador de formas captadas a la vez en su concreción y en la armonía que las une». Cfr. *Ibid.*, p. XXIII.

¹³⁴ «Lo más elevado sería comprender que los hechos son ya teoría (...). No se busque nada más allá de los fenómenos: ellos mismos son ya la teoría». En *Maximen und Reflexionen*, n° 488, según la numeración de la *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, ed. K R. Mandelkow y B. Morawe, vol. XII.

aisladas: ningún fenómeno, dirá, «se explica por sí y en sí mismo, sino que muchos, considerados juntos, ordenados metódicamente, dan lo que podría llamarse teoría».¹³⁵ En la teoría derivada de los fenómenos, Goethe intenta entonces aprehender las formas dinámicas de la vida, la *meta-morfosis*, que se da siempre en el devenir.

Con el fin de refutar las críticas de “morfología idealista”, que también han sido movidas contra Goethe, conviene aclarar que no hay que entender su concepto de metamorfosis en el sentido de que una sola y misma hoja vaya tomando sucesivamente todas las formas diferentes de la planta, sino que se trata de una analogía morfológica entre hojas diferentes, que pueden ser comparadas entre sí. La metamorfosis, entonces, no entraña el desarrollo unitario de una planta a partir de un órgano determinado, sino que representa el intento de fijar en una *imagen* «el desarrollo de posibilidades contenidas en un órgano fundamental hipotético»,¹³⁶ que Goethe denominó «hoja» a falta de una definición mejor. La metamorfosis de las plantas no es entonces un proceso puramente empírico, ni puramente abstracto o idealista, sino el intento de incluir en una teoría el devenir dinámico de la vida misma.¹³⁷ Con el tiempo, Goethe irá madurando este concepto en sentido simbólico. De hecho, en los «Trabajos preliminares sobre la morfología», Goethe dirá que en la metamorfosis de las plantas «actúa una fuerza que sólo impropriamente puedo llamar expansión y contracción», y que mejor sería asignar a estas dos acciones los símbolos algebraicos X e Y, ya que esos términos no expresan perfectamente la fuerza de la metamorfosis:

Esta fuerza contrae y dilata, forma y transforma, vincula, separa, colorea, descolora, difunde, prolonga, reblandece, endurece, comunica, sustrae, y sólo cuando viéramos en conjunto estas diversas actividades podríamos conocer del modo más claro lo que he intentado explicar y exponer con todas estas palabras. (...) finalmente, ha transformado ante nuestros ojos un cuerpo en otro sin que nos hayamos dado cuenta. (WA II, 7, 12)¹³⁸

¹³⁵ En *Maximen und Reflexionen*, n° 500, cit.

¹³⁶ D. Sánchez Meca, «Estudio preliminar», cit., p. XXIV.

¹³⁷ Como bien afirma Sánchez Meca, «el problema epistemológico fundamental que plantea *La metamorfosis de las plantas* es el de un concepto de teoría que intenta operar con representaciones en las que tiene lugar una conjunción problemática entre realidad concreta e idea abstracta, entre lo estable y lo procesual, tensión que se refleja en el uso mismo de los términos que Goethe emplea. Por ejemplo, la palabra «hoja» tiene, en el ensayo de Goethe, tanto un sentido empírico como un sentido trascendental, en cuanto que designa también ese órgano fundamental que es aquel del que se originan los órganos colaterales. Los vocablos «contracción» y «expansión» designan, por su parte, un conjunto muy complejo de modificaciones sobre la consistencia, la morfología y el colorido de las plantas, es decir, nombran una fuerza». En «Estudio preliminar», cit., pp. XXIV-XXV.

¹³⁸ Cfr. «Trabajos preliminares sobre la morfología», en J.W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*, cit., p. 122.

2.4. El concepto de *morfología*: forma, metamorfosis y estructura

En los estudios posteriores a *La metamorfosis de las plantas*, Goethe intentó dar una definición más precisa de lo que entendía por *morfología*,¹³⁹ asociándola además con la fisiología. Es en este contexto que el concepto de «forma» se especifica en conexión con el de *estructura*: Goethe define en efecto la morfología como «consideración de la forma, *tanto en sus partes como en su conjunto*, de sus armonías y disonancias, prescindiendo de cualquier otro aspecto» (WA II, 6, 292).¹⁴⁰ La «forma» resulta entonces de la doble perspectiva del todo y de sus partes, que están siempre estrechamente ligadas en una estructura: «En un ser viviente nos salta a la vista, ante todo, su *forma* de conjunto, después las *partes* de esta forma, su *estructura* y su cohesión» (WA II, 6, 289).¹⁴¹

Esta concepción de la forma responde a una visión de la naturaleza vital y dinámica, que Goethe contrapone expresamente a las visiones mecanicistas y materialistas que predominaban en la cultura científica de su época.¹⁴² Una ciencia que aísla y secciona la naturaleza no es una buena ciencia, como dijo Goethe a Schiller en aquel primer encuentro-debate, porque para él existía un modo mejor de tratar la naturaleza: «el que la representa operante y viviente en la aspiración del todo hacia las partes». ¹⁴³ Algunos estudiosos han observado también que la idea de «forma» de Goethe, a pesar de que pueda ser definida según la idea de la *estabilidad de una estructura* por debajo de la multiplicidad, se puede considerar «anticlásica», en cuanto no se da simplemente como orden, sino que pasa esencialmente a través del caos, entendido como multiplicidad y transformación. Esto no implica que nos tengamos que

¹³⁹ Goethe utiliza por primera vez el término «morfología», para definir su metodología científica, en una anotación hecha en su *Diario*, el 25 de septiembre de 1796. Poco después lo comunica a Schiller en una carta del 19 de noviembre del mismo año.

¹⁴⁰ Cfr. «Trabajos previos a una fisiología de las plantas», en J.W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*, cit., p. 112. Las cursivas son mías.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁴² En ese sentido Goethe escribe que «la aplicación de principios mecánicos a las naturalezas orgánicas nos ha vuelto más atentos a la perfección de los seres vivientes, y se podría incluso afirmar que las naturalezas orgánicas son tanto más perfectas cuanto menos aplicables les resultan los principios de la mecánica» (WA II, 6, 295). Cfr. «Trabajos previos a una fisiología de las plantas», en J.W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*, cit., p. 114.

¹⁴³ Cfr. J.W. Goethe, «Un afortunado acontecimiento», en *Teoría de la naturaleza*, cit., p. 104 (*Glückliches Ereignis*, cit.).

rendir al caos o a lo insondable, sino que Goethe a menudo busca la forma ahí donde es menos visible, donde se presenta en modo desordenado y dinámico.¹⁴⁴

Goethe considera que la morfología es una ciencia auxiliar de la fisiología, pero define esta última en términos algo peculiares. Para él, es aquella disciplina que interviene en el estudio de un cuerpo orgánico después de que la historia natural y la química lo hayan descompuesto y analizado en todas sus partes; solo entonces, la fisiología interviene para recomponer las partes y volver a considerar el organismo como un todo viviente, llevando a cabo una operación de síntesis “espiritual”:¹⁴⁵

(...) la fisiología es aquella operación del espíritu por la que, mediante intuición y razonamiento, tratamos de recomponer un todo a partir de lo vivo y de lo muerto, de lo conocido y de lo desconocido, de lo completo y de lo incompleto, un todo que sea a la vez visible e invisible (...) (WA II, 6, 289-90).¹⁴⁶

Goethe se esfuerza por dar un enfoque epistemológico nuevo a las ciencias de la naturaleza, en abierta contraposición al reduccionismo mecanicista y su metodología analítico-disociadora. El método morfológico consiste entonces en desarrollar, a partir de la unidad del todo, sus partes, para reconducirlas luego de nuevo a la unidad. Porque los cuerpos orgánicos no son un conjunto de partes autónomas, sino un ser vivo, y la vida como tal no se encuentra en ninguna de las partes aisladas, sino en el cuerpo mismo.¹⁴⁷ En ese sentido, Goethe afirma significativamente que «el perfecto estado de salud sólo podemos captarlo en la medida en que sentimos, no las partes de nuestro

¹⁴⁴ Cfr. P. Giacomoni, «“Vis superba formae”. Goethe e l’idea di organismo tra estetica e morfologia», en G. Giorello y A. Grieco (eds.), *Goethe scienziato*. Torino: Einaudi, 1998, pp. 216-217. Giacomoni cita al respecto el estudio de E. Wilkinson, *Goethe’s Conception of Form*, en «Proceeding of British Academy», 37 (1951) y el de S. Barbera, *Goethe e il disordine. Una filosofia dell’immaginazione*. Venezia: Marsilio, 1991.

¹⁴⁵ Goethe define expresamente la fisiología como el «estudio del conjunto orgánico teniendo presente todas estas consideraciones y reconstruyéndolo armónicamente por la fuerza del espíritu» (WA II, 6, 292). Cfr. «Trabajos previos a una fisiología de las plantas», en J.W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*, cit., p. 112.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 110.

¹⁴⁷ Es sorprendente la afinidad de estas ideas de Goethe, insertas en un trabajo científico, con algunas afirmaciones hechas en el *Estudio sobre Spinoza*: «En todo ser viviente hay lo que llamamos partes, pero de tal forma inseparables del todo que ellas mismas sólo en y con el todo pueden ser comprendidas. Y ni las partes pueden ser adoptadas como medida del todo, ni el todo como medida de las partes» (II, 11, 316).

todo, sino el todo mismo» (WA II, 6, 296).¹⁴⁸ En la base de los seres vivos Goethe supone una fuerza, que define como la capacidad de producir a su semejante, pero que no se encuentra en las partes aisladas, sino en la unidad de la vida misma.

En este contexto, Goethe considera la morfología como una doctrina autónoma que pretende exponer los fenómenos, no explicarlos, y por ello se integra con las demás ciencias de la naturaleza. La novedad de la morfología, para Goethe, no consiste en el objeto, sino en el punto de vista y en el método: «la morfología debe contener la teoría de la forma, de la formación y de la transformación de los cuerpos orgánicos; pertenece, pues a las ciencias naturales» (WA II, 6, 293).¹⁴⁹ Porque la naturaleza no es un conjunto de cosas aisladas, sino un todo que se expresa en sus partes, y cuya estructura específica consiste en la dinamicidad de las formas. Característica de los seres orgánicos es su procesualidad, su capacidad de construir en potencia una forma cada vez distinta, por tanto toda forma es siempre metamorfosis.¹⁵⁰ La morfología se propone entonces «comprender lo característico de la naturaleza como la fuerza inmanente a la forma», contemplando siempre los seres individuales en conexión con el todo; su principio básico estriba en que «toda *estructura*, comprendida a la vez como una manifestación esencial y fenoménica de la naturaleza, consiste en su procesualidad». ¹⁵¹ La *Entwicklung* es entonces la perspectiva desde la cual Goethe observa la naturaleza, no en sentido biológico-evolucionista, sino trans-formativo o, mejor dicho, morfológico.¹⁵²

Es evidente la afinidad de esta teoría con las ideas de Spinoza: la naturaleza es considerada, como en Spinoza, unidad de materia y espíritu.¹⁵³ En la teoría de la metamorfosis de Goethe se explica la *natura naturans*, es decir, la naturaleza como actividad plasmadora y creadora de formas, no la *natura naturata* como resultado objetivado, pero fragmentario, de su actividad productora. La *natura naturans* encuentra su mejor expresión justamente en la metamorfosis de las plantas: la planta se convierte

¹⁴⁸ Cfr. «Trabajos previos a una fisiología de las plantas», en J.W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*, cit., p. 115. Esta concepción de los cuerpos orgánicos, y por extensión de la naturaleza, podría tener importantes repercusiones en nuestra manera de concebir las ciencias en la época moderna, dominada por el particularismo y el especialismo. Si en la medicina ya existen teorías holísticas acerca de la salud del cuerpo humano, resultaría interesante aplicar este enfoque a la salud de nuestras sociedades, o a las teorías económicas, que demasiado a menudo razonan por compartimentos estancos.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 113.

¹⁵⁰ Cfr. O. Breidbach y M. Di Bartolo, «“Metamorfosi” e “tipo” in Goethe», cit., p. 40.

¹⁵¹ Cfr. D. Sánchez Meca, «Estudio preliminar», cit., p. XXXIII.

¹⁵² Cfr. O. Breidbach y M. Di Bartolo, «“Metamorfosi” e “tipo” in Goethe», cit., p. 39-40.

¹⁵³ En una conversación con Eckermann, el 2 de agosto de 1830, Goethe afirma: «¿Para qué sirve, en el fondo, toda nuestra ocupación en el estudio de la naturaleza si, por vía analítica, nos ocupamos tan sólo de las partes materiales sueltas y no percibimos el impulso del espíritu, que señala la dirección en que cada parte tiene que actuar y refrena o sanciona toda divergencia por obra de una ley intrínseca?».

en el símbolo de la productividad natural, es una imagen de la naturaleza misma.¹⁵⁴ El problema, no solamente científico, que plantea la metamorfosis es entonces el de comprender la transformación de lo idéntico, y captar lo eterno en el devenir de las formas. Porque *La metamorfosis de las plantas* pone en evidencia que la forma se encuentra en el devenir, y puede ser percibida solamente en su acción metamórfica.

Resulta evidente cómo en la base de la idea de metamorfosis de Goethe se halla una concepción clásica del tiempo: los fenómenos son considerados en un tiempo eternamente presente, cíclico, no histórico; porque el estudio de la metamorfosis y de sus leyes se propone mostrar lo que hay de estable y eterno en lo contingente. Las formas, en la morfología goetheana, no se cristalizan en una imagen unívoca, ni se abstraen en un concepto ideal, porque para Goethe hay que entender la forma como *estructura* y como vida, como identidad que permanece en la transformación y como procesualidad en el devenir.¹⁵⁵

El desafío teórico que nos propone Goethe con la idea de la metamorfosis entraña la posibilidad de formular un modelo teórico capaz de mantener unidos el nivel de la *explicación* científica de los fenómenos con el de su *significado*, y que sea capaz de unir la identidad y lo eterno con el devenir y la vida.¹⁵⁶ La polémica de Goethe contra el mecanicismo y las teorías de Newton se basa en la desconfianza hacia modelos interpretativos de tipo mecánico, que se fundan en la aritmética y la geometría para explicar los fenómenos, y abstraen las partes del todo a las que pertenecen, cristalizando las formas. Con esos modelos, para Goethe, resulta imposible comprender los procesos dinámicos de la metamorfosis y los fenómenos ligados a la vida, porque la vida no se encuentra en ninguna de sus partes, sino en el todo.

Por otro lado, como hemos dicho, Goethe rechaza también la interpretación histórica de los fenómenos, así como la concepción hegeliana de la historia con su método dialéctico: para él se trataba de una metafísica que busca una justificación racional a los acontecimientos, cosa muy alejada del sentir “clásico” y antihistórico de Goethe. Ambos modelos de explicación, el matemático y el historicista, no tienen para Goethe la posibilidad de acceder realmente a la comprensión de los fenómenos, al

¹⁵⁴ Cfr. F. Moiso, *Goethe tra arte e scienza*, cit., p. 143.

¹⁵⁵ Cfr. S. Zecchi, «Il tempo e la metamorfosi», cit., p. 24.

¹⁵⁶ En el plano literario Goethe intentará solucionar este dilema con la utopía de la formación de *Faust*: el antihéroe goetheano a la búsqueda de un saber que contemple «el conocimiento del bien y del mal», es decir, de un saber que no proceda solamente por acumulación cuantitativa, sino que pueda también comprender el *valor* de los conocimientos científicos. Cfr. S. Zecchi, «Il tempo e la metamorfosi», cit., p. 25.

devenir de las formas, porque no contemplan las reglas de la metamorfosis. De esa manera, Goethe rechaza contemporáneamente las dos perspectivas filosóficas predominantes en su época, y que están a la base también de nuestra cultura contemporánea. En este intento por buscar un modelo capaz de dar cuenta tanto de la *explicación* como del *significado* de los fenómenos, en alternativa a aquellos mecanicistas e historicistas, se encuentra el desafío teórico más grande del Goethe científico, y una síntesis de toda su obra.¹⁵⁷

2.5. Una afinidad electiva: Goethe y la *Crítica del juicio* de Kant

En las *Conversaciones con Eckermann* se encuentra una declaración particular de Goethe respecto a su relación con la filosofía kantiana: «Kant», afirma el poeta, «nunca me tuvo en consideración, a pesar de que yo, por mi propia cuenta, había seguido un camino similar al suyo. Escribí mi *Metamorfosis de las plantas* antes de saber nada de él y, aun así, esta obra encaja perfectamente en el espíritu de su doctrina».¹⁵⁸ La afirmación resulta sorprendente porque, a primera vista, no parece haber alguna afinidad entre las dos cosas. Es más, el contraste parece neto, ya que Kant, como bien recuerda Cassirer,¹⁵⁹ empezó estudiando la física de Newton y defendía la compenetración de la doctrina de la naturaleza con la matemática. Como sabemos, Goethe se opuso tanto a la física de Newton como a la matemática aplicada a la comprensión de la naturaleza (no a la matemática en general como disciplina). Por tanto, la afinidad con Kant no podía ser a partir de la física. Tampoco la *Crítica de la razón pura* podía ayudarle en modo decisivo en sus teorías; Goethe intentó estudiarla varias veces, pero siempre con muchas dificultades: «Su pórtico era lo que más me gustaba, aunque no me atrevía a adentrarme en el laberinto. Me lo impedía un poco el talento poético, y otro poco el sentido común, y no me sentía mejorar en nada» (HA, XIII, 26-27).¹⁶⁰

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Goethe, *Gespräche mit Eckermann* (11 de abril 1827), en *Gespräche*, III, n. 2484, p. 372. Las *Conversaciones* de Goethe son citadas según la edición de Flodoard Freiherr von Biedermann (5 volúmenes, Leipzig 1909).

¹⁵⁹ Cfr. Ernst Cassirer, «Goethe and the Kantian Philosophy», en *Rousseau, Kant, Goethe. Two Essays*. Princeton, 1945, pp. 61-98. Traducción italiana en «Goethe e la filosofía kantiana», en *Rousseau, Kant, Goethe*. Roma: Donzelli, 1999, pp. 53-81.

¹⁶⁰ Cfr. «Influencia de la nueva filosofía», en J.W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*, cit., p. 181.

Como Goethe mismo nos cuenta en un breve escrito de 1817, *Influencia de la nueva filosofía* (publicado junto con los estudios de morfología), fue la *Crítica del juicio* lo que le dio la posibilidad de comprender finalmente la filosofía kantiana, brindándole «uno de los periodos más felices» de su vida, porque en la tercera crítica Goethe podía encontrar una forma de pensar parecida a la suya:

«Luego llegó a mis manos la *Crítica del juicio*, a la que debo uno de los periodos más felices de mi vida. Aquí vi mis ocupaciones más dispares puestas una junto a la otra; los productos del arte y de la naturaleza considerados del mismo modo; el juicio estético y el juicio teleológico iluminándose mutuamente. Aunque por mi modo de pensar no siempre estaba totalmente de acuerdo con el autor y me pareciera que faltaba algo aquí y allá, las grandes ideas fundamentales de la obra eran análogas por completo a todo cuanto yo había creado, hecho y pensado entonces; la vida interior del arte y de la naturaleza, su acción íntima de lo uno sobre lo otro estaban claramente expresadas en aquel libro. Los productos de estos dos mundo infinitos debían existir por sí mismos, y lo que coexistía existía así *por* otro, pero no explícitamente *a causa* de lo otro» (HA XIII, 27-28).¹⁶¹

Merece la pena analizar atentamente este paso, porque en ello encontramos más de una indicación sobre la relación Kant-Goethe y el nudo teórico de esta cuestión: la concepción de la naturaleza y del arte en ambos pensadores. En la segunda parte de la *Crítica del juicio*, titulada «Crítica del juicio teleológico», Kant analiza el concepto de fin en el estudio de la naturaleza orgánica, rechazando en modo absoluto la forma ingenua y acrítica que este concepto había adquirido en la filosofía popular del siglo XVIII: básicamente, las explicaciones teleológicas de esa época sostenían que los varios elementos de la naturaleza existían para servir a alguna necesidad del hombre.¹⁶² Frente a esta interpretación pueril de la naturaleza, Kant se opone afirmando que la naturaleza tiene fines sí, pero propios, independientes del hombre. Goethe estaba completamente de acuerdo con la crítica kantiana del concepto de fin, así como rechazaba las interpretaciones teleológicas ingenuas de la filosofía popular. En una carta a Zelter del 29 de enero 1830 escribe de hecho:

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 182-183.

¹⁶² Cassirer cita al respecto la obra *Irdisches Vergnügen in Gott (El gozo terrenal en Dios)* de B.H. Brockes, y los *Pensamientos racionales sobre los fines de las cosas naturales* de Christian Wolff, «un auténtico manual para el filisteo alemán del siglo XVIII». Cfr. Ernst Cassirer, «Goethe and the Kantian Philosophy», cit., pp. 65-66 (también en: Cassirer, «Goethe y la filosofía kantiana», cit., pp. 56-57).

«Nuestro viejo Kant prestó un ilimitado servicio al mundo y, puedo decir, también a mí, cuando en su *Crítica del juicio* puso con fuerza el arte y la naturaleza el uno al lado de la otra, y concedió a ambos el derecho de actuar de acuerdo con grandes principios sin un fin. De igual modo, anteriormente, Spinoza había inspirado en mí una aversión por las absurdas causas finales. Naturaleza y arte son demasiado grandes para tender hacia un fin, y tampoco lo necesitan. Hay correlaciones por doquier y las correlaciones son vida» (WA IV, 46, 223 - *Briefe*, n. 210).

Con esto hemos visto solamente un aspecto negativo de la afinidad entre Kant y Goethe, es decir, lo que ambos rechazaron. Sin embargo, hay también una afinidad positiva entre ambos pensadores, a un nivel más profundo del pensamiento, que merece ser analizada con atención y prudencia. La cuestión entraña el concepto de «idea» que, como hemos visto, fue el punto de desacuerdo entre el kantiano Schiller y Goethe, al principio de su relación amistosa.

Con su teoría morfológica, que concierne la formación y transformación de las naturalezas orgánicas, Goethe pretendía crear un nuevo ideal de conocimiento, pasando de una visión *genérica*, dominante en la biología del siglo XVIII, a una moderna visión *genética* de la naturaleza. Es el paso del método clasificatorio de Linneo, que se ocupaba básicamente de ordenar los productos finitos de la naturaleza (la *natura naturata*), a un método que intenta comprender los procesos vitales (*natura naturans*) y ver «lo eterno en lo transeúnte»: es decir, la morfología. Se trata evidentemente de una forma ideal de pensamiento, aunque Goethe defendiera al principio que la planta originaria podría bien existir en realidad, y que él esperaba verla algún día con los propios ojos. Con el tiempo, y probablemente gracias al acercamiento a la obra kantiana, la idea de la planta originaria fue tomando un sentido *ideal-simbólico*, pero es necesario explicar en qué sentido la doctrina de la metamorfosis se convierte lentamente en una «idea». Seguramente no lo es en sentido platónico, porque, como hemos visto, Goethe buscaba un modelo teórico que mantuviera unidas idea y experiencia. Es en este sentido que la relación con Kant puede resultar esclarecedora: en un escrito de 1818 (*Reflexiones y resignaciones*), Goethe sostiene de hecho que «hay que dar la razón al filósofo [Kant] que afirma que ninguna idea es plenamente congruente con la experiencia, si bien admite que idea y experiencia pueden, deben, ser análogas» (HA, XIII, 31).¹⁶³

¹⁶³ Cfr. «Reflexiones y resignaciones», en J.W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*, cit., p. 191.

Goethe encontró una afinidad con Kant también en un pasaje de la *Crítica del juicio*, ahí donde el filósofo escribe: «La analogía de las formas, que, a pesar de toda su diversidad, parecen ser producidas según un *tipo común*, fortalece la hipótesis de una verdadera afinidad de las mismas en la génesis de *una madre común*, por medio de la aproximación gradual de una especie animal a otra (...)».¹⁶⁴ La idea de un «tipo común» en las naturalezas orgánicas reforzaba evidentemente la idea goetheana de la «planta originaria». En su breve escrito sobre *El juicio intuitivo*, Goethe describe la alegría que le había despertado la lectura de ese pasaje de la tercera crítica:

«Si, hasta entonces, sólo de un modo inconsciente y por un impulso interior me había afanado sin descanso por alcanzar aquel modelo originario, típico, si incluso había logrado construir una representación conforme a la naturaleza, nada podía ahora impedirme hacer frente valientemente a la aventura de la razón, como la llama el anciano de Königsberg». (HA XIII, 31)¹⁶⁵

La controversia con Schiller derivaba en realidad de un malentendido sobre el concepto de «idea». Cuando Schiller contestó a Goethe que la «planta originaria» era una idea, y no una experiencia, empleaba el término «idea» en sentido kantiano: es decir, como ideal regulativo. En la filosofía kantiana la idea no es algo más allá de la experiencia, que se eleva sobre ella, sino que sirve justamente para orientarse en la experiencia misma. La idea no se entiende en sentido ontológico como una existencia en sí, sino que es un principio regulativo, necesario al uso de la experiencia.¹⁶⁶ Goethe se sentía atraído por esta concepción de lo «ideal», y de hecho en su ejemplar de la *Crítica de la razón pura* se encuentra subrayado dos veces el paso en el que Kant explica que todo lo que el intelecto extrae de sí mismo, sin tomarlo de la experiencia, lo posee para ningún otro objetivo que para el uso de la experiencia misma.¹⁶⁷

Goethe fue madurando y modificando la idea de la planta originaria a lo largo de los años. Si durante el viaje por Italia, como hemos visto, la concebía como algo realmente existente, poco a poco la influencia de Schiller, primero, y de la filosofía kantiana en la edad madura contribuyeron a que esa teoría tomara un aspecto ideal-simbólico. Sin embargo, Goethe no consideraba que su teoría fuera así debilitada o confutada, es más, él mismo empleó en alguna ocasión el término «idea» para referirse a

¹⁶⁴ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 80, V, p. 498 – KGS, 5, p. 418. Las cursivas son mías.

¹⁶⁵ «Juicio intuitivo», en J.W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*, cit., p. 187.

¹⁶⁶ Cfr. Ernst Cassirer, «Goethe and the Kantian Philosophy», cit., pp. 74-75.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 94. Cfr. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, II ed., p. 295; III, p. 212 – KGS, 3, p. 203.

la teoría de la metamorfosis. En una conversación con el canciller von Müller, en julio de 1830, Goethe afirma que «la máxima fundamental de la metamorfosis no debe ser interpretada de manera demasiado extensa; lo mejor es decir que es rica y productiva como una idea».¹⁶⁸ En otra ocasión la define en sentido simbólico, precisamente cuando en 1816 manda a Zelter una nueva edición de *La metamorfosis de las plantas*, aconsejándole considerarla sólo simbólicamente y «pensar siempre a este respecto en cualquier otro ser viviente que se desarrolla progresivamente a partir de sí mismo» (WA IV, 27, 199 – *Briefe*, n. 7521).

La planta originaria se convierte entonces en un *símbolo* porque, para el Goethe maduro, el misterio de la vida misma puede ser expresado solamente en símbolos, indirectamente. Goethe no pretendía resolver ese misterio, sino simplemente describirlo en imágenes como poeta.¹⁶⁹ Escribe de hecho en su *Ensayo de una teoría del tiempo atmosférico* que «lo verdadero, idéntico a lo divino, no se deja conocer directamente por nosotros; lo vemos solamente en un reflejo, en el ejemplo, en el símbolo, en fenómenos particulares y afines; nos damos cuenta de eso como vida incomprensible y, sin embargo, no podemos renunciar al deseo de comprenderlo» (WA II, 12, 74).¹⁷⁰

Mas el hecho de que en la vida haya un misterio impenetrable que el hombre puede captar solo indirectamente, «en un reflejo», no convierte a Goethe en un pesimista, sino que resulta coherente con su idea de los límites humanos que hemos visto en el capítulo anterior. Rendirse a los límites de lo humano no significa lo mismo que rendirse a los límites de la propia existencia limitada, y de hecho Goethe insta siempre a seguir investigando los misterios de la vida: «Nuestra opinión», escribe en un ensayo de geología, «es la siguiente: es propio del hombre asumir que hay algo impenetrable, pero, en cambio, él no debe poner ningún límite a su investigación» (WA, II, 9, p. 195). Mientras que Kant había investigado la forma lógica, los principios del conocimiento empírico, Goethe identificaba en los «fenómenos originarios» los límites no solamente del conocimiento, sino también del saber intuitivo.¹⁷¹

La afinidad de Goethe con el pensamiento de Kant no se limita solamente al concepto de idea. Sabemos por su escrito *Influencia de la nueva filosofía* que Goethe

¹⁶⁸ *Gespräche mit Eckermann*, in *Gespräche*, IV, n. 2845, p. 288.

¹⁶⁹ Significativa, en este sentido, es aquella escena del *Faust*, al principio de la segunda parte de la tragedia, en la que el protagonista se despierta y ve los reflejos del agua del río como imagen de la vida misma: «*Am farbigen Abglanz haben wir das Leben*» (WA I, 15/1, 7).

¹⁷⁰ *Versuch einer Witterungslehre*, en *Naturwissenschaftlichen Schriften*, 12, p. 74.

¹⁷¹ Cfr. Ernst Cassirer, «Goethe and the Kantian Philosophy», cit., p. 83 (también en: Cassirer, «Goethe y la filosofía kantiana», cit., p. 69).

estaba de acuerdo también con los conocimientos *a priori* y con los juicios sintéticos *a priori*, ya que en toda su vida, como él mismo afirma, «en la poesía como en la investigación científica, había procedido siempre sintéticamente y después analíticamente (...) Pero no tenía palabras para todo esto, y menos aún frases. Ahora, por primera vez, parecía que una teoría me ayudaría» (HA XIII, 27).¹⁷² En efecto, para Goethe la naturaleza seguía un procedimiento analítico, de desarrollo de «una totalidad viva y secreta», para actuar luego sintéticamente de nuevo, «puesto que relaciones que parecen completamente extrañas son aproximadas entre sí y concatenadas en una unidad» (*Ibid.*). Por eso la doctrina kantiana le resultaba sugerente, empujándolo a estudiarla una y otra vez.¹⁷³

Pronto se dio cuenta de que la *Crítica de la razón pura* y la tercera crítica remitían continuamente la una a la otra. Y fue justamente en la *Crítica del juicio*, como hemos dicho, que Goethe encontró una confirmación a sus teorías. Un pasaje, en particular, le resultó extremadamente significativo para su forma de pensar, que se había basado siempre en el proceder del todo a las partes (y viceversa): «Nosotros podemos pensar», afirma Kant, «en un intelecto que, no siendo discursivo como el nuestro sino *intuitivo*, parta de lo sintéticamente universal – de la intuición de una totalidad como tal – y vaya hacia lo particular, es decir, del todo hacia las partes».¹⁷⁴ Kant define ese intelecto intuitivo como *intellectus archetypus* y, contraponiéndolo al intelecto discursivo «que tiene necesidad de imágenes (*intellectus ectypus*)», sostiene que su existencia es posible y que «tal idea no entraña ninguna contradicción».¹⁷⁵ En ese paso Goethe podía ver una analogía entre su forma de pensar y la de Kant; es más, en las palabras de Kant, Goethe creía haber encontrado finalmente la terminología filosófica adecuada para definir aquel «modelo originario, típico» que él se había afanado constantemente por alcanzar, pero «solo de un modo inconsciente y por un impulso interior» (HA XIII, 31).¹⁷⁶

¹⁷² Cfr. «Influencia de la nueva filosofía», en J.W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*, cit., p. 181.

¹⁷³ A pesar de que Goethe viera en la doctrina kantiana una analogía con su forma de pensar, hay una diferencia fundamental entre las dos: precisamente, Kant no atribuía los procedimientos analíticos y sintéticos a la naturaleza, como hace Goethe, sino al intelecto humano. En Kant, los dos procedimientos pueden entonces ser atribuidos a la *imaginación*, y ésta puede servir al intelecto para sintetizar representaciones, o bien ser un poder formativo vital. Cfr. R. Makkreel, «The Feeling of Life: Some Kantian Sources of Life-Philosophy», en F. Rodi (ed.), *Dilthey-Jahrbuch*, Band 3/1985. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, p. 99.

¹⁷⁴ Cfr. Kant, *Kritik der Urteilskraft*. AA vol. V, p. 407 (p. 368 ed. española en bibliografía). Citado por Goethe en HA, XIII, p. 30.

¹⁷⁵ *Ibid.* (p. 369 ed. española).

¹⁷⁶ «Juicio intuitivo», en J.W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*, cit., p. 187.

No hay pruebas documentales de que la influencia kantiana, o la amistad con Schiller, jugaran un papel determinante en la transformación de la doctrina de la metamorfosis en sentido ideal, pero esto parece por lo menos verosímil, sobre todo si tenemos en cuenta que Goethe mismo declaró a Eckermann que la influencia de Kant fue decisiva en su vejez.¹⁷⁷ Sin embargo, hay que tener siempre presente que la interpretación de Goethe de la filosofía kantiana era sobre todo personal, no la de un experto filósofo. De hecho, los kantianos le contestaban que lo que él decía «guardaba cierta analogía con el modo de pensar de Kant», pero que en definitiva era diferente (HA XIII, 28).¹⁷⁸ Como hemos visto en el caso de la influencia de Spinoza, en este contexto no nos importa tanto averiguar si Goethe comprendió correctamente su doctrina, sino esclarecer los estímulos intelectuales que esa filosofía le brindó, dándole la posibilidad de desarrollar ulteriormente sus ideas.

Como Goethe mismo afirmó, «entre los kantianos encontré poco acuerdo tanto respecto a lo que había asimilado, como respecto al modo en que lo había asimilado. De hecho, yo hablaba sólo de lo que se había despertado dentro de mí, no de lo que había leído» (*Ibid.*).¹⁷⁹ Más allá de todas las analogías que es posible encontrar entre la filosofía de Kant y las convicciones de Goethe, es necesario recordar una fundamental diversidad en las respectivas concepciones gnoseológicas: mientras que para Kant es el intelecto, por tanto el sujeto, quien prescribe a la naturaleza sus leyes y hace posible la experiencia, para Goethe el sujeto es ante todo naturaleza, y reconoce a ésta sus propias leyes.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Cfr. *Gespräche mit Eckermann*, 12 de mayo 1825, en *Gespräche*, III, n. 2331, p. 204.

¹⁷⁸ «Influencia de la nueva filosofía», en J.W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*, cit., p. 184.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 183.

¹⁸⁰ En ese sentido, Georg Simmel afirma expresamente que «Goethe resuelve la ecuación entre sujeto y objeto de la parte del objeto, Kant, en cambio, de la parte del sujeto, a pesar de que el sujeto kantiano no sea accidental e individualmente diferenciado, sino el trámite sobre-individual del conocimiento objetivo». Cfr. G. Simmel, *Kant und Goethe. Zur Geschichte der Modernen Weltanschauung*. Berlin, 1906, p. 22. (Traducción italiana en G. Simmel, *Kant e Goethe. Una storia della moderna concezione del mondo*. Como-Pavia: Ibis, 2008, p. 29).

3. Dilthey lettore di Goethe. Scritti e recensioni giovanili

3.1. Le testimonianze nei diari e nelle lettere giovanili

3.1.1. Il dilemma vita-ideale

La figura di Goethe, un classico della poesia e della letteratura tedesca, è indubbiamente presente nei primi anni di formazione di Dilthey. Più problematico è stabilire con precisione quali opere di Goethe abbia studiato Dilthey e in quale periodo, visto che la biblioteca personale del filosofo, salvo pochi volumi, non si è conservata. Sarebbe stato interessante registrare le annotazioni personali di Dilthey a margine dei testi letti, al fine di esporre la genesi e l'evoluzione del suo rapporto con il poeta tedesco. Un rapporto estremamente fecondo, come vedremo nel corso di questo lavoro, il cui sviluppo possiamo tuttavia cercare di ricostruire indirettamente grazie alle testimonianze dei diari e delle lettere giovanili.

Una delle prime testimonianze, probabilmente la prima in assoluto, ci riporta alla primavera del 1852, quando Dilthey aveva solo diciannove anni. Il futuro filosofo iniziava allora i suoi studi universitari nella Facoltà teologica di Heidelberg sotto la spinta decisiva del padre, pastore protestante come lo erano stati i padri di altri noti filosofi tedeschi. Durante il soggiorno all'Università di Heidelberg, che sarebbe durato solo tre semestri, Dilthey ebbe modo di avvicinarsi alla filosofia e di seguire le lezioni di Kuno Fischer, che anche in seguito Dilthey avrebbe continuato a considerare uno dei suoi maestri, pur distanziandosi dalle idee di quest'ultimo.¹⁸¹ Sappiamo con certezza che nel 1852 Fischer introduceva i suoi allievi alla lettura del *Werther* goethiano,¹⁸² come Dilthey ricorda in una lettera al padre dell'estate di quell'anno: «Fischer ha dato ieri una lezione sul naturalismo idealista del XVIII secolo, quale si riflette soprattutto nelle “pene del Werther”, e ha suscitato l'entusiasmo generale» (*DjD*, 7).

¹⁸¹ Come ricorda Bianco, il giovane Dilthey ben presto assunse un distacco critico nei confronti delle idee di Fischer e di tutta la scuola neohegeliana. Cfr. Franco Bianco, *Dilthey e la genesi della critica storica della ragione*. Milano: Marzorati, 1971, p. 100 e anche la lettera di Dilthey al padre dell'estate 1852 (*DjD*, 7).

¹⁸² Cfr. Bianco, cit., p. 99.

Nel 1852 Dilthey sentiva ancora nel suo spirito la profonda influenza dei grandi ideali neoumanisti della *Goethezeit*, l'epoca di Goethe: ideali che incarnavano un forte sentimento morale e che Dilthey vedeva espressi esemplarmente nell'individualismo etico di Schleiermacher¹⁸³ e nelle opere dei poeti tedeschi di quell'epoca, anzitutto Goethe e Schiller. In una pagina dei diari datata «Pasqua 1852» troviamo per la prima volta un riferimento esplicito a Goethe e al *Werther*, accompagnato dall'entusiastica definizione di Goethe quale «il più grande poeta di quell'epoca, che riuscì a conciliare l'ideale con la vita» (*DjD*, 5). Così si esprimeva il futuro filosofo a proposito del valore degli ideali nella vita, e del contrasto apparentemente insanabile che ne derivava:

Come le stelle, che eterne, fisse, immobili, si riflettono tremolanti sulle onde del mare, così il riflesso degli ideali, degli ideali eterni, si irradia verso di noi dalle onde passeggere, inabissantisi della vita. Gli ideali infatti, eternamente lontani, sono anche eternamente vicini a noi. L'aspirazione d'ogni uomo buono è di portarli giù dalla loro vetta eterna nei cuori e nelle dimore degli uomini, il sogno di ogni animo nobile, profondamente poetico, è di trovarli e di averli trovati umanamente disvelati. Questo è il vero amore, quando noi, consapevolmente o inconsapevolmente, per affine simpatia elettiva [*in wahlverwandtschaftlichen Neigung*] trasfiguriamo un uomo nel nostro ideale, diffondiamo sulla sua natura, sia spirituale sia fisica, l'ideale insito in lui. Quest'amore è il più alto, il più bel sogno giovanile. E nondimeno solo un sogno, e i sogni finiscono; i più belli molto velocemente. Noi abbiamo visto nel mortale l'immortale, nel terreno il sovraterreno, abbiamo sbagliato, abbiamo fantasticato nel sogno, e perciò ogni animo nobile si sveglierà dal sogno e nell'agire desto, serio e fermo cercherà di elevarsi a ciò, che esso vide avvicinarsi a sé attraverso il gioco della fantasia.¹⁸⁴ (*DjD*, 1)

In questa pagina si esprime uno dei temi più tipici del romanticismo tedesco, che ci dimostra come l'opposizione tra l'ideale e la vita fosse una delle prime preoccupazioni del giovane Dilthey. Tuttavia, egli non si poneva rispetto a questo dilemma con l'atteggiamento disperato di un Werther o di altri eroi romantici, appassionati e tragici; al contrario cercava di trovare una soluzione efficace, che permettesse di salvare l'ideale *dentro* la vita. L'aspirazione (nell'originale “*streben*”, che in tedesco rappresenta lo sforzo della tensione verso una meta) di ogni «uomo buono» è quella di trovare questi ideali «umanamente disvelati», ovvero realizzati nella vita. È un sogno, afferma Dilthey, ma al risveglio abbiamo ancora impressa nella mente l'immagine di ciò che

¹⁸³ Cfr. Giovanni Ciriello, *La fondazione gnoseologica e critica dell'etica nel primo Dilthey*. Napoli: Liguori, 2001, p. 22.

¹⁸⁴ La traduzione è di Ciriello, op. cit., p. 23.

abbiamo visto: l'immortale nel mortale, l'eterno nella vita terrena. Quel ricordo non sparirà facilmente, tuttavia non possiamo abbandonarci ad una languida e rassegnata nostalgia. Per questo Dilthey ci invita «all'agire, desto, serio e fermo» per cercare di realizzare nella vita l'ideale che ci è stato rivelato nella *fantasia*. Sulla capacità della fantasia di creare ideali, e di essere quindi produttiva e creativa, torneremo più approfonditamente nei seguenti capitoli; qui basti sottolineare che già in una pagina di diario datata 16 aprile 1861 Dilthey parla espressamente di una *gestaltende Phantasie* (fantasia creatrice, plasmatrice) come attributo dei poeti tedeschi più rilevanti e in contrapposizione alla “fantasticheria” «delle figure a mano libera, che non ha senso» (*DjD*, 148).

Tornando al 1852, è interessante notare come Dilthey, già all'inizio dei suoi studi, veda nella poesia e nella filosofia una possibile composizione del contrasto vita-ideale e una guida dell'agire umano.¹⁸⁵ Rispetto ai fenomeni del «dolore del mondo» e alla «letteratura patologica» che ne derivò, Dilthey vuole porsi «scientificamente», perché solo così si possono comprendere questi fenomeni nella loro origine ed essenza. Questo peculiare conflitto tra vita e ideale, simbolizzato dall'anima lacerata dei poeti e dei loro eroi, si generò tra il XVII e il XVIII secolo, ovvero in un'epoca di individualismo «non ancora matura per cogliere l'ideale nella vita», e si esprime per Dilthey «in due grandi indirizzi» (*DjD*, 2), diversi per tradizione e cultura: uno tedesco, rappresentato esemplarmente dall'idealismo soggettivo di Fichte; l'altro, di matrice anglosassone, si esprime nella lirica di Byron, come discendente diretta della filosofia sensualistica di Bacone e Locke.¹⁸⁶ Rispetto alla prima tendenza, Dilthey scrive nel suo diario che

questa filosofia contempla dalla vetta luminosa del proprio ideale il corso ordinario della realtà. E, non riuscendo a vedere in esso nient'altro che le contraddizioni della vita comune, avvertendo quanto sia inutile voler elevare il mondo alla coscienza ideale di sé, essa finisce per allontanarsi piena di dolore. Questa è la sorgente da cui scaturiscono i dolori mortali di Werther e di Hyperion [...] figure troppo idealizzate per la coscienza comune del tempo.¹⁸⁷ (*DjD*, 3)

¹⁸⁵ Cfr. Bianco, *Dilthey e la genesi della critica storica della ragione*, cit., p. 46 e Ciriello, *La fondazione gnoseologica e critica dell'etica nel primo Dilthey*, cit., p. 23.

¹⁸⁶ Cfr. Ciriello, op. cit., pp. 23-24.

¹⁸⁷ La traduzione è di Ciriello, cit., p. 24.

Queste figure romantiche, nonostante abbiano goduto «in alcuni momenti felici» l'intima «unione con la natura» che il mondo umano aveva loro negato, ora «stanno in silenziosa solitudine separate dalla vita e nondimeno inquiete, piene di dolorosa nostalgia di portare il loro ideale nei cuori e nelle dimore degli uomini» (*ibid.*). L'atteggiamento di questi eroi romantici alla *Werther* non può essere quindi la soluzione al dilemma tra vita e ideale, e Dilthey arriva alla conclusione che «è inutile cercare nella vita il puro ideale; è necessaria la pazienza, è necessario tollerare che l'ideale stesso venga deriso e detestato, insozzato, affinché esso possa realizzarsi nel mondo del futuro» (*ibid.*).

L'altra «tendenza della letteratura moderna», contrapposta alla prima, è quella rappresentata da Lord Byron: essa si è consumata «nel medesimo sforzo di raggiungere l'ideale» (*ibid.*), e ha subito la stessa sconfitta dell'idealismo soggettivo tedesco. La caratteristica peculiare di tutti i personaggi che si possono ascrivere a questo movimento letterario consiste nel fatto che «essi vanno senza posa alla ricerca dell'ideale attraverso la sensibilità e i suoi piaceri»; Byron, attraverso il suo eroe Manfred, sperimenta «il più terrificante sentimento di vuoto della propria vita e della nullità del piacere», anzi, perfino il senso di colpa «per aver consumato tutta la forza del suo sentimento, la sua *fantasia*, nel piacere» (*DjD*, 4).¹⁸⁸

Solamente se ci allontaniamo da queste figure oscure, afferma Dilthey, per approssimarci alla «immagine tranquillamente serena del massimo poeta di quell'epoca», ovvero a Goethe, troviamo finalmente colui che «dopo aver combattuto le stesse battaglie patologiche, riuscì a conciliare l'ideale con la vita», ponendosi così nella sua epoca «come presentimento di un migliore e più armonioso futuro» (*ibid.*, 4-5).¹⁸⁹ La grandezza e l'esemplarità di Goethe consiste per Dilthey non solamente nella sua opera, ma anche nel fatto che «in lui, la poesia ha presentito ciò che la filosofia solo molti anni più tardi riuscì a rappresentare in concetti — l'unità della vita con l'ideale, l'eterna identità, la realizzazione della ragione universale nella vita storica» (*DjD*, 5).¹⁹⁰ Per tanto, Dilthey ammira Goethe non soltanto per il fatto di aver rappresentato «il destino dello spirito che cerca l'ideale eterno nella vita» (*ibid.*), ma soprattutto perché egli ha «vissuto come uomo intero» questo destino. La sua vita rappresenta la tensione dello spirito verso l'armonia nell'ideale. La saggezza di Goethe si dimostra quindi nel

¹⁸⁸ Il corsivo è mio.

¹⁸⁹ Cfr. Ciriello, *La fondazione gnoseologica e critica dell'etica nel primo Dilthey*, cit., p. 25.

¹⁹⁰ *Ibid.*

suo tentativo di comporre il contrasto tra ideale e vita, contrasto che per lui è esperienza di vita vissuta (*Erlebnis*, potremmo dire), e che cerca di conciliare con la serenità e la misura, in opposizione alla *hybris* melanconica e pessimistica dei poeti romantici dello *Sturm und Drang*.¹⁹¹

Che l'esemplarità di Goethe, in questi anni giovanili, sia per Dilthey un punto fermo e uno stimolo a ulteriori riflessioni sul nesso vita-ideale-valore è dimostrato anche da un'altra pagina dei diari, datata 24 marzo 1860; si può presumere quindi l'esistenza di un filo conduttore, di una certa continuità negli interessi e negli studi di Dilthey in quest'epoca iniziale della sua vita. «Vivere», scrive, «significa: lasciare agire su di sé nell'intuizione e nell'attività tutte le forze del mondo, plasmare in forma unitaria tutti i tratti del proprio essere». E questo perché

in se stesso ciascuno è unico nel sentire la propria gioia e il proprio dolore, nel cogliere il mondo; in se stesso ciascuno è una fonte di infinita gioia e dolore, di infinita formazione [*Bildung*] e attività. Tutto ciò che importa è soltanto comprendere se stesso, volere se stesso, cioè l'ideale stesso, che è tutt'uno con il nostro posto nell'ordinamento del mondo. Anche i sogni di un altro possibile futuro sono perciò di grande impedimento; talvolta agiscono distruttivamente sul fondo più intimo dell'esistenza.¹⁹² (*DjD*, 117)

I sogni possono essere dannosi per Dilthey, perché se rimangono un semplice desiderio di un futuro migliore non servono a nulla, se non ad avvelenare la nostra esistenza presente. Come abbiamo visto nella pagina di diario del 1852, solo l'agire «desto, serio e fermo» può tradurre gli ideali in realtà; per tanto, conclude adesso Dilthey, «non il sognare e il confrontare dunque, ma il sereno e attivo plasmare il proprio essere nella profonda gioia creatrice! [*Schöpferfreude*]» (*DjD*, 117-118).

«Plasmare in forma unitaria tutti i tratti del proprio essere», perché ognuno di noi è fonte di «infinita formazione e attività»; «comprendere se stesso, volere se stesso» per trovare il proprio posto nel mondo: sono tutte espressioni che ci riportano al grande ideale illuministico della formazione personale, della *Bildung*, che ha trovato nella vita e nell'opera di Goethe una delle sue massime espressioni. E non è difficile immaginare che Dilthey abbia presente l'autore del *Wilhelm Meister* quando sostiene la necessità di un «sereno e attivo plasmare il proprio essere nella profonda gioia creatrice». Tuttavia, come segnala Bianco, tutte queste affermazioni sparse nei diari non significano che

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² La traduzione è di Ciriello, op. cit., p. 26.

Dilthey riuscisse effettivamente ad essere sempre coerente con l'ideale di compostezza "classica" che traspira dalle sue pagine. Il classicismo goethiano era per lui una meta da conquistare, più che una realtà posseduta.¹⁹³

Se torniamo per un istante alla Pasqua del 1852, è interessante notare come Dilthey introduca un tema che risulterà in futuro di assoluta rilevanza per la sua speculazione filosofica: ci riferiamo al rapporto tra filosofia e poesia, e in particolare all'intuizione di un vincolo profondo che unisce entrambe al vissuto, all'*Erlebnis*. È un'idea che risulterà centrale nel pensiero di Dilthey, in particolare per la sua teoria dell'espressione, ma anche per il progetto di fondazione delle scienze dello spirito. Infatti l'esperienza vissuta sarebbe diventata, negli anni seguenti, il cardine di tutta la sua riflessione filosofica.¹⁹⁴ Quella pagina di diario rappresenta quindi, come sottolinea Bianco, «l'antefatto di una posizione più matura e consapevole», che sarebbe emersa chiaramente nella lezione inaugurale all'Università di Basilea del 1867: in quell'occasione Dilthey avrebbe sostenuto con decisione il vincolo che unisce poesia e filosofia dell'età classica, poiché esse scaturiscono «dal fondo di un medesimo *Lebensgefühl*». ¹⁹⁵ Idea che sarebbe poi stata approfondita ed ampliata nella parte centrale del primo saggio diltheyano su Goethe: l'articolo *Über die Einbildungskraft des Dichters*, pubblicato nel 1877 (dieci anni dopo la prolusione di Basilea).¹⁹⁶ Questo articolo sarebbe stato in seguito rielaborato da Dilthey con il titolo *Goethe und die dichterische Phantasie* per la sua pubblicazione in *Das Erlebnis und die Dichtung* del 1906.

Rispetto all'influenza del movimento classico-romantico sulla formazione del giovane Dilthey si devono segnalare, oltre alla figura di Goethe, anche esperienze letterarie e artistiche più ampie, che Dilthey tendeva a considerare come una «somma di impulsi da armonizzare e comporre in unità a partire da un punto di vista superiore, coincidente in sostanza con l'ideale goethiano di una serena accettazione del reale». ¹⁹⁷ Le sue prime esperienze letterarie significative si concentrarono, in ogni caso, sui drammi di Schiller e di Kleist, sulla lirica di Hölderlin e di Mörike, sul *Bildungsroman* di Jean Paul, oltre che sulla lettura di autori classici quali Omero, Sofocle e

¹⁹³ Cfr. Bianco, op. cit., p. 51.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁹⁵ *Ibid.* Cfr. *GS V*, pp. 14-18.

¹⁹⁶ Nella «*Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*», 10 (1867), pp. 42-104. Cfr. Bianco, op. cit., p. 52 e nota (130).

¹⁹⁷ Bianco, op. cit., p. 54.

Aristofane.¹⁹⁸ La poesia di Hölderlin, in particolare, esercitò un forte influsso sugli anni giovanili di Dilthey, ed egli tornerà in seguito costantemente sulla figura dello sfortunato poeta,¹⁹⁹ che con la sua follia rappresentava una sorta di contraltare alla “serenità olimpica” goethiana.²⁰⁰

La figura di Schiller assume invece una rilevanza particolare per la sua visione della storia, nella quale si dà una tensione continua tra l’etica e la politica, tra l’ideale e la vita. Il drammaturgo e poeta tedesco confidava nelle idee della ragione come forze capaci di plasmare la realtà, per affermare progressivamente nel mondo la ragione universale.²⁰¹ Attraverso l’idealismo etico di Schiller (ispirato da Kant) Dilthey comprendeva la necessità di agire da parte dell’uomo, ovvero la necessità di dedicarsi a un’azione guidata dai grandi ideali universali creati nella vita storica. L’ideale goethiano della serenità e l’ideale dell’azione costituiscono, per tanto, «le due anime di una medesima concezione dell’esistenza umana», che a partire dagli anni sessanta «attraverso la lettura e la meditazione innanzitutto di Schleiermacher e di Schlosser»,²⁰² si concentrerà sull’analisi della *Bildung* dell’uomo.

3.1.2. Altre letture goethiane documentate

Se torniamo ad analizzare la pagina di diario datata «Pasqua 1852», possiamo notare come essa sia disseminata di riferimenti indiretti all’opera di Goethe, lasciando supporre una conoscenza che non si limitava certamente a *I dolori del giovane Werther* (1774)²⁰³. Il primo indizio lo troviamo in un riferimento velato al titolo di un altro celebre romanzo goethiano, *Le affinità elettive* (1809): riguardo al “vero amore”, che si manifesta quando trasfiguriamo un uomo facendone il nostro ideale, Dilthey afferma che scegliamo il nostro “modello” esemplare «per una affine simpatia elettiva» (*in*

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Ricordiamo gli scritti *Hölderlin e le cause della sua follia* (1867, in *GS XV*, pp. 102-116) e *Immaginazione poetica e follia* (1886, in *GS VI*, pp. 90-102), entrambi tradotti da Giovanni Matteucci in: Wilhelm Dilthey, *Estetica e poetica*. Milano: Franco Angeli, 2005, pp. 47-65 e 66-79 rispettivamente.

²⁰⁰ È interessante notare come Ortega y Gasset, al contrario, rifiuti la «diagnosi tradizionale che vuol fare di Goethe un esempio di serenità». Cfr. José Ortega y Gasset, «Goethe sin Weimar», in *Goethe-Dilthey*, Alianza, Madrid, 1983, p. 96.

²⁰¹ Cfr. Bianco, op. cit., p. 58.

²⁰² Ciriello, op. cit., p. 27.

²⁰³ L’edizione in possesso di Dilthey è del 1817, come lui stesso annota nella sua recensione alla conferenza di Berthold Auerbach, *Goethe und die Erzählkunst*, apparsa sulla *Preußische Zeitung* il 23 febbraio 1861. Cfr. *GS*, XVI, p. 206.

wahlverwandschaftlichen Neigung) (*DjD*, 1). Poco più avanti, parlando della musica che si manifesta attraverso il ritmo, l'armonia e la melodia rispettando leggi formali, Dilthey sostiene che essa «è rappresentazione dell'unità nella molteplicità» (*ist Darstellung der Einheit in der Mannigfaltigkeit*): un'idea che non è difficile ricondurre a Goethe in senso lato (soprattutto agli studi di morfologia), e che sarà un motivo ricorrente nello sviluppo del pensiero diltheyano. E forse non è un caso se, nella stessa pagina di diario, Dilthey scrive che Goethe aveva vissuto il destino dello spirito come «uomo intero» (*ganzen Mensch*): un'affermazione che ci rimanda, per analogia, ad un altro celebre passo dell'opera diltheyana matura, ovvero a quella concezione dell'«uomo intero» nella molteplicità delle sue facoltà che, secondo Dilthey, starebbe alla base della conoscenza e dei suoi concetti (*GS I, XVIII*).²⁰⁴

Un'altra celebre opera di Goethe è menzionata in una lettera alla sorella Maria (*Mariechen*) della primavera del 1859. Dilthey racconta di aver letto il giorno prima, alla moglie del professor Lazarus, un passo dal poema epico *Arminio e Dorotea* (*Hermann und Dorothea*, 1787). Sul «meraviglioso poema» scrive Dilthey alla sorella:

per i miei gusti non esiste un'altra rappresentazione della vita in famiglia e nella natura, che possa paragonarsi a questa per profondità e chiarezza dell'intuizione, per intimità del sentimento. Il passaggio della madre attraverso il campo, verso il figlio, dovete espressamente leggerlo alla mamma un bel pomeriggio nel rifugio – è il mio pezzo preferito.²⁰⁵ (*DjD*, 73)

Nella pagina di diario datata 24 marzo 1860, che abbiamo citato anteriormente a proposito dell'ideale della *Bildung* (un «sereno e attivo plasmare il proprio essere»), troviamo il riferimento ad altre due opere goethiane: i drammi *Götz von Berlichingen* (1773) e *Egmont* (1788). In questa pagina, in realtà, Dilthey annota alcune considerazioni sorte dalla lettura del dramma *Il principe di Homburg* (1809-1811) di Heinrich von Kleist. Dilthey non sembra apprezzare troppo i personaggi romantici di quest'ultimo, pervasi da «bollente passione» ma «poveri di pensieri come l'autore». Tuttavia, Dilthey riconosce a Kleist che «nessuno ha mai scritto in lingua tedesca un dramma più shakespeariano», e afferma di seguito: «nemmeno il *Götz* raggiunge questo grande stile» (*DjD*, 119). I modelli di riferimento nel giudicare l'opera di Kleist sono quindi Shakespeare e Goethe, che non a caso avranno in futuro un peso specifico

²⁰⁴ Traduzione spagnola in: Wilhelm Dilthey, *Introducción a las ciencias del espíritu*. Madrid: Alianza, 1986, p. 31.

²⁰⁵ La traduzione è mia.

particolare negli scritti di Dilthey. Al dramma di Kleist mancherebbe completamente, secondo il filosofo, «l'ampiezza della considerazione sul mondo», nonché «l'acuto ingegno, la profondità del pensiero, lo sfondo architettonico che si perde nell'infinito»: qualità che invece ritroviamo in Shakespeare anche nel mezzo della passione.

Proseguendo nell'analisi de *Il principe di Homburg*, Dilthey sostiene come questi sia un dramma costruito interamente «sul motivo della nobiltà d'animo», così come la *Minna von Barnhelm* di Lessing e il *Don Carlos* di Schiller: tutte queste opere suscitano una grande commozione nel lettore. L'"amabile" impressione che ne deriva scaturisce, per Dilthey, propriamente dall'impiego del motivo della nobiltà d'animo; «per questo», prosegue il filosofo, «diciamo altresì che *Egmont* è il dramma più amabile di Goethe» (*ibid.*). Shakespeare, al contrario, non utilizza spesso questo motivo nei suoi drammi: «le sue figure umane sono più dure, più violente, mosse da una volontà propria e aspra più di quelle tedesche. Anche le figure umane di Goethe poggiano su se stesse». Quindi, a differenza di Kleist, «Goethe ha a che fare per lo più con la natura umana, cioè con la dedizione e il contrasto, così come risultano da impulsi immediati». Nella raffigurazione dei personaggi, conclude Dilthey, esiste una differenza fondamentale tra la poesia inglese e quella tedesca: nella poesia inglese troviamo «caratteri, figure bronzee, così come sono», mentre «in quella tedesca sviluppo – trasformazione» (*ibid.*). Ancora una volta, quindi, così come aveva fatto otto anni prima nella pagina di diario della «Pasqua 1852», Dilthey contrappone la tradizione letteraria e poetica inglese a quella tedesca, per definire i contenuti di entrambe e le differenze. I due modelli rappresentano in ultima istanza due diverse concezioni della vita.

Nei diari e nelle lettere giovanili non appaiono espressamente citate altre opere di Goethe, ma possiamo a ragione supporre che Dilthey avesse una conoscenza più ampia del poeta tedesco. Come esempio valga una lettera del 31 dicembre 1858, da Berlino, in cui Dilthey riporta alla sorella alcune frasi che Goethe scrisse su un foglietto volante alla signora von Stein, nella solitudine del monte vicino a Hermannstein: «Eppure rimane una grande verità: limitarsi, un oggetto, pochi oggetti, aver bisogno delle persone in modo giusto, così come amarle in modo giusto, essere affezionato a loro (...)» (*DjD*, 56-57).²⁰⁶

²⁰⁶ «Es bleibt doch ewig wahr: sich zu beschränken, einen Gegenstand, wenige Gegenstände, Menschen recht bedürfen, so auch recht lieben, an ihnen hängen, sie auf alle Seiten wenden, mit ihnen vereint werden, das macht den Menschen».

Per quanto riguarda le poesie di Goethe, non sappiamo esattamente quali Dilthey abbia letto e in che periodo, ma è indubbio che conoscesse la sua produzione poetica; lo dimostra, indirettamente, una pagina di diario del 16 aprile 1861, in cui Dilthey esprime alcuni giudizi sul poeta Karl Immermann confrontandolo con Goethe: «Per essere un grande poeta gli manca solo ciò che è autenticamente poetico, cioè il senso visionario (*der seherische Sinn*) per il contenuto tipico delle forme spirituali che gli si presentano» (*DjD*, 148). Tuttavia, Immermann possiede in sommo grado, secondo Dilthey, due qualità fondamentali che ne fanno un vero poeta: «idealità e profonda osservazione dell'uomo e del suo destino». A tal punto che «nell'osservazione, dopo Goethe, può essere paragonato solo a Tieck» (*ibid.*). Il passo ci interessa soprattutto per due motivi. Il primo, più immediato, è il giudizio su Goethe, ovvero sulla sua capacità di osservazione (*Beobachtung*) del reale che non ha eguali in altri poeti. È questa una caratteristica che troveremo espressa anche nei futuri saggi diltheyiani su Goethe. Il secondo motivo è l'affermazione del «senso visionario» come «ciò che è autenticamente poetico»: Dilthey prefigura qui, forse per la prima volta, un'idea che sarà fondamentale nella sua concezione della poesia, tanto da spingerlo in seguito a progettare una raccolta di saggi intitolata: *Dichter als Seher der Menschheit*, il poeta come veggente dell'umanità.²⁰⁷

Per quanto riguarda l'opera goethiana forse più celebre, il *Faust* (prima parte 1808, seconda parte 1832), possiamo ragionevolmente supporre la conoscenza da parte del giovane Dilthey, pur nell'assenza di informazioni sull'esatto periodo di lettura. Questa deve comunque essere anteriore al 1858, visto che in una lettera al padre del 27 novembre di quell'anno Dilthey nomina espressamente l'articolo *Satana nella poesia cristiana*, che è sul punto di spedire a Glaser²⁰⁸ per la sua pubblicazione nei «Westermanns Monatshefte» (*DjD*, 53). Quell'articolo, in realtà, sarà pubblicato solamente nel 1860; tuttavia, l'analisi diltheyana della figura di Mefistofele, contenuta nell'ultima parte dello scritto, ci permette di stabilire una lettura del *Faust* anteriore al 1858.

Lasciandoci alle spalle le letture goethiane, possono risultare significativi per il rapporto Dilthey-Goethe anche due episodi, di cui siamo a conoscenza grazie alle

²⁰⁷ Cfr. La lettera di Dilthey al conte Yorck della Pentecoste 1895, in: Wilhelm Dilthey, Paul Yorck von Wartenburg, *Briefwechsel 1877-1897*. Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag, 1974, pp. 182-183. Traduzione italiana in: stessi autori, *Carteggio. 1877-1897*. Napoli: Guida editori, 1983, p. 289.

²⁰⁸ Adolf Glaser (1829-1915) fu scrittore e giornalista, nel 1856 assunse la direzione della rivista culturale «Westermanns Monatshefte», incarico che mantenne (con alcune interruzioni) fino al 1907.

lettere. Il primo è un viaggio a Weimar del 1854, del quale Dilthey informa il padre in una lettera da Berlino scritta nell'aprile di quell'anno. Il filosofo ebbe modo di visitare la casa di Schiller e nella biblioteca incontrò il vecchio Rath Kräuter, l'antico cameriere particolare di Goethe, che gli fece da guida. Dilthey racconta di aver visto un busto del giovane Goethe, nella biblioteca, che doveva essere «molto simile all'originale», e che gli trasmise un ideale di classicità greca (*DJD*, 25). L'altro episodio è una conferenza di Herman Grimm sul tema *Goethe in Italia*, tenuta il 21 marzo 1861²⁰⁹ alla *Sing-Akademie* di Berlino e della quale Dilthey informa gli Scholz in una lettera dell'11 luglio dello stesso anno (*DJD*, 162). L'intervento di Grimm, il quale sarebbe diventato uno dei massimi esperti su Goethe,²¹⁰ faceva parte di un ciclo di sei conferenze tenute all'Accademia musicale berlinese in favore del monumento a Goethe. Come vedremo più avanti, Dilthey si occuperà di scrivere un resoconto-recensione di ogni conferenza per la *Preußische Zeitung*.

3.1.3. Sentimento “panteistico” nel periodo giovanile

L'influenza classico-romantica e il rapporto con Goethe, che abbiamo analizzato fino ad ora, possono servire a spiegare anche un'altra caratteristica della personalità del giovane Dilthey. Ci riferiamo a quel “sentimento panteistico” del reale che emerge in modo diffuso dalle lettere e dai diari giovanili.²¹¹ Come ha osservato giustamente Bianco, non si tratta qui di affermare un'iniziale adesione di Dilthey al pantesimo, dalla quale il filosofo si sarebbe poi allontanato progressivamente negli anni, bensì di dare il dovuto rilievo ad un atteggiamento, ad una *Stimmung* che si esprime nel «senso religioso dell'unità del reale» e nella «necessaria identità della parte con il tutto».²¹²

²⁰⁹ La conferenza di Grimm è contenuta nei *Neuen Essays über Kunst und Literatur* (1ª edizione: Berlino, 1865).

²¹⁰ Basti ricordare il volume *Goethe*, che raccoglie 25 lezioni tenute all'Università di Berlino tra il 1874 e il 1875 (Maximilian-Verlag, 1948).

²¹¹ Cfr. Bianco, op. cit., p. 26, nota n. 20. Le lettere di Dilthey sono contenute in *DJD*, pp. 2-3; 4-5; 114, 121. Sul panteismo del giovane Dilthey cfr. anche Otto Friedrich Bollnow, *Dilthey. Eine Einführung in seine Philosophie*. Leipzig und Berlin, 1936, pp. 6-7; Herman Nohl, «Der junge Dilthey», in *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 22 (1934), pp. 139-144 e Frithjof Rodi, «Bezugspunkt Goethe: Bild-Metamorphose und „Bedeutsamkeit“», in *Das strukturierte Ganze*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2003, pp. 86-87.

²¹² Cfr. Bianco, op. cit., p. 74.

L'influenza del padre, con la sua serena e religiosa accettazione del mondo, dovette probabilmente contribuire all'affermarsi nel giovane Dilthey di questo sentimento, che pervade il suo rapporto con la terra natia e in generale con la natura e il paesaggio. Sentimento che fu alimentato anche dalla lettura dei grandi poeti, come Hölderlin, con il quale Dilthey sentiva una certa affinità: sia nello sviluppo spirituale (comuni sono gli studi teologici iniziali e il senso di una religiosità non dogmatica), sia nell'atteggiamento «di estatica e muta contemplazione dell'universo colto nell'immensa ricchezza delle sue manifestazioni, nell'armonia e luminosità delle sue forme».²¹³ Infatti, nel ricordare il periodo giovanile a Heidelberg, Dilthey scriverà in una lettera agli Scholz della primavera del '60:

diviene in me nuovamente viva e presente quella straordinaria *Gemüthsstimmung* nella quale allora, appena diciottenne, me ne andavo per i colli intorno alla città con in tasca Hölderlin, cui ancora adesso vanno, nel ricordo di quel tempo, le mie preferenze, credendo di cogliere in una sorta di mistica ebbrezza la forza divina della natura... Ancora non conoscevo né la storia né l'uomo, e nulla mi appariva più divino dell'oscuro istinto, operante in maniera inconsapevole, in virtù del quale l'anima del mondo sembra estrinsecarsi nella natura come nelle forme di un grande poema... Erano, è vero, strane *Stimmungen*; pure non mi è mai accaduto in seguito di sentire la natura in maniera più profonda di allora.²¹⁴ (*DjD*, 114)

A proposito di Heidelberg non dobbiamo dimenticare che proprio lì Dilthey aveva seguito le lezioni di Kuno Fischer, il quale sarebbe poi stato espulso dall'università nel 1853 a causa di una disputa religiosa con il professore di teologia Daniel Schenkel, critico severo del "panteismo" di Fischer.²¹⁵ Proprio questo provvedimento da parte del Ministero, che rivelava un clima intollerante negli ambienti accademico-politici, avrebbe contribuito a far maturare in Dilthey la decisione di lasciare Heidelberg e trasferirsi a Berlino per studiare filosofia.

Come dicevamo, molti sono i passaggi nelle lettere e nei diari dove ritroviamo questo "sentimento religioso" della natura, ad esempio in una lettera alla madre della Pentecoste 1856, nella quale Dilthey afferma che «è necessario ritirarsi dentro se stessi senza malinconia, sentire il senso allegro della vita armoniosa dentro noi stessi», sentire la vita «nel corso delle cose umane e nella natura eterna e pura» (*DjD*, 33). Qualche anno dopo, nella pagina di diario del primo aprile 1860, Dilthey annota le impressioni

²¹³ *Ibid.*, p. 55.

²¹⁴ La traduzione è di Bianco, op. cit., p. 54.

²¹⁵ Cfr. la lettera di Dilthey al padre dell'estate del 1853, in *DJD*, p. 8. Vedi anche la nota 3 a p. 305.

che gli hanno suscitato i primi fiori nel *Tiergarten* a Berlino: «mi percorse un senso quasi di giubilo, quando li vidi svoltando dall'*Esplanade*. E per me fu come se presentissi, in modo più profondo che mai, la connessione mistica di tutta la nostra visione del mondo (*Weltanschauung*) con la natura» (*DjD*, 121).

Anche nella pagina di diario della Pasqua 1852, che abbiamo visto precedentemente, troviamo espliciti riferimenti a questo sentimento panteistico. Dilthey scriveva infatti che la letteratura “patologica” del XVIII e inizi del XIX secolo, quella del «dolore del mondo» dei poeti, esprimeva la «nostalgia dell'unità dell'individuo con tutto ciò che è umano, con l'ideale nella storia e nella natura» (*DjD*, 2); gli eroi romantici alla Werther o Iperione distolgono il loro sguardo dal mondo e cercano riparo nel «cuore calmo, santo e puro della natura», che sentono strettamente unito al loro. Queste figure avevano celebrato «in alcuni momenti felici» l'eterna «unione con la natura» che il mondo umano aveva loro negato (*ibid.*).

Non è un caso che, nella stessa pagina di diario, Dilthey parli di Goethe e di come questi si sentisse fortemente legato, in tarda età, al panteismo di Spinoza e a un grande poeta persia, Hafiz, il quale aveva a sua volta espresso in poesia «lo spinozismo orientale» (*DjD*, 5). Come ricorda Bianco, l'incontro con Goethe contribuì a far sviluppare nel giovane Dilthey «quella tendenza alla serena e, si direbbe a volte, quasi estatica immedesimazione nel reale che caratterizza alcuni dei momenti salienti dell'esperienza diltheyana», e che si esprime nel «diffuso sentimento panteistico» che ritroviamo in tante pagine dei suoi diari giovanili.²¹⁶

Il “panteismo” di Dilthey non è comunque un fenomeno limitato agli anni della giovinezza, ma sta alla base anche delle concezioni filosofiche più mature. A questo proposito si può ricordare l'interpretazione diltheyana di Schleiermacher come «Verkünder einer neuen Religiosität» (*GS VI*, 297), cioè come nunzio di una nuova religiosità, nella quale il Cristianesimo e la moderna mistica panteistica risultano compenetrati.²¹⁷ Ma soprattutto il concetto di *Lebensphilosophie*, di filosofia della vita, non è altro che il risvolto teoretico di questo sentimento religioso: Dilthey abbandona infatti molto presto il trascendentalismo cristiano per aderire ad una filosofia che intenda comprendere la vita soltanto a partire dalla vita stessa:²¹⁸ questo è l'approccio di

²¹⁶ Cfr. Bianco, op. cit., 60.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

²¹⁸ Cfr. *GS V*, pp. 4; 370-371.

una *Diesseitigkeitsphilosophie*,²¹⁹ cioè di una filosofia che è di questo mondo, terrena. Il suo logico sviluppo sarà il rifiuto di ogni metafisica, che Dilthey sancirà espressamente nel secondo libro dell'*Introduzione alle scienze dello spirito* (1883). Tratteremo più in profondità la relazione tra Dilthey e il panteismo nel seguente capitolo, che vedrà come necessaria premessa la questione del panteismo goethiano.

3.2. Articoli e recensioni su giornali e riviste negli anni '60

3.2.1. *Satana nella poesia cristiana* (1860)

A differenza delle recensioni diltheyane che vedremo in questo capitolo, l'articolo intitolato *Satana nella poesia cristiana*²²⁰ è una delle prime contribuzioni di Dilthey ai «Westermanns Monatsheften»: una rivista culturale mensile fondata nel 1856 e rivolta alla borghesia colta. Il saggio fu pubblicato nel giugno 1860 con il sottotitolo “Un abbozzo storico-letterario” e la firma pseudonima di Wilhelm Hoffner. Dai diari giovanili sappiamo, tuttavia, che la sua genesi risale addirittura al 1858: infatti, in una lettera del 27 novembre dello stesso anno, Dilthey racconta al padre che si sta guadagnando qualcosa scrivendo articoli e nomina appunto *Satana nella poesia cristiana*, che a suo dire è sul punto di spedire a Glaser (*DjD*, 53).

Non sappiamo cosa sia successo in seguito, rimane il fatto che all'inizio di agosto del 1860 l'articolo era appena stato pubblicato, come Dilthey racconta al padre in una lettera da Berlino di quel periodo, aggiungendo che l'articolo era pronto da un anno e mezzo. Questo significa che la versione pubblicata nel 1860 doveva essere sostanzialmente identica a quella del 1858, sulla quale Dilthey si mostra ora molto critico. Infatti, nella lettera il giovane filosofo si lamenta per l'iniziale smania di popolarità che adesso gli risulta fatale, in quanto essa «restringe tutte le osservazioni in accenni e spezza lo stile». Inoltre, proprio la parte finale sul *Faust*, che a suo giudizio

²¹⁹ Cfr. Bianco, op. cit., p. 26.

²²⁰ Cfr. Wilhelm Dilthey, «Satan in der christliche Poesie», nello stesso autore: *Die grosse Phantasiedichtung und andere Studien zur vergleichende Literaturgeschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1954. Cfr. anche la traduzione spagnola di Emilio Uranga e Carlos Gerhard in: Wilhelm Dilthey, *Literatura y fantasía*. México: FCE, 1963, pp. 103-124.

«era molto precipitata», gli appare ora «quasi incomprensibile, per le tante idee che avevo in merito» (*DjD*, 131).

Insomma, anche se l'idea originale gli sembra ancora buona, il risultato non lo soddisfa più, perché le figure della mitologia cristiana sulle quali avrebbe voluto scrivere inizialmente (ebrei erranti, la tipologia del santo, etc.) «dovrebbero essere trattate in modo completamente diverso e più scientifico» (*ibid.*). In effetti è difficile dare torto al giudizio di Dilthey. L'articolo condensa in poche pagine molti, forse troppi autori di riferimento (Dante, il teatro popolare, Calderón de la Barca, Milton, Klopstock e appunto Goethe) e la parte finale sul *Faust* di Goethe è risolta molto sbrigativamente, senza approfondire l'argomento. Anche Marlow e il suo *Faust* (*La tragica storia del Dottor Faust*, 1590) sono citati solo di passaggio.²²¹

L'articolo si apre con una breve introduzione nella quale Dilthey afferma che la fantasia popolare ha elaborato da sempre un mondo ricco e fantastico per quanto riguarda la rappresentazione degli spiriti maligni e del demonio. A questo immaginario alimentato dal sentimento religioso la poesia diede in seguito una forma concreta, corporea, fissando una volta per tutte quegli esseri che la fantasia aveva tratteggiato solo in modo vacillante e incolore.²²² Come ha rilevato Sauerland, «a prima vista Dilthey sembra impiegare il concetto di fantasia in modo acritico al pari dei suoi contemporanei, ovvero come un concetto che è comprensibile in sé e che per questo non ha bisogno di alcuna fondazione».²²³ Tuttavia l'apparenza può ingannare perché, nonostante l'impiego poco accurato del termine "fantasia", in questo saggio Dilthey si propone di ripercorrere lo sviluppo della figura di Satana nella poesia cristiana da Dante a Klopstock, fino al suo emanciparsi in un personaggio individuale: il Mefistofele di Goethe. Indirettamente si tratta quindi di seguire «le leggi della fantasia attraverso una serie di casi singoli».²²⁴

A continuazione Dilthey passa in rassegna il primo grande modello di riferimento per la rappresentazione del Maligno e della sua corte: l'*Inferno* di Dante. Il filosofo mostra di apprezzare, in aperta critica con lo storico inglese Thomas Macaulay, l'incomparabile visionarietà (*Anschaulichkeit*) delle descrizioni dantesche e la deliberata

²²¹ In compenso Dilthey dedica un paragrafo a Marlowe nel saggio su *La gran poesia della fantasia*, scritto tra il 1890-95. Cfr. *Die grosse Phantasiedichtung*, in: W. Dilthey, *Die grosse Phantasiedichtung und andere Studien zur vergleichende Literaturgeschichte*, cit., pp. 6-52.

²²² W. Dilthey, «Satan in der christliche Poesie», cit., p. 109.

²²³ Karol Sauerland, *Dilthey's Erlebnisbegriff. Entstehung, Glanzzeit und Verkümmern eines literaturhistorischen Begriffs*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1972, p. 61.

²²⁴ *Ibid.*

allegoricità del poema. Ma le sinistre immagini dell'*Inferno* non sarebbero state possibili senza una base di esperienze ed influenze diverse: ad esempio gli esseri mitologici dell'antichità, la lettura di Virgilio, o certe immagini medievali. A partire da questo materiale la fantasia di Dante ha rielaborato il suo vissuto personale (*Erlebnis*) e la tradizione creando le immagini che conosciamo. Anche se Dilthey non formula ancora esplicitamente questa idea, che relaziona strettamente la fantasia al vissuto, risulta manifesto come i prodotti della fantasia sorgano da un terreno concreto e tangibile: possono essere spiegati relazionandoli con le rappresentazioni sensoriali, le esperienze, la materia storico-letteraria, le rappresentazioni di un popolo e in ultima analisi la visione del mondo di un'epoca. Infatti la poesia, come afferma Dilthey nell'introduzione, non dispone di altri tratti se non quelli che prende dal mondo sensibile, e sul quale pretende di elevarsi. È questa un'idea che Dilthey approfondirà e svilupperà in seguito nella sua teoria del vissuto.²²⁵

Nelle descrizioni dell'*Inferno* dantesco avrebbe influito, inoltre, anche la fantasia delle leggende germaniche. E proprio da queste saghe, unite alla credenza biblica, sarebbe sorto in seguito il teatro popolare. «La credenza nel demonio e la leggenda delle divinità germaniche», osserva Dilthey, «si intrecciarono in quel tessuto inestricabile, sul quale si basano gli inizi del teatro popolare, quello di Calderón e i molteplici poemi faustici».²²⁶ Nel teatro popolare del Medioevo la concezione seria e grandiosa di Satana lascia il posto a una rappresentazione divertente, che si fa beffe del carattere del Maligno mischiando comicità e terrore. Questa rappresentazione comica di Satana, tuttavia, non è motivata solamente dal desiderio di allontanare per un momento la paura che suscita il Male, ma risponde ad una sua concezione più profonda e sfaccettata. Mentre il Lucifero di Dante era un potere terribile in lotta con Dio, i diavoli del teatro popolare mostrano anche la parte seduttrice del demonio, la sua infaticabile astuzia. Ad ogni modo, le opere teatrali popolari del XV secolo, che rappresentano la lotta dell'uomo contro Satana, rivelano sempre un tratto fondamentale: ovvero che la pietà e la Grazia divina nei confronti dell'uomo hanno sempre la meglio.²²⁷

Proprio da questa interpretazione religiosa della relazione tra l'uomo e Satana, afferma Dilthey, sorse «la più bella leggenda del Medioevo, fondamento di nuove e

²²⁵ Cfr. *ibid.*, pp. 61-62.

²²⁶ W. Dilthey, «Satan in der christliche Poesie», cit., p. 114.

²²⁷ *Ibid.*, p. 116.

molteplici composizioni»: ²²⁸ le storie di San Teofilo, di San Cipriano e quella del Dottor Faust sono le tre forme in cui questa leggenda divenne poesia. Tutte e tre hanno in comune il patto con il diavolo e la rescissione dello stesso per opera della Grazia divina, così come l'idea básica dell'infelicità dell'uomo tra i piaceri mondani. La più antica di queste forme, quella di San Teofilo, si rifà a una leggenda greca, mentre la seconda è stata rappresentata da Calderón de la Barca ne *Il mago prodigioso* (*El mágico prodigioso*, 1637). L'eroe di questo dramma è Cipriano, una figura nella quale si fondono in modo favoloso un mago pagano e lo storico Padre della Chiesa. In questa storia appaiono alcuni motivi che si ripresenteranno in seguito nel *Faust* goethiano: Cipriano vende la sua anima a Satana per possedere la bella Justina e un sapere meraviglioso, ma la promessa del diavolo rimane incompiuta grazie alla purezza d'animo della ragazza. Simile al Mefistofele di Goethe, Satana si presenta qui come un cavaliere riccamente vestito, che cerca di distogliere Cipriano, immerso nei suoi studi, dalla ricerca dell'unico Dio. In questo dramma, sostiene Dilthey, il Male «si presenta senza dubbio con la maschera dell'uomo». ²²⁹

Ma è nel mondo germanico protestante che la rappresentazione artistica di Satana raggiunge il suo apice. È del 1604 il *Faust* di Marlow, un dramma che per Dilthey occupa una posizione intermedia tra il teatro popolare e l'opera omonima di Goethe. E nel poema epico di Milton, *Paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667), la figura di Satana diventa per la prima volta eroe di una poesia cristiana. Dilthey accomuna Milton a Dante, affermando che probabilmente due poeti di epoche così diverse non sono mai stati tanto affini. Tuttavia, il modo di concepire Satana nei due poemi mostra l'opposizione esistente tra la due epoche, e quindi tra due diverse *Weltanschauungen*: mentre il poema di Dante si articolava in una serie di scene e di quadri, quello di Milton presenta, in stretta unità, i fatti principali della religione protestante; a tal punto che si potrebbe definirlo, secondo Dilthey, come «una teodicea poetica». ²³⁰ Nel Satana di Milton la rappresentazione del Male è così attenuata dal sublime, così addolcita dal dolore interno del demonio, da farne una figura tragica che suscita timore e compassione: «una sublime figura umana alata». ²³¹

Ispirata al *Paradiso perduto* di Milton è *La Messiade* (*Messias*, 1748) di Klopstock, un poema epico sacro in cui la concezione del Maligno è caratterizzata in

²²⁸ *Ibid.*, p. 119.

²²⁹ *Ibid.*, p. 122.

²³⁰ *Ibid.*, p. 123.

²³¹ *Ibid.*, p. 124.

modo molto più religioso e meno epico che nell'opera di Milton. E infatti Dilthey non sembra apprezzare troppo quest'opera, soprattutto se paragonata alla plasticità delle figure dantesche. Manca infatti un'immagine concreta dell'Inferno, e i diavoli che appaiono accanto a Satana sono descritti rispetto alla loro interiorità, più che all'aspetto esteriore. A giudizio di Dilthey, mentre Milton era riuscito a rendere psicologicamente visibile la cattiva volontà di Satana, in Klopstock solo il ritorno a Dio nella figura di Abaddon è realmente riuscito.²³² Comunque sia, la concezione elevata di Satana termina con Klopstock: già all'epoca, infatti, si stavano manifestando nel teatro tedesco e in quello inglese gli inizi di un'altra concezione del Male, che troverà la sua espressione classica nella prima parte del *Faust* di Goethe.²³³

Come abbiamo detto, il capitolo dedicato al *Faust* di Goethe è molto sommario, e Dilthey stesso sembra rendersene conto quando afferma che, viste le numerose e valide interpretazioni già esistenti sulla figura di Mefistofele, egli può limitarsi qui solo a mere allusioni.²³⁴ Tuttavia, va dato atto a Dilthey di aver colto il carattere fondamentale e distintivo di Mefistofele rispetto alle tradizionali rappresentazioni di Satana: ovvero l'*ironia*. La comicità del personaggio, già stigmatizzata nel teatro popolare, si basa soprattutto nell'incapacità, da parte sua, di concepire ed accettare il mondo ideale: ogni pensiero elevato, ogni manifestazione spirituale diventa per lui «qualcosa di quotidiano, sensibile, che non vale la pena»;²³⁵ per questo l'idealismo di Faust gli sembra una "pazzia" e l'amore di questi un desiderio carnale. Perfino il rapporto con Dio è caratterizzato dall'assenza di spiritualità: per Mefistofele, Dio non è altro che un vecchio bonario e condiscendente, disposto a tollerare la sua attività. Solo nella bassezza e nella sensualità Mefistofele si sente a casa, ad esempio nella cucina delle streghe o sulla montagna del Blocksberg.

L'unica forma in cui è possibile concepire un essere di tal fatta è appunto l'*ironia*, che emerge in tutte quelle situazioni in cui essa tocca ciò che è nobile o ideale. Laddove Mefistofele nega decisamente qualsiasi spiritualità, il suo discorso appare ancora più ironico; perfino la sua collera risulta comica, poiché la sua indole ironica non può arrivare veramente all'odio. Il fatto è che Mefistofele non ha scelto volontariamente il male, e quindi non può convertirsi nemmeno al bene: «come il Satana e gli esseri

²³² *Ibid.*, pp. 127-128.

²³³ *Ibid.*, p. 128.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*, p. 129.

maligni della *Divina Commedia*, egli è concepibile solo in quanto cattivo di natura».²³⁶ Tuttavia, osserva giustamente Dilthey, in questo modo il concetto stesso di “male” viene annullato, perché Mefistofele agisce secondo natura così come gli animali. Il “figlio del Caos” si sente totalmente fuori luogo nella spiritualità, e invano tenterà di distogliere Faust dai suoi scopi: «nelle regioni dell’attività e della bellezza il male è impotente».²³⁷

Giunto al termine del saggio, Dilthey introduce un discorso sulle “visioni del mondo” e sui pensieri “oggettivi” (*gegenständlich*), che qui non viene ulteriormente approfondito ma che avrà un peso rilevante nelle sue teorie a venire.²³⁸ Nella seconda parte del *Faust*, scrive infatti Dilthey, Goethe volge lo sguardo a tre periodi universali e rinnova «meravigliosamente» i sentimenti presenti in ognuno; in questo modo, il poeta eleva i pensieri sopra di essi rendendoli «oggettivi». A Goethe non interessa tanto il contenuto di quelle visioni del mondo, bensì i moti umani da cui sorgono: il suo sguardo «chiaro e grandioso» penetra fin dentro l’anima stessa dell’umanità. E l’antica visione del mondo di Goethe non si è mai espressa, per Dilthey, in modo più serio e acuto che nelle parole pronunciate da Faust al termine della sua attività, quando la morte accampa già alla soglia del suo palazzo:

La conosco abbastanza, questa terra.
Sull’al di là ci è impedita la vista.
Pazzo chi volge lo sguardo scrutando lassù
e sopra le nuvole finge suoi simili!
L’uomo si tenga saldo qui e si guardi intorno:
non è muto questo mondo a chi sa e opera.
(...)
Così cammini l’uomo quanto è lungo il suo giorno.
Tiri per la sua strada, se fantasmi spaventano.
(...)²³⁹

Goethe, al termine della vita di Faust e della propria, esprimeva qui con raffinata poeticità l’essenza della sua fede panteistica: questo mondo non è muto, poiché in esso risuona la divinità.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*, p. 130.

²³⁸ Basti pensare ai saggi contenuti nel volume VIII degli scritti (*Weltanschauungslehre*) e al capitolo dedicato al “*gegenständliche Auffassen*” (la comprensione oggettiva) ne *La costruzione del mondo storico nelle scienze dello spirito* (GS VII, pp. 121-129).

²³⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Faust* (seconda parte). Milano: Mondadori, 1999 (1ª ed. 1970), p. 1007.

3.2.2. Le recensioni sul ciclo di conferenze a favore del *Goethe-Denkmal* di Berlino

L'attività di Dilthey durante il periodo giovanile a Berlino non si limita solo allo studio e ai primi tentativi teoretici o letterari. Il futuro filosofo, per guadagnarsi da vivere, collaborava stabilmente anche con alcuni giornali quali la *Preußische Zeitung* (in seguito *Allgemeine Preußische Zeitung*) e la *Berliner Allgemeine Zeitung*. Dilthey non firmava sempre i suoi articoli e recensioni: a volte questi venivano pubblicati con lo pseudonimo di Wilhelm Hoffner, altre anonimi; tuttavia il lavoro degli editori tedeschi delle *Gesammelte Schriften* ha permesso di risalire al loro autore.

Nel 1861 Dilthey si incarica di scrivere, sulla *Preußische Zeitung*, delle recensioni su un ciclo di conferenze "goethiane", organizzate dal comitato-Goethe di Berlino al fine di favorire l'erezione di un monumento a Goethe in città. Nell'autunno del 1860, infatti, il comitato-Goethe berlinese aveva rivolto una petizione all'Accademia prussiana delle scienze (il cui segretario era allora Adolf Trendelenburg, maestro di Dilthey) affinché si facesse promotrice di una raccolta fondi per il monumento al poeta. Tuttavia, nonostante l'Accademia prussiana avesse accolto la richiesta, all'inizio del 1861 la raccolta di donazioni risultava ancora alquanto esigua, segnale della distanza esistente all'epoca tra l'Accademia e Goethe, suo illustre ex-membro. Il monumento venne eretto solo vent'anni più tardi, il 2 giugno 1880, nella parte orientale del *Tiergarten*.

Il ciclo di conferenze su Goethe era composto da sei interventi, che si tennero tra i primi di febbraio e i primi di aprile del 1861 all'Accademia di canto berlinese. Diciamo subito che il bilancio delle conferenze, espresso da Dilthey nell'ultima recensione, non è del tutto positivo: in generale il filosofo critica i relatori per la sovrabbondanza di idee espresse (tra l'altro non sempre originali), e per il fatto che i loro interventi finissero spesso per diventare un «esaltato culto di Goethe» (GS XVI, 216). In particolare, Dilthey lamenta la mancanza di approfondimento nelle tematiche goethiane, nei metodi di caratterizzazione del poeta, nelle diverse forme di autorappresentazione contenute nei suoi lavori, e nel rapporto di Goethe con il romanzo e la novella (GS XVI, 222). Da questo giudizio poco lusinghiero si salvano solo la conferenza di Berthold Auerbach (*Goethe und die Erzählkunst*) e quella di Rudolf Virchow (*Goethe als Naturforscher, besonders als Anatom*): queste relazioni, secondo Dilthey, furono le uniche ad apportare un «arricchimento durevole» alla critica su Goethe (GS XVI, 217).

La prima conferenza, sulla quale Dilthey scrive il 10 febbraio 1861, fu tenuta proprio da Rudolf Virchow, medico anatomo-patologo tra i più importanti del XIX secolo e pioniere dei moderni concetti di patologia cellulare. Nel suo intervento su *Goethe studioso della natura, in particolare come anatomista*, Virchow spiegò come la teoria della metamorfosi e del tipo di Goethe si trovi in relazione con il procedimento artistico del poeta e con la sua idea morale; accennò anche al contrasto di questa teoria con la moderna riconduzione della vita organica alle cellule, resa possibile grazie al microscopio: una scoperta sulla quale radicava l'importanza di Virchow stesso nell'ambito della fisiologia animale. Nella sua recensione, tuttavia, Dilthey lamenta il fatto che Virchow avesse risposto solo brevemente alle domande che l'attrattiva di questo tema aveva suscitato in molti dei presenti (GS XVI, 334).

La conferenza di Virchow ci interessa soprattutto per due motivi: anzitutto perché espone le scoperte fondamentali del Goethe scienziato, ovvero la teoria della metamorfosi e quella del tipo, nonché il metodo genetico nell'ambito dell'anatomia; in secondo luogo perché in essa Virchow cita espressamente il suo maestro, il fisiologo *Johannes Müller*, riconoscendo come entrambi avessero ricevuto un forte impulso ai loro studi dalle ricerche sull'ottica di Goethe, in particolare quelle sull'aspetto fisiologico della vista (GS XVI, 337). È difficile stabilire se Dilthey all'epoca della conferenza conoscesse già gli studi di Johannes Müller, ma è un fatto che qualche anno più tardi, nel 1866, egli pubblicasse il saggio sulle *Visioni fantastiche in Goethe, Tieck e Otto Ludwig* (*Phantastische Gesichterscheinungen von Goethe, Tieck und Otto Ludwig*), il quale, come vedremo nel capitolo 6, si basa profondamente sullo studio quasi omonimo di Johannes Müller: *Über die phantastischen Gesichterscheinungen* (1826).

Nel febbraio 1861 si tennero altre due conferenze all'Accademia canora: il 14 quella del professor Hermann Hettner di Dresda sull'«*Ifigenia*» di Goethe in rapporto alla storia della formazione del poeta; mentre il 23 febbraio Dilthey scrive la sua recensione sull'intervento di Auerbach intitolato *Goethe e l'arte narrativa* (*Goethe und die Erzählkunst*). La prima delle due conferenze toccò in pratica tutta la storia della formazione di Goethe, evidenziando come peculiarità della sua poesia l'ideale della bella umanità dell'individuo. Tuttavia, scrive Dilthey lasciando trapelare la sua insoddisfazione, «è difficile dire qualcosa di nuovo [...] su un argomento del quale si è parlato così infinitamente spesso», soprattutto se anteriormente è stato trattato da pensatori del calibro degli Schlegel, di Wilhelm von Humboldt o di Schiller (GS XVI,

201). Il vantaggio per chi se ne occupa oggi, secondo Dilthey, è la distanza temporale da quell'epoca che può considerarsi conclusa, e che come tale permette al critico «uno sguardo d'insieme imparziale sul contesto [*Zusammenhang*] di quel periodo» (GS XVI, 201-202). È interessante notare come in queste frasi apparentemente collaterali emerga già la volontà diltheyana di occuparsi della storia con lo sguardo obiettivo dello scienziato, al fine di scoprire le sue connessioni interne.

Tornando alla conferenza di Hettner, ricordiamo con Dilthey solo alcune delle idee che il relatore espose nella sua analisi dell'*Ifigenia*. Hettner affermò (al pari di molti altri) che la natura è lo scopo di Goethe, tuttavia non la natura indomita ed egoista, bensì quella in armonia con le esigenze del mondo morale: ovvero l'umanità (*die Humanität*). L'umanità è per Goethe la forza motrice in tutte le religioni, e la prima opera compiuta su questo tema è appunto l'*Ifigenia in Tauride* (1787). A differenza del suo modello, quello di Euripide, nel quale la trama era solo il fulcro in cui le forze demoniache si incontravano e venivano alla luce, nel dramma di Goethe la riconciliazione (*die Versöhnung*) sta nella profondità stessa dell'animo umano: l'animo dell'uomo è anche il suo destino. Nell'*Ifigenia*, Goethe si propone quindi di rappresentare l'umanità armoniosa e in essa la riconciliazione; questa idea, secondo Hettner, costituisce «l'elemento vitale della sua poesia» (GS XVI, 203). Vale la pena ricordare che la figura dell' "anima bella" (*schöne Seele*) era un ideale cardine del teatro del classicismo di Weimar, ed è presente tra l'altro in molti drammi di Schiller.

Incaricato della terza conferenza del ciclo su Goethe fu Berthold Auerbach, poeta e scrittore ebreo-tedesco, che parlò di *Goethe e l'arte narrativa*. Dilthey mostra di apprezzare particolarmente l'analisi di Auerbach, che come scrittore e critico apparteneva a una tradizione di illustri predecessori, da Lessing a Schiller fino agli Schlegel. Per Dilthey la critica poetica tedesca si è distinta proprio grazie ai poeti stessi, infatti, mentre per il critico letterario che prende le mosse dalla Storia la poesia è solo un capitolo della storia della cultura, per il critico-poeta essa è un capitolo dell'Estetica. Auerbach si rivela quindi un buon critico, a giudizio di Dilthey, proprio perché è anzitutto artista e la sua immaginazione poetica (*dichterische Einbildungskraft*) ricrea le forme della poesia nel tentativo di comprenderle (GS XVI, 204).

Nel suo discorso Auerbach ricordò come, sotto l'influsso della filosofia spinoziana, Goethe avesse appreso a stimare la natura nonché se stesso come natura. Questa idea vale anche per il rapporto di Goethe con l'arte: egli realizzò le sue opere secondo le leggi di natura, «ma per lui non erano leggi esterne; erano *la sua natura*»

(*ibid.*). A partire da questa riflessione Auerbach passò ad analizzare la costruzione artistica delle opere narrative più importanti di Goethe: dal *Werther* sino a *Le affinità elettive*. Non è possibile riassumere qui tutte le analisi di Auerbach riportate da Dilthey nella sua recensione, ci limiteremo quindi a segnalare solo alcuni passaggi tra i più significativi per il nostro lavoro. In questo senso, si può ricordare come la “materia prima” del *Werther* sia il vissuto personale di Goethe (il suo *Erlebnis*), sul quale agisce un’*immaginazione realistica*; il romanzo è basato infatti non solo sull’esperienza dell’amore infelice del poeta per Charlotte Buff Kestner (Lotte), ma anche su un fatto di cronaca reale di quel periodo: il suicidio di un giovane perduto innamorado di una donna sposata. Altra peculiarità del romanzo, indicata da Auerbach, è l’intimo intreccio che unisce l’intuizione goethiana della natura (*Naturanschauung*) alla trama (*GS XVI*, 206).

Passando a *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795-96), è da rilevare come il vissuto goethiano stia alla base anche di questo celebre *Bildungsroman*. Auerbach stesso commentò durante la sua conferenza che «il poeta è come un uomo che rammenta, pacato ma ancora con trasporto, i vissuti (*Erlebnisse*) appena conclusi» (*GS XVI*, 207). Ma il «segreto» per comprendere le caratterizzazioni di Goethe «si trova nella sua *stessa visione del mondo* (*Weltanschauung*)» (*ibid.*), quindi torniamo ancora una volta alla sua concezione della natura e all’influsso di Spinoza.

L’«oggettività» di Goethe si esprimerebbe in quel senso di giustizia che gli fa osservare «ogni uomo secondo la sua peculiare natura»; in questo senso corrisponde allo spinozismo di Goethe il fatto che egli non conosca “il male”, bensì contrapponga alle nature “buone” quelle puramente “negative”. Ma proprio in questo modo di osservare la realtà da studioso della natura è insita, secondo Auerbach, la soggettività di Goethe: «per lui ogni personalità ha, per così dire, la sua propria melodia vitale, la sua propria tonalità» (*ibid.*). E queste personalità si trovano ad interagire, ne *Le affinità elettive*, come fossero sostanze chimiche: liberandosi e ricomponendosi. Tuttavia il poeta Goethe si differenzia in un aspetto ben preciso dal filosofo Spinoza: mentre questi ha a che fare con l’uomo, l’altro si occupa *degli* uomini. Goethe si misura, nel suo ultimo romanzo, con la questione del libero arbitrio, infatti «tra le sue mani le persone acquisiscono una vita peculiare; per lui non sono più mere forze della natura, e attraverso il libero moto della volontà, colpa ed espiazione acquisiscono significato e posizione» (*GS XVI*, 208). Auerbach concluse la sua conferenza ricordando come «una

triade di menti sublimi» avesse influito su Goethe: Omero nel *Werther*, Shakespeare nel *Wilhelm Meister* e infine Spinoza: «tacitamente ne *Le affinità elettive*, apertamente in *Poesia e verità*» (GS XVI, 209).

Nel marzo 1861 si tennero altre due conferenze: il 14 quella del filologo Adolf Schöll di Weimar su *Goethe come uomo di Stato (Goethe als Staatsmann)*, mentre il 21 Herman Grimm parlò del viaggio in Italia (*Goethe in Italien*). Entrambi questi interventi ci interessano poco dal punto di vista contenutistico, soprattutto alla luce del giudizio non molto positivo di Dilthey. Infatti, secondo il nostro recensore, Schöll si era impegnato «a dimostrare *troppo*, e quindi le sue prove sono meno convincenti di come invece avrebbero potuto essere» (GS XVI, 46). Il fulcro del discorso è l'annosa controversia sul decennio di Goethe a Weimar (1776-1786), ovvero la questione se gli incarichi politici ed amministrativi avessero pregiudicato o meno la produzione poetico-letteraria di Goethe. Schöll si propose di controbattere a coloro che, considerando i due aspetti come inconciliabili, avevano criticato questa svolta nella vita del poeta; ma per Dilthey questo tipo di speculazioni non ha alcun senso perché, a suo giudizio, «sottoporre a critica il processo evolutivo di una grande individualità travalica ovunque i confini del nostro sapere storico» (*ibid.*). Questo genere di critiche, infatti, richiede di soppesare possibilità astratte, ipotesi alternative non dimostrabili, e quindi i giudizi finiscono per sfociare «nell'ambito delle mere opinioni» (GS XVI, 47).

Tuttavia, è interessante notare come Schöll intendesse sovvertire un giudizio abbastanza comune, secondo il quale la poesia di Goethe avrebbe sofferto durante il decennio di prassi amministrativa. Al contrario, proprio in questo periodo avvenne anzitutto la completa trasformazione del suo stile; in secondo luogo, Goethe nutrì la sua poesia di verità, e questa poesia si radica proprio negli studi e nella conoscenza del mondo di quegli anni: «il poeta apprese con entusiasmo a cogliere la natura nella sua connessione interna (*innere Zusammenhang*)» (GS XVI, 48-49). Ancora una volta, quindi, possiamo sostenere che il vissuto personale di Goethe abbia alimentato ed arricchito la sua poesia.

Citata anche nei diari diltheyani, la conferenza di Herman Grimm su *Goethe in Italia* si tenne il 21 marzo. L'intervento di Grimm, a giudicare dalla recensione di Dilthey, dovette risultare particolarmente originale per il pubblico tedesco, giacché adottava la forma libera dei saggi di Emerson in America o di Thackeray in Inghilterra; inoltre, a detta del recensore, la ricchezza di osservazioni, di analogie e aneddoti dalla vita di Goethe costituì sicuramente un pregio della conferenza. Grimm aveva scelto un

tema cruciale, perché il viaggio in Italia compiuto da Goethe tra il 1786 e il 1788 rappresenta un punto di svolta nella carriera e nella vita del poeta. Come affermò lo stesso Grimm, prima di partire per l'Italia Goethe era «il giovane, quasi mitologico Goethe, sul quale sembrava scendere un poetico tramonto – quando tornò era il Goethe moderno, le cui idee ci dominano ancora oggi» (GS XVI, 215).

Tuttavia, al di là degli aneddoti e delle osservazioni con le quali Grimm ripercorse il viaggio di Goethe attraverso le sue tappe fondamentali (Venezia, Roma, Napoli e la Sicilia) la conferenza non sembra dire nulla di nuovo su questo tema. Interessante per il nostro lavoro risulta invece l'introduzione di Grimm, riportata da Dilthey, in cui si parla di quel «movimento letterario che ha collocato la Germania al vertice dei progressi spirituali dell'Europa, e che si collega ai nomi di quattro eroi: Lutero, Lessing, Goethe e Schiller» (GS XVI, 210). L'eco di queste parole, infatti, risuona anche nella prolusione diltheyana tenuta all'Università di Basilea nel 1867, nella quale al movimento letterario-poetico tedesco Dilthey univa allora inscindibilmente quello filosofico.

L'ultima conferenza del ciclo fu tenuta il 4 aprile dal professor Heinrich Gustav Hotho, filosofo e storico dell'arte di Berlino. Il tema, *Goethe e Schiller*, era senza dubbio adatto a concludere il ciclo, ma il giudizio di Dilthey su questo ultimo intervento è veramente impietoso, una stroncatura in piena regola. Al professor Hotho, editore dell'*Estetica* di Hegel, il nostro recensore imputa un errore metodologico, che gli avrebbe impedito di portare il pubblico ad una comprensione più profonda del rapporto tra quelle due «organizzazioni poetiche così diverse». Hotho, secondo Dilthey, si sforzò di essere il più popolare (ovvero divulgativo) e il più interessante possibile attraverso una quantità di osservazioni e informazioni che coprì in pratica tutta la vita di Goethe e di Schiller, nonché tutte le opere, tanto che «quell'intimo rapporto stesso tra i due uomini sparì in questa massa biografica» (GS XVI, 216-217).

È interessante notare come le aspettative di Dilthey venissero disattese soprattutto in un aspetto che egli riteneva fondamentale: il filosofo sperava cioè che i relatori *imbocassero* almeno, se proprio non erano in grado di percorrerla, la “via” verso la comprensione delle «connessioni [*Zusammenhängen*] che attraversano le diverse opere come leggi dell'organizzazione poetica di Goethe» (GS XVI, 217). Solo Auerbach, secondo Dilthey, perseguì questo scopo, e per questo la sua conferenza, insieme a quella di Virchow, sarebbe l'unica ad aver arricchito la letteratura critica goethiana. La conferenza di Hotho, al contrario, fu talmente ricca di idee (come quasi

tutte quelle precedenti) che, se teniamo fede al commento di Dilthey, «si nota come il relatore si sia lasciato fuorviare, per un ideale di popolarità errato, dall'autentica via, cioè portare alla comprensione di un poeta» (*ibid.*).

Di fronte a un giudizio così duro risulta difficile spendere ancora qualche parola su questa conferenza. Ci limiteremo a dire che Hotho ripercorse la storia del rapporto tra Goethe e Schiller attraverso la storia della loro evoluzione personale, sottolineando che per Schiller «il dato biografico è di meno interesse» rispetto a quello di Goethe, il cui sviluppo «proviene da una vita libera» (*GS XVI*, 219). La filosofia di Kant, che aveva separato per un certo periodo i due grandi poeti (Schiller era stato allievo di Kant, Goethe al contrario non ne condivideva molti principi), tornò ad unirli nella critica comune al dualismo kantiano. Schiller, infatti, seppe infine conciliare l'antitesi tra le norme morali e la natura umana nell'impulso dell'arte: il principio guida di Schiller divenne «quello di rappresentare la verità viva come forma bella, di sciogliere ogni elemento della realtà, ogni materia della sensazione nell'uniforme maestosità dell'arte compiuta» (*GS XVI*, 220). L'amicizia tra i due poeti si rinsaldò quindi a partire da una critica comune alla filosofia kantiana, critica che si basava, come rilevò anche Virchow nella sua conferenza (*GS XVI*, 338), su una diversa concezione della natura. L'arte sarà l'ambito in cui, per il poeta-naturalista Goethe e per il medico-drammaturgo Schiller, questa diversa concezione della natura troverà piena espressione.

3.2.3. Altre recensioni degli anni '60

Nel periodo che abbiamo preso in considerazione fino ad ora, Dilthey pubblica altre due recensioni di argomento goethiano. Ci riferiamo alla relazione che Dilthey scrive a margine di una mostra su Goethe tenutasi a Berlino nel 1861, apparsa sulla *Preußische Zeitung* il 7 giugno dello stesso anno, e a una recensione al volume autobiografico di Sulpiz Boisserée: *Selbstbiographie, Tagebücher und Briefwechsel*, pubblicata anonima sulla *Berliner Allgemeine Zeitung* il 15 febbraio 1863. Queste recensioni, poco rilevanti dal punto di vista critico-letterario, mostrano nondimeno l'interesse costante che Dilthey nutriva per la figura e l'opera di Goethe.

A conclusione del ciclo di conferenze che abbiamo visto precedentemente, nello stesso anno il comitato-Goethe berlinese aveva allestito una mostra sul poeta nella sala

concerti dello *Schauspielhaus* (il teatro) della città, al fine di favorire la raccolta fondi per l'erezione del monumento a Goethe. L'esposizione comprendeva immagini e busti del poeta, colto durante le varie fasi della sua vita, nonché ritratti delle persone a lui vicine, manoscritti e lettere. Il giudizio di Dilthey su questa mostra è assolutamente positivo: nel suo articolo intitolato *Goetheausstellung* («Mostra su Goethe»), Dilthey afferma che probabilmente in Germania non è mai stata allestita una mostra così completa sulla vita di un grande personaggio.

Anche in questa recensione, come in altre che abbiamo analizzato, emerge un'idea ricorrente di Dilthey, ovvero la volontà di ricercare la connessione (*Zusammenhang*) che unisce ogni singola opera «nella totalità dell'evoluzione» personale del poeta, «per svelare il mistero della sua essenza interiore» (*GS XVI*, 223). È questa un'idea che rivela una profonda matrice goethiana, infatti Goethe credeva che tutte le cose in natura si trovassero in una *connessione* precisa tra di loro.

Forse non è un caso, quindi, se tra tutto il materiale esposto alla mostra Dilthey esprima il suo favore in particolare per un «manoscritto di grande valore», nel quale Goethe afferma appunto che «tutte le cose naturali stanno fra loro in un'intima connessione».²⁴⁰ Si tratta del saggio *Sul granito* (*Über den Granit*, 1784), che risale al primo periodo weimariano e che può considerarsi come un punto di incontro tra l'osservazione poetica della Natura e lo studio scientifico della stessa. Per Dilthey, infatti, l'introduzione di questo scritto rappresenta «il passaggio dagli sprofondamenti dell'animo nella Natura, che erompono ovunque nel *Werther*, a quella sublime e investigativa familiarizzazione con gli stessi, che è forse il lato più profondo nella natura di Goethe» (*GS XVI*, 227). Il granito, la roccia più profonda e salda della crosta terrestre, nella sua immutabilità rappresenta per Goethe l'eterno contrapposto alla mutabilità del cuore umano, che è invece «la parte più giovane, varia, mobile, mutevole, instabile del creato».²⁴¹

Il granito simboleggia quindi l'immutabilità e l'eternità della natura stessa, di cui il poeta si sente partecipe. Dilthey stesso cita un significativo passaggio in cui Goethe esprime la «pace sublime che procura quella solitaria muta vicinanza della grande

²⁴⁰ Johann Wolfgang Goethe, «Über den Granit», in *Goethes Werke*, Band XIII (*Naturwissenschaftliche Schriften*). Hamburg: Wegner Verlag, 1955, p. 255.

²⁴¹ *Ibid.* Citato anche da Luigi Pareyson nelle sue lezioni su «L'estetica preclassica di Goethe» (corso di estetica dell'a.a. 1957/58). Cfr. Luigi Pareyson, *Estetica dell'idealismo tedesco. Volume terzo: Goethe e Schelling*. Milano: Mursia, 2003, p. 172.

natura che parla sottovoce» (GS XVI, 227).²⁴² Sentirsi partecipe della natura è un'esperienza quasi religiosa, in quanto la natura rivela il divino che è in essa solo a chi è capace di ascoltarla silenzioso e in intimo raccoglimento. Come sottolinea Pareyson, «questa partecipazione diretta alla natura diventa elevazione spirituale, e cioè sentimento del sublime»: il poeta infatti si sente chiamato «a più *elevate* considerazioni sulla natura».²⁴³ Scienza e poesia non sono quindi in contrapposizione per Goethe: l'una alimenta l'altra ed entrambe contribuiscono ad una comprensione più profonda della natura e della vita.

L'ultima recensione che prendiamo in esame è quella sul volume autobiografico di Sulpiz Boisserée: *Selbstbiographie, Tagebücher und Briefwechsel* (*Autobiografia, diari e carteggio*), pubblicato nel 1862 in due volumi da Cotta. La recensione di Dilthey, apparsa anonima sulla *Berliner Allgemeine Zeitung* il 15 febbraio 1863, si intitola significativamente «Tre visite a Goethe» (*Drei Besuche bei Goethe*), perché si concentra esclusivamente sulle annotazioni che Boisserée registrò nei suoi diari a margine degli incontri e delle conversazioni che intrattenne con Goethe rispettivamente nel 1811, 1815 e per l'ultima volta nel 1826.

La lunga recensione presenta una notevole quantità di estratti e citazioni dal primo volume (il secondo è solo menzionato), ma spesso senza un vero filo conduttore; a prima vista risulta evidente come a Dilthey interessi Goethe molto più che Boisserée, il quale era all'epoca dei fatti un giovane e appassionato esperto d'arte e d'architettura. Il giudizio di Dilthey su queste memorie è comunque entusiastico, tanto da sollevare, per contrasto, un'aperta critica alle *Conversazioni* di Eckermann. Infatti il nostro recensore insinua il dubbio che a Eckermann «fossero sfuggiti proprio i tratti che collegano il giovane con il vecchio Goethe», tanto diverso appare il poeta in queste memorie rispetto a quelle di Boisserée, nelle quali, al contrario, «è come se (...) ci si facesse incontro, ancora vivente, una vecchia immagine calorosa e piena di vita (...) Tutti i tratti più cari dell'epoca giovanile di Goethe qui ci appaiono ancora inalterati attraverso gli anni più tardi» (GS XVI, 304).

Come abbiamo detto, Dilthey cita ampiamente dalle conversazioni tra Goethe e Boisserée, che svariavano sui temi più diversi: arte, architettura, letteratura, politica, ma anche sui rapporti personali del poeta. Per il nostro lavoro può risultare utile riportare alcuni passaggi in cui Goethe parlò a Boisserée della passione per Spinoza e della sua

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ Pareyson, op. cit., p. 174.

idea di Natura. Nel 1815, riferisce l'autore dei diari, Goethe gli raccontò la sua evoluzione filosofica: «pensiero filosofico; senza un vero e proprio sistema. Spinoza per primo ha esercitato un grande e sempre costante influsso su di lui. Poi il piccolo trattato di Bacone “De idolis” (...) Quindi partì per l'Italia; lì specialmente venne inseguito sempre da pensieri filosofici, e giunse all'idea della metamorfosi» (GS XVI, 300-301). Spinoza, «il più astratto dei filosofi» ma al contempo «una mente matematica» come annota Dilthey, interessava a Goethe per il metodo, ovvero portare anche l'oggetto più ideale a formule osservabili. Infatti Goethe confessò a Boisserée di avere sempre con se una copia dell'*Etica*, perché come Spinoza «ha introdotto la matematica nell'etica, così ho fatto io nella *Teoria dei colori*» (GS XVI, 301).

Nella stessa circostanza Goethe sostenne che tutto è metamorfosi nella vita: nelle piante e negli animali, ma anche nell'uomo: «più una cosa è perfetta, meno capacità possiede di passare da una forma all'altra (...) Oddio, tutto è così semplice e sempre lo stesso» (*ibid.*). Nel 1815, in occasione del compleanno di Goethe, i due discussero ancora della *Teoria dei colori*, e il poeta affermò che tutto è metamorfosi: «sì, nella visione della natura mi piace certo il panteismo (...) la natura è tale, che la Trinità non potrebbe farla meglio. È un organo, al quale suona nostro Signore Iddio, e il diavolo preme i mantici» (GS XVI, 308).

4. Concepción goetheana del mundo en los escritos de Dilthey

4.1. Premisa: la relación entre Dilthey y el panteísmo

La relación entre Dilthey y el panteísmo se enmarca en el ámbito más amplio de los estudios diltheyanos sobre historia de la religión. Si nos atenemos a los datos biográficos, a las obras del autor, y a otros testimonios escritos, podemos afirmar que Dilthey tuvo siempre un profundo interés por la religión (era hijo de pastor), sin embargo, después de los estudios teológicos juveniles, se mostró bastante distante respecto a las instituciones religiosas. En cambio, el interés por la religión como fenómeno humano, y por la historia de la religión en particular, fue siempre muy vivo en él, como demuestran su *Vida de Schleiermacher* y muchos otros escritos. Entre ellos encontramos también algunos sobre el panteísmo, y un escrito sobre los estudios spinozianos de Goethe que analizaremos en este capítulo.

Como ya señaló Imaz, no hay que olvidar nunca la iniciación teológica de Dilthey, porque solamente de esa manera podemos comprender cómo él considera el motivo religioso «un elemento fundamental de la conciencia metafísica de Occidente», así como «la sensibilidad histórica» de Dilthey para todas las formas de *panteísmo*.²⁴⁴ Algunos de los ensayos contenidos en el volumen II de las *Gesammelte Schriften* están dedicados justamente al panteísmo²⁴⁵ y representan, junto a otros, la continuación de la parte histórica de la *Introducción a las ciencias del espíritu*: en la intención de Dilthey debían constituir el principio del segundo volumen de esa introducción, que finalmente no llegó a publicar. Todos estos trabajos, así como otros publicados o inéditos, representan «la preparación histórica, la base empírica de su problema filosófico central: fundación de las ciencias del espíritu o, como él mismo lo ha definido, “crítica de la razón histórica”». ²⁴⁶

Además de ser un testimonio del interés de Dilthey por el panteísmo como fenómeno religioso, el ensayo sobre el panteísmo histórico-evolutivo (1900) contenido en ese volumen resulta significativo también por otra razón: en este escrito Dilthey

²⁴⁴ E. Imaz, prólogo al volumen II de las *Obras* de Dilthey: *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*. México: FCE, 1945, p. XII.

²⁴⁵ Véase: «La conexión entre la autonomía del pensar, el racionalismo constructivo y el monismo panteísta en el siglo XVII», «Giordano Bruno», «El panteísmo histórico-evolutivo según su conexión histórica con los sistemas panteístas antiguos».

²⁴⁶ E. Imaz, prólogo al volumen II de las *Obras* de Dilthey, cit., p. X.

explica, casi de pasada, el significado auténtico que para él tiene toda forma panteísta de ver el mundo, y que congrega sus “exponentes” en una concepción inmanente de la razón: «El panteísmo no es sino la consecuencia sistemática de colocar toda la razón en la realidad» (GS II, 323). Gracias a esta definición se esclarece entonces mejor lo que Dilthey entiende con el término “idealismo objetivo”, una de las tres concepciones del mundo (de la que Goethe sería un exponente) que se adelantan en este ensayo, junto al naturalismo y el idealismo de la libertad. Pero no se entendería correctamente esta teoría sin tener en cuenta que, para Dilthey, las “visiones” o “intuiciones” del mundo son el producto de una concepción del hombre, tal como se forma en las diversas épocas históricas. Por tanto, hay que partir del “análisis del hombre”, buscando los motivos vitales de los sistemas metafísicos, y de esa manera será posible comprender “genéticamente” las visiones del mundo.²⁴⁷ En este sentido, como veremos en este capítulo analizando el ensayo de Dilthey *Aus der Zeit der Spinoza-Studien Goethes* (1894), Dilthey intenta explicar el panteísmo goetheano con el carácter peculiar del hombre Goethe, con una “alegría de vivir” que era también de Shaftesbury, y que reúne a los dos, junto a Herder y a otros grandes pensadores, en una única “visión del mundo”.

Este capítulo se abre con la prolucción en Basilea de 1867, discurso fundamental en el que Dilthey traza un plan programático de las tareas que competen a su generación: partiendo de Kant como punto inamovible, Dilthey se propone recuperar el legado intelectual de la época anterior a la suya, marcada por el romanticismo y el idealismo, a través de la obra de los poetas que alumbraron una nueva “visión del mundo” (Lessing, Goethe y Schiller), y de los filósofos que intentaron fundamentar esa concepción: Schleiermacher, Schelling y Hegel, sobre todo. Demostraremos en el curso de la exposición, apoyándonos en algunos pasajes significativos de Dilthey, cómo en esa concepción del mundo y de la vida hay un trasfondo panteísta latente: la *intuición* genial del todo, el proceder del todo a las partes como método epistemológico.

Dilthey refundirá el contenido de su discurso de 1867 en la *Vida de Schleiermacher* (1870), biografía en la cual un capítulo, en particular, es dedicado a la influencia de Goethe y de los poetas alemanes en la formación de la generación a la que pertenece Schleiermacher. Es el método de la *comprensión intuitiva* del todo, derivado de los estudios científicos de Goethe, lo que Dilthey destaca en estas páginas para alumbrar la formación de un «panteísmo poético», que será desarrollado luego por los

²⁴⁷ Cfr. Misch, «Vorbericht» al vol. V de las *Gesammelte Schriften*, p. VI.

filósofos idealistas en distintos sistemas filosóficos, reunidos por Dilthey bajo el lema de un «moderno panteísmo alemán».

Pasaremos luego a analizar el ensayo de Dilthey sobre los estudios spinozianos de Goethe (1894), en el que resalta la influencia del panteísmo de Shaftesbury en la concepción de la naturaleza goetheana, así como la reelaboración subjetiva de la *Ética* de Spinoza que el poeta llevó a cabo, dando lugar a su peculiar panteísmo. En última instancia, intentaremos aclarar si hay alguna relación entre un cierto “sentimiento panteísta” y la filosofía de la vida. Se notará que con la definición «filosofía de la vida», que encabeza este capítulo, no hemos diferenciado entre un genérico *Lebensphilosophie*, término con el que se entiende cualquier filosofía de la vida y que engloba también su primera manifestación con el ideal de vida del *Sturm und Drang*, y la *Philosophie des Lebens*, que es como Dilthey quería denominar su filosofía para distinguirla justamente de las otras. El caso es que la diferencia no se mantuvo en el tiempo, y normalmente se suele considerar *filosofía de la vida* cualquier tipo de filosofía que hace hincapié en la totalidad de la vida como fundamento, además de “objeto”, de todo intento teórico, en oposición a los planteamientos excesivamente racionalistas, empiristas, o metafísicos.

La elección de no diferenciar entre las dos definiciones no es casual, pues ese “trasfondo panteísta” es manifiesto y expresamente defendido por Goethe y los poetas del *Sturm und Drang*, pero es igualmente perceptible en el pensamiento de Dilthey: ante todo en su concepción inmanente de filosofía, en la cual la vida intenta comprenderse a sí misma, siendo sujeto y a la vez objeto de todo intento teórico. Incluso su continua búsqueda de *conexiones estructurales*, tanto en los fenómenos históricos como en la vida psíquica del hombre, parece un reflejo del método intuitivo-morfológico de Goethe: las partes se encuentran conectadas en un “todo”, y sólo a partir de esa totalidad adquieren su significado. La analogía con una concepción panteísta del mundo puede extenderse también a otro carácter peculiar de la vida, que Dilthey remarcó varias veces y que en algún caso le costó la acusación de “irracionalismo”:²⁴⁸ el fundamento de la filosofía diltheyana es la vida (histórica), sin embargo, permanece en ésta algo *insondable (unergründlich)*, que no se deja penetrar por la razón. Una concepción que, al fin y al cabo, recuerda la insondabilidad del “todo” viviente a la que aludía Goethe en muchas de sus poesías.

²⁴⁸ Acusación que, a mi juicio, resulta infundada: pues reconocer los límites del intelecto humano ante la tarea de comprender la vida y el universo, y a pesar de eso seguir trabajando para alumbrar cada vez más esa comprensión, resulta más bien un acto de humildad no resignada y de sentido común. Cualidades que, a veces, se echan en falta en otros filósofos.

4.2. El vínculo entre poesía y filosofía alemana: la prolucción en Basilea (1867)

Cuando Dilthey fue nombrado profesor en la Universidad de Basilea en 1867, dio una lección inaugural que se titulaba significativamente *El movimiento poético y filosófico en Alemania de 1770 a 1800*. Imaz lo consideraba un ensayo capital, en el que Dilthey definía el ideal de su vida y de su generación trazando el camino de sus futuras investigaciones.²⁴⁹ Ese camino tenía su punto de partida en Kant, y debía pasar por el estudio de aquellos poetas que habían alumbrado una “visión del mundo”, la cual sería desarrollada en forma lógico-sistemática por los grandes filósofos idealistas. Esta lección, justo al comienzo de la carrera académica de Dilthey, prueba el estrecho vínculo que para él existía entre poesía y filosofía.

En este breve ensayo, que será refundido casi totalmente en la *Vida de Schleiermacher* de 1870, Dilthey esboza la tarea que compete a su generación: recuperar el legado de la época anterior a la suya, marcada por el Romanticismo y el Idealismo alemán, ya que los resultados que ésta alcanzó en la comprensión del mundo deben tener algún sentido. La misión de la época moderna, a la que Dilthey pertenece, es la de salvar los grandes logros de la época anterior, separándolos de los errores que también hubo, y de fundamentar esa visión del mundo de manera científica. Dicha visión del mundo se basa en el ideal de la vida que crearon Lessing, Schiller, y Goethe en la poesía, y que filósofos del calibre de Schleiermacher, Schelling y Hegel desarrollaron en un sistema filosófico. Dilthey se refiere aquí, aunque no lo indique expresamente, a la idea de la *intuición* genial del todo, cuyo método epistemológico es la aprehensión que procede del todo a las partes, y que deriva ante todo de los estudios científicos de Goethe; pero también el ideal de la *Bildung*, de la formación personal, es

²⁴⁹ Cfr. E. Imaz, «Prólogo» al volumen III de las *Obras* de Dilthey: *De Leibniz a Goethe*. México: FCE, 1978, p. XII.

un legado importante de esa época: un ideal que concierne especialmente a la dimensión *ética*, antes que *estética*, de la vida.²⁵⁰

Recorriendo el camino de tres generaciones de filósofos y poetas, y asumiendo su legado, Dilthey pretendía establecer una conexión directa entre su época y las anteriores. La tarea de su generación consistiría en «proseguir el camino crítico de Kant y fundamentar una ciencia empírica del espíritu humano» en colaboración con otras disciplinas, puesto que la filosofía «se encuentra en una conexión legal con las ciencias, con el arte, con la sociedad» (*GS V*, 27).

4.2.1. La *Bildung* como ideal de vida y la intuición del mundo como totalidad

Al empezar su prolucción en Basilea, Dilthey afirma que el problema fundamental de la filosofía ha sido ya fijado por Kant para siempre. A la pregunta sobre qué forma tiene el mundo, «que se nos da únicamente en nuestras intuiciones y representaciones (*Anschauungen und Vorstellungen*)» (*GS*, V, p 12), Dilthey responde que el mundo se nos da solamente a través de una conexión de fenómenos en nuestra experiencia interna y externa (*innerer und äußerer Erfahrung*), y considera que el resultado alcanzado por Kant sigue siendo válido: no existe ningún conocimiento riguroso más que aquél que se nos da en la experiencia. Esta fundamentación crítica constituye para Dilthey la tarea universal de la filosofía, la cual debería aliarse con las

²⁵⁰ Sobre la *Bildung* como concepto básico de la tradición humanista, véase el apartado correspondiente en *Verdad y método* de H. G. Gadamer (ob. cit., pp. 38-48); también J. Conill, *Ética hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 2006, pp. 62-67 y, del mismo autor, *El enigma del animal fantástico*. Madrid: Tecnos, 1991, pp. 125-126. Gadamer, que vincula el concepto de formación con la cultura, define la formación como «el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre» (cfr. *Verdad y método*, cit., p. 39). J. Conill nota en ese sentido cómo el cultivo de las capacidades vinculadas con la formación constituye un «ejercicio de la libertad, por la que nos apropiamos e incorporamos un carácter» (cfr. *El enigma del animal fantástico*, cit., p. 125). En esa línea, Conill remarca también que la dimensión *experiencial*, y no meramente formal, del ideal de la formación personal «constituye un nuevo paso hacia la configuración de una ética hermenéutica» (cfr. *Ética hermenéutica*, cit., p. 63). En efecto, criticando la interpretación de Gadamer, el cual entendía la tradición humanista como una alternativa a Kant, Conill destaca que los conceptos básicos de esa tradición (formación, sentido común, capacidad de juicio y gusto) están estrechamente vinculados con el pensamiento kantiano, y que «tienen un ineludible sentido ético». (ob. cit., p. 64). Conill rectifica también la afirmación de Gadamer, según la cual Kant no emplearía todavía el término *Bildung* en el sentido de formación personal, señalando que en la *Crítica de la razón práctica* (al final de la «Metodología de la razón pura práctica»), Kant aboga por la «metodología de una formación [*Bildung*] y de un ejercicio morales» (ob. cit., p. 65. Cfr. Kant, *Gesammelte Werke. Akademieausgabe*, V, p. 161).

demás ciencias del espíritu para fundamentar una ciencia empírica de los fenómenos espirituales.

Dilthey manifiesta en su discurso la necesidad de que la filosofía vuelva a Kant, «pasando sobre Hegel, Schelling y Fichte», pero sin pasar por alto a estos pensadores que intentaron expresar el “enigma” del mundo, y que durante casi medio siglo conformaron el significado de la *formación* personal (*Bildung*)²⁵¹ y del espíritu científico en Alemania (*GS*, V, 13). Sin embargo, Dilthey lamenta que sus contemporáneos, criticando la falta de rigor científico de la época anterior, hayan menospreciado también las ideas de esos pensadores, «como si fueran una cadena de equivocaciones, una especie de sueño disparatado que una vez despierto se procura olvidar cuanto antes» (*Ibíd.*). Para Dilthey ha llegado el momento, gracias a la distancia crítica que proporciona el punto de vista histórico, de rescatar la visión del mundo de esa época, y apreciar el significado que tuvieron esos sistemas filosóficos, «por más que haya que rechazar de un modo franco y absoluto su fundamentación lógico-metafísica» (*Ibíd.*).

El movimiento espiritual, poético y filosófico, que surgió en Alemania en el último tercio del siglo XVIII, transcurrió para Dilthey «como un todo» desde Lessing hasta Schleiermacher y Hegel. El poder de ese movimiento radicaba en el afán de «edificar una visión del mundo y de la vida (*Lebens- und Weltansicht*) en la que encontrara satisfacción el espíritu alemán» (*GS* V, 13). Las fases de esta visión de la vida y del mundo las constituyen las obras de los grandes poetas alemanes: estas creaciones operaron, según Dilthey, como una nueva filosofía. Los sistemas de Schelling, Hegel y Schleiermacher no serían más que «los desenvolvimientos, lógica y metafísicamente fundados, de esa visión de la vida y del mundo elaborada por Lessing, Schiller y Goethe» (*GS*, V, 13-14). Esta visión del mundo fue lo que influyó poderosamente en los filósofos especulativos, y no su fundamento lógico-metafísico.

²⁵¹ Gadamer sostiene que fue Hegel el que «más agudamente» desarrolló el concepto de *formación*, definiéndolo como «un ascenso a la generalidad». Con esta expresión Hegel entendía un proceso de formación tanto práctico como teórico, por el cual el hombre renuncia a las motivaciones más egoístas, a su particularidad, «para mantenerse abierto hacia lo otro», y elevarse así por encima de sí mismo hacia la generalidad. En ese sentido afirma Gadamer: «Reconocer en lo extraño lo propio, y hacerlo familiar, es el movimiento fundamental del espíritu, cuyo ser no es sino retorno a sí mismo desde el ser otro. (...) En este sentido el individuo se encuentra constantemente en el camino de la formación y de la superación de su naturalidad (...) Con ello queda claro que no es la enajenación en sí como tal, sino el retorno a sí, que implica por supuesto enajenación, lo que constituye la esencia de la formación» (cfr. *Verdad y método*, cit., p. 43).

En este discurso se aprecia ya la influencia de los estudios sobre psico-fisiología, que Dilthey estaba llevando a cabo en aquel periodo, y su dialéctica con la conciencia histórica: por ejemplo, cuando Dilthey sostiene la existencia de unos elementos uniformes, comunes a todas las grandes épocas poéticas, y gracias a los cuales las disposiciones fisiológicas y psíquicas de una generación «giran en el sentido de la imaginación poética (*dichterische Imagination*)» (GS V, 14). Estas condiciones se deberían sobre todo a un determinado nivel de desarrollo de la sociedad, que genera un interés particular por la individualidad y favorece el florecimiento de las artes y de la poesía.

El carácter peculiar de la poesía alemana se debe, por tanto, también a las condiciones históricas del país que, en aquella época, estaba fragmentado en múltiples estados y principados; su clase media amplia y cultivada, viéndose excluida de la administración del Estado, dirigía entonces sus intereses a la cultura. Dentro de esa clase media los hombres tenían una situación relativamente estable, así que «todo el ímpetu de su vida, toda la energía de los mejores años *se orienta hacia adentro*: sus ideales son la formación personal (*persönliche Bildung*), la distinción espiritual» (GS, V, 14-15).²⁵² La literatura creó una «visión del mundo y de la vida», dando así expresión al «ímpetu vital» de los alemanes, que se dirigían apasionadamente a la formación interior: la gente estaba pendiente «de los labios de los poetas», pues de ellos esperaba un sentido de la vida (GS V, 15).²⁵³

Ese impulso del espíritu alemán, observa Dilthey, trabajó durante cincuenta años en la plasmación poética (*dichterische Gestaltungsdrang*), mientras que en otros países ese impulso se orientaba hacia fuera, fundando estados y transformando la sociedad. Cuando las condiciones exteriores son fuertemente contrarias e inmóviles, como ocurría por entonces en Alemania, «toda la fuerza espiritual de una generación se vuelve a la *transformación del yo*» (GS, V, 15). Por consiguiente, en las clases cultas alemanas nació «el afán por plasmar un nuevo ideal de vida, de interrogar por el destino del hombre, por el contenido de una vida verdaderamente valiosa, de buscar una formación

²⁵² A esta situación se refirió también Goethe, en alguna ocasión, para justificar el hecho de que las condiciones histórico-sociales de su época no le ofrecían motivos válidos para sus obras, y que entonces tuvo que buscarlos en su propio interior. Dilthey mencionará esta “confesión” de Goethe en su ensayo *Über die Einbildungskraft der Dichter* (1877).

²⁵³ De hecho fue sobre todo Herder, como indica Gadamer, «el que intentó vencer el perfeccionismo de la Ilustración mediante el nuevo ideal de una “formación del hombre”», preparando así el suelo sobre el que se desarrollarían las ciencias del espíritu en el siglo XIX. Según Gadamer, el *concepto de formación* «fue sin duda el más grande pensamiento del siglo XVIII, y es este concepto el que designa el elemento en el que viven las ciencias del espíritu en el XIX». Cfr. H. G. Gadamer, *Verdad y método*, cit., p. 37.

auténtica (*echter Bildung*)». Este afán dio a la poesía alemana su verdadero contenido (GS, V, 16).

Dilthey divide esta gran época de la poesía alemana en tres periodos o generaciones, en las cuales Lessing sería el mayor representante de la primera: en él se expresaron claramente los ideales de la Ilustración alemana. Para Lessing la esencia de la poesía es acción, y el objeto de esa acción es la perfección interna. Esta perfección, o «carácter acabado», remite directamente al ideal de la *Bildung*, de la formación personal. En su visión intuitiva (*intuitiven Anschauung*) se encarnaba el nuevo ideal de vida, que la poesía consigue expresar de forma universal porque «habla a los ánimos intuitivamente y, por ello, con una fuerza sorprendente» (GS V, 17). Sin embargo, afirma Dilthey, fue la filosofía moral de Kant a triunfar, porque en ella se expresaba, en modo más unilateral respecto a Lessing, «el núcleo del nuevo sentimiento vital: imprégname del valor propio de cada día (...) y cesa, por fin, de convertir cada momento presente en medio para otro que le ha de surgir» (*Ibíd.*).

En este nuevo ideal de vida influía, además, una concepción panteísta del mundo inspirada, sobre todo, por Spinoza y Leibniz. Esta concepción, basada en la unitotalidad y divinidad del mundo, sería para Dilthey la elaboración consecuente de la idea de desarrollo (*Entwicklung*) en oposición al dualismo entre Dios y mundo, bien y mal: «en la conciencia divina, que lo abarca todo, a partir de la forma más ínfima de lo orgánico, todo es evolución constante» (GS V, 18-19). Las obras de Lessing, bajo la influencia de Leibniz, muestran ya una apertura a la conciencia histórica: «Sobre los fundamentos teleológicos o ideales de Leibniz los fenómenos históricos aparecen como etapas necesarias de un desarrollo cuya meta es la ilustración y la perfección», y esto se vería expresado en el ensayo de Lessing sobre la *Educación del género humano* (GS, V, 19).

4.2.2. Goethe y Schiller. El “genio” creador y la concepción panteísta del mundo

La segunda generación, en la exégesis diltheyana, estaba destinada a desarrollar el ideal de vida y la visión del mundo de Lessing: Goethe y Schiller fueron sus mayores representantes. En ellos se expresó el sentimiento vital de esta segunda generación, que se había formado con Klopstock y Lessing, pero también con Rousseau y con el estudio de la naturaleza. El auténtico sujeto del desarrollo era «el hombre intuitivo, poderoso de

cuerpo y de energías sensibles» (GS V, 19), y la reforma de la educación (*Erziehung*) se convirtió en la misión de los intelectuales alemanes.

Pero lo más importante, a juicio de Dilthey, fue la noción de *genio* puesta a fundamento de las formas y representaciones espirituales intuitivas: este fundamento «formaba los conceptos y determinaba con ellos la voluntad». La esencia del genio, según las teorías de Lavater y Goethe, «residía en un modo particular de sentir y de intuir; “lo inspirado”, “la aparición”, “lo que se da”» (GS V, 19-20). Este genio es captado en su «revelación original», antes de que las intuiciones se conviertan en conceptos abstractos; máximos ejemplos serían Ossian y Shakespeare. El problema, afirma Dilthey, es «la relación del genio moral con los conceptos morales», porque este genio puede desarrollarse completamente sólo cuando mantiene su libertad respecto a las normas morales y estéticas (GS, V, 20).

Para la nueva generación de poetas, este “genio” no constituye únicamente, como ya había afirmado Kant, «el fundamento particular de la facultad poética»,²⁵⁴ sino el fundamento «de toda capacidad creadora (*schöpferischen Vermögen*)», y la fuerza genial del sentir y de la intuición debía inspirar también a la ciencia gracias a sus revelaciones. La extensa obra de Herder sería un ejemplo paradigmático de este método “genial”. El grave error, sentencia Dilthey, fue que la filosofía romántica, con su mayor representante Schelling, quiso elevar este método «a principio de explicación del mundo»,²⁵⁵ cometiendo una «generalización fatal» (GS V, 20).²⁵⁶

El ideal de vida desarrollado por la generación de Goethe y Herder fue, por tanto, «el del genio poético, científico y moralmente creador (*sittlich produktive Genie*)», y el diario de viaje de Herder sería una de las mejores expresiones de este ideal

²⁵⁴ En la *Crítica del juicio*, Kant afirma que «el genio es el talento (don natural) que otorga al arte sus reglas» (§ 46).

²⁵⁵ Al respecto, puede leerse el estudio de Simon Schaffer, «El genio en la filosofía natural del romanticismo», en *Trabajos de cristal. Ensayos de historia de la ciencia, 1650-1900*. Madrid: Marcial Pons, 2011, pp. 321-343.

²⁵⁶ En su autobiografía, Goethe cuenta cómo el concepto de genio en aquella época se había extendido prácticamente a todos los ámbitos vitales, perdiendo así su significado originario que era referido a la poesía: « (...) el habla común de aquellos tiempos únicamente le atribuía genio al poeta. Sin embargo, otro mundo pareció abrirse de repente por entonces y se empezó a exigir genio al médico, al jefe del ejército, al hombre de estado y pronto a todos los hombres que pensaran destacar teórica o prácticamente. (...) La palabra “genio” pronto se convirtió en un lema general (...) Y como de este modo todo el mundo se sentía autorizado a exigir genio a los demás, acabó por creer que también él lo poseía. Aún faltaba mucho para que llegara la época en la que se pudo afirmar que el genio es esa fuerza del hombre que, por medio de la acción, establece la ley y la norma [alusión a Kant]. Por entonces sólo se manifestaba en la medida en que superara las leyes existentes, derribara las reglas tradicionales y se declarara ilimitado. Por eso resultaba fácil ser genial, y es natural que aquel abuso del genio en palabra y obra terminara invitando a todas las personas ordenadas a oponerse a semejante confusión». Cfr. Goethe, *Poesía y verdad*. Barcelona: Alba, 2010, pp. 793-94.

de vida. En la poesía, en cambio, habría «una sola representación intuitiva adecuada: los fragmentos más viejos del *Fausto*» (GS V, 20). Esto porque tanto Werther como Götz von Berlichingen son en realidad héroes trágicos, obligados a actuar en un ambiente extraño y hostil: en la lucha desigual contra la sociedad y el destino, están destinados al fracaso trágico. Sólo Faust se salva porque, según Dilthey, sería la plena encarnación de la «voluntad genial» de Goethe.

El caso “ejemplar” de Faust, encarnación problemática de la vida y de los impulsos de Goethe, confirma para Dilthey la tendencia de esa época a orientarse hacia el nuevo ideal de vida: la formación personal. Con el tiempo, en el público y en la crítica había empezado a prevalecer el interés por la persona y la vida misma de Goethe, incluso más que por sus obras, y esto porque «la época lo veía como el compendio de todo aquello que la vida puede aportar al hombre; había encarnado el ideal de vida de su generación, él era, a la vez, Fausto, Tasso, Wilhelm Meister» (GS V, 20-21). Esta evolución en el ideal de vida será transmitida luego a la tercera generación que toma en consideración Dilthey, la de los filósofos idealistas.

Sin embargo, no hay que olvidar que tanto Goethe como Schiller fueron investigadores, además de poetas, y se esforzaron para alumbrar una nueva visión del mundo. Schiller decía que se sentía afortunado por vivir en la época de la filosofía de Kant, pues «había encontrado la concepción del mundo que reconciliaba su espíritu apasionado» (GS V, 22). Goethe, como sabemos, siguió un camino distinto en la investigación, empezando con el estudio de la naturaleza: al principio se ocupó de geología y mineralogía, para estudiar luego la metamorfosis de las plantas y de las formas orgánicas. Estos estudios influenciaron su visión del mundo y del hombre, que es la creatura más compleja de la naturaleza, y que Goethe pretendía reconstruir “genéticamente” partiendo de las formas más sencillas de la vida, «con los materiales de todo el edificio de la naturaleza» (GS, V, 22). El estudio de la naturaleza era impulsado ante todo por su sentimiento de participación en la totalidad viviente, por el vivir en comunión con los elementos naturales, buscando siempre lo divino in *herbis et lapidibus*, como Goethe dijo una vez en una carta a Jacobi. Ésta, afirma Dilthey, fue «la disposición de ánimo en que se fue formando en él la concepción creadora del nuevo panteísmo» (*Ibid.*).²⁵⁷

²⁵⁷ Al respecto Dilthey cita en su discurso algunos extractos del himno *La naturaleza*, que expresa la primera visión panteísta de Goethe, a pesar de ser en realidad un escrito del amigo Tobler. La suma de esa

Esta forma de panteísmo, afirma Dilthey, es diferente de todas las anteriores, porque en ella «la conexión del universo entero es considerada como un proceso, como una historia en la cual la naturaleza se hace consciente de sí misma» (GS V, 23). El panteísmo de la Antigüedad y del Renacimiento, en cambio, consideraba el mundo como un organismo viviente, según la famosa teoría del *anima mundi*. En el panteísmo de Spinoza, el mundo aparece como una plenitud de modificaciones de la sustancia infinita divina. Sin embargo, en la concepción de Goethe se da una imagen completamente nueva del universo, como «serie gradual de un desarrollo en el que aquello que gobierna la oscura urdimbre inconsciente de la naturaleza llega a sentirse, a tener conciencia de sí misma» (*Ibid.*). Y esta concepción fundamental influenciará en los sistemas de Schelling y Hegel la idea de una “razón del mundo”.

Si la naturaleza es clave para comprender el mundo, se trata entonces de captar su técnica, para obrar como ella. Goethe se apoya en este sentido en la *Crítica del juicio* de Kant, y en particular en «aquella visión intuitiva o genial que actúa en el poeta y que su generación había empezado a introducir también en la investigación» (GS V, 23). Dilthey transcribe al respecto un paso de la tercera crítica que, como vimos en el cap. 2, había capturado la atención de Goethe: «Podemos pensar», afirma Kant, «en un intelecto que (...) parta de lo sintéticamente universal, de la intuición de una totalidad como tal, y vaya hacia lo particular, es decir, del todo a las partes».²⁵⁸ Si para Kant este intelecto *intuitivo* es propio solamente de la divinidad, Goethe considera, en cambio, que tenemos que acercarnos a Dios no solamente en lo moral, sino también en la esfera intelectual, así que la visión de una naturaleza creadora nos debe animar a participar en esa creación. De este modo, afirma Dilthey, a la concepción fundamental de Goethe se unió «la segunda idea decisiva para el desarrollo filosófico»: Dilthey se refiere, sin nombrarlo expresamente, al método intuitivo-morfológico, según el cual la esencia de esta naturaleza, o su técnica, «la captamos mediante una intuición intelectual que marcha del todo a las partes» (GS V, 24).

concepción se resume en que la naturaleza, inconsciente de sí misma, se ha desplegado en todo ser vivo para gozar de sí misma, y llegar a cobrar conciencia de sí en los organismos sensibles.

²⁵⁸ Cfr. Kant, *Kritik der Urteilskraft*. AA vol. V, p. 407. Citado por Goethe en HA, XIII, p. 30. Dilthey volverá a comentar este paso en el segundo “libro” de su *Vida de Schleiermacher*, a propósito de la influencia goetheana en la formación del teólogo. Cfr. GS XIII/1, 199.

4.2.3. Tercera generación: los filósofos idealistas

Sobre estas bases, afirma Dilthey, empezó un nuevo estudio del hombre en sus manifestaciones históricas, tarea ya emprendida por Ritter y por Humboldt y que su generación debía proseguir: «Tenemos, pues, que la mirada escrutadora de Goethe penetra también en lo que hacemos en la actualidad» (GS V, 24). Las dos generaciones anteriores, «de un solo movimiento científico-poético», pusieron por tanto los cimientos para el pensamiento especulativo de la tercera generación. Dilthey distingue dos grupos en ella. Uno tuvo por escenario Berlín, y sus protagonistas serían Gentz, Tieck y Bernhardt, así como Schleiermacher, que con su doctrina de la *individualidad libre* daría una «expresión imperecedera» a la tendencia de libertad que se había gestado en las generaciones anteriores.

Esta generación partía de la obra realizada por Kant, Lessing, Goethe y Schiller, y se proponía, con Fichte, reformar el mundo a través de la filosofía de Kant: «Gracias a los poetas había crecido en proporciones enormes la fermentación moral». Schleiermacher recogió toda la enseñanza de las generaciones anteriores e intentó «plasmear la concepción moral del mundo y de la vida». A los poetas, afirma Dilthey, «sigue el moralista» (GS V, 25). Pero la realización del ideal de vida no era para Schleiermacher, al contrario que para los poetas, un don propio sólo de naturalezas privilegiadas, «sino que en cada hombre radica la idea divina que le es peculiar y la pretensión de plasmarla en vida» (*Ibid.*). En síntesis, el ideal de vida desarrollado por Lessing y Goethe encontró, a juicio de Dilthey, una fundamentación científica «con la doctrina de Schleiermacher acerca de la individualidad, de la moralidad formadora (*bildenden Sittlichkeit*), de las grandes formas del mundo moral» (*Ibid.*).

El segundo grupo coincide esencialmente con los filósofos idealistas, sobre todo Schelling y Hegel. El sistema de Schelling, en efecto, se desarrollaría a partir «de la visión del mundo de Goethe, de su doctrina sobre una intuición en la que las partes son comprendidas partiendo del todo» (GS V, 25-26). En la interpretación diltheyana, el idealismo de Schelling y de Hegel intentaría realizar una síntesis entre la filosofía moral de Kant y la visión del mundo creada por Goethe:

Los sistemas de Schelling y de Hegel tratan de resolver el problema planteado por Kant mediante la visión del mundo que había sido creada por Goethe. Lo que se me da en la experiencia es tan

sólo el mundo de los fenómenos. Surgen los fenómenos al dárseme el mundo exterior a través de las formas de mi intuición y las funciones de mi entendimiento captador. (GS V, 26)

Se entiende entonces cómo en esta concepción del mundo permanezca un trasfondo panteísta, porque «si el espíritu no es más que la naturaleza que ha cobrado conciencia de sí misma, si es idéntico, por lo tanto, con la naturaleza, en las categorías de mi facultad pensante tendré, al mismo tiempo, las categorías reales del desarrollo cósmico» (GS V, 26). A partir de aquí Hegel había elaborado su sistema lógico del mundo, alcanzado, según Dilthey, el límite del pensamiento hasta ese momento.

Recorriendo el camino de estas tres generaciones, y asumiendo su legado, Dilthey quería establecer una conexión directa entre su época y las anteriores. Las tareas de su generación estarían claramente señaladas: «proseguir el camino crítico de Kant y fundamentar una ciencia empírica del espíritu humano» en colaboración con otras disciplinas, puesto que la filosofía «se encuentra en una conexión legal con las ciencias, con el arte, con la sociedad» (GS V, 27). Entre estas disciplinas, no poca importancia tendrá la psico-fisiología de su época, como veremos más adelante. Dando voz a una exigencia que ya había manifestado en su escrito de habilitación sobre la conciencia moral (1864),²⁵⁹ Dilthey afirma que la filosofía podrá tener una eficacia real en la vida, en sus diversas manifestaciones (sociedad, interacción moral, educación, derecho) «en la medida en que nos revele *lo interior* del hombre (*das Innere des Menschen*), en la medida en que nos enseñe (...) a actuar en el mundo moral después de obtener un claro conocimiento de su gran conexión legal» (*Ibíd.*).

Al margen del discurso de Dilthey, podemos afirmar que la idea de que exista un territorio común entre filosofía y poesía, y la convicción de que estas dos disciplinas puedan y deban enriquecerse mutuamente, es algo que han defendido muchos

²⁵⁹ *Versuch einer Analyse des moralischen Bewusstseins*. El ensayo sufre normalmente de escasa atención por parte de los estudiosos, influidos probablemente por el juicio de «academicismo» que Georg Misch expresó en su *Vorbericht* al quinto volumen de las obras completas. Sin embargo, ya en este escrito juvenil encontramos algunos de los temas que acompañarán la investigación de Dilthey hasta los años 90: lo demuestra el hecho que algunos de los puntos centrales de este ensayo de 1864 serán refundidos y reutilizados por Dilthey en el curso universitario del 90 sobre la ética (GS X).

pensadores a lo largo de la historia.²⁶⁰ La obra poética, como Dilthey apuntará en varios escritos, se origina en las *vivencias* de su autor, en sus experiencias internas y externas, tal como nos muestra el ejemplo de Goethe; pero en su expresión escrita, fijada para siempre, la poesía se convierte también en una experiencia paradigmática y universal, por medio de la cual todos podemos aprender algo acerca de nuestra vida. Esto resulta posible porque las obras de arte, como la poesía, se caracterizan por el simbolismo, por tanto el poema se convierte en un símbolo de la vida.²⁶¹

4.3. La incidencia de Goethe en La vida de Schleiermacher (1870)

En 1870, cuando Dilthey era profesor de filosofía en Kiel, apareció su primer volumen de la biografía de Schleiermacher, que exponía los años de vida del filósofo entre 1768 y 1802 en dos “libros” o partes: el primero sobre los «Años juveniles y primera formación», y el segundo sobre la época que Dilthey define como «plenitud de la vida», que abarca «la exposición intuitiva de su visión del mundo» entre los años 1796-1802. El libro se convirtió pronto en un reconocido modelo de *Geistesgeschichte*, por su nueva concepción de la historia y por el método correspondiente de comprensión histórico-espiritual, y permaneció durante muchos años un ejemplo de biografía para la nueva historiografía filosófica.²⁶² La novedad de este modelo consistía, en síntesis, en dar cuenta de la aportación original y creativa de la personalidad del individuo en el marco de las conexiones histórico-espirituales de la época del idealismo alemán. Se trata, entonces, de una reconstrucción historiográfica en la cual la individualidad se funde con la historia universal, convirtiéndose a su vez en una de sus fuerzas de

²⁶⁰ Aristóteles sostenía en la *Poética* que la poesía es más filosófica que la historia, porque muestra lo universal en lo particular; Nietzsche expresó su filosofía en un lenguaje sumamente poético; Heidegger llegó a concluir que el ser “canta” en la poesía, mientras que la obra de María Zambrano es alumbrada por la razón poética. Mauricio Beuchot, en un ensayo sobre *El ser y la poesía*, desea que la metafísica se nutra de la buena poesía, con el fin de sustraerse de las abstracciones extremas de la teoría y decir algo al hombre acerca de su vida. El filósofo mexicano defiende que, para seguir haciendo metafísica, hay que tener en cuenta la poesía, ese peculiar acceso a la realidad y al conocimiento que ofrecen los poetas a través de su «repertorio de ser vivenciado». Cfr. M. Beuchot, *El ser y la poesía. El entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*. México: Universidad Iberoamericana, 2003, p. 10.

²⁶¹ A juicio de Beuchot, el *símbolo* y la *analogía* son especialmente adecuados para realizar el vínculo entre poesía y metafísica, porque el símbolo conecta lo concreto con lo abstracto, lo empírico con lo metaempírico. Además, lo que nos permitiría percibir el símbolo y su función es el *conocimiento analógico*: «en la poesía se da un conocimiento eminentemente analógico, a saber, el de la metáfora; pero también en la metafísica se da un conocimiento eminentemente analógico, aunque más inclinado a la metonimia». *Ibidem*, p. 11.

²⁶² Cfr. Martin Redecker, «Vorwort des Herausgebers der dritten Auflage», en *GS XIII/1*, p. IX.

desarrollo.²⁶³ Este proyecto de fundación de una ciencia histórica fundado en la biografía estaba, sin embargo, destinado al fracaso, como demuestran la imposibilidad para Dilthey de llevar a cabo el segundo volumen de la *Vida de Schleiermacher* y el hecho de que el filósofo, en uno de sus últimos esbozos para la continuación del *Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* (GS VII), separe la dimensión de la historia individual (la biografía) de aquella colectiva y universal.²⁶⁴

El trasfondo en el que Dilthey expone la vida de Schleiermacher es aquello que Herman Nohl denominó *Deutsche Bewegung*, es decir, aquel movimiento espiritual, filosófico-poético, que se desarrolló en Alemania a lo largo de tres generaciones: desde Lessing y Kant, a través de Goethe y otros poetas, hasta llegar a Schleiermacher. Como hemos visto, a este movimiento Dilthey había dedicado ya su prolección en Basilea, y en la biografía de Schleiermacher reutilizará varios pasajes de ese discurso. En el marco de este capítulo nos interesa sobre todo la segunda parte de la biografía, titulada *Fülle des Lebens*: con “plenitud de la vida” Dilthey define el periodo (1706-1802) que Schleiermacher había transcurrido en Berlín en contacto con el círculo romántico, en el cual la figura de Goethe representaba el máximo punto de referencia.

La cuestión de la religión es otro aspecto importante en esta biografía: Dilthey relata cómo, desde los comienzos en el misticismo teístico pietista, Schleiermacher llegó a madurar en esos años, bajo la influencia de Spinoza, Shaftesbury, Jacobi, y gracias al contacto con el idealismo, una forma de *panteísmo místico*²⁶⁵ que le causará varios problemas con la Iglesia reformada. Ese panteísmo es para Dilthey un motivo constante, aunque a menudo no reconocido, del mundo moderno, y en particular del idealismo alemán. En este sentido, la religiosidad del joven Schleiermacher se inserta en una tradición cultural a la que Dilthey reconoce un papel de primer plano en la

²⁶³ Dilthey proponía su modelo biográfico en contraposición al de Rudolf Haym, y en general a todas las biografías inspiradas a la historiografía británica, caracterizadas por una descripción casi pictórica de la individualidad, una especie de “retrato” biográfico poco atento a las conexiones históricas.

²⁶⁴ Cfr. F. D’Alberto, «Introduzione. Il *Leben Schleiermachers*: storia di una ricezione mancata», en W. Dilthey, *La vita di Schleiermacher*. Napoli: Liguori, 2008, p. 10.

²⁶⁵ La definición es de Dilthey, y aparece claramente sólo a partir de la segunda edición de la biografía (1922). Dilthey pretende representar con ella el Schleiermacher “revolucionario” y heterodoxo de los años juveniles, en contraposición a la imagen que transmitieron los antiguos alumnos del teólogo. Dilthey utiliza el concepto de “mística” en sentido romántico: para él, como para Schleiermacher, expresa lo inmediato y vital de la religión en oposición a las concepciones dogmáticas. Cfr. M. Redeker, «Vorwort des Herausgebers der 3. Auflage, en GS XIII/1, p. XX. En ese sentido Dilthey escribe que el fundamento de este panteísmo místico es «la vivencia religiosa (*das religiöse Erlebnis*), en la que se abre la realidad del mundo divino» (GS XIII/1, p. 337).

formación del pensamiento moderno y, como demuestra el caso de Goethe, también en ámbito científico.²⁶⁶

Como hemos dicho al principio de este capítulo, a pesar de que Dilthey se alejara progresivamente de la teología y mantuviera siempre una actitud filosófica laica, la reflexión sobre la religiosidad y sobre la función cultural de la religión en el ámbito humano es un tema constante en su pensamiento. La reconstrucción del panteísmo filosófico-religioso en el *Leben Schleiermachers*, con su atención por el vínculo entre misticismo, spinozismo e idealismo, es entonces un testimonio claro del interés de Dilthey por estas cuestiones.²⁶⁷

4.3.1. El método de la intuición genial

El primer capítulo del segundo libro de la biografía se titula significativamente «La literatura alemana como formación de una nueva visión del mundo», y en este Dilthey se ocupa de la influencia que una generación de poetas alemanes, y ante todo Goethe, ejerció en la formación intelectual de Schleiermacher. La filosofía kantiana sería el otro punto de referencia imprescindible para su generación: tanto los filósofos como los científicos, afirma Dilthey, encontraron el fundamento crítico de su visión del mundo en la obra de Kant, mientras que el contenido de esa visión, y su ideal de vida, lo recibieron de los poetas (*GS XIII/1*, 183). Esta situación se debía ante todo al especial vínculo entre poesía y ciencia que caracterizó la obra de esos poetas, los cuales, como hemos visto en el caso de Goethe, alimentaban su obra literaria con la investigación científico-filosófica. En efecto, la poesía, así como la ciencia, expresa para Dilthey «algo universal», pero no con una abstracción que comprende en sí muchos casos diferentes, «sino con la representación de *un* caso único» (*GS XIII/1*, 185). La poesía permite entonces al hombre representar sus ideas en modo *intuitivo* (*anschaulich*), y por tanto expresa un ideal de vida con una potencia inmediata sobre el alma de los lectores.

²⁶⁶ Cfr. F. D'Alberto, «Introduzione», en ob. cit., pp. 9-10. El panteísmo místico caracteriza para Dilthey también el periodo de formación juvenil de Hegel, como se puede leer en el ensayo *Die Jugendgeschichte Hegels* de 1905-06 (*GS IV*, en particular pp. 43-60 y 138-157).

²⁶⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 10. Sobre el panteísmo místico religioso, M. Fraijó escribe que «se trata de una actitud contemplativa, expectante, estética, artística frente a la vida. El individuo se siente envuelto en una especie de simpatía universal. (...) Se vive desde el sentimiento de una coherencia universal de personas y valores. Se posee una especie de visión unitaria de la vida». Cfr. Manuel Fraijó, *A vueltas con la religión*. Estella: Ed. Verbo Divino, 2000, p. 224.

La visión del mundo creada por Lessing a partir de los pensamientos fundamentales de Leibniz, y que contemplaba una conciencia divina como principio que abarca todas las cosas en un constante y progresivo desarrollo (también moral e intelectual), fue transformada por la generación de Goethe y Herder entre los años Sesenta y Setenta del siglo XVIII, durante los cuales hubo, relata Dilthey, un fuerte cambio en el «sentimiento de la vida». Emerge la figura del “genio” como fundamento de toda actividad creadora, cuya esencia es un modo de sentir e intuir parecido a la inspiración (*Inspirationsmäßige*). El “genio” llega a comprender al mundo por intuición, antes de cualquier formulación conceptual abstracta, y se concibe a sí mismo como totalmente desligado de las reglas estéticas y sociales. La generación que adhirió al movimiento artístico-espiritual del *Sturm und Drang* veía en el ideal del genio, según Dilthey, «no el particular fundamento interior de la fuerza poética (así Kant había determinado los límites del genio), sino el fundamento general de toda facultad creadora». Y esa facultad genial de «sentir e intuir» tenía que aplicarse también a las ciencias: sólo así el secreto de la naturaleza se revelaría a un alma capaz de comparticipación (*GS XIII/1*, 191).²⁶⁸

En este ideal se fundaba la actividad de Herder, sobre todo sus *Ideas para una filosofía de la historia*, así como la de Winckelmann, que aplicó el método de la *intuición genial* al ámbito científico. En una época sucesiva, también los pensadores románticos adoptarían este método, que para Dilthey produjo «trabajos memorables en el ámbito de las ciencias del espíritu, y excelentes en el de las ciencias naturales descriptivas» (*GS XIII/1*, 192); sin embargo, afirma el filósofo, ahí donde ese método de la intuición genial se aplicó a otros ámbitos de las ciencias naturales (como en la *Teoría de los colores* de Goethe), o de la metafísica a través de la *Naturphilosophie*, «ha sido por todas partes causa de errores» (*Ibíd.*).²⁶⁹ De hecho, los resultados alcanzados en Alemania en el ámbito de las ciencias naturales, ante todo en la química, la física y la fisiología, se deben para Dilthey justamente a los opositores de ese método.

En el contexto del nuevo ideal del genio se modificó también «la *intuición poética del hombre*»: es la época en que aparecen el *Werther*, el *Götz von Berlichingen* y el primer fragmento del *Faust*, así como *Los bandidos* de Schiller y las poesías del *Sturm und Drang*. En las obras de estos autores se nota cómo ha cambiado radicalmente

²⁶⁸ Este paso sobre el “genio” proviene, con leves modificaciones, de la prolucción de Basilea de 1867 (*GS V*, 19-20).

²⁶⁹ Juicio que Dilthey había expresado ya en la prolucción de Basilea (*GS V*, 20).

la visión de la vida, y cómo este cambio se vincula también a la transformación de la sociedad y de la ciencia: el genio, en estas obras juveniles, aparece constantemente en lucha contra un entorno hostil, representado por las leyes sociales y las normas morales dominantes. Sin embargo, afirma Dilthey, es difícil expresar esta nueva concepción de la vida en una forma conceptual que intente abstraer verdades generales de las poesías de aquella época. A su juicio, solamente cuando Schiller y Goethe empezaron a esclarecer su intuición del mundo de forma científica (el primero con el estudio de la historia y de la moral, el segundo con el de la naturaleza) fue posible traducir sus obras en conceptos. Al contrario, el contenido de las obras mencionadas sería inexpresable en forma de pensamientos generales, y debería ser más bien experimentado de nuevo (*nachempfunden*), en vez que reformulado en conceptos (*GS XIII/1*, 192-193).

4.3.2. Goethe: estudio científico y comprensión intuitiva de la naturaleza

A partir de los años Ochenta del siglo XVIII, los trabajos científicos de Goethe y Schiller empezaron a influenciar a la generación más joven, a la que pertenecía Schleiermacher. Esta generación, afirma Dilthey, fue completamente «cautivada por la totalidad unitaria formada por la vida, la poesía y las investigaciones de Goethe», que con su existencia parecía encarnar un nuevo ideal de vida: «se miraba a Goethe como la quintaesencia de todo aquello que la vida puede conceder al hombre» (*GS XIII/1*, 194). Es la época en la que aparecen la *Ifigenia en Táuride* (1787), el *Tasso* (1790), y los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796),²⁷⁰ obras en las que Goethe ofrecía una representación intuitiva de su concepción de la vida.

En estos años empiezan también los estudios científicos de Goethe, a los que el poeta se sentía empujado para dar un fundamento a su concepción unitaria de la

²⁷⁰ En el quinto y en el sexto capítulo de este segundo “libro”, Dilthey dedica algunos párrafos al *Wilhelm Meister*, novela de formación (*Bildungsroman*) que constituyó el modelo paradigmático de toda una tradición novelística. En esta obra, en la que para Dilthey resaltaba la «libre alegría por la variedad de la individualidad humana», Goethe presentaba «de forma intuitiva, una visión de la vida que no aceptaba los límites de la filosofía moral desarrollada hasta entonces». La novela mostraba la *formación* humana en diferentes grados y etapas de la vida, llenando al lector del placer porque no describía el mundo «con sus monstruosidades y con la lucha por la existencia de pasiones negativas», sino poetizándolo. Esa obra, relata Dilthey, produjo un gran efecto en la generación más joven: Schleiermacher la leyó varias veces, Friedrich Schlegel le dedicó un celebre ensayo, mientras que Novalis y otros pensadores desarrollaron su propia visión del mundo confrontándose con esta novela, animados también a superar la visión moral en ella contenida. Ninguna otra creación de aquella época, afirma Dilthey, «ha actuado sobre la fantasía poética de nuestra nación tan profundamente como esta novela». Cfr. *GS XIII/1*, pp. 264-265 y 299.

naturaleza, en la cual el hombre constituía el escalón más elevado.²⁷¹ De esta posición del hombre deriva su tarea, o su «destinación» (*Bestimmung*), de comprender y realizar en su actividad creadora los objetivos de la naturaleza misma. Dilthey relata en estas páginas cómo Goethe, desde el comienzo de sus estudios científicos en Weimar, llegó a su teoría morfológica aplicando el método de la *comprensión intuitiva* (*intuitives Verständnis*) al estudio de la naturaleza. Mérito de Dilthey es sin duda el haber reconocido desde el principio el estrecho vínculo que une la concepción panteísta de la naturaleza como totalidad al *método* investigativo que dicha concepción genera casi en consecuencia: el de la comprensión intuitiva que procede del todo a las partes, alumbrando el todo en su articulación:

Por tanto la intuición creadora (*schöpferische Anschauung*) del moderno *panteísmo* había nacido en Goethe de su gran tendencia a comprender los fenómenos naturales, según su articulación interior, en una *totalidad*. Este punto de vista lo condujo entonces a una serie de importantes descubrimientos. (*GS XIII/1*, 198)²⁷²

Desde los primeros años en Weimar, Goethe sentía la alegría de vivir en armonía con la naturaleza y sus elementos, y esa tendencia fue facilitada, como vimos en el primer capítulo, por las circunstancias materiales de su estancia en el pequeño ducado. Dilthey recuerda cómo allí empezaron los estudios de mineralogía de Goethe, que sin duda fueron inspirados también por sus paseos en los valles del Ilm y del Saal, en los montes y las minas: he aquí el origen del ensayo *Sobre el granito*, que atestigua su concepción de la totalidad natural como una «gran conexión», de la que el hombre es parte.²⁷³ Este primer acercamiento de Goethe a la tarea fundamental de su vida, que, en palabras de Dilthey, consistía en «comprender los fenómenos naturales en su

²⁷¹ Schiller, en una carta a Goethe del 23 de agosto 1794, citada por Dilthey, resumía así las ideas y la empresa del amigo: «Usted busca el elemento necesario de la naturaleza, pero lo busca en el camino más difícil. Usted considera la naturaleza en su totalidad, para recibir iluminación del elemento individual; en la totalidad de sus modos de manifestarse, usted busca el fundamento explicativo del individuo. Desde la organización simple, paso tras paso, usted sube hacia aquella más complicada, para finalmente construir, genéticamente, a partir de los materiales de todo el edificio natural, la más complicada de todas, el hombre. Por el hecho de que usted lo recrea, por así decir, imitando la naturaleza, intenta penetrar en su técnica escondida. Una idea grande y genuinamente heroica». Cfr. *Schillers Briefe, Kritische Ausgabe*, I-VII, editado por Fritz Jonas. Stuttgart: Deutsche Verlag, 1892-1896. La cita es del vol. III, 1894, p. 472.

²⁷² Las cursivas son mías.

²⁷³ Dilthey cita al respecto un extracto del ensayo de Goethe *Sobre el granito*, que vimos ya en el primer capítulo: «No temo el reproche según el cual un espíritu de contradicción debe haberme llevado de la consideración y descripción del corazón humano, que es la parte más joven, variada, móvil, mutable, inestable del creado, a la observación del hijo más antiguo, sólido, profundo, inmóvil de la naturaleza. Porque se me concederá con gusto que todas las cosas naturales están en una precisa conexión». Cfr. Goethe, HA, XIII, pp. 255 y ss. Citado por Dilthey en *GS XIII/1*, 196.

articulación como una totalidad», resulta evidente en el intercambio epistolar de aquellos años con Jacobi. A este respecto se entiende también el modo peculiar en que Goethe adoptó, además de los métodos de Buffon,²⁷⁴ las ideas de Spinoza, en particular el *conocimiento intuitivo* (*intuitive Erkenntnis*).²⁷⁵ Como sabemos, la diferente manera de concebir la divinidad fue causa de contraste con Jacobi, al que Goethe contestó una vez con la famosa frase: «Perdóname si callo tan a gusto cuando se habla de una esencia divina, que yo reconozco sólo en y a partir de las *rebus singularibus*».²⁷⁶

Esta, afirma Dilthey, fue «la concepción creativa del moderno panteísmo» de Goethe, que miraba a la «articulación del conjunto de los fenómenos naturales en vista de una totalidad», de la cual el hombre era parte integrante. La peculiaridad de este panteísmo, aquello que lo diferencia de los panteísmos de la antigüedad o de Spinoza, es el método de la *intuición genial* (*geniale Anschauung*), que para Dilthey fue un “descubrimiento” primeramente de Goethe, antes que de Schelling o de Hegel.²⁷⁷ Esta forma de panteísmo se diferencia de las precedentes porque comprende la conexión de la totalidad universal «como un proceso, como una historia, en la que la naturaleza se hace consciente de sí misma» (*GS XIII/1*, 197). Por tanto, según Dilthey, el método de la *intuición creadora* había nacido en Goethe de su fuerte tendencia a ver los fenómenos naturales en una totalidad articulada.

En una época posterior, Goethe intentó aclarar el significado y el alcance de ese método de investigación, intentando descubrir una *técnica* de la naturaleza misma. Como hemos visto en el segundo capítulo, fue gracias a la *Crítica del juicio* de Kant que Goethe descubrió una forma de pensar parecida a la suya y un fundamento filosófico a sus ideas: en esa obra le pareció encontrar un esclarecimiento de dicha técnica de la naturaleza a través de la *intuición genial*, que, como afirma Dilthey, «es activa en el poeta y que su generación [la de Goethe] había empezado a introducir también en la investigación» (*GS XIII/1*, 197). Es evidente que Dilthey se refiere aquí al escrito de

²⁷⁴ Georges Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788), fue un naturalista, botánico y biólogo francés.

²⁷⁵ Dilthey cita en ese sentido la carta de Goethe a Jacobi del 5 de mayo 1786: «Cuando tú afirmas que en Dios se puede sólo creer, yo te digo que considero mucho el observar (*Schauen*), y cuando Spinoza, hablando de la *scientia intuitiva* dice: “este modo de considerar llega, a través del claro concepto de la verdadera esencia de ciertos atributos de Dios, al claro concepto de la esencia de las cosas”, estas pocas palabras me dan ánimo para consagrar toda mi vida a la consideración de las cosas que puedo alcanzar con mano y de cuya *essentia formali* puedo esperar formarme una idea adecuada...». Cfr. Goethe, WA, VI, 7, n. 2312, pp. 212 y ss. Citada por Dilthey en *GS XIII/1*, 196-197.

²⁷⁶ Carta de Goethe a Jacobi del 9 de junio 1786, en Goethe, WA, VI, 7, n. 2134, p. 63. Citada por Dilthey en *GS XIII/1*, 197.

²⁷⁷ Como testimonio de este tipo de panteísmo, Dilthey transcribe algunos pasos del ensayo *La naturaleza* que, sin embargo, no era autógrafo de Goethe. Cfr. Goethe, HA, XIII, p. 45 y ss.

Goethe *Influencia de la nueva filosofía*, de 1817, en el cual el poeta relata cómo la lectura de la *Crítica del juicio* le había alumbrado muchas de sus ideas, brindándole «uno de los periodos más felices» de su vida. Dilthey cita al respecto los pasos de la tercera crítica que cautivaron especialmente a Goethe, en los cuales Kant habla de un *intelecto intuitivo*:²⁷⁸ para su análisis reenviamos entonces al apartado correspondiente del segundo capítulo de nuestro trabajo (2.2.4).

Kant reconocía solamente al intelecto divino este modo de proceder, ya que «sólo si pensamos en un espíritu divino verdaderamente intuitivo», afirma Dilthey, el acuerdo entre la naturaleza, percibida en la sensación, y su unidad (percibida en nuestro espíritu) se convierte en una unidad necesaria. Sin embargo Goethe estaba convencido de que «la contemplación de una naturaleza constantemente creadora debe hacernos dignos, también en la esfera intelectual, de la participación espiritual en sus creaciones» (HA, XIII, p. 30).²⁷⁹ En los pensamientos de Kant, sostiene Dilthey, Goethe ve una posible conexión con los «enigmáticos pasos de Spinoza sobre el intelecto intuitivo (*intuitiver Verstand*), que descansa en las *rebus singularibus*»²⁸⁰ (GS XIII/1, 199). Así, partiendo del intelecto divino presente en la naturaleza y de la comunión participativa del hombre en ella, Goethe «funda el derecho de una comprensión intuitiva (*intuitives Verständnis*)» o, en la terminología de Schelling, de una intuición intelectual (*intellektuelle Anschauung*).²⁸¹ Este método, afirma Dilthey, fue empleado primero por Winckelmann y Herder en sus respectivos campos de investigación, y durante toda la época en cuestión fue «el procedimiento espiritual dominante en Alemania, en competición con los métodos inductivos» (*Ibid.*).

4.3.3. La estructura morfológica y el “tipo”

²⁷⁸ Véase especialmente éste: «Nosotros podemos pensar en un intelecto que, no siendo discursivo como el nuestro sino intuitivo, parta de lo sintéticamente universal, de la intuición de una totalidad como tal, y vaya hacia lo particular, es decir, del todo hacia las partes». Cfr. Kant, *Kritik der Urteilskraft*. AA vol. V, p. 407. Citado por Goethe en HA, XIII, p. 30.

²⁷⁹ Citado también por Dilthey en GS XIII/1, 199.

²⁸⁰ Dilthey, en una nota, especifica que se trata de los teoremas 24 y 36 en la quinta parte de la *Ética*.

²⁸¹ En el capítulo VII de la *Vida de Schleiermacher* la «intuición intelectual» expresa, junto a la análoga *denkende Anschauung*, el modelo cognoscitivo al que aspiran los mayores representantes de la nueva generación de filósofos, contemporánea a Schleiermacher. Debo la nota a F. D'Alberto, en *La vita di Schleiermacher*, cit., p. 44, nota 33.

Fue el método de la *comprensión intuitiva* lo que permitió a Goethe elaborar esquemas generales (*Schemata*) en los cuales comprender la sucesión de los fenómenos naturales, encontrando en ellos un elemento de estabilidad unificador; elemento que, sin embargo, no es real sino imaginado: he aquí para Dilthey el origen del “tipo” morfológico. En efecto, como vimos en el segundo capítulo, si bien al principio de sus investigaciones Goethe creía poder encontrar realmente la “planta originaria”, que reuniría en sí las cualidades de todas las plantas existentes, con el tiempo esa intuición se convirtió, tal vez bajo el efecto de las lecturas kantianas y la mediación de Schiller, en una “idea” (y más tarde en un “símbolo”).

Dilthey afirma que las *estructuras morfológicas* de Goethe son análogas a esos esquemas generales, derivados de la aplicación del método intuitivo a la investigación científica, y afirma que «todo el mundo de la intuición pertenece a la investigación científica» (*GS XIII/1*, 200). Por eso, sería un grave error considerar solamente los conceptos abstractos y el conocimiento de leyes como los únicos conocimientos de valor, cosa que para Dilthey acontece claramente en J. S. Mill y en Buckle. Lo que el filósofo pretende aquí es defender el valor de la morfología goetheana como método *descriptivo* de las ciencias naturales, especialmente en la botánica y en la anatomía comparada: el método de Goethe permitía «una amplia visión del conjunto», y en esos ámbitos sus descubrimientos seguían siendo válidos.

El medio a través del cual la comprensión intuitiva descubre la técnica de la naturaleza es para Dilthey la *analogía* que, comparando los distintos fenómenos, permite destacar los elementos de estabilidad, lo que permanece invariado en las distintas partes de un mismo organismo o en series diferentes:

Cuando la comprensión intuitiva, compenetrada por la idea de la totalidad natural, se convierte en un método de investigación, ella intenta penetrar en la técnica unitaria de esta totalidad: entonces encuentra en la analogía su medio más poderoso. La legitimidad de ésta última reside justamente en la idea de una técnica unitaria de la naturaleza. En virtud de la analogía y del método comparativo, también Goethe procedió dentro de las ciencias naturales descriptivas. (*GS XIII/1*, 200)

Fue así que Goethe, estudiando las plantas, llegó a descubrir una analogía entre las distintas partes de un mismo organismo y entre organismos de la misma especie. Los organismos individuales mostrarían para él una repetición, en cierto modo encubierta, de las mismas partes, y en el caso de las plantas Goethe definió esta repetición como

metamorfosis: todas las distintas partes de una planta anual, es decir el brote, el tallo, el sépalo, el cáliz, etc., serían transformaciones sucesivas de la hoja. El método morfológico le enseñó también a concebir el cráneo como una serie de vértebras transformadas, y para Dilthey «este pensamiento se ha mantenido» todavía en su época, así como la teoría de la metamorfosis de las plantas, que «se ha convertido en una firme conquista de la botánica» (GS XIII/1, 200-201). En el campo de la anatomía, además del descubrimiento del hueso intermaxilar en el hombre, el método morfológico-intuitivo llevó Goethe a considerar «las diferencias en la complexión anatómica de cada clase animal como mutaciones de un proyecto estructural común o tipo (*Typus*), condicionado por los distintos modos de vivir, los lugares y tipo de alimentación» (GS XIII/1, 201). Así, animado por Alexander von Humboldt, Goethe elaboró en 1795 el proyecto de una introducción general a la anatomía comparada.²⁸²

Llevando a sus últimas consecuencias el método de la comprensión intuitiva y la teoría morfológica de Goethe, Herder elaboró una *comprensión genética* del hombre y de la historia a partir de la conexión de la totalidad universal. Las ideas goetheanas acerca del hombre y de la naturaleza, afirma Dilthey, podían desembocar solamente «en la comprensión genética, en una ciencia comparativa del hombre» (GS XIII/1, 202): Goethe, entonces, con sus métodos de investigación y sus resultados, creó un fundamento científico para el trabajo de Herder, cuya única obra madura fue, a juicio de Dilthey, sus *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad* (1784-1791). Para Herder, que rechazaba el concepto de finalidad en la historia, las leyes fundamentales de los fenómenos históricos se basaban, por un lado, en la posición y en la conformación geográfica de un territorio (condiciones espacio-temporales), y por otro, en el carácter innato o adquirido de los pueblos, es decir, en la naturaleza fisio-psicológica del hombre

²⁸² Acerca de este trabajo de Goethe, Dilthey cita los juicios extremadamente positivos de dos científicos de su época: Helmholtz y Johannes Müller. Helmholtz afirma que Goethe «enseña en ella, con la máxima determinación y claridad, que todas las diferencias en la estructura de las especies animales deben ser concebidas como mutaciones de *un único* tipo fundamental (*Grundtypus*) [...] Ésta se ha convertido efectivamente en la idea dominante de la actual anatomía comparada. Jamás ha sido expresada, luego, en forma mejor y más clara de lo que ha hecho Goethe». Cfr. H. von Helmholtz, *Populäre wissenschaftliche Vorträge*. Braunschweig: Vieweg, 1865, p. 35. Johannes Müller, a propósito del ideal de investigación natural comparativa, define como «magistral la descripción goetheana del roedor y de sus relaciones sociales con otros animales en la *Morfología*». Cfr. J. Müller, *Über die phantastischen Gesichtsercheinungen*. Koblenz, 1826, p. 104. Ambos citados por Dilthey en GS XIII/1, 201.

(GS XIII/1, 204).²⁸³ Dilthey define esta concepción herderiana como una *intuición genética* que, partiendo del universo entero, llega al estudio de la tierra y de la vida presente en ella. El hombre representaría el grado supremo de desarrollo de la fuerza genética activa en la tierra. A juicio de Dilthey, Herder llegó a sus conceptos fundamentales gracias a las ideas de Spinoza y de Goethe, el cual lo guió «en la concepción de la fuerza genética de la naturaleza y la sucesión de sus formas» (GS XIII/1, 206).

Sería imposible, según Dilthey, apreciar y comprender las grandes obras de Schleiermacher y de su generación²⁸⁴ sin tener en cuenta el legado de ideas filosóficas y científicas de la generación anterior, a la que pertenecían Goethe, Schiller y Herder. Estos hombres crearon una visión panteísta del mundo en la cual el mundo mismo era concebido «como un gran espíritu», que podía ser comprendido «como un desarrollo genético desde la naturaleza inconsciente hasta las formas más elevadas de conciencia» (GS XIII/1, 206): el tipo de intuición de Goethe y de Herder desembocó de diferentes maneras en un «panteísmo poético»²⁸⁵ que, para Dilthey, fue la forma original desde la cual se desarrolló el «moderno panteísmo alemán» de Schelling y de Hegel.²⁸⁶ Schleiermacher, por su parte, intentó alumbrar «la conexión metafísica» de naturaleza y razón, demostrando cómo «la aprehensión intuitiva de este fundamento metafísico de la armonía universal se presta al sentimiento religioso» (GS XIII/1, 207).²⁸⁷ El método de la intuición genial, desde su primera aplicación a la poesía, había penetrado entonces en

²⁸³ Es interesante notar que, en la primera edición de 1870 del *Leben Schleiermachers*, Dilthey afirmaba que estas ideas fundamentales de Herder seguían siendo válidas para «todo el análisis filosófico de los fenómenos históricos»; por tanto, en esa época Dilthey parece concordar plenamente con Herder en que no hay finalidades o planes en la historia: todo fenómeno se explica con las condiciones genéticas (fisiopsicológicas) del hombre y con las circunstancias geográficas y temporales. Sin embargo, este paso no está presente en la edición actual de los *Gesammelte Schriften*, y probablemente fue suprimido por Dilthey mismo en una de sus posteriores reelaboraciones del volumen.

²⁸⁴ Dilthey nombra en ese sentido a Schelling, los hermanos Schlegel, Novalis, Hülsen y Steffens.

²⁸⁵ Así lo define Dilthey en el capítulo VII del segundo libro de la biografía. Cfr. GS XIII/1, p. 369.

²⁸⁶ Dilthey afirma en el capítulo VII que los métodos empleados por los filósofos idealistas no eran simples reformulaciones de la dialéctica de Fichte, sino que se basaban en aquella *intuición intelectual* (*denkende Anschauung*) que los poetas habían intentado aplicar a las ciencias. Este tipo de intuición «está caracterizada por el esfuerzo de comprender los fenómenos a partir de la totalidad que no puede ser expresada en ningún concepto», por tanto tiene «una tendencia al método deductivo (...) a la especulación, a la dialéctica y a la articulación sistemática» GS XIII/1, pp. 368-69. Este modo de proceder reenvía a la importancia que Goethe otorgaba a la *síntesis* en la aprehensión de la naturaleza: todo *análisis*, para él, presupone una *síntesis*, y ambas son tan necesarias a la ciencia como el inspirar y el espirar. Cfr. HA, 13, p. 51. Dilthey cita estos pasos de Goethe sobre «Análisis y síntesis» en una nota a p. 369.

²⁸⁷ M. Redeker sostiene al respecto que la religión es para Schleiermacher «la intuición del universo, compenetrada de sentimiento (...) Su alma religiosa está llena de la presencia de lo infinito en lo finito. Por eso él da mucha importancia a la comprensión de este mundo finito en su finitud y realidad, y no a su contemplación como mera apariencia sensual». Cfr. M. Redeker, «Vorwort des Herausgebers der 3. Auflage, en GS XIII/1, p. XIX.

el ámbito de las ciencias positivas, «desarrollándose hasta convertirse en la intuición combinatoria y comparativa (*combinatorische und vergleichende Anschauung*)» (*Ibíd.*).

En conclusión Dilthey sostiene, como ya en la prolección de Basilea, que el método intuitivo había dado excelentes resultados en el ámbito de las ciencias del espíritu; sin embargo, ahí donde se intentó aplicar a las ciencias naturales había sido causa de errores:

«en esta grandiosa tendencia del espíritu alemán a comprender la articulación, la partición y la estructura a partir de la totalidad, estaban también las causas de los errores más graves de esta época». (*GS XIII/1, 207*)

Para los filósofos y los científicos de su época, por tanto, se hace indispensable la tarea «de descubrir el fundamento explicativo presente en la concepción del espíritu científico de entonces, para separar los grandes estímulos en ella contenidos de sus errores» (*Ibíd.*). Este fundamento, como veremos, Dilthey creará encontrarlo tanto en la conciencia histórica como en los resultados de la psico-fisiología de su época: ambas vertientes contribuyen de hecho a caracterizar el concepto de *Erlebnis* (la vivencia), que está a la base de su “crítica de la razón histórica”.

4.4. El ensayo de Dilthey sobre los estudios spinozianos de Goethe (1894)

4.4.1. Contexto histórico-cultural

Como hemos dicho al principio de este capítulo, Dilthey se ocupó en varios escritos del panteísmo como parte integrante de una historia de la religión que constituye, en definitiva, uno de los motivos fundamentales de la “conciencia metafísica” de Occidente. Parte de esta historia es también el estudio de Goethe sobre Spinoza que, como vimos al final del cap. 1, había aparecido póstumo solamente en 1891, y al que Dilthey dedicó en 1894 un ensayo titulado *Aus der Zeit der Spinoza-Studien Goethes* (“Cuando Goethe estudió Spinoza”, podríamos traducir algo libremente).

Este ensayo de Dilthey se encuadra dentro del renovado interés, en el ámbito de la historiografía filosófica alemana de la segunda mitad del siglo XIX, por la filosofía de Spinoza, filtrada sin embargo a través del trabajo de fisiólogos alemanes, entre ellos Johannes Müller.²⁸⁸ En particular, es la tercera parte de la *Ética* spinoziana, con su estudio de los *afectos* y de las pasiones, lo que atrae el interés de fisiólogos como Müller. Empujados por este “spinozismo de los fisiólogos”, los grandes historiadores de filosofía alemanes, desde Kuno Fischer hasta Dilthey, sintieron la exigencia de experimentar nuevos instrumentos y técnicas de investigación, deshaciéndose de los métodos hegeliano y neokantiano. En efecto, la fisiología sensorial iba ganando en esta época nuevos ámbitos de investigación, gracias a los resultados alcanzados por los estudios sobre la percepción, la estructura de los sentidos y las funciones del organismo del mismo Müller, así como de Helmholtz, Wundt y du Bois-Reymond.²⁸⁹

Hacia finales de los años 60 de siglo XIX, entre los historiadores de filosofía alemanes se agudiza el debate sobre las reglas y los métodos de investigación: al lado de los estudios tradicionales sobre los “sistemas” filosóficos, cerrados de alguna manera en sí mismos, algunos pensadores empiezan a concentrarse también en las cuestiones lingüísticas, es decir, a investigar las imágenes (metáforas y similitudes), y los temas que recurren en autores y épocas distintas, a analizar la mutación semántica de los términos y la genealogía de los conceptos. Porque las formas de razonar, y por tanto los sistemas filosóficos, no son indiferentes a los instrumentos que utilizan: es más, están influenciadas por las mismas figuras y artificios retóricos elegidos para la argumentación.²⁹⁰

Para Dilthey y para los historiadores de su generación, la filosofía del siglo XVII resulta ser un ámbito fecundo para verificar los nuevos métodos historiográficos, que pretendían superar los límites de la historiografía neokantiana. Las investigaciones diltheyanas entre 1891-1904 se encuadran justamente dentro de esta nueva reflexión sobre los métodos, en una época durante la cual la historiografía filosófica manifiesta un creciente interés por la terminología y la estratificación de los textos. En estos estudios, Dilthey no se preocupa tanto por los “sistemas”, por la forma lógica que se puede

²⁸⁸ Como señala A. Orsucci, en sus trabajos históricos Dilthey enfrenta algunas cuestiones de la filosofía del 600 apoyándose explícitamente en los estudios de J. Müller sobre la vista y sobre la estructura de los órganos de sentido. Cfr. Andrea Orsucci, *Tra Helmholtz e Dilthey: filosofia e metodo combinatorio*. Napoli: Morano editore, 1992, p. 45.

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 45-47.

²⁹⁰ En ámbito alemán, la instancia de una mayor atención a la terminología filosófica es sostenida ante todo por Trendelenburg, maestro de Dilthey en Berlín, y luego por pensadores cuales Zeller, Bonitz, Prantl e R. Eucken. Cfr. A. Orsucci, ob. cit., pp. 57-60.

derivar de las obras o los autores, sino más bien por las ideas mismas y sus infinitas metamorfosis o “traducciones”, siempre parecidas y a la vez distintas. Estas ideas representan una verdadera potencia vital y circulan reproduciéndose continuamente en una época o en un ambiente determinado.²⁹¹ El distanciamiento de Dilthey de los métodos historiográficos precedentes, basados en los “sistemas”, se manifiesta además con la introducción, en la historia de la filosofía, de cuestiones relativas a la fisiología de los órganos sensoriales.²⁹² Dilthey ha definido este tipo de comprensión histórica de la siguiente manera:

«En oposición a Hegel, ella explica el desarrollo de la filosofía no a partir de las relaciones mutuas de los conceptos en el pensamiento abstracto, sino a partir de los cambios en el *hombre entero* [*ganzen Menschen*] según su plena vitalidad y realidad. Por tanto intenta reconocer la *conexión causal* [*Kausalzusammenhang*] en la que los sistemas filosóficos han surgido de la cultura en su totalidad, y en la que a su vez han influido».²⁹³

4.4.2. Influencia del panteísmo de Shaftesbury en Goethe y Herder

Estas dos directrices de la nueva historiografía filosófica alemana, es decir, el análisis de la estratificación textual, de los temas recurrentes en las obras y autores por un lado, y la atención a las instancias de la fisiología sensorial por otro, se pueden apreciar también en el ensayo de Dilthey sobre los estudios spinozianos de Goethe. En efecto, la interpretación de Dilthey hace hincapié en la influencia del panteísmo de Shaftesbury tanto en Goethe como en Herder, destacando también cómo, en el mismo Shaftesbury, ha influido toda una tradición panteísta que se remonta al estoicismo. Pero, al mismo tiempo, Dilthey intenta explicar el panteísmo de Shaftesbury y de Goethe con un “temple de ánimo” propio de los dos pensadores, con una “alegría vital” que les permitía ver la armonía del mundo por doquier.²⁹⁴ Es evidente cómo, a luz de estos

²⁹¹ Este enfoque es el que anima, por cierto, el ensayo sobre «El panteísmo histórico-evolutivo según su conexión histórica con los sistemas panteístas antiguos» (1900), y la teoría de las concepciones del mundo.

²⁹² Cfr. A. Orsucci, ob. cit., pp. 67- 83.

²⁹³ Extraído de un manuscrito impreso para sus lecciones titulado «*Biographisch-literarischen Grundriß der allgemeinen Geschichte der Philosophie*» (1893). Citado por G. Misch en su prefacio al volumen V de las obras de Dilthey, p. V. Las cursivas son mías.

²⁹⁴ Esa alegría vital es para Shaftesbury el *entusiasmo*: una conmoción originaria y primitiva que, como afirma A. Andreu, sería «la vivencia espontánea de la estructura de la naturaleza interior y exterior. La armonía y el orden, la proporción y la simetría, la organicidad convergente y universal se hacen vivencia

términos, emerge una interpretación de carácter psico-fisiológico, que otorga una importancia decisiva a la constitución orgánica del hombre para explicar su visión del mundo.

Después de una breve introducción histórico-contextual al *Estudio* sobre Spinoza de Goethe, con el propósito de confirmar su autenticidad a través de un análisis filológico (rasgos históricos, tono del ensayo, relación entre ideas en este texto y en las poesías del mismo periodo), Dilthey reproduce literalmente el estudio de Goethe. Antes de adentrarse en su interpretación, el filósofo se explaya en un análisis del panteísmo goetheano en el periodo juvenil y durante la época en Weimar. Las fuentes de la primera época, como es de esperar, son los diarios (*Efemérides*) y el *Werther*, mientras que para el periodo de Weimar se toma como referencia el himno *La Naturaleza*.

Como hemos dicho, Dilthey explica el panteísmo juvenil de Goethe con un estado de ánimo que se expresa en su propia «alegría vital», con un «espíritu poético». Este «temple de ánimo» se proyectaría en una «imagen del mundo» (*Weltbild*) que constituye, para Dilthey, el panteísmo de Goethe (*GS II*, 394-95). A esta interpretación que se apoya en la fisiología de la época, se acompaña aquí un indicio de interpretación psicológica: precisamente cuando Dilthey afirma que, en el *Werther*, Goethe concibe el mundo infinito (la naturaleza) «según la ley de la propia fantasía» (*GS II*, 396). Analizaremos el concepto de «fantasía» de Dilthey en los siguientes capítulos, aquí baste con señalar que esta fantasía se regula por una «ley» que tiene su fundamento en la psicología diltheyana.

En cuanto al himno-ensayo *La naturaleza*, Dilthey había citado algunos de sus pasajes ya en su lección inaugural en Basilea (1867) y en la *Vida de Schleiermacher*, afirmando que el panteísmo de Goethe se distingue de todos los anteriores «porque la conexión del universo entero es considerada como un proceso, como una historia en la cual la naturaleza se hace consciente de sí misma» (*GS V*, 23); mientras que los panteísmos de la Antigüedad y del Renacimiento habían considerado el mundo como un organismo, según la teoría del *anima mundi*. En la comprensión de la naturaleza, la idea decisiva de Goethe sería la «visión intuitiva» que procede del todo a las partes. Ahora, en este ensayo sobre los estudios spinozianos de Goethe, Dilthey se apoya en R. Steiner para afirmar que, según estudios filológicos, el escrito es de Tobler y no de Goethe.

en el viviente - y esa vivencia es el fondo de la vida». En: Agustín Andreu, *Shaftesbury. Crisis de la civilización puritana*. Valencia: Universidad Politécnica, 1998, p. 141. Sobre el “entusiasmo” y la “afección social” en Shaftesbury, véase en particular la “Cuarta parte” del libro, cap. 1, pp. 138-145.

Pero Steiner habría descuidado otro factor importante, a juicio de Dilthey: el hecho de que Tobler se haya inspirado probablemente en *Los moralistas* de Shaftesbury (1709).²⁹⁵

Siguiendo un método “genético”, que busca la recurrencia de temas e ideas en las diversas épocas y autores, Dilthey remarca cómo Shaftesbury ha ejercido una influencia similar a la de Spinoza sobre toda la época estética de Goethe, incluyendo a Wieland, Herder y Schiller; es más, Herder había abrazado el panteísmo de Shaftesbury incluso antes de llegar a Spinoza. «El punto unitario de influencias tan diversas», afirma Dilthey, «se halla en la concepción de la naturaleza por Shaftesbury desde el punto de vista de la facultad artística» (GS II, 398). Se trata de la naturaleza creadora que da vida a todo y actúa también en el alma de los artistas como «una fuerza artísticamente creadora». Como hemos dicho, esta concepción de la naturaleza de Shaftesbury nace, para Dilthey, de «un sentimiento fundamental de la vida», que estaría condicionado por las condiciones felices de su existencia. Este temperamento peculiar permitía a Shaftesbury encontrar armonías por doquier y, en consecuencia, «es natural que un espíritu de este tipo perciba también en todo el universo lo que habla de medida y proporción» (GS II, 399): Shaftesbury estaba convencido de que cada parte del todo se encuentra en una armonía superior, porque percibía en sí mismo esa armonía y esa fuerza creadora que circula también en el universo.²⁹⁶ Acogiendo en su concepción de la naturaleza aquellos elementos de la tradición panteísta que sentía afines (Stoa, Platón, renacentistas, Giordano Bruno), y reconociendo la afinidad entre el proceso artístico y la creatividad de la naturaleza, Shaftesbury representaría para Dilthey un progreso en el “idealismo objetivo” de su época.

Con el fin de poner de manifiesto la influencia de Shaftesbury en la teoría de la naturaleza de Goethe y de Herder, Dilthey transcribe en la parte central de su ensayo algunos pasajes de *Los moralistas* de Shaftesbury, acompañándolos paralelamente con pasos del himno *La naturaleza* y referencias al ensayo *Sobre el granito* de Goethe, mientras que las afinidades con Herder emergen de la comparación con algunos pasajes

²⁹⁵ Dilthey nota que dicha influencia fue demostrada por Suphan, el editor del *Estudio sobre Spinoza*, en los «Anales goetheanos», destacando numerosos puntos de contacto entre el ensayo sobre la naturaleza, por un lado, y Shaftesbury y Herder, por otro.

²⁹⁶ Como destaca A. Andreu, para Shaftesbury la unidad y totalidad del universo es en cada ser viviente «un sentir, un sentimiento, una “conmoción originaria”. Esa armonía y correspondencia está inscrita en las sensaciones mismas y en la inteligencia del viviente (...) La sensación de la vitalidad de un mismo Universo resuena en cada viviente». Cfr. A. Andreu, *Shaftesbury. Crisis de la civilización puritana*, cit., p. 141.

de las *Ideas*, del *Dios* (*Diálogos sobre la filosofía de Spinoza*) y de *Kalligone*. Dilthey resume los puntos en común entre los tres pensadores bajo los siguientes epígrafes:

- a) Insondabilidad de la naturaleza
- b) La naturaleza es unitaria y divina, madre de todas las cosas
- c) Unidad en todos los individuos de la naturaleza
- d) Homogeneidad de todo el universo
- e) La naturaleza se ha explayado para gozarse y sentirse a sí misma. Nueva forma de panteísmo
- f) La naturaleza como artista
- g) Técnica unitaria de la naturaleza
- h) Multiplicidad, cambio y muerte como medios que utiliza la naturaleza para comunicarse
- i) La fuerza plasmadora del mundo orgánico es el instinto
- j) Amor y entusiasmo como manifestación suprema de los individuos en el universo

4.4.3. El peculiar “spinozismo” de Goethe

La parte final del ensayo de Dilthey se dedica al análisis del *Estudio sobre Spinoza* de Goethe. Ante todo, Dilthey recapitula el contexto personal e histórico de Goethe en ese periodo: en primer lugar, ya habían madurado sus estudios científicos sobre la naturaleza (mineralogía, anatomía y botánica, sobre todo), y en 1784 Goethe había descubierto el hueso intermaxilar en el hombre. Gracias a este descubrimiento, Goethe tenía ya la idea del *tipo*, «que abría el camino de la concepción estética de la técnica de la naturaleza a una morfología científica» (*GS II*, 407): una idea que tendría importantes repercusiones tanto en su investigación científica como en la poesía. En segundo lugar, Goethe estaba en estrecha relación con Herder, que ya conocía a Spinoza y le animaba a estudiarlo. A esto hay que añadir la influencia decisiva de Jacobi, que visitó a Goethe en septiembre de 1784 y que estaba entonces preparando sus *Cartas sobre la doctrina de Spinoza* (1785). Es probable que las conversaciones mantenidas con Jacobi animaran definitivamente a Goethe al estudio de Spinoza.

En esta situación se produjo el ensayo de Goethe, con ocasión de la lectura de la *Ética* de Spinoza durante el invierno 1784-85. Al principio, sostiene Dilthey, Goethe

estaba todavía influenciado por la interpretación de Herder, sin embargo había una diferencia importante entre los dos por lo que respecta al método de análisis: Goethe prefería observar e investigar la naturaleza antes de llegar a conclusiones, mientras que Herder tenía la tendencia a llegar rápidamente a la meta, a formular enseguida una idea. Goethe, afirma Dilthey, «suponía la unidad y uniformidad del universo, y de esta hipótesis partía comparando, contemplando, e induciendo en busca de la técnica unitaria de la naturaleza», fiel al lema «si quieres andar en lo infinito, marcha por lo finito en todas las direcciones» (GS II, 408). Estas ideas separaban a Goethe de Herder, pero sobre todo de Spinoza: de hecho, afirma Dilthey, «Goethe nunca fue un espinocista. Ni siquiera un espinocista de observancia leibniziana», porque Spinoza y Leibniz confiaban todavía en el principio de la razón suficiente, sometiendo el conocimiento al poder de la *ratio*. Goethe, en cambio, «reconocía en el universo y hasta en cada individuo algo insondable. Pero no como kantiano sino como poeta» (GS II, 408). Reconociendo los *límites* del intelecto humano, Goethe meditaba sobre el mundo como un poeta, y los más afines a él eran Shaftesbury y Herder.

No nos detendremos demasiado en la interpretación diltheyana del *Estudio sobre Spinoza* de Goethe, porque en buena medida es similar al análisis que le hemos dedicado en el apartado correspondiente del primer capítulo. Después de haber definido el objeto del *Estudio* en los términos de «la vida unitaria del universo, del individuo y de la facultad de comprensión», así como de «la insondabilidad del mundo» (GS II, 409), Dilthey identifica cuatro partes principales en el ensayo de Goethe, que tratan respectivamente: 1) de la existencia, de la perfección y de lo infinito; 2) de la relación de la cosa singular limitada con lo infinito; 3) de la cosa singular y, en particular, del ser orgánico; 4) de la captación estética y del conocimiento de lo real. El análisis del ensayo de Goethe se lleva a cabo poniendo de relieve las similitudes y las oposiciones respecto a Spinoza. Con el propósito de ilustrar este método comparativo vamos a indicar algunas de las ideas que diferencian a Goethe de Spinoza, según la interpretación diltheyana.

En la primera sección, Goethe sostiene que «nuestro saber intuitivo va de conexión en conexión pero nunca alcanza el todo»: aquí se expresa la insondabilidad última del mundo, una idea que, a juicio de Dilthey, se contrapone al racionalismo del pensamiento de Spinoza, «contradiendo la doctrina racionalista constructiva de la *cognitio adequata* de Spinoza» (GS II, 411). En la segunda sección se introduce la cuestión de las existencias singulares y limitadas que participan al todo infinito: «las

expresiones de Goethe para esta relación de lo singular con el todo infinito oponen a Spinoza la vida e insondabilidad de lo real» (GS II, 412). Como ya hemos visto, el concepto de “participación” de lo infinito es propio de Goethe, mientras que para Spinoza las cosas singulares *son* en Dios (*in Deo esse*). El individuo viviente tiene para Goethe un «carácter de finalidad inmanente y de unidad» y, así como el universo infinito, también en él hay algo infinito e insondable. Estas ideas, afirma Dilthey, se desvían de Spinoza y representan, por otro lado, «afinidades con el modo de pensar de Herder» (GS II, 412).

La tercera sección del estudio de Goethe trata de la cosa singular, en particular del ser orgánico, y muestra afinidades con Shaftesbury y con el *Dios* de Herder. Goethe sostiene que la cosa singular lleva en sí misma la «concordancia según la cual existe»: con este principio Goethe quiere rechazar las medidas de las proporciones del cuerpo humano adoptadas por los anatomistas de su época, que pretendían encontrar en el esqueleto proporciones de números sencillos. Goethe se opone a estas medidas “externas” del cuerpo, afirmando que el cuerpo vivo tiene en sí mismo su patrón, que es fundamentalmente espiritual. Esta sección culmina con la afirmación de que «toda cosa limitada tiene en la relación de las partes con el todo algo infinito, algo vivo e insondable». El núcleo de la sección, para Dilthey, se encuentra entonces en la concepción del individuo, con «su íntima unidad espiritual», «su relación peculiarísima de las partes con el todo», y finalmente su insondabilidad (GS II, 413-414).

La cuarta y última sección, como ya hemos visto, trata del conocimiento y de la captación estética, y corresponde al libro quinto de la *Ética*. A través de conceptos spinozianos, Goethe llega a la idea de «la energía subjetiva informadora en el proceso estético e intelectual». El principio de Spinoza, del que parte Goethe para derivar los conceptos estéticos que ya hemos analizado en el primer capítulo, sostiene que «la intuición intelectual de lo real es una manifestación del poder propio del alma y se acompaña, por lo tanto, de un sentimiento de alegría» (GS II, 414). En base a los distintos tipos de relación entre el alma y el objeto, Goethe definirá los conceptos de *grande*, *sublime*, *verdadero* y *bello*.

Dilthey termina su análisis afirmando que, mediante este estudio, Goethe ha desarrollado «la idea fundamental que brotaba de su *fantasía* en una intuición viva de un universo divino, homogéneo e insondable, que anima a todas sus poesías» (GS II, 415), reforzando así una clave de lectura de tipo fisio-psicológico. Sin embargo, es lícito preguntarse si una peculiar “visión del mundo”, que según Dilthey acomuna a Goethe,

Herder y Shaftesbury, pueda ser reconducida en última instancia a un determinado temperamento, a una constitución fisiológica propensa a sentir la armonía y la alegría de la vida, o no sea sobre todo el fruto de una cultura, entendida como aquel ámbito vital en el que actúan influencias múltiples: históricas, intelectuales, sociales y espirituales.

5. Filosofía de la vida y hermenéutica en Dilthey

5.1. La filosofía de la vida de Dilthey

5.1.1. El trasfondo panteísta: una comprensión *inmanente* de la vida

Como hemos visto en el capítulo anterior, el “panteísmo” de Dilthey no es un fenómeno limitado a los años de juventud, sino que late silenciosamente en el fondo de algunas concepciones filosóficas más maduras. A este propósito se puede recordar la interpretación diltheyana de Schleiermacher como «*Verkünder einer neuen Religiosität*» (GS VI, 297), es decir, como nuncio de una nueva religiosidad en la que el Cristianismo y la moderna mística panteísta resultan compenetradas.²⁹⁷ Pero sobre todo el concepto de *Philosophie des Lebens*, filosofía de la vida, no es más que el resultado teórico de este sentimiento religioso y vital. En efecto, Dilthey define su *filosofía de la vida* como un «término medio entre la filosofía y la religiosidad, la literatura y la poesía (*Dichtung*)» (GS V, 366), y abandona muy pronto el trascendentalismo cristiano para adherir a una filosofía que intente comprender la vida solamente a partir de la vida misma: «el impulso dominante en mi pensamiento filosófico, es *querer comprender la vida a partir de sí misma*» (GS V, 4). Éste es el planteamiento de una «*Diesseitigkeitsphilosophie*»,²⁹⁸ es decir, de una filosofía que es de este mundo, porque en la vida tiene un fundamento inmanente y no trascendente. Su desarrollo lógico será el rechazo de toda metafísica, que Dilthey proclamará expresamente en el segundo libro de su *Introducción a las ciencias del espíritu* (1883).

El término *Lebensphilosophie* en sí es bastante antiguo, aunque inicialmente fuera empleado en un sentido algo genérico: para un hombre del siglo XVIII indicaba las opiniones y las ideas personales. El término adquirió un significado más determinado cuando, hacia finales del siglo XVIII, la generación del *Sturm und Drang* (Herder, Goethe, Jacobi) empezó a hacer hincapié en el concepto mismo de “vida”. En oposición a la artificialidad de las convenciones sociales, a la erudición de un saber ajeno a la realidad, los jóvenes de esa generación defendieron el retorno a un modo de

²⁹⁷ Cfr. Bianco, *Dilthey e la genesi della critica storica della ragione*, cit. p. 26.

²⁹⁸ Cfr. Otto Friedrich Bollnow, *Die Lebensphilosophie*. Berlin-Göttingen-Heidelberg: Springer Verlag, 1958, p. 212; y F. Bianco, op. cit., p. 26.

vida, y de pensar, originario e inmediato: a esto se refería, enfáticamente, el término “vida”. La crítica a la cultura meramente exterior ha sido, desde entonces, un trasfondo constante en toda filosofía de la vida. Además de la crítica a las convenciones consolidadas y a las concepciones estáticas del ser, el término abarcaba también la totalidad de las fuerzas anímicas del hombre, incluso la fuerza irracional de los sentimientos y de las pasiones en oposición al predominio unilateral del conocimiento abstracto. Ésta fue la forma que el concepto de *Lebensphilosophie* tomó en la generación del *Sturm und Drang*, ante todo en Jacobi.²⁹⁹

Hacia finales del siglo XIX, nuevas corrientes de “filosofía de la vida” se rebelaron al ideal científico racional imperante en la época, que pretendía someter a sus métodos también el ámbito de las ciencias del espíritu. La preocupación por la peculiaridad de estas ciencias animó un planteamiento filosófico nuevo: Nietzsche y Dilthey fueron, en formas muy distintas entre sí, los principales exponentes de esta nueva filosofía que hacía hincapié en la vida y en la experiencia vital.³⁰⁰ Con ellos, el concepto de “vida”, que hasta entonces se había caracterizado en forma más bien poética, se consolidó en una verdadera filosofía. Dilthey intentó establecer esta diferencia también conceptualmente, definiendo su pensamiento como *Philosophie des Lebens*, y distinguiéndolo así de las formas indefinidas de *Lebensphilosophie*; sin embargo esta sutil diferencia no se mantuvo en el tiempo, y el segundo término pasó a definir todas las filosofías de la vida en general.³⁰¹

La predilección de Dilthey por los términos compuestos con «*Leben*», como «*Lebensbezug*», «*Lebenserfahrung*» o «*Lebensverhältnis*», revela ya de por sí el estrecho vínculo con Goethe; pero es sobre todo esta idea *inmanente* de filosofía, es decir, la convicción de que la vida puede ser comprendida solamente a partir de la vida misma, y de que el pensamiento no debe investigar “detrás” de ella, lo que revela Dilthey como «directo (y consciente) sucesor de Goethe».³⁰² De hecho, Dilthey consideraba a Goethe como un modelo inalcanzado porque éste había enseñado a

²⁹⁹ Cfr. O.F. Bollnow, *Die Lebensphilosophie*, cit., pp. 4-5.

³⁰⁰ J. Conill remarca acertadamente que el problema del método en las ciencias del espíritu no era una cuestión meramente epistemológica, sino más bien, «a un nivel más profundo», una cuestión de la *experiencia*: «Lo que está en juego en último término no es una metodología, sino poner de relieve que, cuando se parte del mundo humano sociohistórico, surgen dificultades epistemológicas insuperables», porque la experiencia humana es muy distinta a la que concierne el ámbito de las ciencias naturales. Por tanto, afirma Conill, «lo que desarrollan las ciencias del espíritu, antes que una metodología, es la *tradicción humanista*: una *experiencia de humanidad* (...) la experiencia humanista de la vida». Cfr. J. Conill, *Ética hermenéutica*, cit., p. 62.

³⁰¹ Cfr. Bollnow, *Die Lebensphilosophie*, cit., pp. 5-6.

³⁰² Cfr. F. Rodi, «Bezugspunkt Goethe: Bild-Metamorphose und „Bedeutsamkeit“», ob. cit., p. 85.

«comprender la vida a partir de sí misma, en toda su plenitud y armonía, a gozar de su valor» (GS XXVI, 172). Y a propósito de la poesía, Dilthey dirá en su *Esencia de la filosofía* que «la historia de la poesía muestra el aumento de la tendencia y de la fuerza, a comprender la vida a partir de sí misma» (GS V, 398).³⁰³ En Dilthey esta apelación a la «vida misma» se conecta a menudo con el concepto emparentado de «mundo», que el filósofo emplea en algunos lugares casi con el mismo significado, porque mundo y vida forman originariamente una unidad inseparable. Se trata del mismo principio de una interpretación inmanente de la vida y del mundo, que Dilthey considera propio también del idealismo alemán:³⁰⁴

«La nueva concepción del mundo, que Schelling y Hegel (...) representaron, no ha derivado primeramente el sentido del mundo del concepto de perfección divina, más bien ha emprendido a exponer el universo a partir de sí mismo (...) La interpretación del mundo a partir de sí mismo se convirtió en adelante en el lema de todo espíritu libre» (GS IV, 210).

«Vida», para Dilthey, no significa entonces solo la existencia individual, sino, en sentido más originario, la comunidad de la vida que une a los hombres: no la subjetividad aislada, sino la *totalidad* de las relaciones que abarcan yo y mundo, el todo de los ámbitos vitales, que se despliegan en el proceso histórico.³⁰⁵ La vida es, pues, aquella amplia *conexión* en la que se mueve el hombre, y en este sentido Dilthey afirma que «la vida consiste en la acción recíproca (*Wechselwirkung*) de las unidades de vida» (GS VII, 228).

Cuando Dilthey habla de la «vida misma», en el trasfondo resuena naturalmente la idea panteísta de una “vida del todo” que fluye por doquier y anima al universo, tal como se había afirmado en el panteísmo del Renacimiento y como más tarde sería reelaborada por Goethe y en los sistemas del idealismo alemán. Sin embargo, a pesar del interés de Dilthey por las varias formas de panteísmo, y de la afinidad de su idea inmanente de filosofía con la idea panteísta de *inmanencia*, hay que remarcar por lo menos dos diferencias fundamentales entre la filosofía de la vida de Dilthey y el concepto panteísta de vida: ante todo, el concepto de «vida» en Dilthey se limita al *mundo humano*,³⁰⁶ por tanto el ámbito más amplio de la naturaleza queda excluido; es

³⁰³ La cursiva es mía.

³⁰⁴ Cfr. Bollnow, *Dilthey. Eine Einführung in seine Philosophie*, cit., p. 13.

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 43-44.

³⁰⁶ Cfr. GS VI, 314 y GS VII, 228.

más, el mundo de la naturaleza se encontraría para él como algo extraño e incomprensible ante el hombre:

«Nos parece que en la naturaleza hay algo que nos es extraño, algo de lo que nunca podremos percatarnos por el sentimiento; existe en ella una legalidad que nada tiene que ver con la legalidad de nuestra vida afectiva. Es el abismo entre nosotros y la naturaleza, del que adquirimos conciencia» (GS VII, 58).

A esta primera delimitación del ámbito especulativo se añade una segunda: es decir, en el concepto diltheyano de «vida» no se halla, o por lo menos resuena muy levemente, ese tono religioso-místico que caracteriza la concepción propiamente panteísta. Como sostiene Bollnow, «vida» en la filosofía de Dilthey no significa una particular objetividad metafísica al lado de la realidad empírica, sino *esta* realidad empírica misma, justamente en toda su facticidad. Esto significa también que la generalidad, a través de la cual la «vida misma» se diferencia de la vida individual, puede ser encontrada solamente en el análisis de esta realidad misma.³⁰⁷

Bollnow ha destacado las consecuencias fundamentales de esta formulación de filosofía de la vida, afirmando que Dilthey se siente incluido en el proceso de “secularización” de la vida intelectual, empezado con el Renacimiento y la Reforma. Además, Dilthey siente cierta afinidad con los “filósofos de la vida” y con las formas poéticas de su interpretación, porque en ellas, en lugar del intelecto “puro”, se afirma la plenitud de la vida en la totalidad de sus fuerzas. En efecto, Dilthey define al hombre no solamente como un ser cognoscente, sino que quiere poner a fundamento del conocimiento la «vida plena», «*el hombre entero*», o la «totalidad de la naturaleza humana», como dirá repetidamente con estas locuciones. Su planteamiento se diferencia así de las formas demasiado racionalistas de la filosofía, y la mera relación cognoscitiva (*Erkenntnisbezug*) se amplía aquí a una «relación vital» (*Lebensverhältnis*) originaria, en la cual está incluida también la relación cognoscitiva.³⁰⁸ Sin embargo, como destaca Bollnow, Dilthey se diferencia de los modelos interpretativos más poéticos porque eleva el planteamiento *lebenphilosophisch* a un nuevo nivel, en el cual, aun partiendo de la totalidad de la vida, se mantiene firme la voluntad de validez universal del saber: de hecho, Dilthey pretendía llevar a cabo la auto-interpretación de la vida con plena

³⁰⁷ Cfr. Bollnow, *Dilthey. Eine Einführung in seine Philosophie*, cit., pp. 46-47.

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 14-15. G. Misch afirmó que de aquí proviene entonces la «anulación de la comprensión del yo como sujeto del pensamiento» (GS V, LVII).

claridad conceptual y rigor metodológico, es decir, filosóficamente. De esa manera, la filosofía de la vida quería convertirse en un nuevo enfoque para la fundamentación de la filosofía en general.³⁰⁹

Este enfoque filosófico se caracteriza entonces por la *inmanencia* de su interpretación de la vida,³¹⁰ y Dilthey mismo vinculó este planteamiento a la “visión del mundo” que él define en muchos lugares como «idealismo objetivo»:

«La (...) posición de la conciencia, cuyo rasgo distintivo se encuentra en *la comprensión del mundo a partir de sí mismo*, con la exclusión de las representaciones trascendentes, es completamente ajena a Esquilo, Shakespeare, Calderón o Schiller. En cambio es originariamente propia de la filosofía del *idealismo objetivo* tanto como de Goethe, Tieck o Gottfried Keller» (GS IV, 210).

De esta manera, Dilthey reivindica expresamente su vinculación con una de las tres típicas formas de “visión del mundo”, filosóficas y conceptuales, que él mismo había desarrollado y que siempre retornan en la historia: es decir, el naturalismo, el idealismo de la libertad y el idealismo objetivo.³¹¹ En el idealismo objetivo, o *panteísmo* en sentido amplio, la idea de la inmanencia del *sentido* en el fenómeno (*Erscheinung*) determina toda la imagen interpretativa del mundo:³¹² «solo en el enfoque del panteísmo», afirma Dilthey, «es posible una interpretación del mundo que rinda integralmente su sentido». (GS IV, 260). Es en este contexto, según Bollnow, que va afirmándose en Dilthey la idea de una “filosofía de la vida” como “hermenéutica de la vida”: el procedimiento hermenéutico se trasladaría, en la última fase de su pensamiento, desde el ámbito filosófico-estético a la vida misma, convirtiéndose por tanto «en método filosófico por antonomasia».³¹³

³⁰⁹ *Ibid.*, pp. 15-16.

³¹⁰ M. Fraijó, también, ha destacado que Dilthey «acepta la finitud, la inmanencia, lo relativo (...) Sólo tenemos acceso a lo fragmentario, a lo parcial. Nuestra visión sólo alcanza a contemplar las partes. El todo nos está rigurosamente vedado». Sin embargo, esta consideración no condujo a Dilthey a la desesperación, al contrario: «Aceptó la finitud humana y se instaló dignamente en ella». Cfr. Manuel Fraijó, «La reconstrucción de Dilthey: búsqueda humilde de lo relativo», en el mismo autor, *Fragmentos de esperanza*. Estella: Ed. Verbo Divino, 1992, p. 78.

³¹¹ Como afirma Fraijó, cada una de estas concepciones del mundo expresa un aspecto del universo: todas son verdaderas para Dilthey, aunque unilaterales. «Dilthey confía en que cada una de las tres concepciones del mundo refleje una parte de la verdad. La verdad total es inescrutable». Cfr. *Ibid.*, pp. 82-83.

³¹² Cfr. Bollnow, *Dilthey. Eine Einführung in seine Philosophie*, cit., pp. 16-17.

³¹³ *Ibid.*, p. 24.

5.1.2. El «enigma» impenetrable de la vida

El concepto panteísta de vida, propio del idealismo alemán (*Deutsche Bewegung*), resuena también en Dilthey cuando éste habla de la «impenetrable vida misma» (*GS* II, 243): la vida no es algo completamente transparente para el pensamiento, es también «algo irracional», «inagotable» e «impenetrable» (*GS* VIII, 145).³¹⁴ En oposición a ciertos racionalismos demasiado optimistas, que confían poder esclarecer cualquier ámbito vital, aquí se adelanta la plenitud de la vida, que fluye y se transforma, creadora pero también oscura en cierta medida, porque hay en ella fuerzas que no están en nuestro poder y de las cuales no conocemos completamente su significado y su alcance. La vida está entonces ante el hombre como algo enigmático (*rätselhaft*) e impenetrable (*undurchdringlich*), y en su impenetrabilidad puede incluso convertirse en una fuerza siniestra.³¹⁵ La misma impenetrabilidad vale también para el «*Erleben*» como auténtica experiencia de esta vida: «para el intelecto son impenetrables las pasiones, el sacrificio, la entrega del sí mismo a la objetividad: la vivencia (*Erleben*) jamás puede ser resuelta en conceptos» (*GS* VII, 331).

El mundo, por tanto, no resulta siempre comprensible y familiar, puede ser también ajeno y siniestro, llegando a representar una amenaza para el hombre; en el curso de la historia se puede ampliar el dominio del conocimiento, pero este no es un proceso lineal e inevitable. Ante el hombre, el mundo se pone como un enigma (*Rätsel*) y la vida misma presenta para Dilthey enigmas irresolubles, tales como la muerte o el azar (*Zufall*): «El fulcro de todos los asuntos incomprensibles (*Unverständlichkeiten*) son la procreación, el nacimiento, el desarrollo y la muerte» (*GS* VIII, 80); «Nunca se llega a una solución con lo que denominamos azar» (*GS* VIII, 74). Este “lado oscuro” de la vida no se puede obviar si se quiere entender la filosofía de la vida de Dilthey, y en este punto se encuentra también la profunda diferencia respecto a la concepción de la vida del idealismo alemán. La conciencia del carácter enigmático y en cierto modo contradictorio de la vida constituye una ruptura fundamental con el propósito panteísta de representar una imagen armoniosa del mundo, en el cual cada existencia individual

³¹⁴ El carácter inescrutable, es decir, no transparente para el intelecto, que comparten la vida y las categorías reales, es un rasgo importante que se encuentra también en la interpretación del pensamiento diltheyano ofrecida por G. Misch, en particular en su *Vorbericht* al vol. V de las obras, y en *Lebensphilosophie und Phänomenologie*. Bonn, 1930, pp. 41-53.

³¹⁵ Cfr. Bollnow, *Dilthey. Eine Einführung in seine Philosophie*, cit., p. 29.

sería co-determinada necesariamente por el todo, encontrando solamente en el todo su significado:³¹⁶

«El análisis actual de la existencia humana nos llena a todos con el sentimiento de la fragilidad, del poder del impulso oscuro, del sufrimiento en las tenebrosidades y en las ilusiones, de la finitud en todo lo que es vida, también ahí donde surgen de ella las formaciones más elevadas de la vida en común» (GS VII, 150).³¹⁷

Sin embargo, con estas afirmaciones Dilthey no quiere caer en una forma de irracionalismo enemiga del intelecto. Respecto a otros filósofos de la vida, Dilthey confió siempre en la investigación científica concreta, tanto en el ámbito de las ciencias de la naturaleza como en el de las ciencias del espíritu. Es más, como veremos en el cap. 6, Dilthey intentará aplicar los descubrimientos más recientes de la psico-fisiología de su época al estudio de la producción poética. Por tanto, más que de irracionalismo o nihilismo, aquí se trata más bien de un humilde reconocimiento de los límites del pensamiento humano.³¹⁸ Sin caer en irracionalismos o relativismos, Dilthey parte del doble presupuesto de que el pensamiento está enraizado en la vida y que se ocupa de la vida misma,³¹⁹ y a partir de aquí plantea “hermenéuticamente” la pregunta por la relación de la vida respecto al pensamiento lógico.³²⁰

El estudio de las categorías del pensamiento no puede realizarse para Dilthey en el plano meramente intelectual, resolviéndose así en una lógica formal, sino que debe tener en cuenta todo el ámbito vital (volición, sentimientos). En el escrito *Leben und Erkennen* (1892-93), permanecido inédito durante muchos años, Dilthey sostenía que «la teoría del conocimiento no puede fundarse en el estudio unilateral y exclusivo de las funciones intelectuales», porque «hay que partir del hombre entero y pleno en su vitalidad y plenitud» para producir una teoría del conocimiento que sea real y natural, es decir, «que corresponda a los hechos y satisfaga por tanto la naturaleza práctica del hombre» (GS XIX, 343). También la lógica, construida al igual que la teoría del

³¹⁶ *Ibid.*, pp. 67-71.

³¹⁷ Esta cita muestra ejemplarmente una de las diferencias fundamentales entre el pensamiento de Dilthey y el de Hegel.

³¹⁸ Acertadamente, M. Fraijó ha definido la filosofía de Dilthey como una «búsqueda humilde de lo relativo», en el sentido de que «su apego a lo posible, su aceptación del límite y su confianza en el hombre» configuran un «fragmento de esperanza» para la reflexión moderna. Cfr. Manuel Fraijó, «La reconstrucción de Dilthey: búsqueda humilde de lo relativo», cit., p. 85.

³¹⁹ También Matteucci sostiene que la vida, para Dilthey, es «el límite pensado», porque es concreta e histórica, «el único contenido que de hecho se ofrece al pensamiento y a la vez su confín histórico». Cfr. G. Matteucci, *Immagini della vita. Logica ed estetica a partire da Dilthey*. Bologna: Clueb, 1995, p. 33.

³²⁰ Cfr. Bollnow, *Dilthey. Eine Einführung in seine Philosophie*, cit., p. 28.

conocimiento sobre la base de procesos meramente intelectuales, necesita ser reformada, porque «el pensamiento se manifiesta en el proceso vital; por tanto, para fundar aquello, será necesario reconducirlo a este último» (*Ibíd.*, 344). El continuo remontarse a condiciones vitales, y no abstractas y formales, determina así la peculiar entonación criticista de la *Lebensphilosophie* diltheyana.³²¹

5.1.3. Las «relaciones vitales»

El concepto de «vida», en la *Philosophie des Lebens* de Dilthey, se refiere siempre a la vida del hombre, y es ambivalente, en cuanto que es *objeto* así como *sujeto* del pensar: «La vida capta aquí a la vida», afirma Dilthey (*GS VII*, 136). Como objeto, se trata de comprender la vida en su plena vitalidad, liberándola de las concepciones metafísicas de un “ser” inmóvil, inmutable. En cuanto sujeto, se trata de introducir la vida, en toda la plenitud de sus fuerzas, en el modo de hacer filosofía, con el propósito de elevar el filosofar mismo, como algo vivo, por encima de la mera actividad especulativa. Ambas vertientes son fundamentales para entender el planteamiento de la filosofía de la vida, que se opone entonces tanto a las concepciones de un “ser” inmutable como al conocimiento abstracto. Porque la vida es movimiento, devenir, y como tal es un flujo continuo.³²²

La «vida» en Dilthey comprende entonces la unidad de yo y mundo, o mejor dicho, la relación de ese yo vital con el mundo: por eso, la vida es una *conexión* vital de circunstancias y relaciones humanas. En este sentido, uno de los términos decisivos empleados por Dilthey es el de *relación vital* (*Lebensbezug*): característico de las relaciones vitales es que el hombre “se relaciona” con los demás y con su entorno, y que

³²¹ Matteucci afirma al respecto que el estudio de las categorías se dirige a «un *análisis material*» capaz de salvaguardar la complejidad vital e histórica de cualquier dato. La lógica en Dilthey se transformaría así en una lógica material, ligada a la situación concreta en la que el pensamiento actúa, y por esa razón acaba casi por coincidir con la teoría del conocimiento. Cfr. Matteucci, *Immagini della vita. Logica ed estetica a partire da Dilthey*, cit., p. 27. Al respecto véase también A. Marini, según el cual «la crítica diltheyana de la razón, si ciertamente es crítica histórica (...), es principalmente crítica materialista de la formalidad de la razón, de su abstracción, de su vanidad, del uso dogmático de los procedimientos deductivos, de la autosuficiencia del método puro: para él [Dilthey] la «lógica» es lógica de algo, y es obtenible solo por la descripción y por el análisis de la cosa de la que tratamos, un análisis que tenga en cuenta la implicación del observador. Cfr. A. Marini, *Alle origini della filosofia contemporanea: Wilhelm Dilthey*. Firenze: La Nuova Italia, 1984, p. 11.

³²² Una concepción que tiene cierta afinidad con la antigua idea de Heráclito. También Herder decía que «La vida es un flujo / de figuras cambiantes». Cfr. Bollnow, *Die Lebensphilosophie*, cit., pp. 12-13 y 106.

todo aquello que el hombre encuentra en estas relaciones vitales tiene a su vez una “posición” o significado respecto a él. Lo que Dilthey pretende decir, en oposición al conocimiento meramente teórico, es que no existen hombres o cosas que sean simplemente objetos neutrales para mí, sino que cuando yo entro en relación con ellos, se configuran ya como una limitación o bien un impulso para mi voluntad: en estas relaciones vitales experimentamos una inhibición o un estímulo, recelo o cercanía. Por tanto las relaciones vitales no atañen exclusivamente al conocimiento sino que, en modo más originario, afectan a mi *sentir y querer*, encontrándose, antes de cualquier conocimiento puro, ya en una relación originaria con la totalidad de mi existencia: cuando mi propia existencia es impulsada o inhibida, experimento un sentimiento de satisfacción de mi voluntad o de resistencia a ella (GS V, 98-105).³²³

Estas relaciones de impulso y resistencia de mi voluntad son entonces las formas originarias en la que me relaciono con el mundo (GS V, 105). No se trata de que los objetos y las personas nos sean inicialmente “neutrales” y que luego uno pueda decidir, según las experiencias vitales, cuales sean amistosas u hostiles, sino que se nos presentan siempre de antemano en una relación que afecta a toda mi existencia. Solamente por medio de una abstracción conceptual se llega al concepto de una realidad “neutral”. Estas relaciones vitales, según Dilthey, están ahí antes de que el conocimiento las comprenda:

«La relación vital (...) hace que estos hombres y objetos sean para mí portadores de felicidad, ampliación de mi existencia, incremento de mi fuerza, o que en esta relación ellos reduzcan el margen de maniobra de mi existencia, ejerzan una presión sobre mí, disminuyan mi fuerza». (GS VII, 131)

«Así cada cosa y cada persona reciben de mis relaciones vitales una fuerza y un matiz propios» (GS XXVI, 115).³²⁴

En la poesía, a juicio de Dilthey, la vida se expresa en modo particularmente originario: «Su objeto no es la realidad tal como se encuentra para un espíritu cognoscente, sino la complejidad (*Beschaffenheit*) de mí mismo y de las cosas, que se manifiesta en las relaciones vitales (*Lebenbezüge*)» (GS XXVI, 115).³²⁵ Cada existencia tiene entonces su mundo particular, formado por sus relaciones vitales, y cada relación vital conlleva

³²³ Cfr. Bollnow, *Dilthey. Eine Einführung in seine Philosophie*, cit., p. 60.

³²⁴ Las dos citas aparecen en: Bollnow, *Dilthey. Eine Einführung in seine Philosophie*, cit., p. 61.

³²⁵ La cita es tomada del ensayo diltheyano *Goethe y la fantasía poética* (1910).

siempre una *comprensión vital* (*Lebensverständnis*): porque la comprensión no es una experiencia cualquiera de la vida, que uno puede hacer o no, sino que pertenece de antemano al modo de ser originario de nuestra existencia. En tanto que el hombre existe, vive ya en esta comprensión vital, es decir, el comprender (*das Verstehen*) pertenece a la determinación esencial de la existencia humana.³²⁶

5.1.4. La vida como «hecho fundamental» y como historia

La vida es para Dilthey el hecho fundamental (*die Grundtatsache*) del que debemos partir cuando intentamos comprender el mundo, cuando filosofamos: ésta es la base desde la cual comienza su reflexión. Un principio que será constantemente repetido por Dilthey³²⁷ y que encontramos claramente expresado también en una nota escrita probablemente durante el último año de su vida:

«La vida es, pues, el hecho fundamental que debe constituir el punto de partida de la filosofía. Es lo conocido desde dentro, es aquello detrás de lo cual no se puede remontar. La vida no puede ser llevada ante el tribunal de la razón. Es histórica la vida en cuanto es captada en su proceder en el tiempo y en la conexión efectiva que así surge» (*GS VII*, 261).

Esta cita contiene dos principios fundamentales de la filosofía de Dilthey. Ante todo, detrás de la vida no se puede remontar: esto significa que la vida real, vivida, es el «hecho fundamental»,³²⁸ no derivable ulteriormente, desde el cual tiene que partir el conocimiento. En segundo lugar, la vida es histórica, porque se despliega en el curso del

³²⁶ Cfr. Bollnow, *Dilthey. Eine Einführung in seine Philosophie*, cit., pp. 63-65. Bollnow destaca cómo, a partir de aquí, se desarrollará el pensamiento de Heidegger, el cual expresa con el término «*Befindlichkeit*» lo que Dilthey denomina «*Leben in Lebensumständen*», definiéndolo como una de las «estructuras existenciales», al igual que el comprender.

³²⁷ «Detrás de la vida no puede remontar el conocimiento» (*GS VIII*, 184); cfr. *GS V*, 5, 83, 136, 194; *GS VII*, 224, 261, 359; *GS VIII*, 22, 23, 184, 186, 193, 264; *GS XIX*, 346.

³²⁸ Ortega y Gasset definirá la vida, en modo similar, como la «realidad radical». Sin embargo, a pesar de reconocer la afinidad de la idea de la vida diltheyana con su propia filosofía, Ortega reivindicó que sus obras no habían recibido una influencia directa de Dilthey, y que la *razón vital* se encontraba en un nivel superior respecto a la razón histórica a la que Dilthey había llegado. Cfr. José Ortega y Gasset, «Guillermo Dilthey y la idea de la vida», en *Goethe-Dilthey*. Madrid: Alianza, 1983, pp. 141-155. Por otro lado, Gadamer destacó que una de las afinidades entre Dilthey y Ortega es la distancia que ambos mantuvieron respecto al trascendentalismo ahistórico del neokantismo, es decir, la tendencia imperante en la filosofía académica alemana de entonces: cfr. H.G. Gadamer, «Dilthey und Ortega. Philosophie des Lebens», en *Neuere Philosophie II*. Tübingen, Mohr, 1987, pp. 436-447. En el mismo artículo, Gadamer ha sugerido también la afinidad entre la idea de la vida de Dilthey y la concepción radical de vida de Nietzsche, así como la influencia de este último en el desarrollo intelectual de Ortega.

tiempo. Por tanto, Dilthey emplea la expresión «vida» con el mismo sentido de *realidad histórica*, en cuanto esta realidad histórica se entiende como “viva”, es decir, como una fuerza activa. Los conceptos de *vida* e de *historia* vienen así a coincidir en su filosofía: de hecho, Dilthey emplea a veces los conceptos “categorías de la vida” y “categorías de la historia” con el mismo sentido, uno al lado de otro (GS VII, 362), y también la locución «la vida y la historia» (GS IV, 280; GS VII, 256) es un concepto unitario e inseparable, así como «vida y mundo»: «Vida (...) por su materia es una misma cosa con la historia. En todo punto de la historia hay vida. (...) La historia no es más que la vida captada desde el punto de vista del todo de la humanidad, que constituye una conexión» (GS VII, 256). Se entiende entonces por qué Dilthey emprendió el proyecto de una “crítica de la razón histórica”: respecto al criticismo kantiano, cambian los conceptos para intentar captar a la vida, que deben ser históricos para Dilthey: «los conceptos existentes deben ser transformados repetidamente, de tal manera que expresen lo mutable, lo dinámico en ellos» (GS VII, 281). Esta vinculación de la filosofía de la vida con el problema de la historia es, según Bollnow, la aportación peculiar y decisiva de Dilthey.³²⁹

Reformular los principios del criticismo para abrir este último al tema de la razón histórica era entonces uno de los propósitos fundamentales de Dilthey. Como destaca Matteucci, la novedad aportada por su enfoque al concepto de vida, lo que difiere de otras posiciones análogas, es que Dilthey no se limita a reconocer a la vida un desarrollo temporal inmanente: a esta experiencia “subjetiva” del vivir se asocia también su desarrollo en el mundo histórico-social, que da lugar a una conexión efectual (*Wirkung-zusammenhang*), a un nexo entre los efectos de sus manifestaciones intersubjetivas. De esa manera, para el pensamiento resultan decisivos los efectos *culturales* de la procesualidad vital. El concepto diltheyano de vida no se resuelve así en un mero biologicismo, al contrario, pretende dar cabida a la complejidad y globalidad del modo de ser específico del hombre, sugiriendo «un desemboque teórico y metodológico muy afín a una *antropología de la cultura*».³³⁰ En síntesis, afirma Matteucci, se puede decir que la vida misma del hombre es historia porque no se reduce ya a la naturaleza, y esto significa que las producciones históricas, es decir, culturales, modifican e incrementan la vida y el ser del hombre.³³¹

³²⁹ Cfr. Bollnow, *Dilthey. Eine Einführung in seine Philosophie*, cit., p. 35.

³³⁰ Cfr. G. Matteucci, *Immagini della vita. Logica ed estetica a partire da Dilthey*, cit., p. 16.

³³¹ *Ibid.*, p. 19.

La idea de la vida es entonces una de las intuiciones más originales de Dilthey, la más radical, porque conlleva un cambio de perspectiva epistemológica tanto respecto al idealismo kantiano (con su tripartición de la razón), como respecto al empirismo de matriz anglosajona: para Dilthey aprehendemos el mundo con la totalidad de nuestras facultades, por tanto no exclusivamente con la facultad cognitiva (la razón pura kantiana), sino también con las facultades volitivas y afectivas. Sin embargo, a un nivel más profundo de análisis, Makkreel ha destacado que la idea o *sentimiento* de la vida en la *Crítica del juicio* puede configurar un punto de continuidad entre Kant y la crítica de la razón histórica de Dilthey, aunque no haya constancia de que Dilthey fuera consciente del uso kantiano del término «*Lebensgefühl*». La relación entre la tercera crítica y el proyecto de Dilthey no sería por tanto de una influencia directa, sino de continuidad respecto a una problemática. Según Makkreel, la filosofía de la vida diltheyana, enraizada en la percatación (*Innewerden*) y dirigida a la auto-reflexión (*Selbstbesinnung*) histórica, debería verse como una extensión del principio kantiano del juicio reflexionante.³³² En la misma línea ha insistido Conill, alumbrando una posible vía para conectar Kant con la tradición hermenéutica, y con el propósito de configurar finalmente una *ética hermenéutica crítica desde la facticidad*.³³³

Por otro lado, la idea de la vida diltheyana no encontró una formulación sistemática en los escritos que el filósofo publicó en vida, y durante años después de su muerte los únicos que pudieron beneficiarse de sus ideas e intuiciones, contenidas en buena medida en manuscritos fragmentarios y esbozos, fueron los discípulos más cercanos. La idea de la vida de Dilthey no tuvo entonces un influjo amplio e inmediato en sus contemporáneos, y fue reconocida solamente cuando se empezaron a publicar los escritos inéditos en los años Veinte del siglo pasado. Sin embargo, de la reflexión de Dilthey partirá Heidegger y una gran parte de los pensadores del siglo XX.

Desde que se publicaron a principio de los Noventa las conferencias que Heidegger mantuvo en Kassel entre el 16 y el 21 de abril de 1925,³³⁴ la deuda de

³³² Cfr. R. Makkreel, «The Feeling of Life: Some Kantian Sources of Life-Philosophy», cit., pp. 83-84 y 104.

³³³ A juicio de Conill, «es posible interpretar la entera *Crítica del juicio* como una explicitación de la idea de la «vida» (...) De ahí que esta idea de vida suscitara el interés de Goethe y que Kant pueda convertirse en un precursor de la tradición de Goethe-Dilthey, según la cual, la imaginación es decisiva para entender el significado de la vida. La vida es algo último, fundamental, irrebable, ya que, aunque Kant es menos explícito que Dilthey, también apela – en último término – a un *sentimiento vital*». Cfr. Conill, *Ética hermenéutica*, cit., p. 29, y en general todo el cap. 1 (*¿Hay un Kant hermenéutico o hermeneutizable?*).

³³⁴ Cfr. «*Wilhelm Diltheys Forschungsarbeit und der gegenwärtige Kampf um eine historische Weltanschauung*. 10 Vorträge (gehalten in Kassel vom 16-21 April 1925)». Publicadas por Frithjof Rodi

Heidegger con Dilthey ha quedado patente y difícilmente refutable. Estas conferencias, reunidas bajo el título *El trabajo de investigación de Wilhelm Dilthey y la actual lucha por una concepción histórica del mundo*, resultan además muy significativas para esclarecer la génesis de *Ser y tiempo*. El tema de este ciclo de conferencias era el problema del sentido de la vida, de qué tipo de realidad es la vida; en ellas encontramos ya algunos de los temas y conceptos clave de la futura obra mayor: la caracterización del ser del hombre como *tiempo*, el cuidado (*Sorge*) de la existencia y su estar vuelto hacia la muerte (*Sein-zum-Tode*). Por entonces, Heidegger afirmaba que el trabajo de Dilthey ocupaba «una posición central» en el descubrimiento del sentido auténtico del ser y de la realidad de la vida humana.³³⁵ En esa época, por tanto, y ante un público no especialista como era el de las conferencias, Heidegger reconocía abiertamente la importancia de Dilthey para sus estudios, sosteniendo que toda la producción diltheyana era animada por la pregunta fundamental acerca del sentido de la historia y del ser humano: «lo que realmente le interesa [a Dilthey] es la pregunta sobre el concepto de vida».³³⁶

Heidegger, a mi juicio, tuvo el mérito de haber sabido identificar la pregunta por el concepto de vida como el núcleo catalizador de la obra diltheyana;³³⁷ en este sentido, observó acertadamente que la preocupación por dar un estatuto epistemológico propio a las ciencias del espíritu no respondía a un interés meramente metodológico, sino vital: «el problema central de Dilthey era cómo ver la realidad histórica en su propia realidad; no estaba interesado en salvar la especificidad de la ciencia, sino la de la realidad».³³⁸ Con razón, por tanto, se ha dicho que Dilthey fue tal vez «el único pensador cuya forma radical de interrogar a la vida» puso a Heidegger «en la senda de *Ser y Tiempo*».³³⁹

5.2. Dilthey y la hermenéutica

en *Dilthey-Jahrbuch*, 8 (1992/93), pp. 143-177. Hay traducción española por Jesús Adrián Escudero: Martin Heidegger, *Tiempo e historia*. Madrid: Trotta, 2009.

³³⁵ Martin Heidegger, *Tiempo e historia*, cit., p. 41.

³³⁶ *Ibid.*, p. 56.

³³⁷ Véase también J. Conill, *Ética hermenéutica*, cit., pp. 80-88.

³³⁸ Heidegger, *Tiempo e historia*, cit., p. 57.

³³⁹ Theodore Kisiel, *The genesis of Heidegger's Being and Time*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1993, p. 357. Citado por F. Donadio en su «Postfazione» a M. Heidegger, *Il lavoro di ricerca di Wilhelm Dilthey e l'attuale lotta per una visione storica del mondo*. Napoli: Guida, 2001, p. 69.

5.2.1. La aportación de Dilthey a la hermenéutica

¿Cuáles son las ideas y los planteamientos que posibilitaron la incorporación de Dilthey a la tradición de la hermenéutica filosófica? Ante todo hay que tener en cuenta el contexto en que se desarrolló la reflexión diltheyana, su dimensión histórica. Dilthey vivió en una época, en pleno siglo XIX, en que las ciencias naturales experimentaron unos avances sin precedentes, justificando de alguna manera la fe en el ideal de progreso que marcará esta época, y de la que se hará interprete el *positivismo*. El éxito de las ciencias naturales y de la técnica influiría en todos los aspectos de la vida, dando pie a la idea, o mejor dicho a la pretensión, de poder explicar al mundo en términos científicos y objetivos. Ese afán de objetividad quiso transmitirse también a las ciencias humanas (el método de J.S. Mill y A. Comte), y Dilthey no quedará del todo inmune a su influencia, aunque alejándose de ella en términos metodológicos sustanciales.

Con razón se puede afirmar que una de las principales preocupaciones de Dilthey, que encontramos ya en su ensayo de habilitación sobre la conciencia moral de 1864, fue la de encontrar una solución al dilema que se pone entre la exigencia de objetividad de cualquier saber humano y la inevitable mutabilidad de la vida histórica; mutabilidad que parece convertir en vano cualquier intento de objetivación del saber y fijación de normas definitivas.

Herederero de la escuela histórica de Berlín, Dilthey se da cuenta de que todo fenómeno que atañe a la vida humana espiritual es comprensible solamente en su dimensión histórica peculiar e irrepitable; por tanto no es posible hablar, en las ciencias humanas, de saberes científicos en los términos de causa-efecto. De ahí que el filósofo se proponga dar una dignidad y un estatuto epistemológico propio a estas disciplinas, para evitar la indebida intromisión del método de las ciencias físico-naturales. Dilthey considera que las ciencias naturales pretenden *explicar* causalmente los fenómenos por medio de leyes generales y universales, mientras que el método de las ciencias humanas es el de *comprenderlos* desde su interior: he aquí el origen la controversia entre *erklären* y *verstehen* que llegará hasta nuestros días.³⁴⁰ Por otro lado, uno de los límites de

³⁴⁰ Cfr. K-O. Apel, «Dilthey's Unterscheidung von ‚Erklären‘ und ‚Verstehen‘ im Lichte der Problematik der modernen Wissenschaftstheorie», en E. W. Orth (hrsg.), *Dilthey und die Philosophie der Gegenwart*. Freiburg/München: Karl Alber, 1985, pp. 285-347. En realidad, el problema de los distintos métodos de ciencias naturales y saber histórico estaba ya presente en la obra de Droysen, como recuerda J.M. García Gómez-Heras en *Historia y razón*, cit., pp. 35-37 y 162-163: «De Droysen proceden dos ideas características de la reflexión hermenéutica: a) la distinción entre saber explicativo (*Erklären*), como forma de conocimiento que rige en las ciencias de la naturaleza, y saber comprensivo (*Verstehen*) como

Dilthey fue intentar fundamentar las ciencias del espíritu en la psicología descriptiva (en oposición a la explicativa), hecho que provocaría la notoria polémica con Ebbinghaus a mitad de los años 90 y que marcará una trayectoria descendente en sus últimos años académicos.

En cualquier caso, pensar en una “crítica de la razón histórica” significa para Dilthey romper con el concepto de razón que imperaba en la modernidad, de Descartes a Kant. El positivismo, por su parte, sostenía un concepto de razón instrumental, es decir, la razón como medio para explicar causalmente los fenómenos con leyes generales y universales.³⁴¹ Respecto a estos planteamientos, que configuraban la razón como algo externo e independiente del ser humano, empezaron sin embargo a levantarse voces en contra, denunciando los límites y las insuficiencias de un método gnoseológico semejante, que acaba por relegar al hombre mismo en los márgenes del conocimiento.³⁴² En contra del positivismo arremetió también Dilthey, reivindicando con fuerza la centralidad de la vida para acceder a una verdadera comprensión de la realidad: no puede haber una razón “suprasensible”, o un sujeto opuesto a la realidad, porque el sujeto se encuentra *dentro* de esa realidad y está influido por ella. Mi saber, mi forma de abordar la realidad, están condicionados por mi contexto histórico, o por mis “circunstancias” como dirá Ortega y Gasset.

En el prólogo a su *Introducción a las ciencias del espíritu*, Dilthey afirma rotundamente la unidad antropológica de razón, sentimiento y volición en el «hombre entero», que es la base de todo conocimiento:

«Por las venas del sujeto cognoscente que construyeron Locke, Hume y Kant no corre sangre efectiva, sino el tenue jugo de la razón como mera actividad mental. Pero la ocupación, tanto histórica como psicológica, con el hombre entero me llevaba a poner a éste, en la multiplicidad de sus facultades, a ese ente que quiere, siente y tiene representaciones, también como fundamento del conocimiento y de sus conceptos». (GS I, XVIII)

modo de conocimiento peculiar de las ciencias históricas; b) la estructura circular del conocimiento hermenéutico».

³⁴¹ «Los planteamientos de Droysen y posteriormente los de Dilthey», afirma J.M. García Gómez-Heras, «quiebran el predominio del ideal físico-matemático del saber, que aspiraba a convertir el modelo cartesiano del conocimiento en arquetipo exclusivo de toda ciencia». Cfr. del mismo autor, *Historia y razón*, cit., p. 47.

³⁴² Nietzsche, en un fragmento fechado en 1886-87, escribía: «Contra el positivismo, que se queda en el fenómeno “sólo hay hechos”, yo diría, no, precisamente no hay hechos, sólo interpretaciones. No podemos constatar ningún *factum* “en sí”: quizás sea un absurdo querer algo así». Cfr. F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos (1885-1889)*, vol. IV. (Traducción, introducción y notas de J. L. Vermal y J. B. Llinares). Madrid: Tecnos. 2006, p. 222.

Esta concepción del «hombre entero», del hombre como unidad indisoluble de las dimensiones cognitivas, afectivas y volitivas es lo que Dilthey opone a la escisión de la razón operada por el cientificismo moderno, con su fijación en la razón cognitiva. A la base del conocimiento no está una razón aséptica, quiere decir Dilthey, sino el hombre mismo con toda su vida. Y esta visión del “hombre completo” o unitario es posiblemente una de las aportaciones más significativas de Dilthey a la hermenéutica.³⁴³

El punto de arranque de la filosofía de Dilthey es por tanto la experiencia, aunque no en sentido empirista, sino vital. La vida es el hecho fundamental del que hay que partir cuando intentamos comprender el mundo, cuando filosofamos. Y este «hecho fundamental» es reafirmado por Dilthey también en una nota, encontrada en la carpeta que contenía el manuscrito titulado *Das Erleben und die Selbstbiographie*: «La vida es, pues, el hecho fundamental que tiene que constituir el punto de partida de la filosofía. Es lo conocido desde dentro; es algo detrás de lo cual no se puede remontar. No se puede llevar la vida ante el tribunal de la Razón» (GS VII, 261 y 359).

Es lícito preguntarse si Dilthey supo encontrar una solución al dilema mencionado, es decir, a la exigencia de compaginar la mutabilidad de la vida histórica con la pretensión de objetividad del conocimiento. Las ciencias humanas, para Dilthey, debían aspirar a superar las perspectivas meramente subjetivas y realizar un conocimiento histórico y objetivo a la vez. ¿Consiguió Dilthey dar una solución a este problema? Según Gadamer la respuesta es negativa: el autor de *Verdad y método* imputó el fracaso de Dilthey a su «*cartesianismo* latente», afirmando que las reflexiones histórico-filosóficas de Dilthey «en orden a fundamentar las ciencias humanas no pueden ser ciertamente conciliadas con el punto de partida de su filosofía de la vida».³⁴⁴ Aun admitiendo la crítica de Gadamer, resulta sin embargo difícil compartir la velada acusación de relativismo que el mismo achaca a Dilthey en esas líneas, afirmando que «buscamos en vano en Dilthey una respuesta efectiva a este problema del relativismo [...] este problema no tocaba el verdadero centro de su pensamiento».³⁴⁵

³⁴³ Antonio Gómez Ramos, «Prólogo», en Wilhelm Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica*. Madrid: Istmo, 2000, p. 13.

³⁴⁴ H-G. Gadamer, *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Tecnos, 1993, p. 64. J.M. García Gómez-Heras, en cambio, rompe una lanza a favor de Dilthey afirmando que las acusaciones de Gadamer (y de Habermas) «no parecen tener suficientemente en cuenta el modelo teleológico que subyace a los planteamientos y soluciones de Dilthey», porque la objetividad y absolutividad que busca Dilthey tienen que ver con «la objetividad y absolutividad de la propia subjetividad». Cfr. J.M. García Gómez-Heras, «Vivencia y razón: la hermenéutica de la vida en Dilthey y la fundamentación de una “crítica de la razón histórica”», cit., pp. 187-88.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 63.

Es cierto que Dilthey encontró serias dificultades a la hora de resolver el dilema planteado, un problema al que se enfrenta también cualquier teoría filosófica que tenga pretensión de validez universal y definitiva; sin embargo, a mi modo de ver, la incapacidad para dar una solución y configurarla en un sistema filosófico acabado no conlleva automáticamente la imputación de relativismo. Nada más lejos de las intenciones de Dilthey. La acusación de relativismo cae por sí sola en cuanto se haga el esfuerzo de acudir a los escritos morales de Dilthey: tanto en el *Versuch* sobre la conciencia moral de 1864, como en sus lecciones de ética de los 90, el punto de referencia de Dilthey es siempre Kant. Incluso en la lección inaugural dada en la Universidad de Basilea en 1867, Dilthey afirma que el problema fundamental de la filosofía ha sido fijado por Kant para todos los tiempos, manifestando la necesidad de que la filosofía vuelva a Kant, «pasando sobre Hegel, Schelling y Fichte», pero sin pasar por alto a estos pensadores (GS V, 13).

El propósito de Dilthey es por tanto el de reformar el criticismo kantiano, no de eliminarlo o pasarlo por alto: por eso define su filosofía como una *crítica de la razón histórica*. «Crítica», porque Dilthey arranca de la analítica de Kant con el objetivo de transformar las categorías formales del conocimiento en categorías vitales (Dilthey las definirá como categorías *reales*), es decir, no meramente del intelecto sino preñadas de la vida entera, que contempla también las dimensiones afectivas y volitivas. La analítica formal kantiana se transforma entonces en una analítica material e histórica en la filosofía de Dilthey.

En este capítulo me propongo analizar algunos de los conceptos e intuiciones diltheyanas que han dado pie a la interpretación de su filosofía en sentido hermenéutico, en particular el concepto de «hombre entero» y el de *vivencia* (*Erlebnis*), con su implicación en el proceso de comprensión. Dilthey desarrolló una filosofía de la vida (*Lebensphilosophie*) como fundamento de las ciencias del espíritu y, a juicio de Lessing, esta filosofía puede definirse como *hermenéutica* en tanto que la vida debe ser comprendida desde sí misma.³⁴⁶ La fundamentación que buscaba Dilthey era hermenéutica en el sentido de que «la comprensión no juega un papel meramente metodológico, sino que adopta un *status* fundamental, casi transcendental».³⁴⁷

³⁴⁶ Hans-Ulrich Lessing, «Dilthey y la hermenéutica», en W. Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica*, ob. cit., pp. 225-26.

³⁴⁷ *Ibíd.*

5.2.2. Bases antropológicas de la hermenéutica diltheyana

5.2.2.1. La unidad de razón y sentimiento como núcleo antropológico-hermenéutico en los escritos morales de 1864

Como han señalado ya varios estudiosos, los primeros intereses de Dilthey al acercarse a la filosofía fueron de carácter ético,³⁴⁸ y lo demuestra la elección del tema tanto para la tesis doctoral como para el ensayo de habilitación a la docencia, escritos en 1864. Hay por tanto una continuidad temática entre la tesis doctoral *De principiis ethices Schleiermachers* y el ensayo de habilitación titulado *Versuch einer Analyse des moralischen Bewusstseins*: no solamente porque la ética es el argumento de ambos escritos, sino sobre todo respecto a la teoría planteada, que postula la necesaria unidad entre *razón* y *sentimiento* como fundamento de nuestra organización moral, siendo a la vez auténtica tarea moral del hombre. Para Dilthey no es aceptable una mera contraposición teórica de estos dos ámbitos, que es desmentida también por la experiencia misma. Sólo en una viviente compenetración de razón y sentimiento, en la que la razón actúa como «fin formativo» en la sensibilidad, la ética puede esperar tener una eficacia en la vida, como Dilthey sostiene en el *Versuch* (GS VI, 1-55).

Del estudio sobre Schleiermacher, en el que Dilthey analiza la hermenéutica y la idea de una *bildende Ethik*, emerge la teoría de una posible unidad entre *razón* y *naturaleza* como fundamento de una ética formativa. En la ética de Schleiermacher, sin embargo, la relación entre razón y naturaleza se da tan sólo como posibilidad de algún influjo de la primera en la segunda, mientras resulta problemático fundamentar como necesario y valioso dicho influjo.

La idea que Schleiermacher sólo bosqueja, es decir, el principio de unidad entre *naturaleza* y *razón* como tarea moral, Dilthey la retomará en su ensayo sobre la conciencia moral, en el que se confronta críticamente con la ética kantiana y los planteamientos de otros filósofos modernos. Consciente de que la filosofía moral ya no puede prescindir de Kant (como dirá también en su lección inaugural en Basilea en

³⁴⁸ Con respecto a la ética en Dilthey, remito al capítulo que Jesús Conill dedica al filósofo en su *Ética hermenéutica*, donde señala numerosos estudios críticos. Cfr. Jesús Conill, *Ética hermenéutica*, cit., 80-90.

1867), según Dilthey se trata ahora de ir con Kant más allá de él mismo, intentado superar el formalismo riguroso.

Para su propósito Dilthey recupera al Kant precrítico, sobre todo en lo que respecta a los «sentimientos irresolubles del bien». Sin embargo, cabe preguntarse quién es entonces el sujeto de la predicación moral: ¿el sentimiento o la razón? Según Dilthey, no se trata de establecer una mera contraposición insanable entre estos dos ámbitos vitales, porque debe haber un punto de coincidencia entre los dos. Sentimos el bien en el sentimiento, pero la razón actúa como «fin formativo» en nuestra alma, de modo que el fundamento de nuestra organización moral se encuentra en una unidad estructural y dinámica de razón y sentimiento. Pero a la base de nuestra voluntad, según Dilthey, hay también un elemento sintético, que él identifica, siguiendo a Kant, con tres síntesis prácticas *a priori*: la *perfección*, la *benevolencia* y la *rectitud*.

De las tres, Dilthey considera la primera, que define también como *valor interno* de la persona, como la más importante: esta síntesis es para Dilthey el fundamento del comportamiento práctico de las personas. El *valor interno* del individuo, permitiría un desarrollo constante de la persona y se traduciría en la autorealización, es decir, en el desarrollo de la individualidad a través de un proceso de perfeccionamiento. A mi modo de ver, hay un vínculo que une estrechamente esta síntesis *a priori* identificada por Dilthey con los objetivos que Schleiermacher otorga a una *bildende Ethik*, y también con el ideal de la formación personal (*Bildung*).

La tesis central del ensayo de habilitación diltheyano es por tanto *la unidad de razón y sentimiento*. Es imposible, a juicio de Dilthey, «que el sentimiento [*Empfindung*], contrapuesto a la razón, pueda ser el sujeto del juicio moral» (*GS VI*, 19): debe haber necesariamente un punto de coincidencia entre los dos, y aquí se encontraría el fundamento de las síntesis de la voluntad. Según Dilthey, la razón actúa como fin formativo (*gestaltender Zweck*) en nuestra alma, porque habla a nuestros sentimientos, y esta unidad dinámica de razón y sentimiento constituye la forma incondicionada de la conciencia moral (*GS VI*, 20).³⁴⁹

A mi juicio, la unidad de razón y sentimiento, postulada por Dilthey en estos ensayos tempranos, se configura como el núcleo antropológico previo que está a la base de la futura concepción diltheyana del hombre en cuanto totalidad de las dimensiones

³⁴⁹ A mi juicio, esta idea configura una razón sentiente y sensible, cuya resonancia parece oírse, más tarde, en la *razón vital* de Ortega y Gasset y en la tradición filosófica hispana que se inspiró en su pensamiento.

cognitiva, afectiva y volitiva. Esta visión del «hombre entero» o unitario es posiblemente una de las aportaciones más significativas de Dilthey a la hermenéutica, lo que diferencia sin duda su posición respecto a la modernidad.³⁵⁰

5.2.2.2. «El hombre entero»: bases antropológicas de su teoría del conocimiento

Volvamos a la célebre cita de Dilthey, a aquel sujeto de la razón pura que se asemeja más bien a un fantasma, ya que en sus venas no corre sangre auténtica. «La ocupación, tanto histórica como psicológica, con el *hombre entero*», decía Dilthey en el prólogo a su *Introducción*, «me llevaba a poner a éste, en la multiplicidad de sus facultades, a ese ente que quiere, siente y tiene representaciones, también como fundamento del conocimiento y de sus conceptos» (GS I, XVIII). La defensa del hombre entero como fundamento de la teoría del conocimiento se contrapone entonces a la escisión del individuo operada por la razón moderna, reivindicando la necesidad de integrar también las dimensiones volitiva y afectiva en el concepto de sujeto: un sujeto que conoce siempre en la integridad de sus facultades.

El problema del hombre, para Dilthey, se encuadra en su intento por fundamentar filosóficamente las ciencias del espíritu, una fundamentación que debía ser gnoseológica, lógica y metodológica,³⁵¹ y de la cual son buena muestra los escritos contenidos en los volúmenes V, VI y XIX de los *Gesammelte Schriften*. La antropología de Dilthey está entonces doblemente ligada a esta compleja obra de fundamentación filosófica de las ciencias del hombre, de la sociedad y de la historia. Por un lado, en la teoría de Dilthey la antropología, o psicología,³⁵² constituye la ciencia fundamental de las ciencias del espíritu; por otro lado, el filósofo intenta transformar la filosofía de la conciencia tradicional (*Bewusstseinsphilosophie*) en una filosofía de la vida basada en la antropología. Por eso Dilthey sustituye el sujeto cognoscente clásico con el hombre entero (*der ganze Mensch*).

³⁵⁰ Cfr. Antonio Gómez Ramos, «Prólogo», cit., 13.

³⁵¹ Cfr. H-U. Lessing, «Der ganze Mensch. Grundzüge von Diltheys philosophischer Anthropologie», en A. Neschke und H. R. Sepp (hrsg.), *Philosophische Anthropologie. Ursprünge und Aufgaben*. Nordhausen, Verlag Traugott Bautz, 2008, p. 39.

³⁵² Dilthey no define unívocamente la relación entre estas dos ciencias, generalmente identifica ambas disciplinas (cfr. GS I, 29).

La tesis según la cual la antropología y la psicología serían las ciencias fundamentales de las ciencias del espíritu se encuentra ya en el texto filosófico más temprano de Dilthey, el *Grundriß der Logik und des Systems der philosophischen Wissenschaften* (“Compendio de la lógica y del sistema de las ciencias filosófica”) de 1865. En este texto Dilthey esboza un sistema tripartito de las ciencias, que puede ser considerado como el núcleo de la *Introducción a las ciencias del espíritu* concebida a principios de los años ochenta; aquí, señala H-U. Lessing, se encuentra también la tesis según la cual psicología y antropología forman la base de las ciencias del espíritu.³⁵³

Puesto que las unidades vitales, o “individuos psicofísicos” como dice Dilthey, representan los elementos a partir de los cuales se construyen la sociedad y la historia, el estudio de estas unidades vitales forma el grupo más fundamental de las ciencias del espíritu.³⁵⁴ Para la teoría de Dilthey es importante que los hombres que conviven en sociedad sean concebidos como «unidades psico-físicas» (*psycho-physiche Einheiten*). Dilthey rechaza de este modo la escisión del hombre operada por Descartes y por el cientificismo moderno, con su fijación en la razón cognitiva. La concepción del «hombre entero», del hombre como unidad indisoluble de las dimensiones cognitivas, afectivas y volitivas es lo que Dilthey opone a esta escisión de la razón que ha imperado en el cientificismo moderno. A la base del conocimiento no está una razón aséptica, sino el hombre mismo con toda su vida. Y esta visión del “hombre completo” o unitario es también una de las aportaciones más significativas de Dilthey a la hermenéutica,³⁵⁵ ya que psicología y hermenéutica, según algunos interpretes, realmente no se contraponen en su filosofía: una justificaría, más bien, la “función trascendental” de la otra.³⁵⁶

La elección del término “ciencias del espíritu” para designar a las ciencias de la realidad socio-histórica no significa, para Dilthey, que estas ciencias se ocupen solo de un mundo puramente intelectual (*geistlich*); al contrario, estas ciencias comprenden también hechos de la naturaleza, “tienen el conocimiento de la naturaleza como fundamento”.³⁵⁷ Esto implica que también el análisis de los individuos utiliza hechos biológicos. En un pasaje importante del primer libro de la *Introducción* resulta claro

³⁵³ Cfr. H-U. Lessing, «Der ganze Mensch. Grundzüge von Diltheys philosophischer Anthropologie», cit., p. 40.

³⁵⁴ Cfr. *GS* XX, 31.

³⁵⁵ Cfr. A. Gómez Ramos, “Prólogo”, en W. Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica*, Madrid, Istmo, 2000, p. 13.

³⁵⁶ Cfr. G. Matteucci, *Anatomie Diltheyane. Su alcuni motivi della teoria diltheyana della conoscenza*, Bologna, Clueb, 1994, p. 33.

³⁵⁷ *GS* I, 14.

este punto de vista de Dilthey, que se fundamenta biológicamente también, y a partir del cual Dilthey describe la forma de existencia del individuo social:

«En realidad, un individuo nace, se conserva y desarrolla en virtud de las funciones del organismo animal y de sus relaciones con el curso de la naturaleza circundante; su sentimiento de la vida se funda, al menos parcialmente, en esas funciones; sus impresiones están condicionadas por los órganos sensoriales y por sus afecciones por parte del mundo exterior; encontramos que la riqueza y la movilidad de sus representaciones y la energía y la orientación de sus actos volitivos dependen, en muchos sentidos, de alteraciones de su sistema nervioso. [...] De este modo, la vida espiritual de un hombre es una parte, separable solo por abstracción, de la unidad vital psico-física, como la cual se presenta una existencia humana y una vida humana. El sistema de estas unidades vitales es la realidad que constituye el objeto de las ciencias histórico-sociales». (GS I, 14)

Para este concepto antropológico fundamental, que en los trabajos de finales de los años ochenta se convierte en la base de su psicología estructural, resulta decisiva la idea que el hombre, y también su vida espiritual, se desarrolla sobre la base de un organismo, que corresponde a la naturaleza animal.³⁵⁸

La segunda dimensión de la antropología diltheyana remite al hecho de que este organismo está en una situación de permanente intercambio con su entorno. El individuo humano es también un elemento constitutivo del sistema de la realidad socio-histórica, es decir, es un ser social e histórico. Es el fulcro de varios sistemas de cultura: economía, derecho, religión, ciencia, etc. El hombre, para Dilthey, está entonces determinado constitutivamente por su dimensión social e histórica.³⁵⁹ Es un ser histórico y por tanto determinado por su lugar concreto en un contexto socio-histórico dado, y estas dos dimensiones no se pueden superar ni dejar atrás: «El hombre, como un hecho que precede a la historia y a la sociedad, es una ficción de la explicación genética; el hombre que la ciencia analítica sana tiene como objeto es el individuo como un elemento de la sociedad» (GS I, 31).

Como sostiene Lessing, la *antropología* y la *psicología* en la filosofía de Dilthey poseen no solamente el significado de ciencias fundamentales de las ciencias del espíritu: la antropología adquiere una importancia decisiva para su filosofía misma, ya que Dilthey emprende el intento de transformar antropológicamente a la filosofía. En lugar de la teoría del conocimiento tradicional (la filosofía de la conciencia), Dilthey

³⁵⁸ Cfr. H-U. Lessing, «Der ganze Mensch», cit., p. 42.

³⁵⁹ *Ibid.*, pp. 43-44.

defiende una filosofía del conocimiento en la que el sujeto cognoscente “mutilado”, por así decir, de sus otras facultades vitales, es sustituido por el «hombre entero».³⁶⁰

Esta transformación de la teoría del conocimiento en antropología del conocimiento (*Erkenntnisanthropologie*), afirma Lessing, se fundamenta no sólo en la sustitución del sujeto cognoscente tradicional con el «hombre entero», sino también en la inclusión de la dimensión histórica en la teoría del conocimiento. Gracias a este tránsito se cumple la transformación de la razón “pura” en una razón “histórica”, y en lugar del simple “representar” (*Vorstellen*) se adelanta en primer plano la “vida”.³⁶¹ Dilthey intenta superar el fenomenalismo de la gnoseología moderna con una filosofía de la experiencia, que se puede denominar también «filosofía de la realidad o de la vida» (GS XIX, 306).

Sin embargo, Dilthey no consiguió llevar a una conclusión sistemática estas ideas innovadoras. Los testimonios más importantes de la filosofía del conocimiento de Dilthey se encuentran en la denominada *Breslauer Ausarbeitung* (GS XIX, 58-173), elaborada entorno al 1880, y en las *Contribuciones a la solución del problema acerca del origen y el derecho de nuestra creencia en la realidad del mundo exterior*, de 1890 (GS V, 90-135). La lógica y la doctrina de las categorías concebidas sobre la base de una filosofía de la vida fueron solo esbozadas; el fragmento escrito entorno al 1892/93, titulado «Vivir y conocer» (*Leben und Erkennen*) muestra los rasgos de una fundamentación de la lógica que procede de la vida.

5.2.2.3. El concepto de *estructura* en la psicología diltheyana

La contribución más importante de Dilthey a la antropología se encuentra en el esbozo sobre una psicología descriptiva, titulado *Ideas para una psicología descriptiva y analítica* (1894). Las *Ideas* contienen un auténtico sumario de antropología y psicología filosóficas, que Dilthey elabora en conexión con su programa más amplio de una psicología descriptiva.³⁶²

En la base de la antropología, o psicología, de las *Ideas* se encuentra el concepto de «estructura», que es una categoría fundamental de la filosofía diltheyana. A juicio de

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 44.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 46.

³⁶² *Ibid.*, p. 47.

Lessing, Dilthey desarrolla (probablemente por primera vez) los principios de una psicología estructural en sus lecciones berlinesas sobre psicología y pedagogía de 1884/85. La base de esas lecciones es el compendio antropológico trazado en la *Introducción a las ciencias del espíritu*. En su lección sobre *Psicología como ciencia de experiencia* del semestre de invierno de 1885/86, Dilthey explica su idea de «estructura fundamental de todos los seres vivientes», a partir de la cual surge una «estructura fundamental de la vida psíquica y un tipo de estructura humana determinado por ella» (GS XXI, 274). Esta estructura fundamental, común a todos los seres vivientes, surge del círculo de estímulo-reacción descrito ya en la *Introducción*.³⁶³

El fulcro de esta concepción es la «interacción recíproca de la unidad de vida con el mundo exterior» (GS XIX, 100), ya analizado en la *Breslauer Ausarbeitung*. Esta «continua interacción recíproca entre nuestra propia vida y el entorno» es «nuestra vida», como Dilthey afirma también en su discurso sobre *Imaginación poética y locura* de 1886 (GS VI, 95). La idea fundamental de la psicología estructural de Dilthey se encuentra, pues, en la consideración de que la «unidad de vida» recibe influencias (*Wirkungen*) de su entorno e influye a su vez sobre este (GS V, 200). De ello surge, como Dilthey explicó ya en la *Breslauer Ausarbeitung*, una “articulación” de las condiciones internas de la unidad vital, es decir, una «estructura de la vida psíquica» (*Ibid.*). La vida psíquica se presenta como una «relación de los diferentes procesos del representar, sentir y querer» (GS V, 210) en una «conexión estructural» (GS V, 206). Según Dilthey, el núcleo de la estructura psíquica del hombre es «un haz de impulsos y sensaciones». La conexión estructural psíquica, como sostiene Lessing, es entonces teleológica, es decir, es una «conexión de fines» (*Zweckzusammenhang*) que posee la tendencia a conseguir la «plenitud de vida, la satisfacción de impulsos y la suerte» (GS V, 207).³⁶⁴

De este modo, observa Lessing, mientras que la naturaleza está determinada por una «conexión de necesidad objetiva» (GS I, 6), el mundo humano (la historia) se presenta como el mundo de la libertad.³⁶⁵ El hombre es por tanto un ser libre, con todas las implicaciones que esto conlleva: por un lado, se pone la cuestión de la responsabilidad personal, tema que, sin embargo, no ocupó demasiado a Dilthey. Por otro lado, emerge el problema del significado de las “manifestaciones vitales”, para

³⁶³ *Ibid.*, pp. 47-48.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 49.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 50.

utilizar un término diltheyano. Mientras que en las ciencias naturales los fenómenos necesitan solamente ser explicados (la erupción de un volcán no tiene propiamente un sentido, sino una explicación), en las ciencias del hombre los fenómenos necesitan ser comprendidos, y por tanto interpretados.

Por eso, a juicio de Conill, Dilthey recurre a la hermenéutica como ciencia de la comprensión de las expresiones vitales: una ciencia que «busca dar cuenta de la *experiencia* humana en su peculiaridad histórica y en su integridad, prestando atención no sólo a la dimensión cognitiva, sino también a la afectiva y volitiva»; porque «sólo atendiendo a estas tres dimensiones de la vivencia es posible acceder a una más rica experiencia de la realidad; una experiencia que requiere una *hermenéutica de la facticidad vital e histórica*».³⁶⁶

5.2.3. Los Esbozos para una crítica de la razón histórica

5.2.3.1. El concepto de *Erlebnis* (vivencia)

Cuando se habla de la “hermenéutica” de Dilthey, la crítica suele hacer referencia a uno de los últimos escritos del filósofo, publicado póstumo en 1927 (*GS VII*). Procede de unos manuscritos redactados posiblemente en la misma época que la *Construcción del mundo histórico* (1910), y que pertenecen al «Plan para la continuación» de ese libro. Groethuysen, el editor alemán, lo tituló *Esbozos para una crítica de la razón histórica*. Uno de los conceptos clave de este escrito es el *Erlebnis* (que Ortega y Gasset traducirá como “vivencia”), y su relación con la vida y la comprensión. El término «*Erlebnis*», en realidad, era un neologismo relativamente reciente en la época de Dilthey, ya que había aparecido hacia el 1870 en la literatura de tipo biográfico.³⁶⁷ Los nativos de habla alemán, en cambio, estaban acostumbrados a la forma verbal «*erleben*», mucho más antigua del sustantivo que Dilthey hizo popular.³⁶⁸

³⁶⁶ Conill, *Ética hermenéutica*, ob. cit., pp. 81-82.

³⁶⁷ Gadamer destaca cómo el término *Erlebnis* ha aparecido originariamente en la literatura biográfica, especialmente de artistas y poetas, en la segunda mitad del siglo XIX. Las biografías de aquella época, como las de Grimm, pretendían interpretar las obras desde la vida, y de ahí la importancia de las “vivencias” del autor para comprenderlas. Gadamer comenta además que no parece casual la aparición del término *Erlebnis* en una biografía sobre Goethe (la de Grimm) y en un artículo sobre ésta de Dilthey, ya que Goethe «puede inducir más que ningún otro a la formación de esta palabra, porque su poesía es

En una nota de sus últimos años, escribía Dilthey que «Vivir (*Leben*) es una parte de la vida en general. Pero ésta es lo dado en el vivir (*Erleben*) y el comprender» (GS VII, 261 y 359). Tenemos aquí, de entrada, los dos modos de ser connaturales a la existencia humana: el experimentar (*Erleben*) y el comprender. «Vivir», por tanto, no es solamente *leben* en sentido intransitivo, es también y sobre todo *er-leben* para Dilthey: es decir, vivir en el sentido transitivo de hacer la experiencia de algo, “experimentar”. A la luz de lo expuesto, no parece casual que Dilthey titule uno de sus últimos manuscritos como *Das Erleben und die Selbstbiographie*:³⁶⁹ el “experimentar” y la autobiografía.

El núcleo conceptual de su filosofía es entonces el *Erlebnis*, lo vivido (o vivencia), que podemos considerar como la concreción, dinámica y productiva, del *erleben*. En el concepto de *Erlebnis*, según M. Redeker, están contenidos tanto un “momento” positivista como uno panteísta: porque la vivencia, como unidad delimitada, es sí parte de la realidad de la historia, pero, al mismo tiempo, «es también parte del movimiento infinito de la vida».³⁷⁰

Ahora bien, Dilthey se preocupa por el grado de universalidad que podemos lograr en la comprensión, la cual se lleva a cabo en determinadas *categorías*, por tanto busca el “valor objetivo” de las categorías del mundo histórico, que brotan según él a partir de la vivencia. Sin embargo, ¿qué es una vivencia? Para responder debemos ante todo definir el concepto diltheyano de categoría: las categorías son conceptos que designan los “modos de captación” de los objetos. Dilthey distingue entre categorías formales y categorías «reales» (definición de su maestro A. Trendelenburg).

La primera categoría de la vida, según Dilthey, es la *temporalidad*: la existencia está marcada por el transcurrir del tiempo, como destaca también la expresión «curso de la vida» (*Lebenslauf*). El hombre asume básicamente dos actitudes respecto al tiempo: si mira hacia el pasado tendrá una actitud pasiva, porque el pasado es inalterable, y el hombre con la mirada puesta hacia atrás arrastra en el presente el peso de los errores y

comprendible en un sentido bastante nuevo precisamente a partir de sus vivencias». Cfr. H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode* (4. Auflage). Tübingen: Mohr, 1975, pp. 57-58. (Tr. esp. en: H. G. Gadamer, *Verdad y método* I. Salamanca: Sígueme, 2005, pp. 97-98). Sin embargo, Karol Sauerland demostró más tarde que el término «*Erlebnis*» había sido ya utilizado en los años 30 y 40 del siglo XIX, aunque no en sentido filosófico: queda constancia del plural «*Erlebnisse*» en la *Estética* de Hegel (1938), así como en un discurso que Bismarck pronunció ante el parlamento prusiano en 1849. Cfr. K. Sauerland, *Dilthey's Erlebnisbegriff*. Berlin-New York: de Gruyter, 1972, pp. 1-11.

³⁶⁸ Cfr. la nota n. 32 de Gómez-Ramos del W. Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica*, cit., p. 212.

³⁶⁹ Manuscrito publicado en 1927 por el editor Groethuysen a continuación del *Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* (“La construcción del mundo histórico en las ciencias del espíritu”, en GS VII).

³⁷⁰ Cfr. M. Redeker, «Vorwort des Herausgebers der 3. Auflage, en GS XIII/1, p. XI.

de las frustraciones; o bien puede mirar al futuro y sentirse vivo, libre, porque el futuro se relaciona con la categoría de la *posibilidad*. Esta es la *vivencia del tiempo*, y determina nuestra actitud hacia la vida; de ahí resulta, para Dilthey, que la doctrina de la mera idealidad del tiempo, postulada por Kant en la *Crítica de la razón pura*, «no tenga sentido alguno en las ciencias del espíritu» (GS VII, 194). En cualquier caso, el presente «nunca *es*», según Dilthey, porque el tiempo no se detiene y «lo que vivimos como presente encierra siempre el recuerdo de lo que, en sí, era presente» (*ibidem*). Por eso no podemos captar la esencia del transcurso temporal que es la vida: de estas reflexiones, como justamente señala Gómez Ramos, «partirá Heidegger y una gran parte del siglo XX». ³⁷¹

Una vez definida la categoría de la temporalidad podemos abordar el concepto de *Erlebnis*, que está íntimamente relacionado con ella: la vivencia se caracteriza por «el continuado efectuarse del pasado como fuerza en el presente», que «comunica al recuerdo un carácter propio de presencia, por medio de la cual queda englobado en el presente» (GS VII, 194). Dilthey distingue entre el presente y la presencia: ésta «es el ser incluido de lo pasado en nuestro vivir» (GS VII, 73). La vivencia se define entonces por este carácter de presencia de lo recordado (*er-innerte*), en el cual el pasado, con su continuo efectuarse, actúa como una fuerza viva en nuestro presente. De este modo, la vivencia forma en el flujo del tiempo una *unidad mínima* de significado.

También se llama vivencia «a cada unidad más abarcante de partes de la vida, vinculadas por un significado común para el curso de la vida» (GS VII, 194). La vida humana está constituida por estas unidades mínimas de significado, por vivencias que se encuentran en *conexión* mutua, formando así una *estructura* que es la vida misma: la vida es, pues, una *conexión estructural* (*ein Strukturzusammenhang*). Según Dilthey en todo el mundo espiritual hay conexión, de modo que «la conexión es una categoría que brota de la vida» y que captamos «en virtud de la unidad de la conciencia. Esta es la condición bajo la que se halla toda captación» (GS VII, 195). ³⁷²

El tiempo humano se articula, como hemos visto, en torno a la vivencia, y ésta es ante todo lo recordado; por eso la tarea fundamental de la vivencia «es la percatación de los propios estados anímicos, el *inne-werden*»: el darse cuenta interiormente, que

³⁷¹ A. Gómez Ramos, nota a W. Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica*, cit., p. 124.

³⁷² Según algunos destacados intérpretes, el motivo central del pensamiento de Dilthey sería detectar «conexiones» por doquier; sin embargo, este motivo entrañaría dos aspectos de un mismo impulso: la descripción psicológico-estructural y la doctrina hermenéutica de la expresión. Cfr. G. Kühne-Bertram und F. Rodi, «Zur Einführung», en *Dilthey und die hermeneutische Wende in der Philosophie*, cit., p. 10.

Imaz traduce correctamente con «percatación». Es éste un concepto que Dilthey había utilizado en su psicología pero que se presta a confusiones; efectivamente, no se trata de una introspección, ni de una intuición interior, sino de la identidad de sujeto y objeto en mi conciencia.³⁷³ La percepción y el contenido son lo mismo en la vivencia: cuando me siento triste el sentimiento de tristeza no es mi objeto, sino que me doy cuenta de ese estado anímico, y mi tristeza es parte de mí, no es un objeto externo. Como explica Gómez Ramos, «esta no diferenciación de sujeto y objeto, de exterior e interior, de forma y contenido constituye los *hechos de conciencia* a partir de los cuales aprehendemos el mundo en las vivencias».³⁷⁴

En su ensayo sobre *El surgimiento de la hermenéutica* (1900), Dilthey había afirmado la necesidad de que lo interior, la experiencia interna, tuviera que pasar por manifestaciones exteriores para ser comprendida: solamente con la “objetivación” en una expresión (ya sea un texto, un monumento, una obra de arte, etc.) es posible encontrar una conexión entre las vivencias, y en última instancia un significado de la vida. De lo que hemos venido exponiendo, la vivencia emerge como el núcleo de la reflexión diltheyana, «el *factum* irreductible sobre el que Dilthey quiere construir su crítica de la razón histórica»,³⁷⁵ y que el filósofo mismo define como la «célula originaria del mundo histórico» (GS VII, 161). Gracias a la objetivación de la vivencia en manifestaciones exteriores es posible la interpretación y la comprensión de los hechos espirituales. «Pero lo decisivo para la formación de las ciencias del espíritu», afirma Dilthey, «es que al sujeto, que encierra dentro de los límites de un cuerpo *la posibilidad de las vivencias*, le asignamos *predicados universales*, atributos de nuestra vivencia, los cuales contienen en sí el punto de arranque para las *categorías* de las ciencias del espíritu» (GS VII, 196; la cursiva es mía).

³⁷³ A propósito de la relación sujeto-objeto, J.M. García Gómez-Heras afirma que la hermenéutica «propone un modelo epistemológico para la ciencia del espíritu que declara insuficiente esa polaridad». Ambos aparecen encuadrados en «un factor mediador» y englobante que Schleiermacher llamó «congenialidad emotiva», Dilthey «vida», Husserl «Lebenswelt», Gadamer «tradición histórica» y Habermas «interacción comunicativa». Cfr. J.M. García Gómez-Heras, «Vivencia y razón: la hermenéutica de la vida en Dilthey y la fundamentación de una “crítica de la razón histórica”», cit., pp. 171-72.

³⁷⁴ A. Gómez Ramos, nota a W. Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica*, cit., pp. 123-24.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 126. Como afirma Gómez-Heras, la construcción de una «crítica de la razón histórica» y la «hermenéutica de la vida» son inseparables en Dilthey. Cfr. J.M. García Gómez-Heras, *Ética y hermenéutica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, p. 57.

5.2.3.2. La comprensión de la vida y sus categorías. Vida como *conexión de significado*

Uno de los rasgos fundamentales de la vida, que está condicionado por su carácter de temporalidad, es la *comprensión*. Sostiene Dilthey que «nos comportamos frente a la vida, lo mismo frente a la propia que frente a la extraña, *comprendiendo*. Y este comportamiento se lleva a cabo en *categorías* propias, extrañas al conocimiento natural en cuanto tal» (GS VII, 196). Heidegger dirá en *Ser y tiempo* que la comprensión es el modo de ser de la existencia.

Antes de analizar las categorías en que se lleva a cabo la comprensión, conviene recordar la distinción formulada por Dilthey entre categorías formales y categorías «reales». Las categorías formales, en palabras de Dilthey,

«son expresiones abstractas para los modos lógicos de relación, tales como diferenciar, igualar, captar grados de lo diferente, unir, separar [...] Son las condiciones formales, tanto del comprender como las del conocer, tanto de las ciencias del espíritu como de las ciencias de la naturaleza» (GS VII, 197).

A ellas pertenece la categoría de “la relación del todo y las partes”, que adquiere un significado propio en el ámbito de las ciencias del espíritu: en efecto, esta categoría es importante para entender la estructura de la vida y la categoría de *significado*. Vimos anteriormente que la vida es para Dilthey una *conexión estructural*, compuesta por vivencias que son unidades mínimas de significado. Las vivencias constituyen las “partes” de la estructura que es mi vida, relacionándose entre ellas y respecto al “todo” de la vida; de ahí surge la pregunta respecto al sentido de esa relación entre vivencias y vida.³⁷⁶

Según Dilthey, el sentido de una conexión en la que las vivencias se hallan vinculadas no debe buscarse fuera de la vida, sino *dentro* de ella; comprender, entonces, significa descubrir el *sentido* de una conexión: cómo se orientan las vivencias entre

³⁷⁶ Como afirma J.M. García Gómez-Heras, el hombre comprende su vida gracias a un «contexto de sentido, modelo específico de las ciencias del espíritu. En él se decide el significado de la totalidad y de las partes». Es este contexto de sentido lo que se entiende por “círculo hermenéutico”, «ya que en él la parte, lo singular, participa y recibe el sentido de la totalidad y ésta, a su vez, se explicita en las partes que la integran (...) El “círculo hermenéutico”, aplicado primeramente a la interpretación de textos, vale también para la comprensión de fenómenos vitales». Cfr. J.M. García Gómez-Heras, «Vivencia y razón: la hermenéutica de la vida en Dilthey y la fundamentación de una “crítica de la razón histórica”», cit., p. 180 y 185. Véase también, del mismo autor, *Ética y hermenéutica*, cit., pp. 478-79.

ellas. Por eso Dilthey puede afirmar que «el *sentido (Sinn)* de la vida reside en la *configuración (Gestaltung)*, en el *desarrollo*; a partir de aquí, se determina el *significado* de los momentos vitales de un modo propio». Por tanto, «cada vida tiene su *sentido (Sinn)* propio. Estriba éste en una *conexión de significado (Bedeutungszusammenhang)*» (GS VII, 199; las cursivas son mías). Este planteamiento marca una diferencia radical respecto a la metafísica, cuyos límites para la fundamentación del conocimiento Dilthey había analizado ya en la *Introducción a las ciencias del espíritu*. Como señala Gómez Ramos, lo que Dilthey persigue «es la *estructura* en la que la vida en su totalidad se articula para adquirir significado: no la estructura del sujeto, o de la ‘mente’ del sujeto, sino de la realidad que se da como la vida de los sujetos».³⁷⁷

Entre las categorías específicamente de la vida, en las que se realiza la *comprensión*, Dilthey destaca fundamentalmente cinco: valor (*Wert*), finalidad (*Zweck*), desarrollo (*Entwicklung*), significado (*Bedeutung*) y estructura (*Struktur*).³⁷⁸ Estos peculiares “modos de captación” se esclarecen cuando tomamos como ejemplo las *autobiografías*, que son la «expresión más directa de la meditación sobre la vida». Dilthey menciona las de San Agustín, Rousseau y Goethe, intentando averiguar cómo estos grandes pensadores han percibido su propia existencia, es decir, «la conexión de las diferentes partes de su propio curso vital», y llega a la conclusión de que su relación con la vida puede ser captada solamente en las categorías mencionadas (GS VII, 198-199).

Veamos, ante todo, cómo se definen estas categorías. Dilthey cree que la vida humana está constituida por valores, y el *valor* es el modo en que aprehendemos conceptualmente los hechos y nos posicionamos respecto a ellos. El valor es también el presupuesto de la *finalidad*: me propongo realizar algo en tanto que lo considero valioso. Aunque la finalidad tenga una repercusión en las acciones del presente, su dimensión propia es el futuro: con la posibilidad de fijarse una meta, un propósito, el hombre intenta librarse, en cierto modo, del peso del pasado que lo condiciona.

El *desarrollo*, por otro lado, define la temporalidad de las categorías y el devenir de la vida; no es una casualidad que Dilthey considere el desarrollo como íntimamente

³⁷⁷ A. Gómez Ramos, nota a W. Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica*, cit., p. 134.

³⁷⁸ «Lo que expresamos con términos como “finalidad”, “valor”, “historicidad”, etc.», afirma Gómez-Heras, «forma parte de una totalidad de sentido a la que quiere hacer referencia Dilthey con su categoría de la “vida”, Husserl con la de “*Lebenswelt*” y Heidegger con la fórmula “*ser-en-el-mundo*”». Cfr. J.M. García Gómez-Heras, «Vivencia y razón: la hermenéutica de la vida en Dilthey y la fundamentación de una “crítica de la razón histórica”», cit., p. 190.

unido a la esencia (*Wesen*). Sobre la categoría de *estructura* hemos hablado anteriormente, analizando cómo Dilthey llega a considerar que la vida es una conexión estructural: la vida está formada por vivencias, cuya conexión se encuentra en la relación de las vivencias entre sí y respecto al todo (la estructura) de la vida misma.

La *estructura* resulta fundamental para entender la noción de *significado*, que es la más abarcante de todas las categorías. Como señala Gómez Ramos, «permite concebir – pero no determinar – la totalidad, al poner de manifiesto la conexión de una vivencia, de una parte de un todo, con todas las demás».³⁷⁹ Vimos que para Dilthey el significado de las vivencias hay que buscarlo en la relación de las mismas entre sí y respecto a la vida en su conjunto, no en algo exterior a ellas. En este sentido, Dilthey afirma que la vida de San Agustín se comprende con la realización de un *valor* absoluto (Dios), en las que están implicadas las partes de su vida. De este modo, las diferentes vivencias no son más que etapas en el camino hacia la conversión, que es la meta de su relato.

Según Dilthey, en esta relación de las vivencias respecto a una finalidad (en el caso de San Agustín, su conversión) «surge para el que mira hacia atrás la conciencia del significado de cada uno de los momentos anteriores de su vida» (*GS VII*, 198). Sólo con la categoría del *significado* podemos ordenar de alguna manera las partes de la vida, superar su mera yuxtaposición o subordinación. «Y así como la historia es recuerdo», afirma Dilthey, «y a este recuerdo pertenece la categoría del significado, tenemos que esta última es precisamente la más propia del pensar histórico» (*GS VII*, 202).

Para expresar una posible conexión entre las vivencias, que no sea simplemente la relación de causa-efecto, tenemos que recurrir según Dilthey a las categorías mencionadas, gracias a las cuales se lleva a cabo la *interpretación* (*Deutung*). *Comprender e interpretar* constituyen entonces el método de las ciencias del espíritu. Dilthey expresa la interpretación con tres términos indiferentemente: *Deutung*, *Auslegung* o *Interpretation*. El verbo *deuten* significa “aludir”, “indicar”, “señalar” y también “interpretar”, pero no en sentido hermenéutico; literalmente se traduciría con “señalar en una dirección”. *Auslegung* e *Interpretation* denominan en realidad dos caras distintas de un mismo proceso: la “interpretación” es un “discurso interpuesto”, una intermediación entre el lector y el texto; mientras *aus-legen* indica más bien «el extraer, el desplegar y hacer explícito el texto mismo».³⁸⁰

³⁷⁹ A. Gómez Ramos, nota a W. Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica*, cit., p. 220.

³⁸⁰ *Ibíd.*, p. 214.

Tenemos ahora el cuadro completo para entender el planteamiento “hermenéutico” diltheyano, en el que la *comprensión* juega un papel determinante: en efecto, la comprensión es «un comportamiento primario de la vida», o el modo de ser de la existencia como más tarde dirá Heidegger. Para Dilthey la comprensión está íntimamente relacionada con la vivencia, en tanto que ésta es un acto comprensivo: en efecto, si la vivencia es una unidad mínima de significado, debe ser una experiencia de vida que hemos comprendido de alguna manera (le hemos otorgado un sentido). Como aclara Gómez Ramos, «comprender es un acto de reconstrucción y recreación [...] uno habrá comprendido la totalidad que es su vida – [...] su sentido – cuando es capaz de ver la conexión que regula cómo se vinculan las partes entre sí. Comprender no es más que descubrir el sentido de una conexión».³⁸¹ De hecho, Dilthey llega a afirmar que «cada vida tiene su sentido propio» que estriba «en una conexión de significado (*Bedeutungszusammenhang*)», y que este sentido es imposible de averiguar por el conocimiento, puesto que es totalmente singular. Sin embargo, «representa a su modo, como una monada leibniziana, el universo histórico» (*GS VII*, 199).

Si el comprender es un comportamiento primario de la vida, y el sentido de la misma es completamente singular porque estriba en una conexión de significado que atribuimos a nuestras vivencias, se entiende ahora la importancia que Dilthey otorga a la *autobiografía* en cuanto forma suprema de comprensión de la vida. Es ésta una forma literaria peculiar, porque en ella hay plena identidad entre el que comprende y el que protagoniza su curso vital; además, el mismo hombre que busca una conexión en la historia de su vida se sirve para ello de sus propios valores, fines y proyectos. A través del recuerdo, destaca y resalta los momentos significativos de su vida, mientras que la distancia temporal le ayuda a reconsiderar el significado de ciertas experiencias pasadas.

Por todo ello, Dilthey define la autobiografía como «la expresión escrita de la autorreflexión (*Selbstbesinnung*) del hombre sobre su curso vital»; sólo ella, a su juicio, «hace posible la mirada histórica» (*GS VII*, 200-01). El saber histórico consiste, pues, en encontrar una conexión entre diversos acontecimientos en un determinado intervalo de tiempo: una conexión que no es la simple explicación de causa-efecto. Hay que entender entonces la historicidad como la posibilidad de configurar conexiones de significado, posibilidad que se presenta justamente por el carácter autoreflexivo de la vida.

³⁸¹ *Ibíd.*, pp. 135-37.

5.2.3.3 Las manifestaciones de la vida y las formas superiores del comprender

Las manifestaciones de la vida se dan, según Dilthey, de tres modos distintos: *como lenguaje* (conceptos, juicios, conformaciones mayores del pensamiento), *como acción* (comprender una acción es entender el motivo de su realización), y *como expresión de una vivencia*. Esta última, compuesta por ademanes, gestos, escritos u *obras de arte*, es la que más revela sobre la existencia humana. Entre las expresiones de vivencias, Dilthey distingue dos tipos: unas, las que pertenecen al mundo de la vida práctica, y que están sujetas al poder de los intereses; otras son las obras de arte, de poesía y de escritura. Dilthey cree, con cierta ingenuidad, que en estas obras el gran artista se expresa siempre con veracidad, y que por tanto no puede existir engaño.

Como observa Gómez Ramos, Dilthey destaca por un lado «el lugar privilegiado del arte en la existencia humana, como ámbito donde tiene lugar la comprensión de modo eminente».³⁸² Esta idea será recogida por toda la hermenéutica filosófica del siglo XX, y resuena en las palabras de Gadamer cuando afirma que «la obra de arte nos dice algo y así, como algo que dice algo, pertenece al contexto de todo aquello que tenemos que *comprender*. Pero con ello resulta ser objeto de la hermenéutica».³⁸³ Gadamer llega incluso a sostener que, en sentido amplio, «la hermenéutica contiene a la estética».³⁸⁴

Por otro lado, la obra de arte es en buena medida independiente de su autor, de su vida y sus intereses, porque pretende elevarse por encima de las contingencias de su creación. A diferencia de lo que Dilthey había sostenido en otros lugares, sobre todo en el ensayo sobre *La imaginación del poeta* (1887), la obra de arte «no quiere decir absolutamente nada de su autor» (GS VII, 207); más bien, encontrándose «en los confines entre el saber y la acción», proporciona un medio en que la vida «se revela en una profundidad como no es accesible a la observación, la reflexión y la teoría» (*ibidem*).

Dilthey distingue además entre formas elementales del comprender y formas superiores. En las formas elementales existe una relación directa, inmediata, entre *la*

³⁸² *Ibid.*, p. 162.

³⁸³ Gadamer, «Estética y hermenéutica» (1964), en el mismo autor, *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2006, p. 57.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 59.

expresión y lo expresado, mientras que en las formas superiores hay que establecer una conexión más compleja, que rebasa el significado de cada manifestación aislada. Se trata, en definitiva, del mismo proceso que analizamos a propósito de la categoría formal de “la relación del todo y las partes”, referida a la vida como conexión estructural. En las formas superiores del comprender no hay una relación directa entre la expresión y lo expresado, por eso tenemos que recurrir a la interpretación para encontrar un sentido apropiado; a este propósito decía Schleiermacher que el objetivo de la hermenéutica es evitar malentendidos.

El comprender superior se caracteriza entonces, respecto a su objeto, por la tarea de encontrar en él una conexión vital, entre todas las partes singulares que lo componen. A esta característica, que se da en el proceso de comprensión, Dilthey la llama *transponer-se*, tanto en un ser humano como en una obra: al transferir nuestro sí mismo en una manifestación vital exterior (persona u obra), podemos comprender y vivir esa “conexión anímica” ajena como propia. Dicho en otras palabras: cuando hacemos el esfuerzo de identificarnos en la situación vital de otra persona o en aquella que se nos presenta en una obra, podemos comprenderla captando la conexión anímica que la ha originado.³⁸⁵

En virtud del transponerse (*Sichhineinversetzen*), entonces, «cada verso de un poema es retrotransformado, por medio de una conexión interna, en la vivencia de la que surgió el poema» (GS VII, 214), vivencia que puedo sentir como propia. A partir de la transposición se dan el *reproducir* o *revivir* (*das Nachbilden oder Nacherleben*), propios del proceso de comprensión. El poema lírico, según Dilthey, permitiría así «*revivir* la conexión de una *vivencia*: no la real y efectiva que incitó al poeta, sino la que, basándose en aquélla, el poeta pone en boca de una persona ideal» (*ibídem*); las cursivas son mías). Sin embargo, para poder transponerse en el papel de otra persona o en el contexto de una obra, hace falta haber desarrollado una buena capacidad

³⁸⁵ A juicio de J.M. García Gómez-Heras, sin embargo, Dilthey no responde satisfactoriamente al problema central de su proyecto hermenéutico, es decir, «de qué modo las objetivaciones de la vida de otros hombres pueden ser comprendidas desde el horizonte de la experiencia de la propia vida»; esto se debería, según el autor, a una insuficiente respuesta a varios interrogantes epistemológicos: *a*) Dilthey no conseguiría superar coherentemente el ámbito de la vivencia subjetiva, ni situar el problema en una objetividad que permita tender un puente intersubjetivo; *b*) tampoco se elimina de raíz el problema del relativismo inherente a la experiencia individual de la vida y de sus condicionamientos históricos; *c*) resta por cribar científicamente la pre-comprensión vitalista a través de una razón crítica que articule en lógica del concepto la lógica de la vida. Cfr. J.M. García Gómez-Heras, «Vivencia y razón: la hermenéutica de la vida en Dilthey y la fundamentación de una “crítica de la razón histórica”», cit., p. 186.

imaginativa; sólo así podremos «vivir en la imaginación muchas otras existencia» (GS, VII, 216).

El tema de la *imaginación*, y su implicación en la comprensión, nos introduce ahora en la segunda parte de este trabajo, dedicada a la relación entre Goethe y la imaginación poética en los escritos de Dilthey.

**Sec. II. Goethe y la imaginación poética en los escritos
de Dilthey: bases psico-fisiológicas y metamorfosis de
las imágenes**

6. Fisiología sensorial y metamorfosis de las imágenes

6.1. El artículo sobre las «visiones fantásticas» de 1866

En junio de 1866 Dilthey publicó en los «Westermanns Monatsheften», bajo el pseudónimo de Wilhelm Hoffner, el artículo *Fenómenos visuales fantásticos de Goethe, Tieck y Otto Ludwig (Phantastische Gesichterscheinungen von Goethe, Tieck und Otto Ludwig)*. El editor alemán de los *Gesammelte Schriften* lo ha incluido en el volumen XV, pero ya en el XII había sido señalado en una lista de escritos de Dilthey añadiendo esta frase significativa: «Utilizado en el ensayo sobre Goethe en *Vida y poesía* y en *La imaginación del poeta* vol. VI». Este artículo temprano de Dilthey confluyó efectivamente en los ensayos siguientes (algunos pasajes incluso literalmente), y ante todo la idea fundamental de *la metamorfosis de las imágenes*, con su relevancia para la teoría de la creación poética.

Como sabemos, en aquellos años Dilthey escribía anónimamente o bajo pseudónimos para distintas revistas y periódicos, con el fin de tener ingresos extras. El ensayo representa, como era habitual en el joven Dilthey, la directa reelaboración de sus lecturas y estudios, que durante aquella época se habían acercado a la psicología y a la fisiología sensorial. «Johannes Müller y Helmholtz me absorbieron por completo», dijo Dilthey una vez recordando el año en Basilea, durante el cual había estado estudiando fisiología sensorial con el fisiólogo Wilhelm His, alumno de Müller y autor de estudios sobre el desarrollo de los animales. Con esos estudios ponía las bases para el tratado sobre *la Imaginación del poeta*, publicado solamente veinte años después (1887).³⁸⁶

En el ensayo sobre las *Fenómenos visuales fantásticos* Dilthey se pregunta por «el misterio aparentemente imperscrutable» de la producción poética. Las ciencias, sostiene, deberían haber alcanzado un nivel de desarrollo tal como para intentar explicar este fenómeno humano. Influida por el afán positivista de su tiempo, Dilthey intenta apoyarse en las ciencias de la naturaleza para explicar el proceso de creación de las obras poéticas, y lo hace a partir incluso de la constitución fisiológica de los grandes poetas: serían ciertas condiciones fisiológicas a determinar «la vida de la fantasía», que en su actividad consigue conferir a los productos de la imaginación «la sangre y la

³⁸⁶ «De ahí derivó también el tratado estético fundamental, sobre el que estoy rumiando», *DJD*, 256, cfr. 283.

fuerza de lo real, y un poder sobre nosotros comparable con la realidad» (GS XV, 93). Dilthey refiere a este propósito el auto-testimonio de tres poetas, Goethe, Tieck y Otto Ludwig, con el fin de ilustrar cómo opera la fantasía a través de los fenómenos visuales.

Para explicar estas imágenes o visiones de los poetas hay que acudir entonces al órgano sensorial que las determina en combinación con el cerebro, es decir el sentido de la vista. Bajo el efecto de estímulos sensoriales externos e internos, la fantasía plasma en el órgano visual imágenes móviles y cambiantes, y esta metamorfosis «resulta extremadamente vivaz cuando cerramos los ojos antes de quedarnos dormidos». (GS XV, 96). En este sentido, los órganos visuales y «los órganos del fantástico» se influyen mutuamente. El fisiólogo Johannes Müller fue el primero en investigar estos fenómenos, y Dilthey transcribe en su ensayo un relato de Müller sobre sus propios fenómenos visuales fantásticos, que se asemejan a la experiencia de Goethe. Estos fenómenos serían un signo de la potencia de la imaginación: por su obra surgen espontáneamente «imágenes dotadas de sentido que se desarrollan libremente según leyes propias» (GS XV, 99). El fundamento de la constitución fisiológica de los poetas, dotados con una potente fantasía, residiría entonces para Dilthey en estas dos facultades: por un lado, «la de acoger en sí las imágenes con una fuerte sensibilidad» y, por otro, «la de revelarse creativos en aquellas metamorfosis legales mediante las cuales la fantasía, comparable con la misma naturaleza creadora, modifica las imágenes libremente pero según leyes» (*ibíd.*).

Es importante subrayar aquí las dos características de estas imágenes o visiones: ante todo, el hecho de que según Dilthey tengan *sentido* las convierte en un elemento pasible de conocimiento al igual que los productos de la mente despierta. En segundo lugar, estas imágenes surgen sí espontáneamente pero según leyes propias, por lo tanto debería ser posible su análisis. Cuáles sean estas leyes, Dilthey aquí no lo especifica, pero afirmando su semejanza a las leyes internas de la naturaleza podemos deducir que se trata de la ley de la metamorfosis. Con el tiempo, el análisis de los procesos de la imaginación llevará a Dilthey a estudiar la psicología del artista. En este ensayo juvenil el filósofo, influido por el aire positivista de su época, tan sólo se limita a afirmar que «el paso decisivo es atribuir objetividad a los fenómenos visuales fantásticos» (GS XV, 100).

6.2. El influjo del fisiólogo Johannes Müller

6.2.1. Johannes Müller como intermediario entre Goethe y Dilthey

El ensayo sobre los *Fenómenos visuales fantásticos*, publicado diez años antes de la primera redacción del ensayo sobre Goethe (1877), es una especie de popularización y al mismo tiempo integración del estudio casi homónimo de Johannes Müller *Sobre los fenómenos visuales fantásticos*, de 1826. Dilthey se ha servido de la mediación de Müller para acercarse a los conceptos de la morfología goetheana y aprovecharlos también para las ciencias del espíritu. A través de esta mediación, Dilthey ve la posibilidad de integrar los conceptos goetheanos sobre morfología de la naturaleza con los descubrimientos científicos modernos en el ámbito de la fisiología sensorial, con el fin de aplicarlos al estudio de la creación poética. El objetivo es llegar a desentrañar los procesos de surgimiento de las obras poéticas, en las cuales la fantasía, que opera a través de la metamorfosis de las imágenes, es fundamental.

Johannes Müller era para Dilthey un intermediario perfecto entre los descubrimientos de Goethe y sus propios estudios, porque como científico representaba la transición desde la *Naturphilosophie*, la filosofía de la naturaleza de principios del siglo XIX, hacia la investigación científica exacta.³⁸⁷ Efectivamente, a diferencia de otros científicos contemporáneos, Müller no había despreciado la época anterior a la suya, caracterizada por una intuición (*Anschauung*) de la naturaleza en su conjunto, sino que al principio había incluso participado en ella y más tarde se había esforzado para subrayar los aspectos positivos de ese método, aun reconociendo todos sus límites. En esa actitud y ese esfuerzo para salvar los elementos positivos de la época anterior, a la que pertenecía Goethe, Dilthey pudo reconocer una afinidad con su propia vida y sus propias intenciones.

En efecto, Dilthey estaba convencido de que una de las tareas indispensables de su generación, como ya había dicho en la prolección de Basilea y en la *Vida de Schleiermacher*, era la de separar los grandes impulsos de aquella época (la *Goethezeit*) de sus errores, y aprender a ver en su problemática la «gran tendencia del espíritu alemán a comprender, partiendo del todo, la articulación, la distribución y la estructura» (GS XIII/1, 207). Esta era la herencia de la morfología goetheana. En este sentido el

³⁸⁷ Rodi, *Morphologie und Hermeneutik*, cit., p. 64.

planteamiento de Müller era similar al suyo: el fisiólogo había defendido que los métodos morfológicos goetheanos, es decir, los de la síntesis global y del análisis singular, eran dependientes el uno del otro. Porque tender «del todo a las partes, como hace la querida naturaleza con el desarrollo y el mantenimiento de los seres orgánicos, presupone que se haya reconocido lo singular por vía analítica y se haya llegado al concepto del Todo».³⁸⁸ Más allá de esta afinidad, la manera en que Müller había pasado del entusiasmo juvenil por la morfología de Goethe a la fisiología sensorial significaba para Dilthey un fuerte estímulo a seguir en la senda de ese camino.

6.2.2. El concepto de metamorfosis de las imágenes de Johannes Müller

Como hemos dicho, Dilthey recibió del escrito temprano de Müller *Sobre los fenómenos visuales fantásticos* un estímulo a sus estudios y una influencia permanente. Fue en particular el concepto de *metamorfosis de las imágenes* que Dilthey aprovechó en su teoría de las creaciones poéticas, y con eso la idea de que la psicología asociacionista y mecanicista había fallado. Para entender qué es lo que estimuló tan significativamente a Dilthey de esta idea hay que recordar que el filósofo estaba predispuesto a recoger todo aquello que, de alguna manera, podía ayudarle a encontrar una base científica para salvar la herencia poético-filosófica de la *Goethezeit*.³⁸⁹

El punto crucial en la creación poética consistía en la esencia de la fuerza imaginativa o imaginación (*Einbildungskraft*), que hasta ese momento no había sido analizada científicamente. La imaginación es clave para entender el proceso de surgimiento y transformación de las imágenes visuales fantásticas, las cuales, a su vez, son el fundamento de las producciones poéticas. Gracias a los estudios sobre fisiología de la vista de Müller, Dilthey creyó que la fantasía se podía por fin analizar en sus elementos vitales, y las leyes de creación de las imágenes deducir de forma científica. Todo esto, como sostiene F. Rodi, era implícito en el concepto de metamorfosis de las imágenes y Dilthey vislumbró la posibilidad de fundamentar, a partir de aquí, una verdadera ciencia del espíritu: desde los procesos más básicos de la vida psíquica hasta

³⁸⁸ De la introducción al escrito *Bildungsgeschichte der Genitalien* de Müller, 1830. Citado por Ulrich Ebbecke en *Johannes Müller, der grosse rheinische Physiologe*. Hannover 1951, p. 19. Debo la cita a Rodi, *Morphologie und Hermeneutik*, cit., p. 65.

³⁸⁹ Rodi, ob. cit., p. 66.

las formas más elevadas de producción, como la poesía. Porque en la teoría de Müller la percepción sensible no era un simple proceso mecánico, sino creativo, y la *imagen* desde el principio no era un átomo constante de la vida psíquica, sino un elemento construido y reconstruido constantemente en la metamorfosis: un *proceso*, más que un producto finito. Por tanto, las formas más complejas y articuladas del intelecto, como la poesía, podían ser entendidas como un desarrollo gradual de tales procesos elementales de la vida psíquica.³⁹⁰

Johannes Müller había defendido esta idea en un estudio sobre «La vida propia de la fantasía», que es la parte conclusiva de su ensayo sobre los fenómenos visuales fantásticos. El punto de partida es la imposibilidad de analizar la vida de la fantasía con las «miseras leyes asociativas» de la psicología empírica. A este propósito Müller afirma que

«En las llamadas leyes asociativas la legalidad está simplemente en el contenido de las representaciones, en los objetos de la asociación, pero no en el elemento asociante, en la fantasía misma, y la psicología empírica repite aquí lo que ha hecho siempre: formula relaciones entre los productos y deja que la vida del espíritu productivo se vaya».³⁹¹

Müller critica las leyes asociativas porque éstas consideran las imágenes de la fantasía solo como “productos” finales, por tanto representaciones acabadas que se relacionan entre ellas como serie de productos acabados. Al contrario, para Müller las imágenes se configuran y reconfiguran continuamente. La psicología asociacionista entendía la imaginación productiva solamente a través de esas representaciones acabadas y fijas, mientras que el verdadero problema, para el fisiólogo alemán, era entender la vitalidad de la fantasía como continuidad, como transición de imagen a imagen: por tanto como un *proceso* continuo.

Inspirado por las reflexiones de Goethe sobre la metamorfosis de las imágenes, Müller contrapone a la inmovilidad de las imágenes su movilidad, su capacidad de fundirse una en la otra, de desarrollarse expandiéndose o contrayéndose. De hecho, el fisiólogo transcribe en su ensayo el siguiente auto-testimonio de Goethe, en el que el poeta relata su experiencia personal a propósito de las visiones fantásticas y la metamorfosis de las imágenes:

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ Johannes Müller, *Über die phantastischen Gesichterscheinungen*. Leipzig: Barth, 1927, p. 84.

«Tenía el don de que, al cerrar los ojos y figurarme, con la cabeza inclinada, una flor en medio del órgano de la vista, ésta no permanecía ni un momento bajo su primera forma sino que se desenvolvía y, desde su interior, se desplegaban nuevas flores de hojas coloreadas, o también completamente verdes; no eran flores naturales sino fantásticas, aunque regulares como los rosetones de los escultores. Era imposible fijar aquella creación que brotaba dentro de mí, pero duraba tanto tiempo como quería, sin que palideciese ni se acentuase. Y lo mismo podía hacer cuando me representaba el adorno de un cristal abigarrado, el cual, de la misma manera, se transformaba continuamente del centro a la periferia, exactamente como esos caleidoscopios inventados solamente en nuestros tiempos».³⁹²

Müller vuelve a citar a Goethe en otro pasaje de su ensayo, en el que el poeta habla de la fantasía artística como de una fuerza que hace brotar espontáneamente las imágenes, las cuales se despliegan y transforman en la metamorfosis:

«Se comprende más claramente qué quiere decir que el poeta y todo artista auténtico deben haber nacido tales. Es necesario, en efecto, que su fuerza productiva interior haga brotar de un modo vivo y espontáneo, sin premeditación ni voluntad, esas post-imágenes (*Nachbilder*), los ídolos que se han quedado detenidos en el órgano, en el recuerdo, en la imaginación; tienen que desplegarse, crecer, expandirse y contraerse, para convertirse de esquemas fugaces en imágenes verdaderamente objetivas».³⁹³

Müller, significativamente, ha cambiado una palabra de Goethe en esta cita, con el fin de reforzar su teoría: en la última línea, en efecto, sustituye los términos de Goethe «seres verdaderamente objetivos» (*wahrhaft gegenständliche Wesen*), con «imágenes verdaderamente objetivas» (*wahrhaft gegenständliche Bilder*). Dilthey copiará estas frases casi literalmente en su ensayo sobre las visiones fantásticas,³⁹⁴ es más, las citas recurrirán también en todas las versiones del ensayo sobre Goethe³⁹⁵ y en el tratado sobre la *Imaginación del poeta* (“Poética”),³⁹⁶ a demostración de la importancia que Dilthey

³⁹² Se trata de una observación de Goethe sobre el escrito de J. Purkinje, *Beiträge zur Kenntnis des Sehens in subjectiver Hinsicht* (1818). En: Goethe, *Das Sehen in subjectiver Hinsicht. Von Purkinje* (*La vista bajo el aspecto subjetivo*), 1819. Cfr. J. W. Goethe, *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie II*, 2. Citado por J. Müller, en ob. cit., p. 36. J. E. Purkinje (1787-1869) era un anatomista, neurofisiólogo y biólogo checo, estudió la fisiología de los sentidos y especialmente de la vista.

³⁹³ Cfr. Goethe, *Das Sehen in subjectiver Hinsicht. Von Purkinje*, cit. Citado por Müller, en ob. cit., p. 76. Agradezco al prof. J. B. Llinares por su ayuda en la traducción al castellano.

³⁹⁴ *GS XV*, p. 93 y 99. En la última cita, Dilthey cambia el adjetivo de Müller «gegenständliche» (objetivas), referido a las imágenes, con «gegenwärtige» (presentes, actuales).

³⁹⁵ Cfr. *GS XXV*, p. 144 y *GS XXVI*, pp. 123-124. Traducción castellana en: W. Dilthey, *Vida y poesía*. México: FCE, 1945, pp. 136-137.

³⁹⁶ *GS VI*, 178 y 180. Curiosamente, en la segunda cita de la *Poética* Dilthey transcribe las palabras exactas de Goethe (*wahrhaft gegenständliche Wesen*), y no las de Müller.

les otorgaba para una teoría de la imaginación basada en la metamorfosis de las imágenes.

En la teoría de Müller, la metamorfosis de las imágenes se cumple a través de dos procesos fundamentales, derivados de la teoría morfológica de Goethe: la “contracción” (*Beschränken*) y la “expansión” (*Erweitern*). En la *contracción*, una característica singular de la imagen es extraída del conjunto y adquiere vida propia: toda la imagen se encoje, por así decir, en esta única parte. Esto se puede comprobar cuando observamos objetos sensibles y los reducimos inconscientemente a una única característica: es una manera de simplificarlos. Según Johannes Müller esto es lo que ocurre también en el recuerdo, que elige solo entre características distintas y muy marcadas. Pero el proceso de contracción es solamente una dirección de la metamorfosis: la imagen, reducida a esa característica singular, no permanece fija y acabada porque en ella se encuentra la tendencia a modificarse ulteriormente, a *expandirse* en dirección a los rasgos generales que ella contiene.³⁹⁷

En su estudio, Müller rechaza el mecanicismo de las leyes de asociación en favor de *una concepción orgánica de la esencia de la imaginación*, y lo hace resaltando tres rasgos importantes: 1) en oposición a la coexistencia de imágenes consideradas meras representaciones finales, que en la asociación se relacionan de manera inexplicable, Müller acentúa el flujo continuo, la continuidad del tránsito de una a otra; 2) este progresar continuo se muestra en el ritmo interno de “contracción” y “expansión” de la imagen; 3) la continuidad del proceso de metamorfosis de las imágenes no consiste solamente en la gradualidad de transiciones fluyentes, sino ante todo en la permanencia de determinadas formas elementales, que están a la base de otros tipos de variaciones: el *tipo*, morfológicamente hablando.³⁹⁸

Respecto al tercer punto, Müller retoma la teoría de la metamorfosis de las plantas de Goethe para explicar, a través de una analogía, cómo la fantasía transforma las imágenes manteniéndose dentro del concepto de “forma”, que él reconduce al “tipo” goetheano. Conviene citar la parte conclusiva del ensayo de Müller, titulada «El imaginar del artista y del estudioso de ciencias naturales según ideas» (*Das nach Ideen*

³⁹⁷ Rodi pone como ejemplo la observación o el recuerdo de una iglesia gótica: en ella se puede poner de relieve “una parte elemental que atraviesa el todo”, como el arco agudo. Toda la iglesia se puede reducir provisoriamente a ese arco. Pero la fantasía no deja que la imagen se quede así: en esa imagen se encuentran las más diversas posibilidades de expansión en conformidad a los rasgos de “generalidad”, que ella contiene. Entonces el arco gótico alude a algo arqueado, o bien abovedado. En el primer caso, la expansión de la imagen puede llevar a visualizar un pórtico, en el otro, una caverna. Cfr. Rodi, *Morphologie und Hermeneutik*, cit., pp. 67-68.

³⁹⁸ *Ibíd.*

tätige Einbilden des Künstlers und Naturforschers). Dilthey citó este pasaje también en su biografía de Schleiermacher. Escribe Müller:

«La fantasía aparece en su cumplimiento más elevado cuando *transforma sus formas según las mismas leyes con las que procede la naturaleza misma* en la metamorfosis de las formas, representando en una infinita multiplicidad de formas *algo esencial* en otras relaciones, como *fantasía artística*, como sentido intuitivo [*anschauender Sinn*] del estudioso de la naturaleza. (...) [La fantasía] ve en las plantas vivas una multiplicidad que se desarrolla a través de núcleos y crecimiento, en la cual surge una parte idéntica desde idénticas partes, las partes esencialmente idénticas son desarrolladas en forma diversa a través de sucesiones, así que un todo múltiple de miembros idénticos, aparentemente conectado, está delante de nuestros ojos. (...) En todo esto la fantasía (...) ya no es arbitraria, sino determinada por la idea; aquí también transforma la misma forma *contrayendo, expandiendo*, pero solamente en la esfera del *concepto de forma*, producido por la idea, del cual ella no puede salir aquí».³⁹⁹

Para Müller, entonces, la fantasía del artista y la fantasía del estudioso de la naturaleza proceden de la misma manera, con las mismas leyes que, además, se asemejan a las leyes de la naturaleza. Ambas, en el proceso de metamorfosis, buscan representar algo esencial, un *tipo*, que se mantiene en el tiempo. La fantasía, según la teoría de Müller, resulta ser una fuerza inconsciente pero que tiene un sentido: primero, porque opera según leyes internas, y además porque se mueve dentro del concepto de forma. Tanto la fantasía del artista como la del estudioso de la naturaleza están delimitadas por este campo, pero con una diferencia importante: mientras la fantasía del científico opera solamente en el ámbito de lo real y natural, la fantasía del artista se eleva hacia las formas ideales. Esto se traduce en que el artista puede pensar un mundo ideal, puede *imaginarlo* con una forma y un concepto:

«Aquí se muestra, entonces, cómo la vida de la fantasía del artista y del estudioso de ciencias naturales comparadas coinciden en un campo común y también difieren entre sí. *En ambos la plástica vida de la fantasía se mueve solamente dentro de la esfera del concepto*. El estudioso de la naturaleza expresa la ley de formación de la forma y de la transformación, la ve realizada solamente en lo real y en lo natural. La fantasía del artista también es activa solamente dentro de esta ley, pero abandona su realización en lo real y lo natural y, moviéndose y progresando con las mismas leyes, *sin dejar el concepto, se eleva sobre lo real hacia la forma ideal*, que es un fin en sí mismo, y ya no es expresión de funciones internas (...)».⁴⁰⁰

³⁹⁹ Müller, ob. cit., pp. 89-90. Las cursivas son mías.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 92.

Goethe, que alcanzó grandes resultados tanto en las ciencias como en las artes, es considerado por Müller el mejor ejemplo de fusión entre estas dos almas de la fantasía, la científica y la artística:

«Por tanto no nos sorprendemos si solamente uno ha alcanzado lo más grande en ambas direcciones. Solo a través de una imaginación plástica, que actuaba según la reconocida idea del cambio vivo, descubrió Goethe la metamorfosis de las plantas, precisamente sobre ésta se basan sus progresos en la anatomía comparada y su más elevada comprensión intelectual, incluso artística de esta ciencia».⁴⁰¹

Estas frases de Müller influenciaron permanentemente a Dilthey, tanto que su teoría de la imaginación, a pesar de las variaciones en lo particular que experimentó con el tiempo, «permaneció co-determinada por ellas hasta el final».⁴⁰²

Como evidencia Rodi, en la teoría de Müller hay aspectos marcadamente modernos, «las anticipaciones de ciertos descubrimientos de la *Gestaltpsychologie*, que apareció solo setenta años después», pero tampoco se puede pasar por alto «la unilateralidad del esquema organológico».⁴⁰³ Sin embargo, en este contexto nos importa solamente abordar un cierto tipo de psicología orientada a la morfología de Goethe, que creyó poder aplicar los principios del crecimiento orgánico también a algunos procesos psíquicos elementales. Por medio de ese método, se pretendía dar una fundamentación psicológica a la intuición de la naturaleza (*Naturanschauung*) de Goethe.

La idea de Müller según la cual existía una conexión entre los procesos elementales y complejos de la fantasía, junto al rechazo de las teorías asociacionistas, estaba en oposición con las explicaciones mecanicistas de los procesos elementales de la vida psíquica. Por su parte, Müller sostenía la vitalidad de la imaginación a partir de sus formas elementales, y esto permitía explicar el tránsito hacia las producciones creativas más complejas, como la poesía. Para Müller la metamorfosis dominaba toda la vida de las imágenes en nuestro espíritu, y en esta línea Dilthey lo seguirá por completo.

⁴⁰¹ *Ibíd.*

⁴⁰² Cfr. Rodi, *Morphologie und Hermeneutik*, cit., pp. 69-70.

⁴⁰³ *Ibíd.*, p. 68.

6.2.3. Deudas de Dilthey

Como hemos dicho al principio, tanto para la elaboración del ensayo sobre Goethe, en sus distintas versiones, como para la *Poética* de 1887, Dilthey echará mano de su obra juvenil sobre las visiones fantásticas, y lo hará siempre retomando las citas de Goethe que había leído en el ensayo de Müller. Sin embargo, mientras que en el artículo sobre las visiones fantásticas Dilthey reconoce abiertamente la influencia de Müller, el nombre del fisiólogo alemán desaparecerá inexplicablemente en las últimas versiones del ensayo sobre Goethe. El hecho de que Dilthey evite en estos escritos cualquier alusión a Müller parece injusto si tenemos en cuenta que no solamente la referencia a las observaciones de Goethe, sino también el juicio respecto a ellas provienen del fisiólogo.⁴⁰⁴

Rodi ha puesto de manifiesto las deudas de Dilthey con Müller cotejando los dos textos;⁴⁰⁵ aquí nos limitamos a señalar solamente algunos pasajes. Con referencia al testimonio de Goethe, Johannes Müller habla de un «ejemplo de la más elevada libertad en la vida sensorial», y añade:

«Esta libertad de la vida sensorial interior nos puede parecer entonces como el nivel más elevado también, desde el cual se da una gran multiplicidad hasta las formas más simples del fenómeno, que yo he descrito primero por experiencia propia; multiplicidad cuyo entendimiento tiene que ser seguro para nosotros, una vez que hayamos fijado los fenómenos fundamentales».⁴⁰⁶

Esta idea del «florecer más elevado y puro de los sentidos», que puede ser entendido solamente como la evolución última de procesos psíquicos elementales, atraviesa todo el escrito. En el apartado titulado «Aplicación practica», al final del capítulo II, Müller concluye: «Así hemos llegado ahora a los confines extremos y al florecer intelectual más elevado y libre de la aparición [*Erscheinung*] (...) Desde el fenómeno originario hasta este más elevado y productivo incremento racional (...)».⁴⁰⁷ En conformidad con esa idea, Dilthey escribe en su artículo sobre las “visiones fantásticas”: «Esbozamos

⁴⁰⁴ Esto podría explicar el hecho de que Cassirer desconociera la gran influencia de Müller en las ideas de Dilthey. En efecto, en *Libertad y forma* Cassirer hace referencia a Dilthey en conexión con el testimonio de Goethe, sin nombrar a Müller. Es posible que leyera el ensayo diltheyano sobre Goethe en *Das Erlebnis und die Dichtung*, en el cual el nombre del fisiólogo alemán ya no aparece. De hecho Cassirer sostiene que fue Dilthey quien enseñó a ver ese testimonio de Goethe en el contexto más amplio de una doctrina de la imaginación, cuando en realidad fue Müller el primero. Cfr. Rodi, ob. cit., p. 72.

⁴⁰⁵ Cfr. la comparación de textos en el “Anexo II” de *Morphologie und Hermeneutik*, cit., pp. 130-140.

⁴⁰⁶ Müller, ob. cit., p. 36.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 79.

ante todo una precisa panorámica de procesos, a partir de los cuales una capacidad, tal como la que Goethe poseía, se demuestra en conexión con una serie de apariciones más simples, como florecer de una potente organización sensorial» (GS XV, 95).

Así como Johannes Müller sostiene que la fantasía opera según las mismas leyes de la naturaleza, siguiendo su ley vital de la metamorfosis, Dilthey afirma en conexión con las observaciones de Goethe:

«Un pasaje magnífico, que resume el fundamento de la constitución potentemente fantasiosa, que emerge en estas apariciones, en estas dos capacidades: acoger en sí las imágenes con una fuerte sensibilidad y revelarse creativos en aquellas metamorfosis legales mediante las cuales la fantasía, comparable con la misma naturaleza creadora, modifica las imágenes libremente pero según leyes, moviéndose pero como en un respiro largo y calmado» (GS XV, 99).

A partir de aquí Müller cuestiona la validez de las «lamentables leyes de asociación», y de la misma manera Dilthey sostiene que

«Sería muy insuficiente hablar aquí de asociaciones de ideas, guiadas solamente por semejanza o contraste. Esta no es la marcha de una fantasía creadora (...) Esta marcha se encuentra más bien en la metamorfosis de las imágenes según leyes, tal como Goethe (...) la representa de forma tan maravillosa» (GS XV, 100-101).

Las ideas de Johannes Müller y los estudios de fisiología en Basilea representaron entonces para Dilthey una etapa fundamental en el desarrollo de su teoría sobre la imaginación poética. De ellos derivó la idea de la metamorfosis de las imágenes según leyes, que está en la base de todos los escritos posteriores al ensayo juvenil sobre las “visiones fantásticas”, tanto en la primera versión del ensayo sobre Goethe (1877) como en su redacción definitiva para el volumen *Das Erlebnis und die Dichtung* (1910), pasando por la *Poética* de 1887. Pero el camino que le llevaría a esta obra, ya madura, pasaba por un renovado impulso a estudiar la imaginación poética en conexión con la constitución psico-fisiológica del artista. Diez años después de aquel artículo temprano sobre las “visiones fantásticas”, basado ampliamente en los estudios fisiológicos de Müller, Dilthey escribía en 1877 un artículo *Sobre la imaginación de los poetas*, primera versión del célebre ensayo titulado *Goethe y la fantasía poética*, que veremos en el último capítulo.

6.3. Goethe y la imaginación de los poetas (1877)

6.3.1. Contexto y origen del ensayo

En 1867, el año siguiente a la publicación del ensayo sobre las “visiones fantásticas”, Dilthey es llamado a la universidad de Basilea donde estudia fisiología con Wilhelm His (que había sido alumno de J. Müller) y empieza a ocuparse de la óptica fisiológica de Hermann Helmholtz.⁴⁰⁸ Estos estudios le acompañarían durante varios años, ya que Dilthey veía su modernidad y la posibilidad de orientar la psicología en esta dirección científica. Estas bases psico-fisiológicas representan para Dilthey, en esta época, el fundamento de sus estudios sobre la creación poética y, en general, de las ciencias del espíritu. En el ensayo sobre Lessing, que es de este año, Dilthey afirma de paso que «el estudio de las condiciones psicológicas ha dado a los trabajos contemporáneos un fundamento totalmente nuevo» (GS XXV, 71).

Prueba de este constante interés por la psico-fisiología de su época son las lecciones de Breslau, que demuestran cómo, en la segunda mitad de los años 70, Dilthey había utilizado el libro *Elementos de psicología fisiológica* de Wilhelm Wundt⁴⁰⁹ (*Grundzüge der physiologischen Psychologie*, 1874), valorando sumamente su autor. Hay que partir entonces de estos presupuestos para encuadrar correctamente los ensayos de Dilthey sobre Goethe (*Über die Einbildungskraft der Dichter*) y Dickens (*Charles Dickens und das Genie des erzählenden Dichters*), escritos en 1877: ambos contienen las reflexiones *psico-físicas* de Dilthey, especialmente sobre las impresiones visuales. En el ensayo sobre Dickens, Dilthey sostiene no solamente el papel determinante de la fisiología para la estética moderna, sino que se propone incluso explicar el talento artístico de Dickens, su “genio”, desde este punto de vista. Este ensayo contiene dos pasajes teoréticos que, con pocas variaciones, serán utilizados también en el ensayo

⁴⁰⁸ Sobre el descubrimiento de Helmholtz véase *DJD*, p. 256. Justamente en 1867 había sido publicado el último volumen del *Manual de óptica fisiológica* de Helmholtz (*Handbuch der Physiologischen Optik*), que tendría una resonancia enorme tanto en ámbito científico como en el panorama cultural alemán.

⁴⁰⁹ W. Wundt (1832-1920) fue fisiólogo, psicólogo y filósofo. Es conocido por haber fundado en 1879 el primer instituto de psicología experimental y por haber promovido la psicología como ciencia autónoma. Fue también cofundador de la *Völkerpsychologie*. A partir de 1852 publicó varios ensayos de fisiología, especialmente sobre neurofisiología experimental, fisiología muscular y del sentido visual. Fue alumno de J. Müller y ayudante de Helmholtz.

sobre Goethe,⁴¹⁰ nacido originariamente como reseña a un libro de Herman Grimm pero, en realidad, desarrollado autónomamente como ensayo propio sobre la imaginación poética.

Dilthey menciona por primera vez estar planeando un ensayo sobre Goethe en una carta a E. Reimer, sin fecha, probablemente de final del verano de 1867.⁴¹¹ Sin embargo, el ensayo verá la luz solamente diez años más tarde, con el pretexto de reseñar el *Goethe* de H. Grimm publicado en 1877.⁴¹² A pesar de que Dilthey hubiera prometido a los amigos Moritz Lazarus y Heymann Steinthal, editores de la revista *Zeitschrift für Völkerpsychologie*, reseñar el libro de Grimm ya en diciembre de 1876,⁴¹³ lo acabaría efectivamente sólo el año siguiente. Dilthey había estrechado amistad con los editores en los años 50 y 60, sin embargo era bastante escéptico respecto al propósito de esa revista.⁴¹⁴ Su ensayo será finalmente publicado en 1878.⁴¹⁵ Mientras que el conde Yorck, al que Dilthey había enviado una copia por separado, juzgó favorablemente el ensayo, parece que H. Grimm no quedara muy satisfecho con la “reseña”, ya que de su libro se hablaba más bien poco en ella. Julian Schmidt y Wilhelm Scherer, citados por Dilthey en el ensayo, lo encontraron incluso «muy insignificante, realmente vacío», ya que «sobre poetas ingenuos y sentimentales se había hablado siempre».⁴¹⁶

Fuentes del ensayo de Dilthey, a parte del libro de Grimm, son sobre todo los escritos autobiográficos de Goethe, especialmente la autobiografía *Poesía y verdad* y las *Conversaciones* con Eckermann. Algunas citas de Goethe, decisivas para el concepto de metamorfosis de las imágenes, son retomadas del ensayo de Müller sobre las visiones fantásticas, y Dilthey las había empleado ya para su artículo de 1866. La fisiología sensorial, y sobre todo los estudios de Fechner, J. Müller y Helmholtz, son la base en la que se apoya Dilthey para su análisis de la fantasía poética. Bajo este punto de vista, se

⁴¹⁰ Cfr. Gabriele Malsch, «Vorbericht der Herausgeberin», en *GS XXV*, p. XVII.

⁴¹¹ Verlags-Archiv de Gruyter Berlin, mencionada por G. Malsch en *GS XXV*, p. 561.

⁴¹² H. Grimm, *Goethe. Vorlesungen gehalten an der Kgl. Universität zu Berlin*. 2 Bände. Berlín: Verlag von Wilhelm Herz, 1877. El libro contiene 25 lecciones que Grimm había impartido en la Kgl. Universität de Berlín, aunque las lecciones del semestre invernal 1874/75 y del semestre de verano 1875 habían aparecido ya en 1876.

⁴¹³ Cfr. Carta de Dilthey a M. Lazarus del 2 de diciembre 1876, desde Breslau, en la que Dilthey promete escribir una reseña del libro de Grimm para la revista. En: Moritz Lazarus und Heymann Steinthal II, 2, hrsg. von I. Belke, Tübingen 1986, p. 789. Debo la nota a Malsch, en *GS XXV*, p. 561.

⁴¹⁴ Cfr. *DJD*, p. 51 y p. 69. Lazarus y Steinthal intentaban fundamentar la *Völkerpsychologie* como una ciencia que se relaciona con la psicología, la antropología e la historia. Un tipo de psicología que, al lado de la individual, es «la psicología del hombre social o de la sociedad humana». Cfr. la introducción común en el primer número de la revista, 1860, p. 5. Debo la nota a Malsch, *ibid.*, p. 563.

⁴¹⁵ *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft X* (1878), Cuaderno 1 (1877), pp. 42-104.

⁴¹⁶ Cfr. la carta de M. Lazarus a P. Heyse del 22 de diciembre 1877, citada por la Malsch en *GS XXV*, pp. 562-63.

entiende por qué Dilthey afirma que la fantasía del poeta «es sólo una constitución orgánica más poderosa de ciertos hombres, fundada en la fuerza excepcional de ciertos procesos elementales» (GS XXV, 136).

Dilthey sostiene también el papel determinante de la psicología para comprender el proceso creativo poético, aunque no haya elaborado todavía su propia teoría de una psicología descriptiva y analítica. Sin embargo, diferencia ya en modo tajante entre una psicología descriptiva (o “inductiva”) y otra explicativa, que opera por hipótesis, defendiendo explícitamente la primera. La psicología, para Dilthey, debe limitarse a describir los procesos de la vida psíquica que, a partir de las experiencias vividas, llevan a la creación poética, y no hacer hipótesis sobre ellos. La crítica a la psicología asociacionista, que utiliza un criterio mecanicista, y por tanto muerto, para explicar esos procesos, desemboca en la declaración que la psicología descriptiva sería «el fundamento de las ciencias del espíritu» (GS XXV, 137).

6.3.2. El *Goethe* de Grimm y el tema de la biografía

El ensayo de Dilthey tiene como punto de arranque al *Goethe* de Grimm y la situación en la que se encontraba por entonces la *Goetheforschung*, que en aquellos años estaba gozando de un renovado interés gracias a nuevas ediciones críticas de los textos de Goethe y Schiller según el método filológico. Dilthey veía en estas ediciones la posibilidad de observar la actividad de la fantasía en ambos poetas, y contribuir de esa manera a una teoría general sobre la fantasía poética (GS XXV, 125-126). W. Scherer y Erich Schmidt (discípulo del primero) habían empezado justamente a investigar el proceso de la fantasía de Goethe, poniendo en evidencia cómo las obras del poeta habían surgido de sus experiencias vitales (*Lebenserfahrungen*) y de sus lecturas.⁴¹⁷

El libro de Grimm se insertaba con pleno derecho en este nuevo filón de estudios goetheanos. Para Grimm, que había escrito otras biografías de grandes personajes, entre

⁴¹⁷ Cfr. W. Scherer, «Goethe-Philologie», en *Im neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst*. K. Reichard (ed.), VII (1877) I, pp. 161-178; y E. Schmidt, *Richardson, Rousseau und Goethe*. Jena/Leipzig, 1875. Schmidt investigó los presupuestos literarios del *Werther* de Goethe o “lo aprendido” (*das Erlernte*), para luego prestar atención a las vivencias (*die Erlebnisse*). Véase la reseña sobre este libro que escribió Dilthey (1876), en GS XVII, p. 23. Sobre la investigación de la fantasía poética, cfr. E. Schmidt, *Heinrich Leopold Wagner*. Jena, 1875.

las cuales una vida de Michelangelo (1860-63) y otra de Raffaello (1872),⁴¹⁸ la biografía de “personalidades representativas” constituía un modelo privilegiado para intentar comprender y reconstruir la historia del espíritu. Influenciado en este sentido por Thomas Carlyle y por Ralph Waldo Emerson (del que fue traductor), Grimm consideraba sólo la individualidad personal como verdaderamente creativa, rechazando la idea romántica de la individualidad de las naciones y de los pueblos.⁴¹⁹

En su ensayo, Dilthey demuestra apreciar a Grimm, afirmando que tiene talento poético y una mirada “divinatoria” que penetra en profundidad: un don que se convierte en una ventaja inestimable a la hora de comprender un poeta como Goethe. Lo que otorga al libro de Grimm su puesto especial en la *Goetheforschung*, según Dilthey, es el intento «de explicar las obras de Goethe a partir de su vida, el percibir con oído fino la armonía de experiencias internas (*innere Erfahrungen*) en su fantasía, armonía en la cual se forman motivos y caracteres» (*GS XXV*, 129).⁴²⁰

La obra de Grimm divide la vida de Goethe en dos volúmenes: el primero se centra en el periodo en Francfort (1749-1776), mientras que el segundo trata del periodo en Weimar, a su vez subdividido en dos fases: los años 1776-1786 (la primera década antes del viaje a Italia) y los años 1787-1832. A pesar de su reconstrucción histórico-cultural, la idea que está en la base de la biografía goetheana de Grimm no es la de situar a Goethe en su época, sino la de exponer la época de Goethe (*Goethe-Zeit*). A partir del entramado histórico-cultural, Grimm pretende destacar la personalidad de Goethe como representativa de una época.⁴²¹

El planteamiento de Grimm se apoya en la naturaleza peculiar de la obra de Goethe, en la que el nexo entre vida y obra está testimoniado por la enorme cantidad de escritos autobiográficos del poeta: cuadernos, diarios, cartas y notas sobre su vida. Este material autobiográfico juega un papel determinante en la obra de Grimm, el cual no utiliza los testimonios *sobre* Goethe, sino que se apoya exclusivamente en los escritos de Goethe mismo, utilizando, además de las cartas y de los diarios, sobre todo las obras y la autobiografía *Poesía y verdad*. Este libro, en particular, probaría para Grimm el hecho de que cada obra del poeta «contiene las vivencias internas de Goethe, formadas

⁴¹⁸ Dilthey había ya reseñado la biografía de Grimm sobre Raffaello (*GS XVI*, pp. 268-278).

⁴¹⁹ Cfr. la nota 2 de Francesca D’Alberto en su *Biografia e filosofia. La scrittura della vita in Wilhelm Dilthey*. Milano: Franco Angeli, 2005, p. 100.

⁴²⁰ Es llamativo, nota Malsch, que Dilthey hable de *innere Erfahrungen* en su descripción del libro de Grimm, e incluso de *gelesenen Erlebnissen*, pero que no utilice el término de Grimm «innere Erlebnisse» (vivencias internas). Véase la lección 2 de Grimm, en su *Goethe*, cit., p. 24. Cfr. la nota a p. 567 de *GS XXV*.

⁴²¹ Cfr. D’Alberto, ob. cit., p. 101.

por las manos de su fantasía». ⁴²² Las obras de Goethe pueden entonces ser interpretadas a partir de la reconstrucción que de ellas ofrece Goethe mismo, cuya veracidad sería confirmada, según Grimm, por las nuevas fuentes y los estudios más recientes. De esta manera, *Poesía y verdad* se convierte en la fuente privilegiada para comprender la vida y la obra de Goethe. ⁴²³

Sin embargo, asumir que *Poesía y verdad* sea una fuente histórica precisa de la vida de Goethe, como hace Grimm, es bastante arriesgado porque el anciano Goethe transformó en algunos casos el recuerdo de sus vivencias, y la autobiografía resulta ser más bien el mito de su vida. Consciente de este problema, Dilthey sostiene que para un biógrafo de Goethe se pone el problema de enfrentarse a *Poesía y verdad*: «la biografía más artística y más llena de pensamientos profundos que jamás se haya escrito» (GS XXV, 128). Dilthey considera entonces la autobiografía como una obra literaria más de Goethe, no como una fuente histórica, y de hecho sostiene que el verdadero trabajo del biógrafo «empieza solamente allí donde Goethe depone la pluma, donde nos acompañan solamente sus diarios, cuadernos y anuarios, así como la correspondencia y las memorias» (GS XXV, 129).

A partir de la diferente evaluación de *Poesía y verdad* se origina la crítica diltheyana a la interpretación que Grimm ofrece de las figuras poéticas de Goethe. En efecto, Grimm sostenía (lección 24) que hay que entender las obras de Goethe como una eterna confesión: una transposición de su vida en forma poética. Sin embargo, de ahí Grimm concluía también que hay en Goethe una duplicidad sustancial: entre su vida fuerte y armoniosa y sus personajes, de los cuales solamente las figuras femeninas serían reales y bien representadas en su diversidad, como fiel reflejo de la experiencia vital de Goethe. Las figuras masculinas, en cambio, parecen pálidas, incompletas, como si fueran el mismo carácter bajo disfraces distintos, y no reflejarían la auténtica existencia del poeta. Según Grimm, estos personajes derivarían de una especie de fragmentación de la vida de Goethe, cuya auténtica personalidad se recompone solamente en el *Faust*, que es «el Goethe de nuestro siglo». ⁴²⁴

En oposición a esta visión, Dilthey niega que haya una escisión entre la vida del poeta y su obra, y pone la cuestión en otros términos: su idea es que la biografía no debería buscar una relación directa entre obra y vida, con el propósito de comprobar la

⁴²² H. Grimm, ob. cit., p. 24.

⁴²³ Cfr. D'Alberto, cit., p. 102.

⁴²⁴ Cfr. Grimm, cit., p. 296.

correspondencia entre estos dos planos, sino que debe consistir en el análisis del *proceso creativo de la fantasía*, que no es un producto directo de la realidad. Bajo este punto de vista, Dilthey considera la autobiografía de Goethe como un trabajo teórico, en el que el poeta ofrece un relato sobre el surgimiento de sus propias obras, por tanto hay que entenderla no como una fuente histórica, sino como una reflexión teórica de Goethe sobre su propio proceso creativo.⁴²⁵ Por eso, cuando Grimm compara los personajes de Goethe con los de Shakespeare (lección 9), diciendo que Goethe nos deja mirar en sus almas como si fueran una planta de cristal, Dilthey afirma que la diferencia entre los dos poetas se funda en el procedimiento mismo de la fantasía con respecto a la construcción de los caracteres (*GS XXV*, 166).

Dilthey propone entonces un nuevo modelo de biografía,⁴²⁶ en la que el entramado histórico de la vida del poeta y su entorno pasan en segundo plano respecto al estudio de la *fantasía poética* misma, que puede ser analizada gracias a los resultados alcanzados por la psico-fisiología en la época moderna.

6.3.3. Relación entre fantasía poética y experiencia vital

La reseña del libro de Grimm, como hemos dicho, es solamente un pretexto que sirve a Dilthey para exponer sus propios estudios y convicciones respecto a la imaginación poética. Dilthey desplaza la cuestión de la biografía desde la correspondencia entre vida y obra a la modalidad del proceso creativo, y encuentra una fundación en el estudio psico-fisiológico de la actividad de la fantasía. De hecho, ya en las primeras páginas del ensayo afirma Dilthey que «la investigación de la fantasía poética es el fundamento natural del estudio científico de la poesía y de su historia» (*GS XXV*, 130). Se trata ahora de analizar la relación entre la fantasía poética y la realidad vivida (*erlebte Wirklichkeit*) por el poeta, su experiencia vital, ya que la fantasía no opera abstractamente si no partiendo siempre de un material real vivido.

⁴²⁵ Cfr. D'Alberto, cit., p. 104.

⁴²⁶ Sobre la cuestión de la biografía en Dilthey, véase el estudio de F. D'Alberto: *Biografía e filosofía*, cit. La autora reconstruye el contexto y el desarrollo de la *Lebensgeschichte* diltheyana en su confrontación con Heym, analizando el modelo biográfico de Dilthey a través de sus ensayos sobre Schleiermacher, Goethe y Hegel.

Es el mismo Goethe quien nos indica este camino, ya que en varias ocasiones declaró a Eckermann que todas sus poesías eran poesías “de ocasión”,⁴²⁷ impulsadas por la realidad, defendiendo este origen contra la tendencia de cierta crítica a encontrar una “idea” detrás de ellas. Sus obras nacen siempre de una experiencia o de un estado de ánimo: son una confesión personal. Éste es el punto de partida de Dilthey a la hora de investigar el proceso creativo poético de Goethe: «El proceso poético en la mayoría de las obras de Goethe es el mismo. Un estado de ánimo es poderosamente vivido (*erlebt*) con toda la situación externa, con todo lo que le rodea respecto a representaciones, circunstancias, figuras (...)» (*GS XXV*, 132). Cuando el poeta encuentra el medio adecuado para expresar estas experiencias del alma, entonces surge el poema, y por eso se puede decir que cada poesía es una confesión, porque «de esa manera se ha liberado internamente de las condiciones que pesaban sobre él» (*ibíd.*).

En el ensayo de Dilthey aparecen ya los términos «*Erlebnis*», «*erleben*» y «*Erleben*»,⁴²⁸ pero «*Erlebnis*» no es utilizado todavía en sentido técnico, es decir, como concepto filosófico. Lo mismo ocurre en el ensayo sobre Dickens, donde aparecen el verbo «*erleben*» (*GS XXV*, 370) y el plural «*Erlebnisse*» (*ibíd.*, 383) pero falta el sustantivo «*Erlebnis*». Esto porque Dilthey no ha elaborado aún una concepción de la vivencia como estructura de la vida psíquica, y el término «*Erlebnis*» será empleado conscientemente por Dilthey solamente en los años posteriores, ante todo en la *Poética* de 1887 (*GS VI*, 132-137). En esta primera versión del ensayo sobre Goethe se habla todavía de «*innere Erfahrung*» como punto de partida de su creación poética.

Las experiencias internas (*innere Erfahrungen*) y externas (el material ofrecido por mitos, sagas, historia y poesía), unidas al trabajo de la fantasía, representan por tanto el origen de la poesía de Goethe; sin embargo, no se debe tomar el procedimiento creativo de Goethe como paradigmático de toda creación poética en general. Dilthey dirige esta crítica a la estética alemana de su época, que por entonces tenía dos grandes modelos: Kant y Goethe (*GS XXV*, 133 y 135). Cada época, según Dilthey, debe darse sus propias leyes estéticas, y no puede seguir perpetuando aquellas de la gran época clásica (*GS XXV*, 140 y 142). La hermenéutica, o «teoría del comprender», y la investigación biográfica son los métodos que deberían orientar el estudio de las

⁴²⁷ Cfr. la conversación con Eckermann del 18 de septiembre 1823: «Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte, sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden. Von Gedichten, aus der Luft gegriffen, halte ich nichts».

⁴²⁸ Por ejemplo, «*Stoff der erlebten Wirklichkeit*» (*GS XXV*, 130), «*Reichtum eigenen inneren Erlebens*» (p. 158), o el «*persönliches Erlebnis*» de los poetas épicos Wolfram von Eschenbach y Gottfried von Strassburg (p. 162).

condiciones en la que se creó la obra de arte, sin embargo la hermenéutica se encuentra para Dilthey «muy abandonada desde Schleiermacher y Böckh» (GS XXV, 141).

Lo que hay que analizar, para Dilthey, es la naturaleza de la fantasía poética en relación a las diferentes experiencias vitales: «La fantasía del poeta en su posición con respecto al mundo de la experiencia (*Erfahrung*) constituye el necesario punto de partida para toda teoría» poética (GS XXV, 136).⁴²⁹ Desde esta perspectiva se entiende ahora bien por qué Dilthey inserta en este ensayo, dedicado a Goethe y a la fantasía poética, un comentario sobre el “genio” de Dickens y tres largas digresiones sobre Shakespeare, Rousseau y los poetas épicos alemanes Wolfram von Eschenbach y Gottfried von Strassburg: les sirven para poner de manifiesto las diferentes relaciones entre experiencia vital y poesía.⁴³⁰ El proceso creativo poético no se apoya en leyes universales, sino que se desarrolla en cada caso de forma distinta. A la reconstrucción histórica de las relaciones en las que se inserta la vida del poeta, Dilthey sustituye un enfoque comparativo entre distintos procesos creativos, en el cual es determinante la relación del poeta con la *experiencia vital* y con la tradición literaria, para destacar las diferentes maneras de elaborarlas. Bajo este punto de vista, no es necesario reconstruir la vida y el influjo de Herder en Goethe, como hace Grimm, sino que resulta más esclarecedor comparar el método poético de Shakespeare con el de Goethe,⁴³¹ para ver de qué manera cada uno ha reelaborado sus lecturas y su experiencia vital misma.⁴³²

Dickens y Shakespeare representan para Dilthey un tipo de poeta cuya obra se basa en la experiencia del mundo exterior, y serían por tanto poetas “objetivos”. En cambio, Rousseau y Goethe serían un ejemplo de poeta “subjetivo”, ya que en sus obras expresan su vida interior, sus propias experiencias internas. En estos últimos domina su personalidad, y de ahí deriva la importancia de la biografía para comprender sus obras (GS XXV, 168). Estas dos tipologías no son nuevas en absoluto: en efecto, reenvían claramente a la distinción entre poesía ingenua (*naive*) y sentimental que había propuesto Schiller. Dilthey afirma al respecto que fue Schiller quien primero intentó someter las disposiciones afectivas, o temperamentos, de la fantasía a un esquema, hablando de poesía ingenua y sentimental: estas serían dos constituciones básicas de los

⁴²⁹ Dilthey citará este paso de su ensayo en la *Poética* (GS VI, 108) y, con pequeñas diferencias, en las tres reelaboraciones del ensayo para *Das Erlebnis und die Dichtung*.

⁴³⁰ Los pasos sobre Shakespeare y Rousseau permanecerán casi invariados en las sucesivas reelaboraciones del ensayo sobre Goethe para *Das Erlebnis und die Dichtung*, mientras que en la *Poética* (GS VI, 136 y ss.) aparecen en una redacción mucho más sintética.

⁴³¹ En Shakespeare, para Dilthey, hay que suponer una energía de la percepción y de la memoria parecida a la de Goethe y de Dickens. Cfr. GS XXV, 150.

⁴³² Cfr. D'Alberto, ob. cit., pp. 107-108.

poetas y representan una diferencia de estilo, no de época (*GS XXV*, 149 y 162).⁴³³ En el primer caso el poeta observa la realidad externa e intenta imitarla, en cambio, los poetas sentimentales expresan sobre todo sus sentimientos e ideas, intentando elevar la realidad a un plano ideal. Las dos tendencias coexisten en todos los grandes poetas, pero ninguno consigue desarrollarlas a la vez.

Ahora bien, Schiller veía en Goethe el único caso de poeta que reúne en sí las dos características, siendo un genio “naif” que tiene por objeto sus propios sentimientos: Werther, Tasso, Wilhelm Meister y Faust serían de hecho personajes de tipo sentimental, no representaciones reales. Esto se debe a las limitaciones histórico-sociales en las que vivió Goethe, el cual, como él mismo declaró alguna vez, tuvo que buscar en su interior los motivos de su poesía, en sus propias vivencias (*eigene Erlebnisse*), ideas e inclinaciones, porque la realidad alemana de su época era bastante pobre al respecto. Por tanto, concluye Dilthey, «no era un poeta subjetivo según la naturaleza de su genio, como Jean Jacques [Rousseau], sino a causa del influjo de su situación histórica» (*GS XXV*, 163). Goethe era un espíritu observador de la naturaleza, que creía en una conexión poético-ideal del mundo, y que expresaba su vivencia más interior (*das innerste Erleben*) disfrazada en obra poética (*ibíd.*, 167-68).

Dilthey retoma así la distinción entre poetas ingenuos y sentimentales de Schiller para esclarecer su propia definición de poetas objetivos y subjetivos,⁴³⁴ que él fundamenta en el «horizonte experiencial» del poeta (*Erfahrungshorizont*, *GS XXV*, 137, 148 y 149) y en las «condiciones históricas» (*geschichtlichen Bedingungen*, *ibíd.*, 163).⁴³⁵ Es este horizonte experiencial lo que da a la poesía su material, y lo que determina su carácter. El siguiente paso es el de analizar cómo opera la fantasía poética con las experiencias internas y externas, que se entrelazan de varias maneras: «todo lo que llamamos comprender», afirma Dilthey, «se apoya en este entramado» (*GS XXV*, 157).

6.3.4. Experiencia, memoria, imaginación. Un análisis psico-fisiológico

⁴³³ Este paso Dilthey lo retomará casi literalmente en la *Poética* (*GS VI*, 211), mencionando también sus ensayos literarios sobre Goethe, Lessing, Novalis, Dickens, Alfieri.

⁴³⁴ Diferencia que Dilthey retomará en su teoría de las “visiones del mundo”, hablando de idealismo objetivo e idealismo de la libertad.

⁴³⁵ Cfr. la nota de la Malsch en *GS XXV*, p. 578.

Para analizar la relación entre experiencia vivida y fantasía poética, Dilthey recurre a los resultados de la fisiología sensorial de su época, especialmente los de Helmholtz, de Fechner,⁴³⁶ y de J. Müller, que habían demostrado la relación existente entre experiencias visuales, memoria, y reproducción. A partir de estos estudios, Dilthey llega a proponer una teoría de la imaginación poética que tiene su base en la «constitución orgánica [*Organisation*]⁴³⁷ más poderosa de ciertos hombres, fundada en la fuerza excepcional de ciertos procesos elementales» (GS XXV, 136).

Estos procesos conciernen la percepción, la memoria, y la capacidad de reproducir las imágenes del recuerdo, que en ciertos hombres, bajo las mismas condiciones, tendrían un grado de claridad y fuerza mucho más elevado que en otros (GS XXV, 136). Dilthey se apoya para su teoría en Fechner, que fue el primero en mostrar estos resultados en su *Elemente der Psychophysik* (1860), diferenciando entre post-imágenes (*Nachbilder*), imágenes del recuerdo (*Erinnerungsbilder*) y post-imágenes del recuerdo (*Erinnerungsnachbilder*).⁴³⁸ Fechner había supuesto la existencia de estas «post-imágenes del recuerdo» como elemento intermedio entre post-imágenes, ligadas a la percepción, e imágenes del recuerdo, que serían más espontáneas. Se trata de aquellas imágenes que, para un breve tiempo, se encuentran todavía presentes en la mente después de la percepción sensorial que las ha provocado, y que se diferencian de las post-imágenes (*Nachbilder*) involuntarias en tanto que su grado de claridad puede ser aumentado intencionalmente con atención y concentración. En ellas se encuentran entonces reunidos elementos de espontaneidad y receptividad.⁴³⁹

Dilthey toma de Fechner sobre todo este concepto de «*Erinnerungsnachbild*» para su análisis de la imaginación poética, y lo emplea tanto en el ensayo sobre Dickens como en el de Goethe para introducir una serie de términos medios entre la reproducción de imágenes y la imaginación. Dilthey pretende de esta manera rebatir a las teorías psicológicas asociacionistas, y establecer un puente entre procesos elementales de la vida psíquica e imaginación creativa. De hecho, en el ensayo sobre Dickens afirma que «de la rígida formulación usual de las leyes asociativas no conduce alguna vía a la explicación de la imaginación de un poeta o de un artista. Pero estas

⁴³⁶ En la teoría de Fechner se basa, especialmente, la *Poética* diltheyana. Cfr. *Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik*, en GS VI, pp. 103-241.

⁴³⁷ El mismo término, *mächtiger Organisation* aparece en el ensayo sobre Dickens (GS XXV, 369), en aquello sobre las “visiones fantásticas” (GS XV, 101), en *Imaginación poética y locura* (GS VI, 92), y en la *Poética* (GS VI, 131).

⁴³⁸ El término es de Fechner, que las considera como un importante miembro intermedio entre percepción y representación reproducida.

⁴³⁹ Cfr. F. Rodi, *Morphologie und Hermeneutik*, cit., pp. 76-77.

leyes son también solamente la expresión imperfecta de un estado de hecho, que en la realidad es incomparablemente más vital y creativo» (GS XXV, 408). La percepción sensorial y la reproducción de imágenes serían entonces mucho más vitales y creativas de lo que creía la psicología asociacionista.

En este ensayo sobre Goethe, análogamente, Dilthey afirma que «la relación entre la experiencia acumulada y la fantasía libremente creadora, entre la reproducción de figuras, situaciones y destinos y su creación, constituye el problema más profundo en relación a la investigación de la facultad poética» (GS XXV, 137). En este sentido, las leyes asociativas, que establecen conexiones fijas, y la imaginación (*Einbildungskraft*), «que produce nuevas conexiones a partir de los elementos dados», resultan para Dilthey completamente distintas.

Para explicar la imaginación del poeta Dilthey integra entonces los descubrimientos de Fechner con los estudios sobre el sentido visual de Johannes Müller, que hemos analizado en precedencia. Con la facultad poética estaría ligada, para Dilthey, una extraordinaria capacidad de retener o conferir claridad y evidencia a las representaciones reproducidas o libremente creadas (GS XXV, 136). El ejemplo paradigmático de esta facultad es, naturalmente, Goethe, cuyas “confesiones” sobre su sentido visual habían sido citadas ampliamente por Müller. Dilthey las retoma casi literalmente tanto en su ensayo sobre las “visiones fantásticas” de 1866 como en esta primera versión de su ensayo sobre Goethe. Por tanto, vuelve aquí también el concepto de «metamorfosis», tomado de Müller, para explicar cómo los procesos de memoria y reproducción de imágenes no son mecánicos, sino vitales, ya que la imaginación tiene un papel determinante en ellos.

Dilthey llega entonces a afirmar que la construcción de una representación no es un proceso “muerto”, al contrario, se parece a la reconstrucción artística, porque en el recuerdo actúa ya la metamorfosis, y la memoria no es un mecanismo rígido, sino que en ella hay ya una parte de imaginación productiva. Aquí Dilthey encuentra el nexo decisivo para dar el último paso, desde los procesos formativos básicos de la fantasía, que son involuntarios, a «las más elevadas producciones» de la imaginación, es decir, la poesía:

«En breve, como no existe imaginación que no se base en la memoria (*Gedächtnis*), así no existe memoria que no contenga ya en sí una parte de la imaginación. El recuerdo es a la vez

metamorfosis,⁴⁴⁰ y este conocimiento permite que sea visible la conexión entre los procesos más elementales de nuestra vida psíquica y las más elevadas producciones de la facultad creadora humana (...) la reproducción misma es un proceso de formación» (GS XXV, 139).

Por tanto, la constitución orgánica del poeta muestra una extraordinaria potencia en los procesos elementales que conciernen percepción, memoria y reproducción, y dado que en el recuerdo hay un componente de imaginación productiva, «la metamorfosis domina toda la vida de las imágenes en nuestra alma» (GS XXV, 139). Para explicar este fenómeno, Dilthey puede recurrir a los ejemplos aportados por Müller sobre sus propias experiencias visuales,⁴⁴¹ ya citados en el ensayo sobre los *Fenómenos visuales fantásticos* (GS XV, 96). Se trata entonces de investigar las modalidades y el grado de memoria en los poetas, y en eso debería centrarse tanto la consideración psicológica como la biografía (GS XXV, 136). El objeto de investigación de esta última pasa así de la reconstrucción de los hechos históricos al análisis de la fantasía en los poetas, reconduciendo la imagen poética a su manifestación empírica. La biografía, para Dilthey, es por tanto fundamental en la ciencia literaria, porque muestra el proceso creativo que se origina de la vida, y se encuadra en una estética con base histórica.⁴⁴² Ningún error metodológico, afirma Dilthey, «actúa más profundamente que la renuncia a la vastedad de los hechos históricos, entre ellos biográficos, para la construcción de la ciencia general de la naturaleza humana y de sus obras». (GS XXV, 147).

Sin embargo, en la metamorfosis y configuración de imágenes, que actúan en la imaginación poética, influyen también otras «fuerzas psíquicas», y en el poeta se mostrarían con especial fuerza: Dilthey se refiere a los *elementos afectivos*, sentimientos e impulsos, que están siempre ligados a las experiencias vividas. En el poeta habría «un poder extraordinario de los sentimientos, una vida anímica rica», que resulta preponderante «para la configuración y la metamorfosis de las imágenes» (GS XXV, 141-42). Estas fuerzas actúan también en las imágenes de los sueños y en las visiones fantásticas, de las que hablan Goethe y Tieck, y en el poder de las figuras poéticas,

⁴⁴⁰ El mismo concepto aparece también en el ensayo sobre Dickens: «así, en definitiva, toda reproducción de percepciones y representaciones, según la ley interna de una alma determinada, es una metamorfosis que se cumple. *No existe memoria que no sea también imaginación*, así como no existe imaginación que no sea también memoria» (GS XXV, 410). La cursiva es mía.

⁴⁴¹ «Wer hätte nicht, vor dem Einschlafen, geschlossenen Auges, sich an den einfachsten Phänomenen ergötzt, die hier sich darbieten? In dem ruhenden reizbaren Gesichtssinn erscheinen die inneren organischen Reize (...) farbige Phantasiebilder, die in beständiger Abwandlung begriffen sind». Cfr. GS XXV, 139 y J. Müller, *Über die phantastischen Gesichterscheinerungen*, cit., p. 18.

⁴⁴² Cfr. D'Alberto, *Biografía e filosofía*, cit., p.107.

como cuentan Ludwig y Dickens: «En todas estas creaciones hay un elemento afectivo» (GS XXV, 139-40). Dilthey había ya citado dos testimonios del mismo Goethe, acerca de su memoria visual y su imaginación, en el artículo sobre las “visiones fantásticas”,⁴⁴³ y los retoma ahora en este ensayo (GS XXV, 143-44). Ambos se encuentran, como hemos visto, en el ensayo de J. Müller.⁴⁴⁴ Conviene recordar el segundo, por su relevancia para una teoría de la imaginación como metamorfosis y despliegue (*Entfaltung*) de la imagen:

«Se comprende más claramente lo que quiere decir eso, que el poeta y todo artista auténtico han de nacer. Es necesario, en efecto, que su fuerza productiva interior haga brotar de un modo vivo y espontáneo, sin intervención de la voluntad, esas post-imágenes (*Nachbilder*), los ídolos que quedan adheridos al órgano, al recuerdo, a la imaginación; es necesario que se desplieguen, que crezcan, se extiendan y se contraigan, para convertirse de esquemas fugaces en imágenes verdaderamente presentes» (GS XXV, 144)

La forma básica de la imaginación poética, concluye Dilthey, «es entonces configuración de lo que hay contenido en la experiencia bajo la influencia de un determinado tipo de condición afectiva». (GS XXV, 143).⁴⁴⁵ Esta concepción será basilar para la elaboración de la *Poética* (1887), que Dilthey llevará a cabo diez años más tarde desarrollando en ella un atento estudio psicológico de los sentimientos.

6.3.5. Psicología descriptiva vs explicativa

El papel de la psicología, para Dilthey, es el de arrojar luz sobre el proceso creativo exponiendo «la sucesión de los reales, aunque intrincados, hechos psíquicos (*psychischen Tatsachen*)», absteniéndose de explicaciones teóricas: «explicaciones que, en conjunto, son meras hipótesis» que sirven solamente para la construcción de una psicología explicativa (*erklärenden Psychologie*), pero que resultan inútiles para fundamentar las «ciencias de la vida histórica» (GS XXV, 130).

⁴⁴³ Cfr. GS XV, 93 y ss.

⁴⁴⁴ J. Müller, *Über die phantastischen Gesichterscheinungen*, cit., pp. 36, y 76.

⁴⁴⁵ La esencia de la creación poética estaría entonces en esta influencia de las condiciones afectivas en la imaginación. Rodi considera que en este punto, con la renuncia a toda descripción o explicación de los procesos psíquicos elementales, empieza a delinearse la vía *hermenéutica* de Dilthey. Cfr. F. Rodi, *Morphologie und Hermeneutik*, cit., p. 79.

Como hemos visto, según Dilthey la consideración psicológica y la investigación biográfica colaboran para establecer el tipo y grado de memoria en los poetas, porque «la relación entre la experiencia acumulada y la fantasía libremente creadora, entre la reproducción de formas, situaciones y destinos y su creación, constituye el problema más profundo en relación al estudio de la facultad poética» (GS XXV, 137). Para investigar esta relación, el método asociativo no le parece adecuado a Dilthey, ya que ese método establece conexiones mecánicas entre las fuerzas psíquicas, como si no fueran algo vivo, mientras que la imaginación produce siempre nuevas conexiones. Sobre todo en la cuestión de la reproducción de imágenes el método hipotético le parece pobre. Por su parte, Dilthey propone entonces una solución gracias al concepto de metamorfosis, con el que los procesos de creación estarían siempre ligados. Toda reproducción es ya metamorfosis, ya que ninguna percepción es reproducida de forma inalterada.⁴⁴⁶

Para analizar las conexiones de fuerzas psíquicas, Dilthey aboga decididamente por el método descriptivo, rechazando cualquier tipo de procedimiento hipotético: «sólo a través de representaciones generales de hechos psíquicos comprendemos cada fenómeno individual de la historia» (GS XXV, 137). Hay que separar entonces la psicología descriptiva de otra que pretende explicar los hechos psíquicos y la producción poética a través de meras hipótesis: sólo la primera es «fundamento de las ciencias del espíritu» (*ibíd.*).

De esta manera, Dilthey pretende distanciarse de la psicología asociacionista de su época, especialmente la de Herbart y sus seguidores, defendiendo por su parte el método de una psicología descriptiva. No es la primera vez que se ocupa de este tema: ya en el ensayo sobre Novalis (1865) había retomado la definición de *Realpsychologie* del poeta alemán⁴⁴⁷ para describir su propia idea de psicología: «Una psicología que se propone ordenar el *contenido* de nuestra alma misma, comprenderlo en sus conexiones, y explicarlo en tanto que es posible» (GS XXV, 224). El estudio y las aportaciones de la psicología, también en el contexto de una tendencia de esa época, están entonces presentes en Dilthey ya desde los años 60. La psicología, y con ella las ciencias del espíritu, no necesitan para él ninguna hipótesis explicativa, porque sus objetos se presentan como una conexión viva, no como un hecho mecánico. En oposición a la

⁴⁴⁶ Cfr. G. Malsch, «Vorbericht der Herausgeberin», cit., XVIII.

⁴⁴⁷ Dilthey evidencia además cómo, en otros lugares, Novalis identifique la *Realpsychologie* con la antropología, que sería para él «la base de la historia del hombre». Cfr. GS XXV, 224.

florecente psicología experimental, Dilthey propone inicialmente una «psicología real», y más adelante, en el ensayo sobre Dickens de 1877, la define como psicología *inductiva* (GS XXV, 408).⁴⁴⁸ En las *Ideas* de 1894 diferenciará claramente entre psicología descriptiva y explicativa, afirmando que «la naturaleza la explicamos, la vida psíquica la comprendemos» (GS V, 143).

⁴⁴⁸ «La psicología inductiva», afirma Dilthey, «se conforma con establecer los estados de hecho, sin sostener ya hoy una explicación cualquiera como la única posible» (GS XXV, 408).

7. La imaginación del poeta. La *Poética* diltheyana

7.1. Introducción

El ensayo sobre *La imaginación del poeta*, publicado en 1887 y conocido normalmente como *Poética*,⁴⁴⁹ representa el trabajo sobre estética más importante de Dilthey.⁴⁵⁰ En este trabajo el filósofo afirma, además, la importancia de sus intereses estéticos para el desarrollo de su pensamiento en conjunto.⁴⁵¹ También Mish remarcó tempranamente cómo la *Poética* de Dilthey, junto con su teoría de la historia, constituye «la célula nuclear (*Keimzelle*) de su idea de la vida» (GS, V, ix). Por tanto, la *Poética* no puede ser considerada simplemente como un trabajo de estética, sino como el campo de prueba de las teorías filosóficas que el autor venía desarrollando en esos años. A juicio de Makkreel, con su concepto de imaginación Dilthey hizo una aportación fundamental tanto a la estética como a la epistemología de las *ciencias del espíritu*.⁴⁵²

Publicado cuando Dilthey aún creía posible encontrar leyes explicativas⁴⁵³ específicas para las ciencias del espíritu (e influenciado todavía por cierto afán positivista), el ensayo presenta tres leyes psicológicas de la metamorfosis imaginativa

⁴⁴⁹ En este contexto creemos conveniente advertir que las dos traducciones al castellano de la *Poética* necesitarían una profunda revisión, por varias razones: la traducción de Imaz (1945), a pesar de ser la mejor existente en cuanto a precisión terminológica, adolece de un lenguaje algunas veces anticuado; mientras que la traducción disponible en la editorial Losada (1945) presenta, en cambio, numerosas imprecisiones en el léxico, e incluso errores y omisiones. Por tanto, a mi juicio, esta edición imposibilita un estudio correcto de la obra diltheyana. A modo de ejemplo, señalamos los siguientes errores: «Wahrnehmungsbilder» traducido simplemente como «percepciones» (p. 65), «Nachbild» traducido como «imagen» en lugar de «postimagen» (p. 66), perdiendo así el auténtico significado de la teoría de Dilthey (y de Fechner); «Phantasiebildern» traducido como «ilusiones de la fantasía» (p. 74); «Zusammenhang», término clave de toda la filosofía diltheyana, traducido siempre como «complejo» en lugar de «conexión» o «nexo» (p. 80 y ss.); en la p. 83 se omite un «Erkennen», de manera que a «los procesos de formación del *pensar*» ya no se acompañan los del «conocer»; «*innewerden*» (p. 99), otro término clave, traducido como «descubrimos»; «*Empirie*» traducido como «empirismo» (p. 165), y un largo etcétera.

⁴⁵⁰ Matteucci señala que Dilthey se muestra aquí fiel a una costumbre típica de la filosofía alemana, es decir, con el término *Poetik* el autor entiende la reflexión sobre la *facultad imaginativa*, productiva, en la creación de las obras de arte por parte del «genio» artístico. Más en general, la poética representa un sector de la estética, ya que toma en consideración aquellos momentos según los cuales lo estético se constituye y se explica en la expresión imaginativa. Cfr. Matteucci, *Immagini della vita*, ob. cit., p. 81.

⁴⁵¹ R. Makkreel, *Dilthey. Philosopher of the Human Studies*. Princeton: Princeton University Press, 1975, p. 77.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 78. Matteucci también comparte este juicio. Cfr. Matteucci, *Immagini della vita*, cit., pp. 81-82.

⁴⁵³ Rodi señaló tempranamente cómo, siguiendo la vía de la fisiología sensorial, Dilthey había llegado en esos años a una concepción *organológica* de la obra de arte, la cual, al principio, le condujo hacia una psicología evidentemente explicativa. Cfr. Rodi, *Morphologie und Hermeneutik*, cit., p. 57.

que intentan dar cuenta del proceso creativo propio de la imaginación poética.⁴⁵⁴ Dado que las consideraciones psicológicas acerca de la imaginación poética son predominantes en este trabajo, a menudo la *Poética* ha sido tachada de psicologismo. En efecto, la tendencia de Dilthey a considerar el trabajo artístico en los términos de la experiencia del artista y del espectador, podría traducirse en una definición incompleta de la naturaleza del arte; en cualquier caso, el mismo Dilthey admitiría más tarde la necesidad de otorgar más importancia al estatuto objetivo del trabajo artístico en sí (GS, VI, 311).⁴⁵⁵

Con la ayuda de la fisiología sensorial, Dilthey intenta presentar las leyes del despliegue (*Entfaltungsgesetze*) de las imágenes de la percepción y del recuerdo como metamorfosis orgánicas. Sin embargo, como afirma Rodi, el método de la *comprensión histórica* reivindica también en este ensayo su derecho: gracias al concepto de *Erlebnis* (vivencia),⁴⁵⁶ la obra poética puede ser entendida como el producto de unos sentimientos y experiencias determinadas. Por tanto, la obra poética o artística se convierte en una totalidad dotada de *significado* (*Bedeutungsganzen*), que necesitará de un proceso hermenéutico para ser comprendida.⁴⁵⁷

Se puede decir que todo el ensayo diltheyano sobre la poética se juega dentro de esta dicotomía, irresuelta, entre *morfología* y *hermenéutica* (o, mejor dicho, comprensión histórica). Dicotomía irresuelta porque Dilthey, en estos años, está todavía demasiado apegado a la fisiología sensorial (Müller) y a la psicología (en particular la estética de Fechner), como para abandonar el propósito positivista de otorgar un fundamento *científico* a su poética y, en última instancia, a las ciencias del espíritu.

Los puntos de partida del ensayo diltheyano están constituidos, por un lado, por la poética de Aristóteles y, por otro, por la estética alemana: en particular Goethe y Schiller, pero también Humboldt, Schlegel y otros pensadores. Por tanto hay que advertir que con el término “poética” Dilthey entiende el amplio dominio de la prosa literaria, y no solamente la poesía en sentido estricto. El término *Dichter*, de hecho, en alemán no designa solamente al poeta, sino al escritor u autor en general.

Al comenzar su ensayo, Dilthey considera que el mayor problema de la poética en su época, en todos los países, es la anarquía respecto las reglas. La poética de

⁴⁵⁴ Cfr. Rudolf Makkreel & Frithjof Rodi, «Introduction», en Wilhelm Dilthey, *Selected Works. Volume V. Poetry and Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1997, pp. 4-5.

⁴⁵⁵ Cfr. Makkreel, *Dilthey. Philosopher of the Human Studies*, cit., p. 79.

⁴⁵⁶ Sobre la presencia de este concepto en la *Poética*, véase el cap. III del ensayo de K. Sauerland, *Dilthey's Erlebnisbegriff*, ob. cit., pp. 96-103.

⁴⁵⁷ Cfr. Rodi, *Morphologie und Hermeneutik*, cit., p.57.

Aristóteles ha quedado obsoleta frente a las novelas modernas de Fielding, Sterne y Rousseau. La estética alemana, en cambio, sobrevive todavía en ámbito académico, pero no tiene ya alguna influencia en los artistas o críticos más representativos. De hecho, los principios de aquella poética que habían sido debatidos en Weimar por Goethe, Schiller y Humboldt chocan ahora con la “epopeya de la vida moderna” descrita en las novelas de Dickens y Balzac (GS VI, 103-04). En este estado de anarquía estética, afirma Dilthey, el artista ya no encuentra una regla firme y el crítico se ve remitido a su sentimiento personal como única criterio de validez. En este contexto no es de extrañar que domine el juicio del público, de las masas.⁴⁵⁸

Sin embargo, esta situación de crisis señala, a juicio de Dilthey, el amanecer de una nueva época, en la que «una nueva manera de sentir la realidad quebranta las formas y reglas vigentes y anuncia el desarrollo de nuevas formas artísticas» (GS VI, 104). Una de las funciones vitales de la filosofía es justamente aquella de restablecer una conexión entre el pensamiento estético y el arte.

Según Dilthey, el rasgo característico de su época (positivista) es que todo se ha hecho democrático, por tanto incluso el arte, y que predomina «un ansia de realidad, de verdad científicamente confirmada» (GS VI, 105). Estas influencias han modificado radicalmente la obra poética, rebajando incluso su excelencia: de hecho, sostiene Dilthey, «grandes genios de la literatura narrativa» como Dickens y Balzac se habrían adaptado excesivamente a las exigencias de un público ávido de lectura. Resulta necesario, por tanto, restablecer una relación fructífera entre el arte, el razonamiento estético y un público crítico. Porque el análisis estético dignifica la posición del arte en la sociedad, estimulando a la vez al artista creador. Si es verdad que Lessing, Schiller y Goethe acompañaban sus obras con una atenta meditación estética y técnica, el arte necesita también ahora una disciplina por parte de los artistas y una educación del público por medio de la reflexión estética, «si se aspira a desarrollar, dignificar y defender su carácter superior frente a los instintos vulgares de la masa» (GS VI, 106-107).

Para Dilthey, la cuestión fundamental en la poética atañe la posibilidad de llegar a «leyes universalmente válidas, utilizables como reglas de la creación y como normas de la crítica» (GS VI, 107). En segundo lugar, cabría preguntarse en qué relación se encuentran estas reglas generales respecto a la técnica de una época y de un país

⁴⁵⁸ Esta reflexión sobre el público y la masa resonará también en la obra de Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*.

determinado. Resulta aquí evidente, según Dilthey, la gran dificultad a la que se enfrentan todas las ciencias del espíritu, «que consiste en derivar conclusiones universalmente válidas de las experiencias íntimas» (*Ibid.*), que suelen ser indeterminadas, complejas y sin embargo indivisibles. Dilthey se pregunta si este problema puede ser resuelto ahora, en su época, gracias a los recursos ofrecidos «por la ampliación del horizonte científico» (GS VI, 107). El problema de la poética, y de las ciencias del espíritu en general, es por tanto el siguiente: cómo pasamos de lo particular (las experiencias individuales) a lo universal (conclusiones universalmente válidas) para llegar, en nuestro caso, a una estética general.

Un segundo propósito de la nueva poética sería aquel de desarrollar «una ciencia general de los elementos y leyes, sobre cuya base se construyen las composiciones poéticas» (GS VI, 107). Para construir esta «ciencia general de la naturaleza humana y de sus obras» hay que acudir según Dilthey a todos los hechos históricos, sobre todo los biográficos. Se hace patente, en este afán por apoyarse en una ciencia y sus leyes, la influencia de la época positivista en la que el autor vivía.

A continuación Dilthey expone, en una frase sintética pero densa de significados, todo su programa para una nueva poética. En realidad es una cita de su propio ensayo sobre Goethe (1877):

El punto de partida de tal teoría debe estar en el análisis de la facultad creadora, cuyos procesos condicionan la poesía. La *imaginación del poeta* en su posición frente al *mundo de la experiencia*, constituye el punto de partida necesario para toda teoría que realmente quiera explicar el mundo variado de la poesía.⁴⁵⁹ (GS VI, 108)

Punto de partida es entonces el análisis de la *facultad creadora*, que no es otra que la *imaginación del poeta*. Pero esta imaginación creadora no actúa desde la nada, no pertenece a un mundo ideal separado de la realidad, sino que se desarrolla en esta misma realidad, y está influida por ella: tarea de una nueva poética es, por tanto, esclarecer el papel de la imaginación del poeta respecto al amplio *mundo de la experiencia*.

Además, la poética diltheyana no se propone solamente analizar la facultad creadora desde un punto de vista teórico, sino ofrecer al público y a los artistas también unas pautas seguras, unas normas estéticas que permitan apreciar a las obras de manera

⁴⁵⁹ Las cursivas son mías.

no arbitraria. El problema fundamental de la poética es entonces esclarecer la relación entre los procesos creativos, fundados en la naturaleza del hombre, y los hechos históricos en continuo cambio. En otras palabras, entre psicofísica e historia.

Así llegamos al problema básico: ¿podemos conocer cómo estos procesos fundados en la naturaleza del hombre (...) originan estos grupos diversos de poesía que distinguen a pueblos y épocas? Tocamos con esto la más profunda realidad de las ciencias del espíritu: la historicidad de la vida anímica que se exterioriza en todo sistema de cultura. (GS VI, 108)

Respecto a otras teorías, como la religión o la ética, la poética tiene según Dilthey la ventaja de contar con unas obras en las que «las fuerzas agentes parecen pulsar aún con vida». Por eso se puede estudiar bien la «estructura psicológica»⁴⁶⁰ y la «variabilidad histórica» de la formación poética, con el intento de esclarecer «el influjo de los procesos psicológicos sobre los productos históricos» (GS VI, 109).

Dilthey se propone entonces encontrar leyes generales, universalmente válidas, de la creación poética. Para ello confía en el análisis de los procesos psicológicos que están a la base de las creaciones poéticas, las cuales son siempre un producto histórico.

7.2. Puntos de partida: la poética antigua (aristotélica) y la estética alemana

7.2.1. La poética aristotélica

A juicio de Dilthey, la poética de Aristóteles era una teoría de las formas y una técnica basada en ella. Aristóteles aplicaba los procedimientos de la generalización, que deriva las formas de los hechos individuales, y de análisis, que demuestra que esas formas están compuestas de unidades; su método era descriptivo (GS VI, 109). Para la poética aristotélica, la poesía era imitación de hombres en acción a través de los medios expresivos del discurso (GS VI, 110).

⁴⁶⁰ Como afirma Matteucci, con el concepto de «estructura» Dilthey quiere subrayar la presencia de una *relación* que posee una regla interna propia, que ordena y gobierna su articulación. La relación recíproca de *las partes con el todo*, que el «significado» tendrá que gestionar, no es más que la modalidad elemental de esta relación estructural, importante sobre todo para los aspectos cualitativos de la experiencia. Cfr. Matteucci, *Immagini della vita*, cit., pp. 83-84.

En la época moderna, la poética influenciada por Descartes, Corneille y Boileau desarrolló, en su comparación con la tradición de la teoría aristotélica, una técnica rigurosa para la forma artística del drama francés. Lessing, que había pensado comentar la *Poética* de Aristóteles, compuso su *Laocoonte* y su *Dramaturgía* en base a esa poética (GS VI, 112). Cuando pasó la época del *Sturm und Drang*, con el rechazo de todas las reglas, Goethe y Schiller intentaron construir una técnica de la poesía, y en los años 90 del siglo XVIII hubo grandes debates sobre la epopeya y el drama. Ambos poetas se sorprendieron, entonces, al saberse tan de acuerdo con Aristóteles (VI, 113). Dilthey transcribe al respecto algunos pasajes del epistolario entre Goethe y Schiller. Goethe escribió el 28 de abril de 1797:

«He vuelto a leer con el mayor agrado la *Poética* de Aristóteles; es un hermoso producto de la razón en su máxima expresión. Es notable cómo Aristóteles sólo se atiene a la experiencia. Por tal razón tiende, si se quiere, a hacerse un poco material, aunque al mismo tiempo se impone con mayor solidez».

Schiller, en su respuesta del 5 de mayo de 1797 también se manifestaba de acuerdo con Aristóteles, observando con sagacidad cómo en su *Poética* no se trata de una filosofía del arte poética, al estilo de los estéticos modernos, sino de

«la comprensión (*Auffassung*) de los elementos que integran una composición poética (...) Todo su concepto de la tragedia descansa sobre fundamentos empíricos; (...) razona en base a esa experiencia; a nosotros nos falta en gran parte toda la base de su juicio (...) Y si sus juicios son auténticas leyes de arte, se lo debemos a la feliz coincidencia de haber existido entonces obras de arte, que representaban en un caso individual a su género».

Sin embargo, para Dilthey esta concepción poética era totalmente ahistórica, ya que representaba un género a través de un caso particular (GS VI, 113).

Partiendo de la diferencia de actitud entre el poeta épico y el dramático respecto a sus respectivos géneros, Goethe derivó luego las diferencias básicas de su arte, resumiendo en un solo punto de vista las consideraciones técnicas que habían acompañado su propia creación y la de Schiller:

«El poeta épico y el dramático están sometidos ambos a las leyes generales, especialmente a las de unidad y a la ley del desenvolvimiento; además ambos se ocupan de objetos similares (...) su

gran diferencia esencial consiste en que el poeta épico presenta la acción como totalmente pasada mientras que el dramático la muestra absolutamente actual». (GS VI, 114)

7.2.2. La estética alemana y la «ley de Schiller». *Erlebnis* y forma

Sin embargo, afirma Dilthey, la poética aristotélica, en cuanto teoría de las formas y como técnica, pronto resultó ser insuficiente. La técnica derivada por abstracción de los poetas griegos chocaba con la que existía en el teatro español e inglés, así como en la novela moderna.

En época moderna, a través de una renovada investigación, se trató entonces de determinar la fuerza, o la función, de la que proceden el arte y la poesía. Dilthey recuerda que ya Bacon y Hobbes habían descubierto esa fuerza en la *fantasía*. Addison reconoció en la *imaginación* la facultad en que reside el fundamento propio de las producciones poéticas. Shaftesbury y Dubos derivaron de esta facultad creadora los rasgos fundamentales de una nueva estética. En Alemania, esta estética llegó a conformarse en un sistema, partiendo de la facultad creadora del hombre y de toda la naturaleza, cuya manifestación es la belleza. La estética alemana, sostiene Dilthey, consideraba la *imaginación* como la *facultad creadora* de la que procede el arte y la poesía (GS VI, 115).

Las contribuciones de esta estética alemana se pueden apreciar en los escritos primeros de Herder, en toda la producción de Goethe y de Schiller, y en los trabajos literarios y críticos de los Schlegel. A juicio de Dilthey, la verdadera importancia de esta estética con respecto a la poesía consistió en que los poetas y filósofos alemanes reflexionaron sobre la fuerza creadora, el fin y los medios de la poesía. La poética alemana de aquella época era, pues, «una reflexión viva y activa que influyó sobre la poesía, la crítica, la interpretación y el conocimiento histórico-literario o filológico». (GS VI, 116)

La *primera* conquista de esa estética alemana, según Dilthey, fue una importante *proposición*: la poesía no es imitación de una realidad anterior a ella (como en Aristóteles), y tampoco es expresión de verdades relativas a contenidos espirituales anteriores a ella; la facultad estética es, al contrario, «una fuerza creadora que engendra un contenido no dado en ningún pensamiento abstracto, que trasciende la realidad y hasta constituye un modo de contemplar el mundo» (GS VI, 116). Con esto se le

reconoció a la poesía una capacidad independiente de contemplar a la vida y al mundo, elevándola a «órgano de comprensión del mundo» junto a la ciencia y a la religión. Sin embargo, para Dilthey en esa proposición se mezclaban verdades con exageraciones, por tanto una nueva poética tendrá ante todo que separar ambas cosas.

El primero que intentó expresar en una fórmula la naturaleza de esta «genialidad estética» fue Schiller, según el cual la belleza es *forma viviente* y palpitante: «se crea belleza allí donde la intuición aprehende vida en la imagen, o donde se insufla vida a la forma. La forma tiene que hacerse vida y la vida forma» (GS VI, 117), afirma Dilthey acerca de la estética schilleriana. Solo cuando la forma de un hombre «vive en nuestra sensación y su vida adquiere forma en nuestro entendimiento, entonces es forma viviente, y esto ocurre todas las veces que lo juzgamos como bello»⁴⁶¹ (*Ibíd.*).

Dilthey define entonces como *ley de Schiller* aquel principio que lleva a cabo la traducción de la vivencia (*Erlebnis*) en forma, y de la forma en vivencia:

Llamaré ley de Schiller aquel principio por el cual el proceso estético capta en la forma la vitalidad gozada en el sentimiento y anima así la intuición, o representa intuitivamente esa vitalidad transmitiendo así la vida en la forma, y por tanto el principio por el cual aquí se realiza constantemente la traducción de vivencia (*Erlebnis*) en forma y de forma en vivencia. (GS VI, 117)

Es la primera vez que Dilthey utiliza el término *Erlebnis* en sentido filosófico, es decir, no en el uso habitual que vimos en otros capítulos. De hecho, a continuación afirma que tratará de formular psicológicamente dicha ley de Schiller, y de fundamentarla con mayor precisión.

Vida y forma representan entonces las dos caras del trabajo artístico-poético, y en la ley de Schiller se da una unidad entre estos dos ámbitos: la unidad entre interior y exterior. Dilthey recuerda que esta fórmula, durante una cierta época, ha expresado incluso una concepción del mundo y de la filosofía, es decir, la época del idealismo alemán. Esta concepción estética del mundo fue fomentada por las reflexiones de Goethe y de Schiller sobre los procesos poéticos, a las cuales se apoyó luego la estética de Schelling. Dilthey afirma que en el pensamiento de Schiller «la facultad estética eleva la relación de interior y exterior, viva en nosotros, a energía viviente» (GS VI, 117).

⁴⁶¹ Schiller, *Sobre la educación estética del hombre*, carta 15.

Según Dilthey, la estética alemana, tal como se desarrolló en las obras de Schelling y de Hegel, tuvo el mérito de acabar con el principio de imitación; sin embargo, su lado negativo consistió en la exageración de principio del genio, borrando de esa manera los límites que separan a la estética del conocimiento científico y filosófico (GS VI, 118).

La *segunda proposición* de esta estética alemana contiene, para Dilthey, la fundamentación de la ley de Schiller. Ya había sido desarrollada por Kant en el análisis del gusto y del agrado, mediante la proposición según la cual en la *impresión* estética aparece, de forma atenuada, el mismo proceso complejo que se da en la *creación* estética. El juicio del gusto es estético, es decir, tiene su razón determinante en la relación de los objetos con los sentimientos de placer o dolor, sin que por eso intervenga la facultad de desear. De esa manera, afirma Dilthey, el análisis kantiano suprime el concepto según el cual lo bello sería lo verdadero, y pone al centro del análisis la importancia de los *sentimientos* para los procesos estéticos. Dilthey se propone, ahora, desarrollar en una teoría ese análisis de los sentimientos involucrados en la creación poética, dándole a la vez una fundamentación más científica e investigando «la importancia de los *sentimientos* para los procesos de creación, de metamorfosis de las imágenes y de composición» (GS VI, 119). Esa fundamentación, según el filósofo, hay que buscarla en la psicología (o, mejor dicho, en la psicofísica).

Así como la técnica aristotélica exigía validez universal, también Kant sostenía que el juicio del gusto tenía la exigencia de validez universal, vislumbrando de esa manera un sistema de determinaciones intemporalmente válido. De acuerdo con Kant, Goethe y Schiller intentaron derivar *una técnica universalmente válida para toda la poesía* sobre la base de conceptos estéticos. En la misma línea estaba el hombre ideal de Schiller, que con lo bello construye en sí la libertad suprema. Ese hombre ideal, afirma Dilthey, apareció luego en dos grandes obras de Goethe, como meta de la formación vital de sus protagonistas: *Faust* y *Wilhelm Meister*. En estas dos obras hay una aspiración a la idealidad pura dentro de lo real, y este ideal universalmente válido de la humanidad (*Humanität*) es, para Dilthey, el contenido más profundo de la poesía alemana (GS VI, 120).

En contraposición a ese punto de vista estaba el pensamiento de Herder, fundador de la escuela histórica, el cual, frente a las exigencias universalistas, acentuó la diversidad histórica del gusto nacional. Herder fue para Dilthey «el fundador de un conocimiento histórico de la poesía en su relación con la lengua y con la vida nacional»,

ya que gracias a él empezó el punto de vista de una poética histórica» (GS VI, 121). En este sentido, Herder no se oponía solamente a Aristóteles, sino también a la estética de Kant y de Schiller. Sin embargo, sostiene Dilthey, Herder fracasó respecto a estos rivales «por la falta de claridad en sus conceptos y de firmeza en su fundamentación» (*Ibid.*). Su pensamiento no supo solucionar el problema que se da en la relación entre los elementos universalmente válidos de la poesía y sus manifestaciones históricas, por tanto variables. En cambio, afirma Dilthey, la estética alemana estableció la relación causal que existe entre el *estado de ánimo* que está a la base de una obra poética y la *forma* que le es propia. El análisis de la forma sería aplicado luego a toda la literatura europea, dando inicio a la gran época de la filología crítica y la estética alemanas.

Sin embargo, sostiene Dilthey, estos principios estéticos provocaron en la poesía y poéticas alemanas una sobrevaloración de la forma, que se expresaba también en la “veneración” schilleriana por una esfera de formas puras e ideales, separada de la realidad, y que sería el reino de la libertad y de la belleza (GS VI, 122). Estos ideales prepararon el terreno para la época romántica excesivamente idealista, que Dilthey critica.⁴⁶² Además, el método de la intuición genial, defendido por la estética idealista, demostraba también en ámbito científico-filosófico todos sus defectos.

Ahora, para Dilthey, se trata de investigar científicamente esos estados de ánimo que producen las formas poéticas y que se representan en ellas, buscando una *fundamentación psicológica*; sin olvidar, por supuesto, el conocimiento de la esencia histórica del hombre (GS VI, 123). A partir de esta crítica a la estética idealista, Dilthey da comienzo a su propia investigación: el punto crucial de su reflexión se dará entonces en la búsqueda de un equilibrio entre los dos polos de *psicología e historia*.

7.2.3. Problemas y tareas de una nueva poética

Para Dilthey, la poética debe apoyarse en las ciencias afines para encontrar métodos y recursos adecuados. Entre las ciencias afines, Dilthey nombra a la *retórica*,

⁴⁶² Al respecto Dilthey hace propia una crítica de Otto Ludwig a esta poesía idealista: «La división artificial que aportaron Goethe y Schiller, y siguiendo sus huellas, los románticos, en el arte y la vida, separando lo estético de lo bueno y de lo verídico y haciendo de la poesía una *fata morgana*, una isla de ensueños que separa al hombre del mundo y de sí mismo y a la vez le arrebató con el sentimiento nostálgico su capacidad de acción; la separación artificial que le impregnaba a nuestra cultura el carácter femenino, lo he superado con el estudio de Shakespeare» (GS VI, 122-23). Cfr. O. Ludwig, *Skizzen und Fragmente*. Leipzig, 1874, p. 84.

que «se mantuvo desgraciadamente en el mismo punto que había alcanzado en la Antigüedad» (GS VI, 123). Muy afín es también la *hermenéutica* pero, a juicio de Dilthey, ésta no avanzó nada desde la época de Schleiermacher, el cual la había elevado «a categoría de la apreciación estética de la forma». En cambio, la *gramática* y la *métrica* son bases para la poética y modelos para un *método comparativo* que establezca ante todo relaciones causales. Sin embargo, no se pueden equiparar los métodos de la *gramática* a los de la poética: ateniéndose al modelo de la gramática, afirma Dilthey, «tendríamos que limitarnos a la observación empírica exterior (...) a la generalización por comparación y a la fundamentación fisiológica» (GS VI, 124).

La poesía, sostiene el filósofo, nace por un proceso vivo que, en el poeta contemporáneo, puede ser observado desde su germen hasta su configuración acabada. Además, se puede acudir a los testimonios de los mismos poetas sobre el proceso de creación. A juicio de Dilthey, en las obras poéticas “pulsa” todavía transparente «la vida creadora que las originó», y a menudo es posible deducir de su forma acabada la ley de su creación. Al filósofo interesa ahora encontrar las causas del proceso creador poético: «Quizás podrá lograrse aquí, por primera vez, una explicación causal partiendo de los procesos creadores; la poética parece hallarse bajo condiciones que permiten ante todo la explicación interna de un complejo histórico-espiritual mediante un método causal» (GS VI, 125).

Makkreel comentó, con respecto a la *explicación interna*, que Dilthey pretendía desarrollar aquí la idea de una conexión interna, no-hipotética, en su psicología. Lo que una «explicación interna» haría inteligible sería la manera en que la vida psíquica, en su totalidad o limitadamente a algunos de sus fenómenos, se conserva en el tiempo y desarrolla su propio carácter.⁴⁶³ En conexión con el método interior o psicológico, que Dilthey pretende fundamentar en su ensayo, están los problemas centrales de la poética, que se pueden resumir en tres puntos:

1) El valor independiente de la poesía y la *función* que ésta cumple en la sociedad, jamás podrá ser evidenciado siguiendo un método empírico exterior. Evidentemente, el espíritu no puede considerar sus propias obras como algo ajeno y objetivamente empírico, analizándolas con el método exterior de las ciencias naturales. La poesía, al contrario, tiene una función viva en la sociedad (GS VI, 125-26).

⁴⁶³ Cfr. Makkreel, *Dilthey. Philosopher of the Human Studies*, cit., p. 91.

2) Un segundo problema, central en toda poética, atañe la disputa entre la pretensión de *validez universal* y la variación histórica de los juicios del gusto, así como del concepto de belleza, de la técnica y de sus reglas. Este problema, según Dilthey, debe ser resuelto para que la poética ofrezca efectivamente unas pautas al poeta creador y oriente, a la vez, el juicio del público, otorgando una base firme a la crítica y a la filología estética. «Desde que cayó el principio del valor ejemplar de la poesía antigua», afirma Dilthey, «la ley de lo bello y las reglas de la poesía sólo pueden ser derivadas de la naturaleza humana» (GS VI, 126), es decir, de una base psicofísica. La poética se había apoyado originariamente en el valor de los clásicos, después en cualquier concepto metafísico de lo bello; ahora, según Dilthey, debe partir del estudio de la vida anímica, sin olvidar la variabilidad de las manifestaciones históricas: «En esto se manifiesta una relación general entre lo psicológico y lo histórico, que abarca todos los dominios» (*ibíd.*). La *fantasía del poeta*, a juicio de Dilthey, está condicionada históricamente no sólo en su materia, sino también en su técnica; de hecho, la técnica poética suele considerarse universalmente válida sólo porque carece de conciencia histórica.

3) Las *formas individuales* de la poesía tampoco pueden ser explicadas en sus impulsos interiores con el método de la observación y comparación exteriores, ni reconducidas bajo reglas universalmente válidas. Esto porque a la base de cada forma poética hay una profunda diferencia psicológica, que es expresión de la intimidad propia de cada poeta.

Por tanto la poética, según Dilthey, «tendrá que aprovechar la ventaja de combinar el estudio psicológico de la creación poética con los recursos de la observación exterior» (GS VI, 127) y de la generalización por comparación. La fundamentación de la poética diltheyana partirá entonces de un *análisis psicológico* de los sentimientos, o estados de ánimo, a la base de las creaciones poéticas, para luego recurrir también a «ese otro aspecto del método moderno», es decir, el *método comparativo* (*Ibíd.*).

7.3. Fundamentación psico-física de la poética diltheyana

7.3.1. La poesía como expresión de un sentimiento de la vida

Dilthey se propone, ante todo, observar y reunir a través del método biográfico los rasgos comunes a todos los poetas. Lo primero que resulta de dicha investigación es que un elemento psíquico, o una combinación de tales elementos, «puede ser parte integrante de la poesía sólo en la medida en que esté en relación con una vivencia (*Erlebnis*) y su representación» (GS VI, 128). Por tanto, Dilthey llega a esta conclusión: «la base (*Unterlage*) de toda verdadera poesía es, por consiguiente, la vivencia (*Erlebnis*), la experiencia vital (*lebendige Erfahrung*), elementos anímicos de toda especie que entran en relación con ella» (*Ibíd.*).

A través de dicha relación, cualquier imagen del mundo exterior puede convertirse en material para la creación poética. En este sentido, según Dilthey, el gran poeta no se diferenciaría del filósofo o del político: pues todos ellos actúan a partir de su «círculo de experiencia», pudiendo aprovechar «una poderosa vitalidad del alma, energía de las experiencias del corazón y del mundo, fuerza de generalización y de demostración» (GS VI, 128).

La creación poética se apoya siempre, por lo tanto, en «representaciones de la vida» (*Lebensvorstellungen*), y todos sus elementos (es decir, motivo, argumento, caracteres, y acción) son transformaciones de representaciones de la vida. De esto resulta que las creaciones de la imaginación (*Einbildungskraft*) poética no se desarrollan a partir de la nada: según Dilthey, deben ser el producto «de un alma sana y poderosa, llena de realidad, y deben de esa manera acerar y fortalecer lo mejor en el lector o auditor, enseñándole a comprender mejor su propio corazón, a estimar la vida oculta», para estar incluso «a la altura de lo extraordinario» (GS VI, 129). Por tanto, a juicio de Dilthey, el verdadero poeta no es el loco enajenado, sino un individuo en su sano juicio, que disfruta además de un intelecto y una sensibilidad extraordinarios.⁴⁶⁴ Por este motivo, Dilthey llegará a definir al poeta como un “vidente” de la humanidad: porque su capacidad de interpretación del mundo (hermenéutica, por así decir), le convierte en un guía para los demás.

Sin embargo, a pesar de que las peculiares características psicofísicas coincidan, de alguna manera, en todos los grandes poetas, las diferentes sensibilidades de cada

⁴⁶⁴ Ya en su discurso sobre *Imaginación poética y locura* de 1886, Dilthey había afirmado que «El genio no es un fenómeno patológico, sino el hombre sano e íntegro» (GS VI, 94).

época han producido una variedad innumerable de poesías y géneros literarios. De ello se deduce que la *técnica* poética esté condicionada históricamente (GS VI, 129).

Dilthey se propone descubrir el contenido “nuclear” común a toda poesía, a partir de sus formas más simples. La creación del poeta se basa siempre en la energía de las vivencias (*des Erlebens*). Como vimos en capítulos anteriores, lo que diferencia al poeta de los hombres corrientes es su peculiar constitución orgánica, «que tiene gran resonancia en los tonos vitales»; por tanto, incluso los eventos más banales como la simple noticia leída en un periódico, el escueto informe de un cronista, o una leyenda, en el poeta se tornan vivencia (GS VI, 130).

Esto se debe a que, en el poeta, el «sentimiento de la vida» (*Lebensgefühl*) se encuentra especialmente desarrollado y despierto. Ese *sentimiento de la vida* (*Lebensgefühl*) resuena en los sonidos, palabras e imágenes del poeta; y la intuición, para Dilthey, «sólo nos satisface plenamente cuando está colmada de ese contenido de la vida y de las vibraciones del sentimiento» (GS VI, 130). La característica fundamental de toda poesía, en cuanto a su contenido, es justamente esa «compenetración (*Ineinander*)» de lo exterior con lo interior, «nuestra vida originaria (*ursprünglich*), íntegra y plena, la intuición interiorizada y saciada por el sentimiento, sentimiento de la vida que se irradia en la claridad de la imagen» (GS VI, 131).

Dicha vivencia adquiere, además, su pleno significado (*Bedeutung*) solamente poniéndola en relación interior con otras vivencias: solo de esa manera tomamos realmente posesión de ella. Jamás «puede ser resuelta en pensamientos o ideas, pero puede ser puesta en relación con la totalidad de la existencia humana mediante la reflexión» y la generalización, para «ser comprendida así en su esencia, es decir, en su significado» (GS VI, 131).

Significar, para Dilthey, es entonces *expresar en imágenes*, además de vivir en imágenes. La poesía, y las manifestaciones de lo estético en general, parecen detener el flujo de la vida, relacionando las vivencias en imágenes de significado. Pero ésta es solo una apariencia, a juicio de Matteucci, ya que mediante las *imágenes de la vida* acontece solamente una articulación más precisa de las estructuras rítmicas insitas en la vida: la «vida misma» adquiere en la imagen su propio metro rítmico.⁴⁶⁵ Estas “condiciones de posibilidad” residen, en definitiva y especialmente en la estética, en la estructura categorial del significado, así que se puede afirmar, con Matteucci, que «la estética

⁴⁶⁵ Matteucci, *Immagini della vita*, cit., p. 88.

diltheyana, como modalidad de su teoría, se configura como *teoría de la significación* en tanto función “poietica” inmanente a la *experiencia* humana, antes que como doctrina de las formas artísticas y teoría de los géneros artísticos». ⁴⁶⁶

Toda poesía se compone de *vivencias*: tanto sus elementos como sus formas de conexión. El poeta tiene una disposición de ánimo (*Stimmung*) peculiar, viva, que configura también su intuición del mundo; en este sentido, el poeta «posee y disfruta su propia existencia en un fuerte *sentimiento de la vida*, en las fluctuaciones entre placer y dolor» (*ibíd.*). Por eso, recuerda Dilthey, llamamos «poéticas» a las obras de arte que son producto de una vivencia, es decir, de la vida misma «que nos habla por medio de colores o líneas, en formas plásticas o acordes musicales» (*ibíd.*).

Por tanto, la función primaria de la poesía es justamente la de «alimentar, reforzar y despertar esta vitalidad. La poesía nos reenvía constantemente a esa energía del sentimiento de la vida» (GS VI, 131). Por ese motivo, según Dilthey, el verdadero poeta no puede ser el loco atormentado o ajeno a la realidad, sino el individuo «pleno, íntegro y sano», que enseña a los demás a disfrutar del mundo entero como vivencia.

7.3.2. La peculiar constitución orgánica del poeta

La *fantasía creadora* es la facultad propia de todo poeta, y se nos presenta habitualmente como la cualidad que distingue al poeta de los hombres corrientes. Sin embargo, a juicio de Dilthey, esa fantasía responde simplemente a una constitución orgánica más fuerte en algunos hombres, «que procede de la extraordinaria intensidad y duración de algunos procesos elementales determinados» (GS VI, 132). Por tanto, será necesario acudir a la psico-fisiología para desentrañar el funcionamiento de la fantasía poética. Dilthey sigue aquí en la misma línea investigadora que había expuesto en su ensayo sobre las “visiones fantásticas” de 1866.

El poeta, afirma Dilthey, se distingue de las personas corrientes ante todo «por la intensidad y precisión de las *imágenes perceptivas* (*Wahrnehmungsbilder*)» (GS VI, 132), su variedad y el grado de interés que las acompaña: «Éste es el primer componente de la vivencia y aparece en el poeta con una energía extraordinaria». Como ya había sostenido en otros ensayos, Dilthey afirma que la razón de esta capacidad

⁴⁶⁶ *Ibíd.*

extraordinaria del poeta reside en su «constitución sensorial (*sinnliche Organisation*), en el ojo con el que mira el mundo, en el oído fino con el que lo escucha» (*Ibíd.*). La riqueza de imágenes nítidas de la que disfruta el poeta se vincularía a su capacidad extraordinaria de retenerlas en la memoria durante un largo periodo.

Además, el poeta se distingue «por la claridad del dibujo, la intensidad de la sensación y la energía de la proyección propias de sus *imágenes memorativas* (*Erinnerungsbilder*) y a las configuraciones que derivan de ellas» (GS VI, 133). Dilthey se apoya aquí en las teorías de Fechner: en el órgano sensorial (el ojo), la excitación puede perdurar incluso después de haber cesado el estímulo; la percepción se convierte entonces en una post-imagen (*Nachbild*): «Aun en los casos en los que no se mantenga esta excitación de los nervios sensoriales, el contenido de la percepción puede perdurar o ser reproducido como representación (*Vorstellung*)» (*ibíd.*).

Dilthey utiliza la terminología de Fechner para diferenciar las imágenes según su tipología, incluso cuando habla de *post-imágenes del recuerdo*: «La representación que se une a una percepción sin que intervenga otra, es la más próxima a esa percepción en cuanto a su naturaleza. Fechner la llama post-imagen del recuerdo (*Erinnerungsnachbild*)» (*ibíd.*). Naturalmente, esta diferencia entre la percepción sensorial y la representación es mucho mayor en los poetas: Dilthey cita a Balzac, que «hablaba de los personajes de la *Comedia Humana* como si vivieran», y también una declaración de Goethe, según el cual «después de haber hablado durante un cuarto de hora con alguien, yo podría hacerle hablar durante dos horas»⁴⁶⁷ (GS VI, 133-34).

Sin embargo, más que por la energía de sus imágenes memorativas (*Erinnerungsbilder*), el poeta se distingue por la fuerza con que expresa o reproduce «*estados anímicos* (*seelische Zustände*) vividos personalmente» o «captados en otras personas» (GS VI, 134). Estas reflexiones conducen Dilthey a establecer un paralelismo entre percepción exterior y vivencia: «A la diferencia entre percepción exterior y representación, corresponde en el ámbito de la experiencia interior (*innere Erfahrung*) la diferencia entre vivencia y su reproducción» (*ibíd.*).

En este proceso que involucra una percepción exterior, o una vivencia, y su reproducción resultan decisivos los estados afectivos, o sentimientos: «Primero las percepciones exteriores, que están vinculadas con un estado afectivo o volitivo, pasan a ser representaciones» (GS VI, 134); luego, las imágenes de las personas, del ambiente,

⁴⁶⁷ Eckermann, I, 127 s.

de la situación se reproducen a partir de sentimientos y procesos volitivos. Con esto, afirma Dilthey, entramos «en el dominio más peculiar del poeta: la vivencia y su expresión o su reproducción en la *fantasía*»⁴⁶⁸ (*Ibíd.*). La energía de esas reproducciones depende justamente de la fuerza originaria de los sentimientos, afectos y procesos volitivos involucrados en el proceso.

Esas representaciones de la fantasía están siempre ligadas al recuerdo de las percepciones exteriores que las provocaron, al igual que esas «imágenes memorativas», cuyo vigor e intensidad dependen de la fuerza de los estados afectivos. Al respecto, Dilthey vuelve a citar dos pasajes de Dickens y de Goethe, ya mencionados en el ensayo de 1877, que resultan significativos para entender la intensidad de las representaciones imaginativas de esos autores. Goethe cuenta cómo, entre sueño y vigilia, encontró el plan para la *Ifigenia en Delfos* gracias a una escena de reconocimiento: «Yo mismo lloré sobre eso como un niño»⁴⁶⁹ (WA III, I, 304). Goethe confesaría posteriormente a Schiller su incapacidad para escribir una verdadera tragedia, porque la idea misma le asustaba y estaba convencido de que sólo con intentarlo se destruiría a sí mismo.

Dilthey insiste en el paralelismo entre Goethe y Dickens sosteniendo que ciertas figuras poéticas de cuentos, novelas o comedias nacen de la vitalidad de ciertas reproducciones ya en la infancia de los poetas. Goethe, basándose en su propia experiencia, destacó los límites de la fantasía con respecto a la reproducción:

La fantasía jamás puede imaginarse una perfección tal y como aparece realmente en el individuo. La fantasía se la imagina sólo de manera más vaga, más nebulosa, más indefinida, más ilimitada, pero jamás con la plenitud característica de la realidad».⁴⁷⁰ (GS VI, 135)

El poeta, según Dilthey, también se distingue «por la enérgica *animación* (*Beseelung*) de las *imágenes* y por la satisfacción en una intuición *impregnada de sentimientos*, que resulta de ello» (GS VI, 136). Esto se debe a la fuerte energía de su *sentimiento vital*, que provoca las imágenes relativas a sus experiencias vitales (vivencias) y las retiene durante mucho tiempo en su conciencia.

Dilthey concluye, por tanto, que un «impulso irresistible impele a los grandes poetas a experimentar, repetir y acoger en sí *vivencias* de cualquier índole poderosa, que

⁴⁶⁸ La cursiva es mía.

⁴⁶⁹ Goethe escribe el 18 de octubre de 1786. Dilthey había utilizado este pasaje ya en su ensayo sobre la imaginación poética en su similitud con el sueño y la locura.

⁴⁷⁰ *Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller*, hrsg. von C.A.H. Burckhardt. Stuttgart, 1870, p. 81.

sean conformes a su naturaleza» (GS VI, 136). Shakespeare, por ejemplo, vivió de manera apasionada como sus héroes, disfrutando de muchas experiencias. Al respecto, Dilthey vuelve a citar un paso sobre las experiencias de Shakespeare que ya había utilizado en su “Goethe” del 77. Nombra además algunos poetas que, en otras circunstancias, había definido como poetas “objetivos”: Cervantes, Corneille, Racine y Dickens. A juicio de Dilthey, «Goethe en Weimar expresó de un modo típico la alegría de un verdadero poeta por la ampliación de sus experiencias en la vida activa»⁴⁷¹ (GS VI, 137).

Existen otros tipos de poetas que, a diferencia de los “objetivos”, «vivieron con la mirada introspectiva dirigida hacia los propios estados subjetivos»: el ejemplo paradigmático sería Rousseau. Dilthey ya había nombrado a este tipo de poetas, que él define “subjetivos”, en su ensayo del 77; aquí cita también a Eurípides, Dante y Schiller: «si en Goethe lo exterior está en equilibrio con lo interior, en cambio en el joven Schiller la vivencia íntima quizá predomine» (*ibíd.*)

El poeta, finalmente, se distingue de los demás porque las imágenes de su fantasía, y las combinaciones en que se encuentran entretajadas, «se desarrollan libremente *por encima de los límites de lo real*. Crea situaciones, figuras y destinos que trascienden esta realidad» (GS VI, 137). El propósito de la investigación diltheyana será entonces el de descubrir de qué manera se forman en el poeta aquellos procesos que están involucrados en la creación de la obra poética. La pregunta clave, a la que Dilthey pretende dar una respuesta en su ensayo, es justamente ésta: ¿qué es la *fantasía poética* y cómo funciona?

7.3.3. La imaginación del poeta en su afinidad con el sueño, la locura y otros estados alterados

Retomando lo que ya había escrito en su “discurso” del año anterior (1886), Dilthey afirma que la imaginación poética guarda cierta semejanza con los procesos implicados en el sueño y en la locura: ambos son estados psíquicos que se alejan de la vida consciente normal. Ya los románticos habían señalado la afinidad del genio con la

⁴⁷¹ Es interesante notar que la opinión de Ortega y Gasset, acerca de los años que Goethe transcurrió en Weimar, es justamente opuesta a la de Dilthey. Véase al respecto el primer capítulo.

locura, el sueño y otros estados exaltados de la conciencia, y para Dilthey la creación poética tiene efectivamente en común con esos estados anormales el hecho de que «en todos estos estados se producen imágenes que trascienden la experiencia» (GS VI, 139). Sin embargo, la fantasía poética se diferencia de los estados patológicos en un aspecto fundamental: porque crea imágenes que nos ayudan a comprender mejor la realidad misma.

Esta es la característica del gran poeta: que su fantasía constructiva crea con elementos experienciales, apoyados por las analogías de la experiencia, un tipo de persona o acción que va más allá de la experiencia y por el que, sin embargo, la comprendemos mejor. (GS VI, 139)

Otra analogía entre el loco y el poeta reside en la capacidad de este último de transformar el propio yo en el del héroe, hablando como lo haría él, al igual que un actor. Es este un rasgo que merecería ser investigado por la psicología, según Dilthey.

Es cierto que, en el poeta, la imagen se asemeja a la alucinación. Gracias a un proceso de *metamorfosis*, las imágenes adquieren una forma que las aleja de la realidad. Ahora bien, lo que funciona como elemento desencadenante de la metamorfosis, según Dilthey, es la influencia de los sentimientos; las imágenes se transforman adquiriendo la forma de los afectos que pulsan en el sujeto en un momento dado: «así como al caminante en el bosque nocturno se le transforman los contornos vagos de las rocas y árboles bajo el influjo de los afectos» (GS VI, 166).

Según Dilthey, «existe una *estructura* de la vida psíquica tan claramente cognoscible como la del cuerpo animal. Vivir consiste, en general, en la interacción de un cuerpo animado con un mundo exterior, que constituye su medio» (GS VI, 167). Durante esta interacción se producen, evidentemente, unos cambios en el estado afectivo del sujeto, y los sentimientos provocan luego «acciones impulsivas, tensiones del deseo y de la voluntad» (*Ibíd.*). La «conexión adquirida de la vida psíquica» surge poco a poco en este despliegue de la vida psíquica.

La conexión adquirida de la vida psíquica actúa de manera inconsciente en nosotros, modificando y adaptando nuestras representaciones y deseos, y configurando en última instancia nuestra representación de la *realidad* (GS VI, 168). Causas completamente opuestas actúan en los estados alterados de la conciencia, pues allí la conexión adquirida experimenta una *disminución* de su efectividad: es el caso, ante todo, de la locura, además de los fenómenos visuales como las alucinaciones, o las

patologías psíquicas. Evidentemente, existen transiciones y gradaciones entre la «vida sana», como la define Dilthey, y la conducta alterada o patológica, en la cual ya no funciona la actividad reguladora de la conexión adquirida. También el *sueño* nos ofrece imágenes que trascienden los límites de la realidad, y que tienen como condición básica una disminución de la energía de la conexión psíquica.

Una de las diferencias fundamentales entre el poeta, por un lado, y el soñador, el loco o el hipnotizado, por otro, es la fuerza de esta conexión adquirida de la vida psíquica: pues en los estados patológicos de la conciencia esta conexión mengua, mientras que en el poeta se encuentra fuerte y activa en la producción poética. A juicio de Dilthey, el «rebasamiento de la realidad» en la *creación del poeta* deriva de causas completamente opuestas respecto a la locura o el sueño. En la creación poética, en efecto, «actúa toda la energía de un alma sana y poderosa; se utiliza una experiencia rica y amplia; el pensamiento la ha ordenado y generalizado» (GS VI, 171). La transformación de las imágenes se produce, por tanto, en una psique en la cual la conexión adquirida funciona plenamente.

7.4. Ensayo de una explicación psicológica de la creación poética

En la sección segunda (capítulo dos) de su ensayo Dilthey emprende un intento de explicación psicológica de la creación poética. Para ello, parte de una crítica a las teorías psicológicas dominantes en su época, que consideraban las representaciones de la imaginación como elementos fijos, modificables solamente mediante asociación, fusión y apercepción.⁴⁷² Dilthey, en cambio, sostiene que las imágenes de la fantasía (sean las del soñador, del loco, o bien del poeta) no pueden ser explicadas por medio de la psicología asociacionista de su época, porque a ésta se le escapa el elemento decisivo en la dinámica imaginativa, es decir, la influencia de los *sentimientos* en la aparición, la metamorfosis y el despliegue de las imágenes:

Tan pronto como las percepciones o las representaciones aparecen en la conexión real de la vida anímica, están impregnadas, teñidas y animadas por *sentimientos*; la distribución de los

⁴⁷² El asociacionismo había adquirido una gran importancia en la filosofía empirista inglesa, por ejemplo en Th. Hobbes y J. Locke; G. Berkeley había aplicado el principio asociativo a la percepción visual. En Alemania, uno de los mayores defensores del asociacionismo fue H. Ebbinghaus (1850-1909), que utilizó criterios asociacionistas en el estudio experimental de la memoria.

sentimientos, de los intereses, de la atención así condicionada, determina junto con otras causas su aparición, el grado de su despliegue (*Entfaltung*), su extinción; tensiones de la atención, que se constituyen a partir de los sentimientos y que son formas de la actividad volitiva, confieren a las imágenes singulares una energía impulsiva (*triebartig*) o dejan que se desvanezcan de nuevo. (GS VI, 139)

De ello resulta que toda representación en la psique humana sea más bien un *proceso*, y no una serie de elementos fijos. Dilthey prosigue afirmando que incluso las sensaciones vinculadas a una imagen, así como las relaciones en las que éstas se entrelazan, están sujetas continuamente a «*cambios internos (innere Veränderungen)*» (GS VI, 139); por tanto la percepción, la imagen misma, resulta ser «un vivo proceso cambiante». Los sentimientos, la atención y la volición influyen así en la configuración de las imágenes y en las representaciones. Dilthey sostiene entonces que la imagen, e incluso la percepción misma, son un proceso vivo y cambiante: no pueden ser consideradas una magnitud fija como pretendía cierta psicología asociacionista. Justamente señala Makkreel que las leyes de asociación pueden tratar solamente de relaciones *entre* representaciones; sin embargo, por su propia naturaleza, son incapaces de explicar los cambios *dentro* de una imagen.⁴⁷³

Como veremos en breve, cuando Dilthey aplica estos «cambios internos» a la imaginación poética los relaciona con la *metamorfosis de las imágenes* (GS, VI, 171), estableciendo tres leyes de metamorfosis imaginativa. No define estas leyes de manera articulada, pero Makkreel sugiere que, en base a su efecto artístico, puedan ser denominadas: 1) ley de exclusión (*Ausschaltung*), 2) ley del cambio en intensidad (*Intensität*), 3) ley de complementación (*Ergänzung*) (GS, V, 172-75).⁴⁷⁴

7.4.1. Procesos elementales de la vida psíquica

Habría que distinguir entre dos clases de procesos elementales en la vida psíquica. A juicio de Dilthey, las leyes que rigen estos procesos señalan propiedades de la vida anímica que la distinguen radicalmente del curso de la naturaleza. Por eso,

⁴⁷³ Cfr. Makkreel, *Dilthey. Philosopher of the Human Studies*, cit., p. 94.

⁴⁷⁴ *Ibíd.*

cualquier intento de determinar esas leyes mediante analogías inspiradas en la mecánica estará destinado al fracaso (GS VI, 140).

Dilthey enuncia dos leyes que rigen percepciones y representaciones:

1) Primera ley. Las percepciones y representaciones (o sus elementos constitutivos), que se parecen o son iguales, se compenetran independientemente de su situación en la conexión psíquica y constituyen un contenido que, por lo general, está ligado a la conciencia de los distintos actos, incluyendo las diferencias entre los contenidos.

2) Segunda ley. Las percepciones y representaciones (o sus elementos constitutivos), que estaban reunidos en la unidad de un proceso de conciencia, pueden reproducirse recíprocamente bajo determinadas condiciones de interés y atención. Dilthey define esta relación fundamental como asociación, pero advierte que no debe entenderse esta ley en sentido mecanicista o atomista. Las reproducciones tampoco se realizan a partir de una representación o una percepción cercana, sino que están condicionadas por toda la conexión psíquica, cuyas partes no están separadas clara y precisamente.

De todo esto se deduce que los factores involucrados en la reproducción de imágenes son muy complejos, y más aún en el caso de las imágenes propias de la creación artística (GS VI, 141). En estos procesos juegan un papel importante el interés que ponemos en el contenido, así como el grado de excitación de nuestra conciencia. Además, en el grado de interés y de atención influyen siempre unos sentimientos y unas «tensiones volitivas», que determinan luego las representaciones (o reproducciones) de la conciencia (GS VI, 142).

7.4.2. La conexión adquirida de la vida psíquica y los procesos de formación generados por ella

Dilthey sostiene que, a menudo, un proceso de la vida psíquica es a la vez un proceso de formación (*Bildungsprozess*), porque está condicionado por toda la «conexión de la vida psíquica» y comprende también modificaciones internas a la percepción o representación. Por tanto, son *procesos de formación* «todos los procesos psíquicos más complejos en la medida en que son provocados por la conexión de la vida

psíquica» y no se limitan a modificar o relacionar representaciones “fijas” de la conciencia, sino que conllevan modificaciones (*Veränderungen*) en estas percepciones o representaciones, utilizando contenidos o combinaciones a partir del material que nos ofrece la experiencia. A esto se añade la variación en la intensidad del interés que ponemos en un momento dado, y en el grado de excitación de la conciencia, así como nuestra participación afectiva y la intervención de la voluntad (GS VI, 142).

Dilthey había introducido este concepto de «conexión adquirida de la vida psíquica» (*erworbener seelischer Zusammenhang*) en su discurso sobre *Imaginación poética y locura* del año precedente. Allí Dilthey remarcaba la interrelación fundamental de toda la experiencia de una persona, afirmando que podía ser explicada con la conexión adquirida de la vida psíquica. El término «adquirida», como sostiene Makkreel, indica que el nexo o la estructuración de nuestra experiencia no es abstracto o deducido, sino “poseído” concretamente a través de la historia vital de la persona. El nexo es por tanto un sistema históricamente adquirido, y revela el ordenamiento estructural de la experiencia pasada.⁴⁷⁵

En los procesos de formación psíquicos actúa toda la *conexión adquirida de la vida psíquica*, modificando y configurando las percepciones, representaciones y estados de ánimo que nos conciernen en un momento determinado. Esta «conexión adquirida de la vida psíquica», según Dilthey, abarca no solamente nuestras representaciones, sino también nuestras estimaciones de valor (en las que influyen los sentimientos), los propósitos que nos fijamos en base a nuestros actos volitivos, e incluso «los hábitos de nuestro sentimiento y de nuestra voluntad» (GS VI, 143). No consiste solamente en los contenidos de nuestra conciencia, sino también en las combinaciones que hemos establecido entre ellos, porque éstas son tan reales como los contenidos mismos y son «vividas (*erlebt*) y experimentadas como relaciones entre contenidos representativos, como relaciones entre valores, como trabazón entre fines y medios» (*Ibid.*). Dilthey sostiene que esta conexión de la vida psíquica, aparentemente tan enmarañada, está atravesada por una *articulación* (*Gliederung*).

El mundo exterior influye con sus estímulos en la vida psíquica a través de la sensación, la percepción y las representaciones; todo eso es experimentado (*erlebt*) y apreciado en base a nuestros sentimientos diversos: a partir de ellos, se activan «impulsos, deseos, procesos volitivos» y, de esa manera, «o bien la realidad es adaptada

⁴⁷⁵ Cfr. Makkreel, *Dilthey. Philosopher of the Human Studies*, cit., p. 98.

a la vida propia», o «la vida propia se somete a la realidad áspera y seca» (GS VI, 143). Así, nuestra vida consiste, según Dilthey, en «una interacción constante entre el yo y el medio de la realidad exterior en que se encuentra» (*Ibid.*).⁴⁷⁶ Ahora bien, nuestras percepciones y representaciones se entretajan en nuestra vida con «una gradación de valores (*Wertabstufung*) que se extiende desde los sentimientos a toda la realidad», y a partir de ésta orientamos nuestras acciones volitivas que constituyen un sistema de fines y medios.

Dilthey sostiene que la «conexión adquirida de la vida psíquica» es extremadamente compleja (consciente tal vez de la generalidad de su definición), y sostiene que ésta «actúa como un todo sobre las representaciones o estados que se encuentran en el foco de la atención». Así, «lo que se encuentra en la conciencia se orienta hacia ella; se halla delimitado, determinado y fundado por ella» (GS VI, 143). En base a su definición de «conexión adquirida de la vida psíquica» resulta evidente, entonces, cómo para Dilthey los sentimientos y la voluntad también influyen en nuestras representaciones. Y esta conexión actúa en nosotros, a veces de manera inconsciente, configurando nuestros sentimientos y nuestra voluntad: «También los sentimientos reciben de ella su medida para la conexión de nuestra vida. Nuestra voluntad, ocupada casi siempre con los medios, tiene certeza constante gracias a esa conexión» (GS VI, 144).

Insistiendo en que la conexión psíquica adquirida no es simplemente un almacén de información separable, Dilthey hace notar que «no consiste simplemente de contenidos, sino también de conexiones que han sido producidas entre esos contenidos. Las conexiones son igual de reales que los contenidos» (GS, VI, 143). Así, la conexión psíquica adquirida articula la interrelación que existe normalmente dentro de la experiencia, y sirve para controlar los procesos individuales, mientras que, a la vez, se encuentra co-determinada por ellos. Sin embargo, señala Makkreel, la conexión psíquica adquirida es más que la suma de nuestras representaciones conscientes, como sostenían las primeras teorías de la apercepción.⁴⁷⁷ Para Dilthey, la conexión psíquica adquirida es una condición esencial de conciencia, pero, a la vez, no está enfocada nítidamente dentro de ella. «Los componentes particulares de este nexo no son concebidos de manera clara y no están perfectamente delineados», escribe Dilthey, «y

⁴⁷⁶ La afirmación de Ortega y Gasset según la cual «yo soy yo y mis circunstancias» parece estar en la misma línea de Dilthey.

⁴⁷⁷ Cfr. Makkreel, *Dilthey. Philosopher of the Human Studies*, cit., p. 99.

tampoco las relaciones entre ellos son elevadas a una conciencia vívida. Sin embargo estamos en posesión de esta conexión adquirida y es activa» (GS, VI, 143).

Según Makkreel, la distinción entre consciente e inconsciente no es plenamente aplicable en la teoría de Dilthey. Nos damos cuenta de la conexión psíquica, por tanto no es verdaderamente inconsciente, pero no somos conscientes de ella de una manera que permita discernir elementos claros y distintos.⁴⁷⁸ Además, resulta difícil definir plenamente la conexión adquirida de la vida psíquica porque, según Dilthey, ésta no abarcaría solamente «nuestras representaciones, sino también nuestras estimaciones de valor que surgen de nuestros sentimientos, e ideas de fines que derivan de actos volitivos, es decir, los hábitos de nuestro sentimiento y de nuestra voluntad» (GS VI, 143).

Relacionando entre sí las representaciones, los sentimientos y la volición, el concepto de conexión psíquica adquirida sirve para contrarrestar la noción de facultades separadas: ningún acto psíquico puede ser simplemente de un solo tipo, porque cualquier acto implica por lo menos alguna actividad de representación, sentimiento y voluntad. El papel central que los sentimientos juegan en la vida psíquica se confirma por la descripción que Dilthey ofrece de la conexión psíquica adquirida como una estructura esencialmente *evaluativa*.⁴⁷⁹ Por tanto, hablando de su eficacia, Dilthey insiste en que, a pesar de su naturaleza compleja, esta conexión «actúa como un todo sobre las representaciones o estados que existen en el foco de nuestra atención» (GS, VI, 143). En suma, concluye Makkreel, la conexión psíquica adquirida puede servir como una infraestructura apropiada para la explicación en las ciencias del espíritu. En este contexto, lo que Dilthey define como “explicación psicológica” iría evidentemente más allá de las consideraciones estrictamente psicológicas.⁴⁸⁰

7.4.3. Los tres tipos de imaginación

En su poética, Dilthey quiere mantenerse en un plano descriptivo, rechazando las explicaciones hipotéticas. Partiendo de la clásica tripartición de la conciencia en “representar”, “sentir” y “querer”, y asumiéndola como un hecho de la experiencia

⁴⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 99-100.

⁴⁷⁹ Cfr. Makkreel, *Dilthey. Philosopher of the Human Studies*, cit., p. 100.

⁴⁸⁰ *Ibíd.*, p. 101.

interna (*innere Erfahrung*), Dilthey afirmar acto seguido que, en realidad, «estas tres clases de procesos se hallan enlazadas entre sí en la estructura de la vida psíquica» (GS VI, 144). Pero estos procesos de formación, como veremos más adelante, se producen según Dilthey «a partir del juego de los sentimientos»: por tanto, habrá que analizar los sentimientos para entender esos procesos. Siguiendo esa subdivisión, Dilthey detalla tres grandes ámbitos de procesos de formación que se pueden derivar de los tres ámbitos mencionados. Por tanto, habría que dar cuenta de *tres tipos de imaginación*: científica, práctica, y artístico-poética.

1) El primer ámbito incluye los procesos de formación del *pensamiento* y del conocimiento, en los cuales opera la apercepción, y la conexión de la vida psíquica actúa sobre estos procesos (GS VI, 144). Dilthey aboga por una psicología que no separe tajantemente estos procesos cognitivos de aquellos volitivos, que cuente en definitiva con la totalidad de la vida:

Quando la psicología parte de la totalidad de la vida, cuando abarca el entrelazamiento (*Ineinandergreifen*) de procesos volitivos y representativos, no necesita separar el juego de representaciones del pensamiento relacionador y suponer así una forma superior de la vida espiritual por encima de los procesos involuntarios. [...] en realidad lo que se añade en los procesos del pensar no es más que, por decirlo así, una etapa superior de los procesos expuestos, una composición de grado superior y, especialmente, la participación de la voluntad. (GS VI, 145)

En definitiva, Dilthey relaciona el ámbito que comprende pensamiento y conocimiento con la *imaginación científica*.

2) El segundo tipo de procesos de formación incluye los *procesos volitivos*. Según Dilthey «los sentimientos, bajo determinadas condiciones de la conexión psíquica, provocan procesos volitivos» (GS VI, 146). Sin embargo, el proceso volitivo no surge de las representaciones y de los sentimientos por un simple proceso fisiológico: «para nuestra experiencia interna se trata, más bien, de un hecho tan primario como el proceso afectivo». Todo acto volitivo, afirma Dilthey, «es la relación de una imagen del efecto previsto (*Effektbild*) con la voluntad», y esta relación estaría condicionada por el sentimiento. La imagen así configurada trasciende la realidad, dando lugar al ideal. Por tanto, en los procesos de formación de esta segunda clase actúa la que Dilthey define como *fantasía* (o imaginación) *práctica* (GS VI, 147).

3) Entre las dos esferas mencionadas se da el ámbito de aquellos procesos de formación que involucran el arte y la poesía (además del juego). En estos procesos de formación se determinan, *a partir de los sentimientos*, los contenidos de las representaciones y sus combinaciones. En este campo, afirma Dilthey, rige «la ley fundamental según la cual las representaciones que se forman a partir de un estado afectivo pueden, por regla general, provocarlo de nuevo» (GS VI, 147). También en este ámbito las imágenes así producidas sobrepasan los límites de la realidad y son configuradas por la *imaginación artística o poética*, que constituye el objeto de la investigación diltheyana.

7.4.4. Los círculos de sentimientos y sus relativas leyes estéticas

Para explicar los procesos de formación poéticos habrá entonces que recurrir a un análisis de los sentimientos, porque, como sostiene Dilthey, «nunca se ha podido prescindir de la importancia de la vida afectiva en la creación artística» (GS VI, 148). Por tanto, el análisis de los sentimientos ofrecerá la clave para su explicación.

Es cierto que, en la vida real, los sentimientos se nos presentan a veces de manera confusa o enredada. Dado que hay una gran multiplicidad de sentimientos posibles, Dilthey los clasifica según el grado de excitación producido en el sujeto: a partir del punto cero de la indiferencia, los sentimientos pueden ser clasificados según su grado de intensidad en, por un lado, placer, agrado y aprobación; en sentido opuesto, según los grados de disgusto, desagrado y reprobación. Sin embargo, los sentimientos muestran también diferencias cualitativas, y justamente en la compenetración (*Ineinander*) de estos aspectos consiste la vida.

Según Dilthey, los elementos más sencillos de nuestros sentimientos se repiten de manera similar a los elementos de la percepción, por tanto «a una clase determinada de antecedentes del sentimiento corresponde un determinado círculo de sentimientos» (GS VI, 149). Dilthey recurre para su análisis a la psicofísica, la cual investiga los nexos que, en el cuerpo, conducen desde el estímulo exterior hasta el sentimiento: siguiendo estos procesos anímicos, se puede comprobar que existe «una constancia según la cual, bajo las mismas circunstancias, un estado dado de sensaciones o de representaciones produce siempre un determinado sentimiento» (GS VI, 149-150). Dilthey concluye que

no sabemos nada acerca del modo en que estos procesos acontecen; sin embargo, gracias a cierta previsibilidad de los sentimientos básicos, podemos identificar unos *círculos de sentimientos* relacionado con un *círculo de experiencia* (*Erfahrungskreis*):

«por el hecho de que determinados procesos provocan sentimientos con una constancia parecida a aquella con que determinados estímulos provocan sensaciones, se nos manifiesta en los sentimientos elementales un círculo de experiencias (*Erfahrungskreis*), cuyo objeto podemos designar como determinaciones estimativas (*Wertbestimmungen*)». (GS VI, 150)

Así como en las sensaciones experimentamos la realidad exterior, «en los sentimientos experimentamos “valor”, “significado”, incremento o mengua de la existencia en nosotros o en algo exterior a nosotros» (*ibíd.*). Dilthey distingue a continuación seis *círculos de sentimientos*:

1) El *primer círculo* incluye aquellos sentimientos elementales compuestos por el sentimiento común (*Gemeingefühl*) y los sentimientos sensibles. Su característica reside en que el proceso fisiológico provoca placer o dolor sin que intervengan las representaciones.

2) El *segundo círculo de sentimientos* lo constituyen los sentimientos elementales que surgen de los *contenidos de sensación* bajo la condición de un interés concentrado. El grado de intensidad de la sensación se encuentra en una relación legal con el agrado y el desagrado (GS VI, 150). En la poesía estos sentimientos condicionan el efecto estético, en cuanto el predominio de sonoridades suaves en muchas poesías líricas, sobre todo en las de Goethe, les proporciona un cierto encanto. Al *principio estético* según el cual elementos sensoriales simples, empleados en el arte, resultan apropiados para provocar semejante efecto, Dilthey lo denomina principio del *estímulo sensorial*.

3) El *tercer círculo de sentimientos* abarca los sentimientos que surgen en las percepciones, es decir, que son provocados por las *relaciones* de los *contenidos sensoriales* entre sí: armonía, contraste, simetría, y ritmo son algunos de ellos. La poesía, gracias a las relaciones de los sonidos, provoca una alegría sensible de intensidad variable. Dilthey considera que la investigación de estos sentimientos elementales constituye uno de los fundamentos más importantes de su poética, y se propone buscar el sentimiento del ritmo en su origen, puesto que arraiga en el sentimiento mismo de la vida (*Lebensgefühl*): «Pues así como nuestro cuerpo muestra

por fuera simetría, así hay también un ritmo que recorre sus funciones internas. El latido del corazón y la respiración se producen rítmicamente» (GS VI, 151).

Dilthey denomina el principio, según el cual los elementos sensibles de la obra de arte guardan relaciones que provocan el sentimiento de agrado, como *principio de la relación agradable de las sensaciones*.

4) El *cuarto círculo de sentimientos* está formado por la gran multiplicidad de sentimientos que surge de la *trabazón* de nuestras *representaciones* mediante el pensamiento, y que es provocado por las meras formas de los procesos representativos y mentales. Dentro del ámbito de estos sentimientos recaen el sentimiento de éxito (en sus distintas gradaciones), la contradicción, el entretenimiento, el aburrimiento, el placer por lo ingenioso y lo cómico, etc.

Dilthey defiende la importancia que tiene la subdivisión en sentimientos elementales, porque ésta muestra el gran entramado de sentimientos que se encuentra en la impresión poética. Resulta por tanto evidente cómo la *forma*, en la *poesía*, es algo *compuesto* y cómo, precisamente gracias a la composición de los sentimientos, es algo extremadamente *eficaz* (GS VI, 152).

De aquí deriva la importancia de este círculo de sentimientos. Una obra de arte resulta agradable porque las formas de los procesos representativos y mentales que su captación provoca en el espectador se acompañan de placer, aun prescindiendo de la relación del contenido con los impulsos concretos. El autor denomina esta ley como *principio de la complacencia*, que procede del *enlace de las representaciones mediante el pensamiento* (GS VI, 153).

5) El *quinto círculo de sentimientos* deriva según Dilthey de los *impulsos materiales* que atraviesan toda la vida, y de cuyo contenido nos percatamos en los sentimientos. Estos impulsos están entrelazados con nuestros instintos, brotan de las raíces de los sentimientos sensibles, y atraviesan todo el mundo moral. Cuando la multiplicidad de estos sentimientos elementales actúa en la *forma* de la *poesía*, que está siempre en relación con su contenido, nos adentramos en los círculos sentimentales relacionados con los efectos estéticos provocados por el *contenido* del poema (GS VI, 153-54). Este círculo de sentimientos constituye, según Dilthey, la materia elemental de la *poesía*:

«La vivencia (*das Erleben*) de los grandes impulsos elementales de la existencia humana, de las pasiones que nacen de ellos y de sus destinos en el mundo en su nuclear potencia psicológica, es la auténtica base (*Basis*) de toda facultad poética». (GS VI, 154)

Lo que diferencia al gran poeta de la gente corriente, según Dilthey, es el hecho de que en su alma, mucho más receptiva, «estos impulsos actúan en forma más amplia e intensa que en el alma de sus lectores u oyentes» (GS VI, 154); de ello deriva una expansión y exaltación de toda la vitalidad, que es el efecto más elemental de la poesía en el lector. Dilthey establece entonces un *principio de veracidad*, en el sentido de una realidad potente del personaje poético y de sus impulsos elementales.

6) El *último círculo de sentimientos* surge al *percatarnos* íntimamente (*innewerden*) de las *cualidades* generales de los actos volitivos, experimentando su valor. La gran multiplicidad de este círculo de sentimientos se debe a la pluralidad de estas cualidades: entre ellas, están el sentimiento de nuestra fuerza, la firmeza de nuestra voluntad, la lealtad, el valor, el desprecio del peligro o del sufrimiento, la honradez y la fidelidad al deber, el reconocimiento y la gratitud. En ellos, según Dilthey, se basan el derecho y la justicia, mientras que las ideas morales establecidas por Herbart no serían más que «sombras abstractas». A estos sentimientos se añade la riqueza del contenido vital disfrutado en la expansión alegre del *sentimiento de la vida* (GS VI, 155).

«Cuando en el poeta actúan las *imágenes* de estas grandes cualidades de la voluntad y los sentimientos que proceden de ellas», afirma Dilthey, «un ideal de la vida se torna el alma de su poesía. Este proceso de idealización configura caracteres y fábula» (GS VI, 156). Los dramas de Schiller son un claro ejemplo de la idealidad, basada en la voluntad, que puede guiar la acción moral. En efecto, de este círculo de sentimientos procede un *principio* general de todo efecto artístico, que Dilthey define como el de la *idealidad*.

En última instancia, Dilthey reconoce haber tenido en cuenta las investigaciones de Fechner para llegar a definir sus principios estéticos: «Una parte de los principios (leyes) que Fechner ha abstraído de la consideración empírica de los efectos estéticos la hemos derivado psicológicamente en lo antedicho» (GS VI, 157). De ello deriva también cierta tendencia positivista en el análisis diltheyana que, apoyándose en un fundamento psicofísico, pretende establecer leyes empíricas universalmente válidas para la poética:

«Con esto plantamos un pie firme en el ámbito de las leyes estéticas que, con independencia del cambio del gusto y de la técnica, cobran su validez constante de la naturaleza humana, siempre idéntica. (...) Del análisis de la naturaleza humana resultan leyes que determinan, con independencia del cambio de los tiempos, tanto la impresión estética como la creación poética». (GS VI, 157)

De hecho, según Dilthey, los sentimientos predominantes en un pueblo y una época determinada condicionan una cierta *técnica poética*, que se puede expresar en reglas y cuya validez se halla limitada a esas circunstancias. Sin embargo, «de la naturaleza humana surgen principios que rigen el gusto y la creación de un modo tan universalmente válido y necesario como los principios lógicos rigen el pensamiento y la ciencia» (GS VI, 157). El número de estos principios, normas y leyes sería indefinido.

Recapitulando este análisis, podemos entonces afirmar que la poética diltheyana busca su fundamento y sus principios moviéndose entre la dicotomía *historia* y *psicofísica*: las condiciones históricas condicionarían, pues, la *técnica poética*, mientras que el fundamento psicofísico (la «naturaleza humana») estaría a la base de unos principios estéticos y poéticos con pretensión de validez universal.

7.4.5. Principios de la poética elaborados a partir de la estética de Fechner

Dilthey quiere llegar a formular las leyes de su poética basándose en las uniformidades en la conexión causal de la vida afectiva. Para ello, se confronta con los principios estéticos que Fechner postuló en su *Vorschule der Aesthetik* (1876).

Los *sentimientos elementales* analizados anteriormente, que formaban diferentes círculos afectivos, se hallan en realidad relacionados entre sí; sin embargo, la manera en la que se entretajan los sentimientos elementales es diferente, según Dilthey, respecto al modo en que se enlazan sensaciones o representaciones: nuestros sentimientos se funden en la uniformidad del *sentimiento vital*, en el que se encuentran inseparables de las representaciones. Cuando en los círculos de sentimientos se produce placer estético a causa de una sucesión de sonidos, del ritmo, o del enlace de las imágenes en una unidad, se produce «una intensidad del efecto total que nosotros sentimos como unidad» (GS VI, 158). Los efectos producidos en el oyente por el sonido, la rima y el ritmo, unidos con los efectos estéticos relativos al contenido, producen el efecto poético en su

conjunto. De hecho, si intentamos traducir en prosa una hermosa poesía, ésta perderá casi todo su efecto estético.

Basándose en esto, afirma Dilthey, Fechner había derivado el siguiente principio estético, que tendría como fundamento una ley psicológica:

«De la coincidencia efectiva de condiciones placenteras, en sí mismas insignificantes, se desprende a menudo un placer más grande, a veces mayor que el que corresponde al valor de cada una de las condiciones aisladas, y tan grande que no podría ser explicado como la suma de los efectos independientes».⁴⁸¹

Sin embargo, para Dilthey el ejemplo anterior de la poesía lírica, referido por Fechner, puede ser explicado sin acudir a esa ley, porque la ausencia del ritmo y de la rima, que normalmente acompañan a la expresión del sentimiento en la poesía, provoca una sensación de deficiencia en el oyente y por lo tanto de desagrado, que disminuye o anula el placer relativo al contenido. Dilthey sostiene, además, que «de la relación del *contenido afectivo* con la *forma* que le es adecuada surge un nuevo sentimiento que aumenta la intensidad del placer», y afirma que sería más conveniente «sustituir el *principio* de Fechner por otro del *efecto total*, según el cual un sentimiento elemental plural se suma a una intensidad total» (GS VI, 158).

Sobre la base del estado afectivo así surgido se produce la *modificación* de nuestro *estado de conciencia* en un *nuevo sentimiento*. Si se presenta un nuevo estímulo vital, experimentamos el tránsito desde el estado afectivo existente a un nuevo sentimiento. De aquí resulta, según Dilthey, la condición bajo la cual se presenta de manera general la impresión estética. Fechner designa la relación que expresa esta condición como *principio del umbral estético*, y deriva además los siguientes principios estéticos: el del contraste estético, de la secuencia estética, y el principio de la conciliación estética (GS VI, 159). Hay cualidades de los sentimientos (respecto a su duración, su incremento y mengua) que regulan también el efecto estético, y que han sido tratadas por Fechner bajo los principios de acumulación, embotamiento, sobresaturación, acostumbramiento y cambio (GS VI, 159-60).

Después de haber analizado la combinación y sucesión de los sentimientos elementales, y las relaciones que surgen de esa manera, Dilthey pasa a ocuparse de la *reproducción* o renovación de dichos sentimientos, un problema que resulta bastante

⁴⁸¹ *Vorschule der Aesthetik* I, p. 50.

difícil desentrañar. Lo que parece estar claro es que los sentimientos se renuevan a partir de las condiciones que los despertaron en un momento dado, mientras se mantengan las mismas condiciones relativas a la situación vital del individuo. Por ejemplo, así como el hecho de que una pérdida afectiva provoca un sentimiento doloroso, recordar ese hecho seguirá produciendo un efecto parecido. Todo lo que está ligado vitalmente a nosotros, concluye Dilthey, está lleno de aquello que hemos experimentado alguna vez en relación a eso, o que hemos experimentado con algo parecido. Por eso, incluso un aroma que respiramos o una hoja agitada por el viento pueden provocar en nosotros imágenes y pensamientos que renuevan sentimientos del pasado, «que se juntan en una fuerte impresión estética»:

A esto se añade que, por una especie de transposición, el contenido afectivo de una parte de la textura representativa de una imagen, dentro de la cual se produjo, se extiende también a las demás partes que no guardaban ninguna relación con él. Una gran parte de los efectos estéticos se halla condicionada por este fenómeno. (GS VI, 160)

Dilthey define este proceso como *principio de asociación*, ya que tanto la impresión estética, así como la creación, dependen de este proceso de provocación del placer estético mediante asociación y fusión.⁴⁸² Este principio es fundamental para todas las impresiones estéticas y resulta de gran importancia también para la poética, a juicio de Dilthey.

El sentimiento, o estado de ánimo, es justamente una de las dos caras que componen la vivencia (*Erlebnis*), la cual constituye a su vez «el contenido nuclear de toda poesía»; la otra cara de esta unidad compleja que llamamos vivencia, se da en «una imagen o un nexo de imágenes, lugar, situación, personas, como algo exterior». En la unidad indisoluble de estos dos elementos, que representan respectivamente “lo interno” y “lo externo” de la vivencia, reside para Dilthey «la fuerza viva de la poesía» (GS VI, 161). Es por eso que la *imagen* misma «representa un contenido afectivo»: el sentimiento se encarna en esa imagen, que en la poesía se representa por alegoría o de manera simbólica.

Una causa ulterior de la transformación de nuestros sentimientos estriba en las *relaciones* de los sentimientos mismos con los *impulsos*, relaciones que según Dilthey

⁴⁸² Fechner formula así este principio: «según que nos agrade o nos desagrade aquello de lo que nos acordamos con ocasión de una cosa, el recuerdo lleva consigo un momento de agrado o desagrado a la impresión estética de la cosa». Citado por Dilthey (GS VI, 160).

«van más allá de la percatación (*Innewerden*)⁴⁸³ de la vida instintiva, de la voluntad y de sus inhibiciones y estímulos» (GS VI, 161). Por otro lado, los procesos volitivos se activan continuamente por los sentimientos, y éstos desembocan en impulsos, deseos y actos volitivos. De todas maneras, Dilthey no pretende formular hipótesis explicativas sobre estos procesos, limitándose a dar cuenta de ellos. En base a la experiencia común, el tránsito de nuestros sentimientos a procesos volitivos se halla bajo la ley según la cual nos esforzamos por conservar los sentimientos agradables, mientras que a partir de un sentimiento desagradable intentamos llegar, por lo menos, a un estado de equilibrio emotivo.

De esta tendencia a transformar los estados desagradables en situaciones de equilibrio emotivo, o incluso de placer, se deriva para Dilthey el *principio* estético de la *reconciliación*, según el cual «toda obra poética que no pretenda expresar únicamente sensaciones pasajeras, sino procurar una satisfacción duradera, debe terminar en una situación de equilibrio o en un estado placentero», en todo caso, «en un estado final conciliador» (GS VI, 162). El poema lírico, en la medida en que desarrolla un proceso anímico, busca también esa situación de equilibrio. Los poemas de Goethe y el *Fausto*, a juicio Dilthey, serían un buen ejemplo de este principio, que siguió también Shakespeare en algunas de sus tragedias. De este principio se deriva además el *principio* estético de la *tensión* (GS VI, 163).

7.4.6. Las tres leyes de metamorfosis de las imágenes bajo la influencia de los sentimientos

Habiendo analizado los círculos de sentimientos elementales y los principios estéticos de Fechner, Dilthey emprende ahora la tarea de desentrañar el proceso de surgimiento de una obra poética y la impresión que esta produce, considerando «las variaciones 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). A juicio de Dilthey, el efecto estético del arte, y de la poesía, descansa precisamente en el hecho de que en nuestra conciencia «*se forman imágenes que, de un*

⁴⁸³ *Innewerden*, como indica Imaz, es un modo de darse cuenta que es propio de la vivencia, un “estar dentro de la realidad” en cuestión, un sentirla. Cfr. Dilthey, *Psicología y teoría del conocimiento*, p. 56.

modo más puro, producen *placer estético*, prescindiendo de su relación con la realidad» (*Ibíd.*), y producidas únicamente para satisfacer una exigencia de vitalidad. Aquí surge el problema complejo de la *fundamentación psicológica de una poética*, que Dilthey trata de resolver en su ensayo.

Según nuestro autor, el alma de un poeta está «llena de experiencias de la vida y de reflexiones sobre la misma» (GS VI, 165), y así como las formaciones de la vida psíquica se componen de percepciones, lo mismo ocurre con las creaciones poéticas. Para Dilthey «no somos capaces de inventar ningún elemento de la vida psíquica sino que tenemos que tomarlos todos de la experiencia» (*Ibíd.*); incluso cuando los actos volitivos, las invenciones científicas, o las imágenes artísticas trascienden la realidad, sus elementos constitutivos habrán sido extraídos de algún tipo de percepción. Sin embargo, esta fórmula resulta válida sólo dentro de ciertos límites: en efecto, según Dilthey (y Goethe), el artista y el poeta deben haber nacido tales: sólo la potencia y riqueza de sus vivencias proporcionan al poeta el material de su poesía. Las experiencias y vivencias constituyen el material de los poetas, que Dilthey vuelve a distinguir en dos categorías: subjetivos (y hasta patológicos), y objetivos.

El poeta transforma libremente las imágenes de lo real trascendiendo la realidad misma y por eso, como vimos, su creación resulta afín al sueño y a estados similares de la conciencia, incluso a la locura. Esta capacidad, propia del poeta o artista, que lo acomuna «al que sueña, al hipnotizado, al loco», Dilthey la define como *libre configuración de las imágenes*. Sin embargo, lo que diferencia a la fantasía poética de los estados patológicos es justamente la cordura del verdadero poeta.

La característica del genio poético, a juicio de Dilthey, consiste no solamente en la capacidad de reflejar de manera verosímil la experiencia humana, sino en la capacidad de reproducirla en una *forma* que no se encuentra en ninguna experiencia en sí, y a través de la cual las experiencias de la vida cotidiana se tornan más comprensibles, adquiriendo un *significado* para nosotros. Porque «en la humanidad sólo perduran las figuras, situaciones o actos que traspasan totalmente el horizonte de las experiencias comunes» (GS VI, 166).

En la experiencia, sostiene Dilthey, sólo se nos dan *procesos*, y estos procesos están siempre en conexión mutua en nuestra vida psíquica.⁴⁸⁴ A esta visión corresponde

⁴⁸⁴ Makkreel sugiere que esta concepción dinámica de la vida psíquica como *proceso* tiene cierta analogía con las teorías de William James, postuladas en su libro *The Principles of Psychology* (1890). En el capítulo titulado *The Stream of Thought* (el flujo de pensamiento), James rechaza contundentemente la

el concepto de *conexión adquirida de la vida psíquica*, que a su vez tiene efectos sobre los procesos mismos que acontecen en nuestra conciencia. Esta conexión, afirma Dilthey, «actúa como un todo sobre los cambios que tienen lugar dentro de la conciencia» (GS VI, 168), y la imagen de la realidad que nos formamos a través de esa conexión orienta nuestra comprensión de la realidad en ese momento. La acción de toda esa conexión constituye para Dilthey «la *producción más difícil* y, por tanto, *más elevada* de la vida psíquica», por tanto «exige también la máxima energía y salud de las funciones cerebrales» (*Ibíd.*).

Como hemos visto, la conexión adquirida de la vida psíquica actúa de manera inconsciente en nosotros, modificando nuestras representaciones y deseos, configurando así nuestra representación de la *realidad* (GS VI, 168). Una de las diferencias fundamentales entre el poeta, por un lado, y el soñador o el loco, por otro, es la fuerza de esta conexión adquirida de la vida psíquica: a juicio de Dilthey, en la creación poética «actúa toda la energía de un alma sana y poderosa; se utiliza una experiencia rica y amplia» (GS VI, 171).

El poeta, consciente de sus fines, transforma deliberadamente las imágenes por encima de los límites de la realidad, y por eso existe una diferencia importante entre la *metamorfosis de las imágenes* en la creación poética y aquella propia de los estados que se alejan de la vida consciente normal. El poeta, aunque viva en una esfera de ensueño durante su creación, no rehúye de la conexión de la realidad, la cual actúa con energía en la configuración de las imágenes poéticas: «Lo típico, lo ideal en la poesía consiste en un modo de rebasar la experiencia sirviéndose de ella, de manera que sea sentida más poderosamente y comprendida con mayor profundidad que en las copias más fieles de lo real» (GS VI, 172).⁴⁸⁵

Retomando la teoría de la *metamorfosis de las imágenes*, ya postulada en sus ensayos precedentes a partir de las investigaciones de Müller, Dilthey vuelve a afirmar que las imágenes y sus combinaciones «se despliegan libremente por encima de los límites de la realidad», según leyes que será preciso definir. En cualquier caso, formular

convicción asociacionista de «"simples ideas de sensación" que se repiten en forma inmutable» (véase *The Principles of Psychology*, vol. I. New York: Dover Publications, 1950, pp. 233, 243). En sus *Ideas* de 1894, Dilthey reitera su convicción de que la teoría de una reproducción mecánica de imágenes es insostenible, y remarca que su metáfora de la hoja (empleada en la *Poética*) «ha sido mientras tanto fundamentada plenamente por James con su poder asombrosamente realista de percibir la experiencia interna» (GS V, 177). Cfr. Makkreel, *Dilthey. Philosopher of the Human Studies*, cit., nota a p. 93.

⁴⁸⁵ Dilthey afirma, además, que este «modo de creer en imágenes de lo irreal y la ilusión que así se produce» está emparentado con el *juego* de los niños, recordando que ya Schiller había afirmado la semejanza de la poesía con el juego (GS VI, 172).

la metamorfosis poética en término de *leyes* implica, como bien afirma Makkreel, que la imaginación está intrínsecamente limitada en su libertad.⁴⁸⁶ Además, Dilthey quiere mostrar que la imaginación poética trasciende la realidad con el fin de poder desvelar lo *típico* en la realidad misma. Por tanto, no se trata de que la literatura pueda ofrecer una comprensión fundamental de la realidad a pesar de que la imaginación poética trascienda esa realidad, sino justamente gracias a ello.⁴⁸⁷

Los procesos en los cuales las imágenes se despliegan libremente no serían, en todo caso, muy diferentes de aquellos de la *memoria*: pues cualquier imagen que evocamos en nuestra memoria tiene elementos de la realidad, aunque influenciados por nuestro estado de ánimo en ese momento:

«Toda imagen del recuerdo (*Erinnerungsbild*) se compone de elementos adquiridos, pero el estado de conciencia del momento decide sobre qué elementos habrán de ser empleados para construir la imagen. Porque es tan imposible que retorne la misma imagen, como que un árbol haga brotar en la nueva primavera las mismas hojas». (GS VI, 172)⁴⁸⁸

A partir de la teoría de Müller sobre la metamorfosis de las imágenes, Dilthey enuncia tres leyes que regularían esa metamorfosis:

1) *Las imágenes se modifican porque elementos de ellas se desprenden o son eliminados.* La creación del poeta (y del artista) acontece mediante una eliminación deliberada de los rasgos contradictorios, persiguiendo la claridad y la armonía de las partes que componen la imagen. Aunque Dilthey no lo diga explícitamente, esta ley puede reflejar el efecto de la atención en los procesos figurativos; además, los procesos de la memoria se regulan por el mismo principio de exclusión. Observando los ejemplos que Dilthey utiliza, Makkreel concluye que esta ley permite dar cuenta de los cambios *cualitativos* (aunque negativos) dentro de una imagen. Sin embargo, esta ley no resulta muy útil para explicar la creación literaria.⁴⁸⁹

2) *Las imágenes se modifican expandiéndose o contrayéndose, en la medida en que aumenta o disminuye la intensidad de las sensaciones que las componen.*⁴⁹⁰ Resulta evidente aquí la influencia de los *sentimientos*, que actúan también en el *sueño*

⁴⁸⁶ «the imagination is inherently bounded in its freedom», en Makkreel, *Dilthey. Philosopher of the Human Studies*, cit., p. 107.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁸⁸ Dilthey había empleado esta similitud ya en su ensayo sobre Goethe del 77.

⁴⁸⁹ Cfr. Makkreel, *Dilthey. Philosopher of the Human Studies*, cit., p. 95.

⁴⁹⁰ Makkreel señala que esta segunda ley introduce solamente la posibilidad de un cambio *cuantitativo* en la imagen. Cfr. Makkreel, *Dilthey. Philosopher of the Human Studies*, cit., p. 96.

expandingo y reforzando las imágenes soñadas. La esperanza y el temor también confieren a las imágenes un aspecto que distorsiona la naturaleza de las cosas, mientras que la melancolía suele apagar los colores de la realidad. En el *poeta*, afirma Dilthey, puede observarse «el mismo proceso de modificación de los elementos según su intensidad y extensión bajo el influjo de los sentimientos» (GS VI, 173-74). La transfiguración de las imágenes del recuerdo (*Erinnerungsbilder*) y la intensidad de las representaciones relativas al futuro estarían condicionadas por estos procesos.

En el arte, según Dilthey, la idealización de las imágenes estaría producida por la «eliminación (*Ausschaltung*) y la intensificación (*Steigerung*)» de algunos elementos que las componen. Esto ocurre ya durante el proceso involuntario del recuerdo:

La imagen de un paisaje o de una persona no es evocada en un proceso muerto de memoria, sino que se reconstruye partiendo de nuestro estado sentimental. No todos los elementos de la percepción anterior entran en la nueva composición, sino sólo aquello que es interesante en la presente situación de la conciencia». (GS VI, 174)

Cuando el poeta no pretende ofrecer una reproducción (*Nachbildung*) fiel de la realidad, que es lo que regula las imágenes del recuerdo (*Erinnerungsbilder*), y en cambio deja que los sentimientos actúen en la conformación de sus imágenes a través la supresión, amplificación, o disminución de algunos componentes, contribuye de esa manera a idealizar las imágenes así producidas.

3) Sin embargo, ambos recursos no serían suficientes para producir un poema lleno de vitalidad. Lo más importante en la creación poética, afirma Dilthey, es que *las imágenes y sus combinaciones se modifican cuando en su núcleo más íntimo penetran nuevos elementos y combinaciones, que así las complementan* (GS VI, 174). Pues lo que resulta auténticamente original en la fantasía poética no es el hecho de que se dedique a eliminar, reforzar, ampliar o reducir algunos elementos de sus imágenes; cuando se produce una obra de arte, afirma Dilthey, «tiene lugar un despliegue nuclear de las imágenes mediante una complementación positiva» (GS VI, 175).

Este proceso de *complementación* de las imágenes no es fácil de comprender, y el filósofo adolece aquí de cierta vaguedad a la hora de explicarlo. En todo caso, Dilthey sostiene que «sólo cuando actúa toda la conexión adquirida de la vida psíquica pueden

transformarse, a partir de ella, las imágenes» (*Ibíd.*);⁴⁹¹ así acontecen «cambios *innumerales, inmensurables, imperceptibles*» en su núcleo, y así estas imágenes se complementan y adquieren un nuevo significado gracias a la plenitud de la conexión psíquica. El estilo de todo artista queda influenciado por estos procesos.

Makkreel afirma que esta tercera ley, formulada por Dilthey en los términos de una concepción integral de la estructura psíquica, se ocupa de los cambios *estructurales* en las imágenes. En este contexto, resulta claro el vínculo especial entre la imaginación poética y la conexión psíquica adquirida. En tanto que la ley de *complementación* se puede relacionar con cambios estructurales en las imágenes, la metamorfosis refleja un desarrollo o elaboración de la estructura de la conexión psíquica adquirida. Esta tercera ley concierne la transformación estructural de una imagen, hecha posible por su relación con otras representaciones. La complementación otorga plenitud o concreción a las imágenes poniendo de manifiesto el vínculo de éstas con la conexión psíquica adquirida.⁴⁹²

Estas tres leyes intentan dar una explicación interna a la productividad de la imaginación poética; sin embargo, como justamente afirma Makkreel, describen los procesos imaginativos en general, y solamente la tercera trata específicamente de la imaginación artística y poética. Las dos primeras no describen sólo la imaginación como tal, sino que atañen a todos los procesos psíquicos de representación (incluso la memoria).⁴⁹³

Partiendo del hecho de que nosotros somos una unidad compuesta por algo interior y exterior a la vez, Dilthey afirma que, para la poesía basada en la vivencia, resulta «especialmente importante aquel proceso de complementación en el cual *algo exterior es animado por lo interior o algo interior se hace patente y visible mediante lo exterior*» (GS VI, 175). Estos dos modos de complementación son centrales para la metamorfosis poética, y Dilthey los fundamenta en el hecho de que la conexión psíquica adquirida es a su vez una intersección sistemática de adentro y afuera, lo psíquico y lo

⁴⁹¹ Makkreel señala que, de alguna manera, esta afirmación de Dilthey podría desorientar: porque diciendo «sólo cuando actúa toda la conexión adquirida de la vida psíquica» parece que la conexión no actúe normalmente en las dos primeras leyes. De todos modos, siguiendo la afirmación de Dilthey según la cual esta conexión psíquica influencia activamente *todos* los procesos normales, tenemos que asumir que la conexión sea operativa in todos los tres tipos de metamorfosis. Cfr. Makkreel, *Dilthey. Philosopher of the Human Studies*, cit., p. 103.

⁴⁹² Cfr. Makkreel, *Dilthey. Philosopher of the Human Studies*, cit., pp. 97 y 101-02.

⁴⁹³ *Ibíd.*, pp. 94-95.

histórico.⁴⁹⁴ Dilthey sostiene, en efecto, que la manera en que el estado interior y la imagen se entretajan como lo interior y lo exterior está determinada por «el ser psicofísico del hombre», y produce una cierta «expansión o proyección de la propia condición vital» (*Ibid.*). A partir de este proceso se desarrollan luego el lenguaje, el mito, la metafísica, y los conceptos que empleamos para entender el mundo (GS VI, 175-76).

En base a los sentimientos e impulsos que actúan a partir de toda la conexión de la vida psíquica, y a través de los tres tipos de modificación indicados, se obtienen una serie de transformaciones en las imágenes, que constituyen siempre un *proceso viviente*. La vida psíquica produce así una imagen compuesta por elementos conocidos de la experiencia, pero cuyo resultado final trasciende la realidad misma aportando elementos nuevos: en este proceso reside la obra auténticamente constructiva del artista o del matemático, pues la imaginación artística y la científica, a juicio del autor, se asemejan bajo este punto de vista.

Dilthey define la manera en que acontecen estas modificaciones en las imágenes como un *despliegue* (*Entfaltung*), que en el artista corresponde a un impulso creativo. Porque, como el filósofo ya había afirmado en su ensayo sobre las visiones fantásticas, «no son las relaciones muertas de asociación y reproducción las que dominan toda la vida espiritual. La aparición de una imagen es un proceso vivo; las imágenes no retornan sencillamente» (GS VI, 176).

Dilthey denomina *principio estético* a aquella «relación legal según la cual se vincula a un hecho una excitación satisfactoria del sentimiento o un elemento de ella y, de modo correspondiente, la creación artística busca satisfacción con la producción de un hecho semejante» (*Ibid.*). Dicho principio opera ya en la elaboración interior del poeta o artista, y su fórmula puede expresarse en una *regla* a la que se vincula en general la impresión. Dilthey considera, además, que este principio puede configurar una *norma* de validez universal (GS VI, 176-77).

Tanto el proceso creador como la impresión estética se hallan vinculados a principios como la eliminación, la intensificación (*Steigerung*) o disminución (*Minderung*), y la complementación (*Ergänzung*); el estilo de un poeta depende del predominio de uno u otro de estos principios, y está condicionado evidentemente por factores psicológicos.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 108. Makkreel afirma, además, que la conexión psíquica adquirida constituye nuestra evaluación de la vida, nuestra *Weltanschauung*, en la que se entretajan el sentimiento y la intuición.

Toda poesía, sostiene Dilthey, «rinde figurativamente (*bildlich macht*) la vida disfrutada en el sentimiento» y, a la vez, «traslada en lo figurado de la intuición la vida gozada en el sentimiento» (GS VI, 177). Estas proposiciones son directa consecuencia de aquella importante ley estética según la cual la poesía desenvuelve, mediante la *complementación* o integración de imágenes, las relaciones entre estado psíquico y conexión de imágenes, es decir, entre lo interior y lo exterior. Por tanto, la poesía encarna constantemente la totalidad de la vivencia.

En última instancia, lo que Dilthey ha pretendido conseguir con su análisis de los sentimientos y su definición de la conexión adquirida de la vida psíquica, es una fundamentación psicológica (o psicofísica) de la ley de Schiller. Según su teoría de la imaginación poética, toda poesía es expresión de una vivencia; los sentimientos influyen en la configuración de las imágenes y estas se *despliegan*, a su vez, siguiendo tres modalidades generales: por eliminación, por intensificación o disminución, y por complementación.

Recurriendo al testimonio de algunos poetas acerca de su propia creación (Goethe, Jean Paul, Gontscharof, Schiller, Kleist, Otto Ludwig, Trollope), Dilthey intenta aclarar de qué manera cooperan los procesos de eliminación, intensificación y complementación en el despliegue y libre configuración de las imágenes. Según el autor, el caso más sencillo de semejante despliegue acontece en las *imágenes del duermevela*, las cuales pueden ser consideradas, en palabras de Goethe, como los profenómenos de la creación poética.⁴⁹⁵ Dilthey sostiene que también en el duermevela acontece un libre despliegue de las imágenes por encima de la realidad, lo cual representaría «la verificación» de su exposición psicológica (GS VI, 178-79).⁴⁹⁶

Haciéndose eco de los estudios de J. Müller sobre la vista, Dilthey afirma que las imágenes del duermevela se asemejan, por un lado, a las figuras del sueño (*des Traumes*) y, por otro, a las creaciones del poeta. La metamorfosis de las imágenes acontecería, por tanto, según las leyes señaladas anteriormente en combinación con los estados emotivos y el grado de atención. Explicando el parecido entre las imágenes del duermevela y la creación del *poeta*, Dilthey vuelve a citar a Goethe, que en una ocasión afirmó: «Se ve con más claridad qué es lo que se quiere decir cuando se dice que el

⁴⁹⁵ Al respecto Dilthey vuelve a citar un pasaje de Goethe, ya empleado en su ensayo del 77 sobre las visiones fantásticas («Poseía el don...») en combinación con las investigaciones de Johannes Müller.

⁴⁹⁶ En este contexto, Dilthey recurre a la figura de Otilia en las *Afinidades electivas* para mostrar la condicionalidad fisiológica de nuestra vida afectiva: entre el sueño y la vigilia, la fantasía hace ver a Otilia a su amado.

poeta y todo artista auténtico nacen. (...)».⁴⁹⁷ Las imágenes del duermevela presentan, efectivamente, cierto aspecto onírico que puede observarse a veces en la creación poética.⁴⁹⁸

Citando los testimonios de Goethe, Schiller, Jean Paul y otros poetas, Dilthey pretende así aclarar el proceso que involucra *la influencia de los sentimientos en la creación poética*: «El estado de ánimo y afectivo son destacados en estos testimonios como *punto de partida* del proceso» (GS VI, 181).⁴⁹⁹

7.5. La creación poética y la impresión estética

Dilthey recuerda que tanto la estética como la poética pueden ser elaboradas desde un doble punto de vista: lo bello puede configurar tanto un *placer* estético como una *producción* artística; el primero responde a la facultad del *gusto*, y la segunda es el resultado de la *imaginación*. En contraposición a las estéticas más comunes, que suelen partir de un estudio de las impresiones estéticas, tal como hicieron también Fechner y la escuela de Herbart, Dilthey empieza su estudio con el análisis de la creación, como hemos visto. Es este un punto controvertido, según el autor, porque de ello depende la definición de una teoría técnica: «Al plantearnos nosotros el problema de una teoría técnica hay que resolver de antemano la relación entre estos dos puntos de partida de la misma» (GS VI, 190).

Esta *dualidad*, a juicio de Dilthey, se da en todos los sistemas de cultura porque deriva de la relación entre creación y apropiación de la obra estética. Algunos estudiosos de estética, moviendo su análisis desde lo exterior a lo interior, intentan deducir la intención del artista a partir de la impresión estética, asemejándose de esa manera a los moralistas (*Ibíd.*). Otros estéticos se mueven en sentido contrario, de dentro afuera, «y encuentran en la *facultad creadora* del hombre el origen de la regla»;

⁴⁹⁷ A diferencia de su ensayo del 77, aquí Dilthey cita correctamente el final del paso de Goethe: «para convertirse de esquemas fugaces en seres verdaderamente objetivos».

⁴⁹⁸ Al respecto, cuenta Goethe acerca de algunas de sus baladas: «A todas las llevaba desde hacía muchos años en la cabeza; ocupaban a mi espíritu como imágenes agradables, como bellos sueños que iban y venían» (Eckermann, III).

⁴⁹⁹ En esta línea iría una confesión de Schiller a Körner (25 de mayo 1792), que Dilthey cita a continuación: «Creo que lo que engendra obras inspiradas no es siempre la representación viva de su tema, sino a menudo sólo la necesidad de tema, un afán indefinido por volcar sentimientos impetuosos».

por tanto estos últimos verán la impresión estética como un «pálido reflejo de aquel proceso creador» (GS VI, 191). ¿Cómo resolvemos esta controversia?

Según Dilthey, la relación entre *sentimiento* e *imagen*, entre significado y manifestación «no se presenta originariamente en el gusto del oyente ni tampoco en la fantasía del artista, sino en la *vitalidad del ánimo*, que exterioriza su contenido en ademanes y sonidos» (GS VI, 191) Estas relaciones creadas entre sentimiento e imagen, significado y manifestación, interior y exterior producen, por un lado, la *música* en el ámbito de las representaciones auditivas, y los arabescos u adornos en el ámbito de las representaciones visuales. En cambio, sostiene Dilthey, cuando predomina «la ley de la *reproducción* (*imitación, Nachbildung*), surge en uno de los campos la *poesía*, y en el otro las *artes plásticas*» (*Ibíd.*).

Como hemos visto anteriormente, según Dilthey el poema surge «cuando una vivencia apremia por ser expresada en palabras, por consiguiente, en el tiempo» (GS VI, 192). La fantasía del oyente o lector reproduce luego esa vivencia, por tanto «la impresión poética *no* es un agregado dispuesto artificialmente de elementos placenteros, sino que posee su *forma necesaria*» (*Ibíd.*), porque el alma del lector se conmueve sólo cuando llega a creer en la realidad de las imágenes.

La poesía, afirma el filósofo, «nació por el ansia de expresar una vivencia y no por la necesidad de hacer posible la impresión poética» (GS VI, 194), por tanto en el estudio diltheyano la *impresión* poética queda supeditada a la *creación*. Según Dilthey, la *técnica poética* tiene un doble cariz: por un lado, actúa en ella un proceso formador espontáneo, y por otro actúa también el propósito de provocar una determinada impresión, buscando los medios adecuados para conseguirlo. En cualquier caso, la técnica poética que se propone provocar una impresión «debe perseguir la misma metamorfosis de las imágenes que se produce por sí misma en la formación espontánea y no del todo consciente» (GS VI, 194). De esto se puede derivar una ley técnica: es decir, «la intención que calcula los medios para el efecto tiene que disimularse tras la apariencia de una formación espontánea y una realidad libre» (GS VI, 195).⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ Goethe, a juicio de Dilthey, se esforzaba por buscar una forma adecuada a cada obra. Schiller describió una vez esta capacidad de Goethe para alternar la reflexión estética con la creación poética con la siguiente manera: «Su manera peculiar de alternar entre la reflexión y la producción es digna de admirarse y envidiarse. Ambas actividades se separan en usted por completo y esto hace posible que puedan ejecutarse ambas de modo tan puro. Usted se halla realmente en la oscuridad mientras trabaja, y la luz se encuentra sólo en su interior; y cuando empieza a reflexionar la luz interior sale de usted e ilumina los objetos para usted y para los demás». Citado por Dilthey (GS VI, 195).

La *teoría de la técnica* poética, a juicio de Dilthey, debe proceder entonces «de *ambos procesos anímicos y su relación interior* en el poeta» (GS VI, 195), es decir, tanto del proceso de creación como de la impresión estética. Porque cuando la poética parte solamente de la impresión, convierte al poema en una obra teórica que calcula los efectos en el lector, y en esto se han basado las poéticas derivadas de Aristóteles. Por el contrario, sostiene Dilthey, cuando la poética se fija en la creación inconsciente y la convierte en fuente de la forma poética, «en ese caso se desprecian las reglas, las ideas adquiridas y la articulación de tipo intelectual» (*Ibid.*), y esto es lo que ocurrió en el segundo periodo del romanticismo alemán, especialmente con los poetas A. von Arnim y C. Brentano.

Es necesario, por consiguiente, que la poética abarque ambas vertientes de la poesía: tanto el proceso creador como la impresión que produce la obra acabada en el lector. Esto hará posible, según Dilthey «una estética experimental» a la manera de Fechner. Partiendo de la creación es posible utilizar, además, la gran cantidad de material histórico-literario disponible. A juicio de Dilthey, la nueva poética debe explicar y abarcar «en un estudio comparativo, todas las manifestaciones poéticas» (GS VI, 195).

La poética diltheyana se propone así combinar «la empiria histórico-literaria» con el *método comparativo*, para esclarecer la naturaleza de la actividad creadora y determinar sus normas invariables. Mostrando la historicidad de toda técnica poética será posible «comprender así el pasado y señalar el camino del futuro» (GS VI, 196).

7.6. La técnica poética entre validez universal y limitación histórica

Si en la primera parte de su ensayo predominaba la fundamentación psicológica, en la última parte Dilthey recurre al método de la «empiria histórico-literaria» para intentar aclarar el problema de la técnica poética. Este método, según Dilthey, deberá apoyarse en el método del «esclarecimiento recíproco» (*wechselseitige Erhellung*)

propuesto por Wilhelm Scherer en su *Poética*.⁵⁰¹ Este método utiliza la comparación, basándose siempre en los resultados de la fundamentación psicológica. Pues una poética sin psicología, sostiene Dilthey, «utiliza conceptos genéricos y proposiciones populares e inconsistentes en lugar de las científicas y demostradas» (GS VI, 197).

En el capítulo dedicado a *la técnica del poeta*, Dilthey desarrolla su reflexión alrededor de trece axiomas o principios, que intentaremos resumir brevemente a continuación.

1) Dilthey rechaza todo concepto universalmente válido de lo bello, pero cree que existe un proceso de formación, ínsito en la naturaleza del hombre, que actúa desde el núcleo de una *vivencia*. Se trata de una representación y, a la vez, de una transformación libre de lo vivido. Por *técnica poética*, Dilthey entiende entonces «la creación del poeta consciente de su fin y seguro de sus medios»:

«La técnica del poeta consiste en transformar lo vivido en un todo que sólo existe en la imaginación del oyente o lector, que engendra ilusión y produce, por la energía sensible del complejo de imágenes, un fuerte contenido emocional». (GS VI, 198)

2) Dilthey sostiene que, en la poética moderna, hay que cambiar también el *procedimiento* por el que la *técnica* se eleva al *conocimiento*. Para llegar a ser una ciencia moderna, la poética debería resolver sus problemas prácticos mediante un *conocimiento causal*: «sólo bajo las condiciones de una época determinada y de un pueblo se origina una técnica poética y por lo tanto tiene apenas una validez relativa e histórica» (GS VI, 201).

Utilizando una expresión de Humboldt, Dilthey denomina *forma poética interior* a la *distribución de las transformaciones* que acontecen en las vivencias según las leyes expuestas anteriormente. Reuniendo los rasgos afines en grupos, se pueden clasificar a los poetas según una cierta forma poética interior común a todos. Sin embargo, Dilthey sostiene que las obras líricas, la épica, o el drama son tan complejas y dispares que la consideración psicológica no consigue llegar a una explicación segura. Por tanto, concluye Dilthey, «una técnica de la poesía universalmente válida es imposible» (GS

⁵⁰¹ Scherer había fallecido justo el año anterior (1886) a la publicación del ensayo diltheyano, y su *Poética* sería publicada póstuma en 1888. Dilthey conocía, evidentemente, su contenido y había estado en continuo diálogo con las teorías del amigo filólogo: «Por la manera de relacionar la gramática con la poética y de abarcar de manera tan especial la literatura germánica hasta la actualidad (...) seguramente es este espíritu rico y enérgico el que nos proporcionará el estímulo más importante» (GS VI, 198).

VI, 202-03). La técnica del drama, por ejemplo, sigue siendo un misterio, ya que «no es universalmente válida, sino relativa e histórica». (GS VI, 204)

3) «La *vivencia* es la base de la poesía, y por tanto una civilización inferior presenta siempre a la poesía combinada con intensas formas primarias de la vivencia» (GS VI, 204). Dilthey sostiene, además, que la poesía está en relación con el mito y el culto religioso, con las fiestas y la alegría del juego. Esta relación estaría psicológicamente fundada y sería visible, por eso, en los principios de las civilizaciones.

4) Respecto a la técnica de las formas poéticas mayores, como la épica y el drama, Dilthey afirma que

«Toda obra viviente de gran envergadura tiene su *materia* en una vivencia, en algo real, y en última instancia sólo expresa lo vivido transformado sentimentalmente y generalizado. Por eso no deben buscarse ideas en la poesía». (GS VI, 206)

A juicio de Dilthey, una obra poética contiene siempre más de lo que puede ser expresado en una frase ordinaria, y precisamente de ese excedente fluye su fuerza cautivadora. Todo intento de buscar la *idea* de una composición poética de Goethe estaría en desacuerdo con las aclaraciones expresas del autor (GS VI, 206). Por esta razón, Dilthey se opone abiertamente a las interpretaciones de obras poéticas inspiradas por la *estética de Hegel* (GS VI, 207).

5) La transformación de la materia (*Stoff*) para la obra poética tiene que contar siempre con el *medio en que aparece* la conexión de imágenes (*Bildzusammenhang*) (GS VI, 208), ya que este medio la condiciona siempre.

6) El *procedimiento* por el que la *creación poética* engendra obras en las condiciones de su medio tiene una doble orientación, basada en la naturaleza de la vivencia:

«Así como en la ciencia se separan el procedimiento inductivo y el deductivo y a menudo actúan simultáneamente, también existen en la vivencia dos especies de procesos de fantasía: el estado subjetivo se materializa en el símbolo de un suceso exterior, y la realidad exterior es interiorizada. Se distinguen según esto los poetas subjetivos de los objetivos». (GS VI, 211)

Schiller había indicado dos disposiciones básicas de la fantasía: la ingenua y la sentimental: con ellas no señalaba épocas de la literatura, sino disposiciones básicas de los poetas. Dilthey había desarrollado ya esta condición básica de la fantasía en el

tratado *Sobre la imaginación de los poetas*,⁵⁰² proponiéndose fundamentarla con un procedimiento histórico-literario. En este ensayo, el autor pretende ahora confirmar desde un análisis psicológico la diferencia descubierta por el método literario.

Según Dilthey, toda obra poética mayor tiene que reunir las dos direcciones del proceso imaginativo. Poetas objetivos serían Shakespeare y Dickens; por el contrario, el *Fausto* de Goethe está compuesto de *momentos de la vida del poeta*. El procedimiento general de Goethe consiste en producir un proceso de interés general para una vivencia interior. De esa manera, comienza un proceso de lenta metamorfosis y complementación en el símbolo elegido.⁵⁰³

7) La transformación de la materia se realiza desde los sentimientos, que son muy complejos. Dilthey denomina «disposición afectiva» (*Stimmung*) «el agregado de sentimientos, cuyos elementos no se presentan violenta y fuertemente, pero que tienen mayor duración y fuerza expansiva» (GS VI, 212-13). Las asociaciones de sentimientos de ese tipo se prestan especialmente para la creación y la impresión poéticas, que el autor define como *disposiciones poéticas* (o climas poéticos, *poetische Stimmungen*).

«Disposiciones poéticas, síntesis de sentimientos que no actúan violentamente pero que perduran y se comunican a todos los procesos, provocan las transformaciones de las imágenes, según las leyes expuestas [de la metamorfosis]. La multiplicidad de estos agregados sentimentales es ilimitada. (...) las disposiciones poéticas son retenidas, desarrolladas y transmitidas por medio de obras. Se representa en las categorías estéticas de lo bello-ideal, lo sublime, lo trágico (...)». (GS VI, 213)

A juicio de Dilthey, la *psicología* y la *historia de la literatura* deben investigar la estructura de estas disposiciones poéticas, así como sus relaciones mutuas y su influencia sobre la materia, de acuerdo a las leyes que ha expuesto (GS VI, 213).

8) Así como en un cuerpo físico distinguimos sus características (permeabilidad, peso, temperatura, etc.) y analizamos aisladamente cada una de estas propiedades generales, también en la obra poética distinguimos entre *materia*, *disposición poética*

⁵⁰² El editor alemán señala que el tratado fue refundido en el ensayo sobre *Goethe und die dichterische Phantasie* (en *Das Erlebnis und die Dichtung*). Dilthey agrega que en la conferencia sobre *Imaginación poética y locura* (1886) había presentado con alcance general algunos de los tópicos de la fundamentación psicológica expuesta en este tratado. Afirma además que «en mis estudios histórico-literarios sobre Lessing, Novalis, Dickens y Alfieri etc. he tratado de utilizar, de acuerdo a la fundamentación aquí indicada, en general puntos de vista literarios para la caracterización histórico-literaria. Por lo tanto también complementan lo expuesto aquí». (GS VI, 211, nota)

⁵⁰³ Dilthey cita al respecto su ensayo sobre Goethe del 77: «[Goethe] representa aquello que le conmueve en el gran tropo de una acción que permite expresar la vivencia más íntima con un hermoso revestimiento. (...) y Fausto es el tropo amplio en el que dejó ver toda su vida» (GS VI, 212).

(*poetische Stimmung*), *motivo*, *fábula*, *personajes*, *acción* y *recursos representativos* (GS VI, 215-16). Objetivo de la poética será entonces el estudio de la relación causal de cada uno de esos elementos dentro de una composición poética, de esa manera será posible conseguir una explicación de estas creaciones de la imaginación.⁵⁰⁴

La realidad, afirma Dilthey, proporciona sólo un *número limitado* de motivos. Una obra poética mayor combina varios motivos, pero normalmente predomina *uno* de ellos. «Gracias al relieve y al manejo consciente de los motivos se ilumina en cierto modo el fondo oscuro en sí de la vivencia, cuya *significación* (*Bedeutsamkeit*) se hace transparente por lo menos en parte» (GS VI, 217). Dilthey explica este asunto recurriendo al *Fausto*: para expresar su vivencia, Goethe encontró un símbolo en esa leyenda. Fausto expresaba tanto su ideal como el de Schiller: es «el despliegue (*Entfaltung*) humano, inspirado en las experiencias más profundas del propio corazón, lo que determinó el curso del poema de *Fausto*» (*Ibíd.*). La leyenda del Fausto contenía diversos motivos, y Goethe le añadió otro nuevo; de esa manera, la significación de la vivencia obtuvo su *articulación*. Sin embargo, afirma Dilthey, el núcleo de una gran composición poética sigue siendo «irracional, inconmensurable como la vida misma que representa. Y eso lo dijo expresamente Goethe en su *Fausto*» (GS VI, 217).

9) En la *fábula* se entretrejen los caracteres y las acciones, puesto que la persona y su acción (o pasión), el héroe y sus actos, no son sino dos aspectos de una misma realidad. La estructura de la fábula presenta *dos formas básicas*:

«La estructura de la fábula tiene el centro de su efecto estético, y por lo tanto de su trama (*Gefüge*), ya sea en el proceso interior del alma del héroe o en el mecanismo exterior de acción y reacción».⁵⁰⁵ (GS VI, 219)

10) A juicio de Dilthey, «*todos los demás procesos que ocurren en el poeta son trasposiciones de la experiencia sobre las bases expuestas y según las leyes desarrolladas*» (GS VI, 220). Estos procesos destacan «*imágenes plenas de vigor sentimental y que tienen un significado universalmente válido*»; sin embargo, cuando intentamos «*imprimirlas en la fantasía de un lector u oyente, tienen que poner en vivo juego la imaginación*». (*Ibíd.*)

⁵⁰⁴ Dilthey inserta aquí una cita de Goethe sobre “el motivo” (*Sprüche in Prosa*, ed. Löper, pp. 772-73) (GS VI, 216).

⁵⁰⁵ Según Dilthey, el drama y la novela de los *alemanes* y de los *ingleses* han desarrollado una forma que erige el *proceso interior del héroe* en centro del efecto poético (GS VI, 220).

«El principio de la elaboración de una composición poética consiste en elevar las representaciones de la vida a imágenes y relaciones poéticamente significativas. El nexo de la acción o suceso debe contener en lo posible sólo elementos que actúen sobre los sentimientos» (GS VI, 222)

11) De este principio resulta, como regla general, que la técnica de la acción no persigue una copia de la realidad, sino que intenta establecer un nexo de elementos afectivos operantes en la vida psíquica. Sin embargo, «el modo en que se provoca la *reconciliación* se halla *condicionado históricamente*»; por eso, la forma de la acción o del suceso no puede tener validez universal, sino que «depende del contenido histórico» (GS VI, 222).

12) En cuanto a los *personajes*, Dilthey afirma que la fantasía destaca los rasgos esenciales, esfumando los demás.

«Los *personajes* obtienen primero vida independiente en el poeta en virtud de una propiedad, aun oscura de la vida anímica, que podemos observar en el sueño. Luego obtienen una segunda existencia en la fantasía del espectador. (...) subraya los rasgos esenciales (...) y esfuma los demás en la penumbra». (GS VI, 223)

Todo personaje verdaderamente poético, según Dilthey, es algo *irreal* y *típico*: pues un personaje «produce efectos sentimentales de validez general» cuando el espectador reconoce en él «aquellos elementos de la naturaleza humana que vibran fuertemente en todos», vinculándolos en una conexión causal.⁵⁰⁶ Por eso, el poeta se asemeja al pintor, que sólo representa los rasgos en los que se han fijado su interés y su atención (GS VI, 225).

13) En conclusión, Dilthey afirma que la poética debe mostrar la interrelación existente entre la fábula, relacionada con una vivencia, y los medios de representación poética:

«La poética tiene que mostrar cómo *la naturaleza de la creación poética que actúa en el núcleo de la fábula se revela finalmente en estos medios representativos*. (...) la relación contenida en el núcleo de la vivencia entre el estado interior y la conexión de imágenes, y en cuya virtud la

⁵⁰⁶ Al respecto, Dilthey afirma que «los personajes principales de Goethe, especialmente Fausto, tienen en los momentos aislados de la vida la plena realidad de la vivencia personal» (GS VI, 224).

fábula se convierte en símbolo, es en los grandes poetas una forma tan espiritual de su creación, que de ella se originan muchos medios de representación». (GS VI, 226)

A juicio de Dilthey, el núcleo de la poesía, que es la vivencia, «contiene una relación de lo interior y lo exterior» (GS VI, 226): la imagen y el tropo no serían el ropaje de un contenido poético, sino que «constituyen su piel natural» (GS VI, 227).

En conclusión, Dilthey vuelve a afirmar que la naturaleza psicofísica del hombre constituye «el principio supremo de la comprensión del mundo» (*Ibíd.*). Además, según el filósofo, existen «*relaciones legales firmes entre estados interiores e imágenes exteriores*», que se expresan tanto en el *sueño* y la *locura* así como en la lengua, el mito y en la poesía (GS VI, 227).

7.7. La poesía como instrumento de comprensión de la vida y su significado

En la primera parte de su trabajo, Dilthey pretende fundamentar una *teoría psicológica de la poesía*. Las imágenes y sus combinaciones se transforman a partir de los sentimientos; sin embargo, no lo harían desde la nada, sino a partir de nuestras experiencias y de toda la conexión adquirida de la vida psíquica, que según Dilthey influye en la creación artístico-poética.

De esto resulta el aspecto más interesante, a mi juicio, de la poética diltheyana, es decir, su cariz *hermenéutico*: las imágenes poéticas, aun trascendiendo los límites de la realidad y de nuestras experiencias, representan esas experiencias mismas, ayudándonos a comprenderlas mejor. La imaginación poética se configura así en un instrumento valioso para la comprensión de nuestra vida: «Las imágenes y sus asociaciones sobrepasan así las experiencias corrientes de la vida, pero lo que nace de este modo representa, sin embargo, estas experiencias, nos enseña a comprenderlas más profundamente y a acercarnos al corazón» (GS VI, 185).

En efecto, Dilthey afirma expresamente que «la experiencia de lo humano es siempre el fundamento (*Grundlage*) de todo», por tanto habrá que buscar «la *base* (*Unterlage*) de la *creación* poética en los procesos que *desarrollan* nuestro *círculo de experiencias*» (*Ibíd.*): estos procesos son, ante todo, la generalización y el método deductivo. No parece casual, entonces, que para Dilthey el poeta comparta esta base de su creación, es decir, la experiencia de la vida, con el filósofo o el político: pues por lo

menos el filósofo, al igual que el poeta, busca a través de su obra llegar a una comprensión de la realidad. «En todo gran poeta», afirma Dilthey, «tiene que darse esa relación radical de una inteligencia poderosa con las experiencias de la vida. Los caracteres, la acción, la forma y la técnica tienen que formarse en él a base de representaciones de la vida» (GS VI, 185).

Las experiencias de la vida, y en particular la *vivencia*, constituyen entonces la base de toda poesía, la cual es capaz de producir «satisfacción duradera» únicamente si sabe configurar las imágenes de la vivencia de manera que contengan «muchas experiencias en máxima potenciación», es decir, «destacando lo esencial y significativo para el sentimiento de la vida» (GS VI, 186). La poesía surgida de la vivencia y creada por la imaginación poética se convierte así en un instrumento interpretativo de la vida misma; según Dilthey, esa poesía puede llegar a tener *validez universal*, en el sentido de que puede ser comprendida por quien comparte esa misma experiencia: «Las obras del poeta también tienen pues *validez universal y necesidad*» (*Ibíd.*). Sin embargo, Dilthey matiza estas afirmaciones reconociendo que la validez universal en poesía no puede significar lo mismo que en las proposiciones científicas. En palabras del filósofo, la validez universal significa que «todo corazón sensible puede reproducir y disfrutar de la obra» (GS VI, 186).

«Llamamos *esencial* a lo que se desprende de la propia vida y es destacado como necesario para el conjunto de lo viviente. La necesidad significa que el nexo existente en una composición poética es tan decisivo para el que lo capta como lo fue para el artista creador. Cuando se da satisfacción a estas exigencias, se destaca lo esencial en lo real». (GS VI, 186)

Dilthey define como *típico* este “esencial” destacado en “lo real”, pues a su juicio «el pensamiento produce conceptos, la creación artística tipos» (*Ibíd.*). Los tipos contienen «una intensificación de lo experimentado», es decir, serían la quintaesencia de unas vivencias. En las obras poético-literarias pueden ser típicos los personajes (cuando se destaca lo esencial en su carácter), las pasiones, o el nexo de la acción con el destino.

Toda poesía, además, es *simbólica*, porque la materia y el propósito de su representación está constituido por una vivencia, es decir, «algo interior que se expresa en algo exterior o una figura exterior animada por una interioridad» (GS VI, 187). El simbolismo constituye pues el carácter fundamental de toda poesía, y en este sentido

dijo una vez Goethe a Eckermann: «Lo que hace al poeta es el sentimiento vivo de las situaciones y la capacidad para expresarlos».⁵⁰⁷

Uno de los problemas que atañen a la *técnica poética* es entonces la producción de lo típico: los personajes actúan de manera necesaria, y no de otra, cuando el lector siente que también él obraría así. La necesidad, entendida así en el sentido de lo típico, no contradice para Dilthey la impresión de libertad, sino que concuerda con ella. Además de por la necesidad, la poesía se define por la categoría de lo *esencial*, que según Dilthey designa «la síntesis de los rasgos en que la vitalidad interior capta el significado de un objeto» (GS VI, 188). Partiendo de sus sentimientos, el poeta extrae lo esencial de lo singular, para expresarlo luego en la obra.

Si las tres primeras secciones de su poética estaban dedicadas a una fundamentación psicofísica de la imaginación del poeta, en la cuarta sección Dilthey se dedica a analizar la *técnica poética* destacando su condicionamiento histórico. En las primeras secciones, los procesos poéticos estaban fundamentados en principios derivados de un análisis que comprendía tanto la constitución orgánica del poeta como los procesos creativos de su imaginación a partir de experiencias y sentimientos:

«Hemos analizado el proceso poético y deducido los principios universalmente válidos que se desprenden de su naturaleza. Su número es indeterminado. La expresión “principio”, en cuya elección nos adherimos a Fechner, también puede ser reemplazada por norma o regla o ley, porque la relación legal expresada en el principio se refiere a la impresión estética». (GS VI, 188)

En la última parte de su ensayo, Dilthey trata de averiguar si, a partir de estos principios, es posible llegar a definir una *técnica poética* que establezca cuáles son los elementos poéticos y los principios de su composición (GS VI, 189). Sin embargo, el análisis tropieza aquí con la condicionalidad de toda técnica respecto a su época histórica, porque «la singularidad y la diversidad insondable de los fenómenos históricos se burla de todo intento de derivar esas reglas, con exclusión de la lógica» (GS VI, 190). Por tanto, parece haber principios y normas de validez universal que están a la base de toda creación e impresión estética, pero no puede decirse lo mismo respecto a las técnicas particulares. A juicio de Dilthey, «la relación de la multiplicidad histórica de las obras poéticas con los principios generales, el problema de la historicidad y al

⁵⁰⁷ Citado por Dilthey (GS VI, 187).

mismo tiempo de la validez universal de la técnica pueden ser resueltos hasta cierto punto» (*Ibíd.*).

Moviéndose entre esta dicotomía compuesta por psicología (o psicofísica) e historia, la poética configura así un ámbito privilegiado de análisis para Dilthey: un ámbito en el que el autor no se limita a la investigación estética y poética en sentido estricto, sino que le permite ensayar una teoría filosófica más amplia, que abarca psicología, fisiología e historia: «Así se confirma la significación extraordinaria de la poética y, en general, de la estética para el estudio de los fenómenos históricos» (GS VI, 190). El ensayo diltheyano configura entonces una teoría filosófica que, partiendo de la poética, se puede definir a mi juicio como una *hermenéutica* de la vida misma, ya que en ella la poesía se eleva a instrumento de comprensión de la vida. Tal vez por eso, unos años más tarde, Dilthey llegará a definir al poeta como un «vidente» (*Seher*) de la humanidad: no tanto como guía, sino como intérprete privilegiado de la vida misma.

A propósito de la teoría diltheyana sobre la imaginación poética ha habido varias interpretaciones por parte de la crítica. Dos de ellas, de mayor alcance, han sido ofrecidas por Frithjof Rodi y Rudolf Makkreel, y difieren en un aspecto esencial de esa teoría: el carácter morfológico de la imaginación. Dado que algunos conceptos como el despliegue de las imágenes y la “forma interna” sugieren inmediatamente una concepción orgánica de la creatividad, Rodi considera la teoría diltheyana de la imaginación como “morfológica”, y por tanto incapaz de ocuparse de la tarea “hermenéutica” de interpretar las manifestaciones históricas del arte. Según Rodi, Dilthey concibió la metamorfosis imaginativa como el desarrollo gradual de una planta (que puede ser descrito de acuerdo a un patrón), siguiendo la morfología de Goethe. Sin embargo, replica Makkreel, Dilthey cita muchas otras fuentes a parte de Goethe y Müller.⁵⁰⁸

Después de todo, afirma el filósofo norteamericano, la metamorfosis no tiene por qué ser concebida orgánicamente, y podría ser interpretada a través de otras imágenes de la transformación. Según Ovidio, por ejemplo, la metamorfosis se refiere a una transformación improvisa e inexplicable, que no presenta ningún paso intermedio, más que a un crecimiento continuo similar al de una planta. Por tanto, a juicio de Makkreel, Rodi acierta cuando remarca que las leyes de la imaginación elaboradas por Dilthey llevan el sello de las ideas de Müller, pero esto se aplicaría esencialmente a las dos

⁵⁰⁸ R.A. Makkreel, *Dilthey Philosopher of the Human Studies*, cit., p. 110.

primeras leyes. Rodi olvida mencionar que, en la *Poética*, Dilthey presenta una tercera ley que rompe la infraestructura auténticamente morfológica de Goethe y Müller: en lugar de referirse a una semilla (*Keim*), que se despliega por su cuenta, Dilthey habla de un núcleo (*Kern*) que es sujeto a *complementación* desde afuera. A diferencia de Goethe y Müller, Dilthey no plantea una forma inicialmente fija que se despliega desde dentro, sino que habla del despliegue de una imagen como un proceso de *complementación*, en el cual la incorporación de elementos nuevos en su núcleo más íntimo le permite simbolizar algo más que sí misma. Esta tercera ley, por tanto, no es susceptible de análisis morfológico, a juicio de Makkreel.⁵⁰⁹

Rodi admite que la *Poética* no es totalmente morfológica en su planteamiento, y que la concepción orgánica de la creatividad se complementa con una concepción más orientada al *significado*, es decir, a la hermenéutica. Pero este interés por el significado Rodi lo explica a través de la categoría diltheyana del *Erlebnis*, que según él debería estar en conflicto con la teoría de la imaginación. Considerando las teorías hermenéutica y psicológica como elementos contrastantes de la *Poética*, Rodi refleja la falta generalizada, a juicio de Makkreel, en reconocer la preocupación de Dilthey por el *significado* dentro de la psicología de la imaginación misma.⁵¹⁰ Sin embargo, en la *Poética* Dilthey conecta explícitamente la tercera ley de la metamorfosis imaginativa al principio del significado. «La ley de complementación», escribe, «corresponde a un principio de articulación (*Herausbildung*) de lo que es esencial y significativo (*Bedeutenden*) (...)» (GS VI, 196). Más específicamente, este significado articulado es el producto de la metamorfosis de imágenes particulares en algo típico.⁵¹¹

Según Makkreel, la teoría diltheyana de la tipicidad pretende discernir la unidad dentro de la diversidad, por tanto no tiene un planteamiento morfológico. Mientras que los tipos generales son formas fijas y fundamentalmente ahistóricas, la tipicidad puede ser explicada en los términos del concepto histórico diltheyano de *estilo*, donde con estilo se entiende una forma interna que articula un significado unitario. Uno de los mayores logros de Dilthey en desarrollar una psicología de la imaginación poética, sostiene Makkreel, fue el de iluminar dicho concepto de estilo y combatir el concepto “morfológico” y estático de «estilo» prescrito por la estética tradicional.⁵¹²

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 111.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ *Ibid.*, pp. 111-12.

⁵¹² *Ibid.*, p. 112.

8. Goethe y la fantasía poética

8.1. El contexto: *Das Erlebnis und die Dichtung* (1910)

El análisis del concepto de vivencia (*Erlebnis*) que hemos llevado a cabo en precedencia, nos sirve ahora para entender los escritos de Dilthey sobre los grandes poetas/literatos, en los cuales la vivencia del poeta aparece justamente como núcleo fundamental de la creación poética. No es fruto del azar el título que Dilthey escogió para el volumen publicado en 1906: *Das Erlebnis und die Dichtung*, literalmente «la vivencia y la poesía», traducido por Imaz como *Vida y poesía*. Este libro contenía algunos de los mejores ensayos histórico-literarios de Dilthey y pronto se convirtió en un éxito que fascinó a los jóvenes de la época, tal como en alguna ocasión contó Gadamer.⁵¹³

Si bien es verdad que en este volumen resalta todavía la importancia que Dilthey otorga a la psicología para comprender la creación del poeta como expresión de sus estados anímicos, el origen de estos ensayos se remonta sin embargo a los años juveniles, a las décadas de los 60-70, y fueron reelaborados por Dilthey en años posteriores. Durante aquellos años, el interés de Dilthey por la literatura y la poesía alemana de los siglos XVIII-XIX tenía un carácter psicológico, es decir, Dilthey se proponía encontrar un fundamento a la creación poética a través de una psicología descriptiva. En los ensayos sobre Lessing, Novalis y Hölderlin, cuyas primeras versiones se remontan al 1867, van gestándose algunos temas claves de Dilthey: vivencia, psicología real, simbiosis entre filosofía, poesía y religión. El filósofo, como señala Imaz, «vino de los estudios de historia literaria a la filosofía, pero es porque ya había ido a los estudios literarios con intenciones filosóficas».⁵¹⁴

Cuando Dilthey publicó *Das Erlebnis und die Dichtung* en 1906, esa apelación a la psicología (con la cual pretendía fundamentar también las ciencias del espíritu), resultaba todavía evidente. Sin embargo, en las dos ediciones posteriores del volumen (1907 y 1910), Dilthey reelaboró considerablemente sus ensayos, y especialmente el de

⁵¹³ H. G. Gadamer, «La hermenéutica y la escuela de Dilthey (1991)», en *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 136.

⁵¹⁴ E. Imaz, «Prólogo», en W. Dilthey, *De Leibniz a Goethe*. México: FCE, 1945, p. XIII.

Goethe,⁵¹⁵ porque justamente en aquellos últimos años de su vida había llegado a concebir el *Erlebnis*, y su recreación a través de la imaginación poética, como fundamento de la creación literaria.⁵¹⁶ La diferencia más evidente entre las distintas versiones del ensayo estriba en el hecho de que Dilthey, en 1906, había encontrado en el concepto de *Erlebnis* un “mediador” entre sus pretensiones empíricas y sus propósitos de historia universal. En lugar de las referencias a las experiencias (*Erfahrungen*) de los poetas y a los contenidos específicos de sus obras, a sus “visiones del mundo” y a su “sentimiento de la vida”, en la versión definitiva se habla casi siempre de «*Erlebnisse*».⁵¹⁷

Resulta, por tanto, especialmente significativo para el concepto de *vivencia* el ensayo sobre *Goethe y la fantasía poética*, en el que Dilthey analiza los nexos entre vida-vivencia, fantasía y poesía, a la luz de la vida y la obra de Goethe. Como vimos en el cap. 6, este ensayo se remonta a una época bastante anterior, siendo publicado por primera vez en 1877 en la *Zeitschrift für Völkerpsychologie*. El ensayo pasó por varias reelaboraciones, y en la versión definitiva de 1910 Dilthey se mantuvo fiel a su visión del poeta y al concepto de obra literaria (*Dichtung*) que había esbozado por primera vez en el ensayo *Sobre la imaginación de los poetas* de 1878. El poeta, afirma todavía Dilthey en 1910, se diferencia de los hombres corrientes por su extraordinaria constitución fisiológica y mental.⁵¹⁸

Como hemos dicho, entre 1906 y 1910 Dilthey llegó a valorar de manera diferente la psicología descriptiva, en la que precedentemente había visto el «fundamento de las ciencias del espíritu». Sin embargo, después de la primera edición de *Das Erlebnis und die Dichtung*, Dilthey empezó a dudar no tanto de la psicología descriptiva como tal, porque la reconstrucción psicológica de los productos de la fantasía y del origen de la literatura le siguió pareciendo un proyecto importante incluso después de 1905. La nueva valoración diltheyana de la psicología descriptiva concierne más bien su papel en el contexto de las ciencias de la lengua, de la historia y de la sociedad: Dilthey empezó a alejarse de la convicción de que la psicología fuera la

⁵¹⁵ Véase la nota añadida por Dilthey en 1910 (GS XXVI, 370). Cfr. Dilthey, *Vida y poesía*. México: FCE, 1945, pp. 416-417.

⁵¹⁶ Sobre la génesis y las sucesivas reelaboraciones de este volumen, que Dilthey llevó a cabo en las tres primeras ediciones (1906, 1907, 1910), véase el artículo de T. Kindt y H.H. Müller, «Eine Wende ohne Folgen. Die Fassungen von *Das Erlebnis und die Dichtung* und die Dilthey-Rezeption in der Literaturwissenschaft», en G. Kühne-Bertram und F. Rodi (hrsgs.), *Dilthey und die hermeneutische Wende in der Philosophie*, cit., pp. 333-347.

⁵¹⁷ Cfr. T. Kindt y H.H. Müller, «Eine Wende ohne Folgen», cit., p. 338.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 340.

«primera y más elemental entre las ciencias del espíritu» (GS I, 33).⁵¹⁹ En escritos como el *Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* (1910), o en los esbozos para una reelaboración de su *Poética* (1908), resulta evidente cómo Dilthey, a partir de 1905, se esfuerza en sus trabajos por encontrar un nuevo equilibrio entre psicología y hermenéutica.⁵²⁰

El tema esencial del ensayo sobre Goethe, según afirma Dilthey en la última versión, es la fantasía poética y su vínculo con la experiencia vivida y la tradición, así como las formas de la fantasía creadora (*schaffende Phantasie*) y de las obras poéticas que surgen de esta relación. Para el autor, éste sería incluso «el centro de toda la historia de la literatura». En ningún poeta alemán moderno como en Goethe, sostiene Dilthey, «se ve tan claramente esta posición central que la fantasía ocupa en la obra de creación poética», y por tanto ningún otro requiere, para ser comprendido, «el penetrar en la esencia de la fantasía» (GS XXVI, 113).⁵²¹

En este capítulo intentaré defender la existencia de un vínculo entre poesía y hermenéutica, fundado en la concepción de la obra poética como un proceso de *comprensión* y reelaboración de la vivencia personal, que otorga a esa vivencia misma un nuevo *significado*. A mi juicio, ese vínculo es posible justamente por obra de la *imaginación*, que en el poeta opera hermenéuticamente sobre la vida en un proceso de comprensión y recreación: la obra del poeta, partiendo de la subjetividad de una vivencia, adquiere entonces una dimensión simbólica, y por eso puede llegar a ser comprendida por los demás, convirtiendo así la poesía en un universal humano.

8.2. La vivencia (*Erlebnis*) como fundamento de la creación poética

Para Dilthey, la poesía es «representación y expresión de la vida. Expresa la vivencia [*Erlebnis*] y representa la realidad externa de la vida». He aquí pues el vínculo estrecho entre la *vivencia* y la *poesía*. La vivencia es «el contenido de vida que hay en mi propio yo, en mis estados de espíritu, en los hombres y las cosas que me rodean», y forma «el valor de la vida». Todo esto lo expresa la poesía: su objeto no es la realidad “objetiva”, «sino la índole de mi yo y de las cosas, que se manifiesta en los nexos

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 342.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 343.

⁵²¹ Cfr. W. Dilthey, «Goethe y la fantasía poética», en el mismo autor, *Vida y poesía*, cit., p. 126.

vitales» (GS XXVI, 115). La relación fundamental entre vida y poesía es expresada por Dilthey con las siguientes palabras:

«cuando lo que acaece se convierte así en exponente y símbolo de algo universal y los fines y los bienes se traducen en *ideales*, en este contenido universal de la poesía no se expresa ya un conocimiento de la realidad, sino la experiencia más viva del nexo de la trama de la existencia como sentido de la vida. Fuera de esto, no existe ninguna idea de una obra poética, ningún valor estético que pueda realizar la poesía».⁵²² (*Ibíd.*)

La característica más destacada de la poesía de Goethe, a juicio de Dilthey, es que «brota de una extraordinaria energía del “vivir” [...] su impulso incansable de plasmación lo transforma todo en forma e imagen». Por tanto, es la vida la “realidad radical” (como diría Ortega y Gasset) de la cual surgen las fuerzas que actúan sobre la *fantasía* creadora.

Dirá Dilthey que «la vida y su interpretación [*Auslegung*]» constituyen la base de las poesías de Goethe, y «la personalidad su punto central». De esta manera «se determina la relación entre la vivencia [*Erlebnis*] y la poesía, decisiva para la obra poética de Goethe» (GS XXVI, 151). El don más auténtico de Goethe, según Dilthey, consiste precisamente en el hecho de saber expresar plenamente su vivencia personal a través de su fantasía poética.

En los *Esbozos para una crítica de la razón histórica* vimos cómo la vivencia guarda una íntima relación con el tiempo y el recuerdo, porque el pasado actúa en ella como una fuerza viva en el presente: la vivencia es ante todo lo recordado, y su tarea fundamental es el «percatarse» (*Innewerden*) de los propios estados anímicos. Pero este proceso constituido por la percepción, el recuerdo y la «percatación» de nuestros estados anímicos resulta ahora fundamental también para la creación poética.

8.3. La fantasía poética de Goethe

La fantasía se nos presenta como un prodigio, afirma Dilthey, pero es sólo «una organización más poderosa de ciertos hombres, basada en el raro vigor de ciertos

⁵²² La cursiva es mía.

procesos elementales» (GS XXVI, 116).⁵²³ La peculiaridad del poeta, según Dilthey, es que «en él actúan con una fuerza originaria sobre la formación de las percepciones sus intereses vitales, sus estados de ánimo, sus pasiones». Es evidente que en los poetas «las imágenes evocadas por el recuerdo» son mucho más nítidas y fuertes, más plásticas que en cualquier otro individuo. Goethe tenía un auténtico talento para recordar las imágenes vividas con una fidelidad y claridad fuera de lo común, y esta memoria fotográfica es la que otorga a sus imágenes poéticas su peculiar brillo vital.

Ahora bien, ¿cuál es la relación entre la experiencia [*Erfahrung*] y la «imaginación libremente creadora» [*frei schaffende Phantasie*], entre «la reproducción de formas, situaciones y destinos y su creación?». Dilthey quiere aplicar a estos dos «hechos psíquicos» el método de la psicología descriptiva, negando validez a la psicología explicativa. Se confirma aquí el método empleado también para el ensayo sobre «La imaginación del poeta» (la *Poética* de 1887): «Sólo así puede el historiador de la poesía tener confianza al servirse de las sutiles ideas psicológicas» (GS XXVI, 117).

Desde esta perspectiva, asume una relevancia particular el punto de vista interno, o lo que Dilthey denominará en otro lugar como «hechos de conciencia»; la representación [*Vorstellung*] toma como base de su construcción el material de la percepción [*Wahrnehmung*], operando al mismo tiempo un proceso de selección según las condiciones presentes, «y éstas comunican al cuadro su iluminación sentimental por medio de su relación con el estado de ánimo actual, por semejanza o por contraste» (*Ibíd.*).

En efecto, afirma Dilthey, no hay imaginación [*Einbildungskraft*] que no se apoye en la memoria, y «no hay tampoco memoria que no encierre ya algo de *fantasía*»; esto porque el recordar es un proceso que implica una reelaboración de lo vivido, influida por los estados de ánimo del sujeto. La vida espiritual es por tanto «dinámica y multiforme, completamente individual y única» y su expresión más feliz son las grandes obras de la fantasía artística. La reproducción, concluye Dilthey, «es ya un proceso de

⁵²³ Como hemos visto en los capítulos anteriores, es ésta una convicción que Dilthey había expresado ya en su artículo sobre las “visiones fantásticas” (1866) y en todas las sucesivas reelaboraciones de su ensayo sobre Goethe. Nietzsche y Ortega, en cambio, definen expresamente la fantasía como una de las facultades más peculiares del hombre en general: una fuerza creativa y creadora que busca interpretar la realidad con sus representaciones y otorgarle un sentido. El hombre podría definirse entonces como el *animal fantástico*. Cfr. J. Conill, *El enigma del animal fantástico*, cit., y el artículo «Nietzsche y Ortega», en *Estudios Nietzsche* 1. Madrid: Trotta, 2001, pp. 49-60.

creación» y la organización del poeta se revela en la fuerza de «los procesos de percepción, memoria, reproducción» (GS XXVI, 118).⁵²⁴

La transformación de las imágenes actuada por el recuerdo es el caso que mejor evidencia, a juicio de Dilthey, «los procesos de creación característicos de la fantasía». Las nuevas imágenes rebasan lo vivido y surge de esta manera una forma figurada de pensar:⁵²⁵ «en ella cobra la fantasía una nueva libertad» (*Ibíd.*), con el pensamiento y el recuerdo intentamos transformar la vivencia pasada. Las fuerzas que rigen la creación proceden de la parte más profunda de nuestro ánimo, y actúan con «máxima fuerza en el niño, en el hombre primitivo, en los hombres afectivos y soñadores, en los artistas» (GS XXVI, 119).

¿Cómo nace de este rasgo de la fantasía, que es el fundamento de la creación poética, la fantasía poética misma, y cuáles son sus características peculiares? La fantasía, según Dilthey, «se halla entretrejida con toda la contextura del alma» (*Ibíd.*). Mientras que las acciones se rigen por ideales vitales, que conducen la humanidad a metas más elevadas, «*la acción de la fantasía en la que se construye un segundo mundo, distinto del mundo de nuestra acción*» expresa «el conjunto de los procesos psíquicos en los que se forma el mundo poético» (*Ibíd.*). El fundamento de este proceso son las *vivencias*, y los nexos vitales [*Lebenszüge*] que «dominan la fantasía poética cobran expresión en ella, pues ya influyen en la formación de las percepciones del poeta» (GS XXVI, 120). Aquí resulta manifiesta la conexión entre vivencia y fantasía en el poeta. El poeta «vive en la riqueza de las experiencias del mundo humano [...] son parte de su propio yo» (*Ibíd.*).

Los estados anímicos son el fundamento vital de toda poesía, pero esta última está influida también por el pensamiento; toda poesía presenta, en síntesis, el «cuño de la voluntad a que obedece». Goethe, recuerda Dilthey, decía que «es el carácter personal del escritor, y no las artes de su talento, lo que le hace valer ante el público». El poeta, a juicio de Dilthey, difiere de cualquier clase de hombre, siendo caracterizado por «un temperamento demoníaco»: en él actúa siempre un «impulso creador imponente y

⁵²⁴ Este pasaje se remonta al ensayo de 1877: *Goethe y la imaginación de los poetas* (GS XXV, 139).

⁵²⁵ Dilthey escribe literalmente: «Ein Denken in Bildern entsteht» (GS XXVI, 118). Esta forma de “pensamiento por imágenes” ha sido definida “simbólica” por F. Fellmann, el cual ha analizado también los aspectos pragmáticos de la filosofía de Dilthey. La asociación de estos dos aspectos, según Fellmann, permitiría definir la hermenéutica de Dilthey como una forma de “pragmatismo simbólico”. Cfr. F. Fellmann, *Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey*, cit. En esta línea ha trabajado también G. Matteucci (cfr. *Immagini della vita*, cit.).

perfectamente involuntario», y así es como debemos «comprender también la vida y la obra de Goethe» (GS XXVI, 121).

Como vimos en otros capítulos, Goethe se formó bajo la influencia de la ciencia moderna y de la Ilustración alemana; de Lessing el poeta asimiló «su tendencia más peculiar», es decir, la tendencia «a ahondar dentro de sí mismo y en el ideal de su ser universal». Pero la misión de Goethe, según Dilthey, fue la de «alumbrar una nueva era en la historia de la poesía» alemana: Goethe y el movimiento romántico «ayudaron por doquier a emancipar la fantasía poética del imperio del entendimiento abstracto y del buen gusto» (GS XXVI, 113).

A juicio de Dilthey, la «multiforme fuerza creadora» (*allseitig schaffende Kraft*) de Goethe reside en su fantasía, y el impulso a la formación poética constituye el centro de su existencia, como el propio Goethe dijo en alguna ocasión refiriéndose a sí mismo. «La poesía es lo más inmediato a Goethe», dirá Ortega, «es el modo radical de su vida».⁵²⁶ Y este impulso siempre activo e incansable, afirma Dilthey, tenía que dirigirse necesariamente hacia el exterior: «Esta tendencia de su fuerza plasmadora [*Bildungskraft*] a actuar hacia el exterior» explica el interés de Goethe por las artes plásticas, por la vida activa, por las ciencias. Ésta era la base para su obra poética, completamente nueva e «inseparablemente unida a la plasmación de su personalidad» (GS XXVI, 114).

La fantasía de Goethe es un ejemplo paradigmático de la concepción diltheyana de la fantasía poética como fuerza interior basada en los procesos psíquicos. Pero la fantasía poética es ante todo un proceso vital: en la poesía juvenil de Goethe «todo se halla compenetrado por el fuerte sentimiento de la vida». Su talento imaginativo nace de la fuerza para expresar estados de ánimo; la «fantasía verbal» del poeta consiste en modelarlos y plasmarlos. (GS XXVI, 122).

Esta fantasía verbal, «fruto de su impulso y su talento para expresar lo vivido [*Erlebnis*]», está unida en Goethe a una poderosa imaginación [*Einbildungskraft*] respecto a toda la realidad sensible. Su talento para plasmar figuras poéticas descansaba en la esfera visual, en lo que Goethe mismo definía un don para la imaginación plástica. Y este don Goethe lo transfiere «bajo una forma modificada» a la figura de Otilia en las *Afinidades electivas* (GS XXVI, 123).

⁵²⁶ La cita continúa: «Todos tenemos un modo radical hacia el que gravita el resto de nuestro ser, lo cual no quiere decir que sea él toda nuestra vida». Cfr. J. Ortega y Gasset, «Goethe, el libertador», en *Goethe-Dilthey*, cit., p. 50.

Hablando de la índole del poeta, Dilthey vuelve a citar aquella afirmación de Goethe, según la cual es necesario que la fuerza productiva interior [*innere produktive Kraft*] «haga brotar de un modo espontáneo, sin intervención de la voluntad, esas imágenes que quedan adheridas al órgano, al recuerdo, a la imaginación» (GS XXVI, 124);⁵²⁷ Goethe tenía entonces el don de retener en la memoria, de manera muy nítida, todos los contornos y formas. Sus figuras tan vivas brotan de «esa nítida capacidad de captación y expresión», que le hizo creer «durante largos años que tenía vocación y talento para el dibujo y la pintura». En este sentido Goethe concibe en sus *Máximas* la finalidad de la poesía:

El poeta está llamado a representar. La representación alcanza su punto máximo cuando puede competir con la realidad, es decir, cuando sus descripciones están de tal modo animadas por el espíritu, que todo el mundo puede considerarlas como presentes.⁵²⁸

Goethe consideraba esta capacidad creadora [*schöpferischen Kraft*] como un don de la naturaleza, y a juicio de Dilthey la fantasía poética es una creación que surge de la riqueza de las fuerzas espirituales.

A propósito de la relación entre *vida* y *fantasía*, Dilthey afirma que la fantasía dominaba el ánimo de Goethe ya desde la adolescencia: a veces idealizando el presente, otras potenciando las situaciones angustiosas de la vida, de modo que en el poeta crecía a menudo la inquietud, el descontento de su vida; por eso el joven Goethe demostraba «inconstancia en el amor, en la amistad, en el trabajo, en las metas de la vida, hasta la exaltación demoníaca del superhombre, tal como se expresa en el *Fausto* primitivo» (GS XXVI, 126). Por suerte, la fantasía le liberaba casi siempre, aunque temporalmente y en el ámbito poético, de la inquietud de su vida, transfigurando la vida real en la obra artística; de esa manera Goethe aliviaba su alma expresando lo que le atormentaba. Y esta fantasía poética le ayudó también, afirma Dilthey, cuando en su edad madura pudo dominar sus tendencias más destructivas, y «puso rumbo al ideal maduro de su edad varonil» (*Ibíd.*).

⁵²⁷ Como hemos visto en capítulos anteriores, Dilthey encuentra esa cita en un artículo de J. Müller y la reutiliza en todos sus ensayos sobre Goethe. Cfr. J. Müller, *Über die phantastischen Gesichterscheinungen*, cit., p. 76.

⁵²⁸ J.W. Goethe, «Einzelheiten. Maximen und Reflexionen», en *Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*. Bd. 49. Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1833, p.33.

8.4. La poesía como hermenéutica de la vida

A juicio de Dilthey, «es la relación entre la vida, la fantasía y la plasmación de la obra la que determina todas las cualidades generales de la poesía. Toda obra poética actualiza un determinado acaecer» (GS XXVI, 127). Pues toda obra poética pone de relieve «en el corte de realidad que representa, una cualidad de la vida que antes nunca se había visto de ese modo» (*Ibíd.*). El genio artístico del poeta consiste precisamente en presentar esa parte de realidad de tal manera que ponga en evidencia la conexión entre la vida y su sentido. De este modo, afirma Dilthey, «la poesía nos abre la comprensión de la vida. Con los ojos de los grandes poetas percibimos el valor y la conexión de las cosas humanas» (*Ibíd.*).

En la creación poética se encuentran las vivencias personales, la comprensión de estados anímicos ajenos, la reelaboración de la vivencia misma por medio de las ideas. Pero el punto de partida de la creación poética, en palabras de Dilthey, «es siempre la experiencia de la vida, como vivencia personal o como comprensión de la de otros seres» (GS XXVI, 127-28). Cada uno de los estados anímicos y de las experiencias vitales del poeta puede denominarse «vivencia» en un sentido psicológico, sostiene Dilthey, «pero sólo aquellos momentos de su existencia que le revelan un rasgo de la vida guardan una relación profunda con su poesía» (GS XXVI, 128).

Dirá Dilthey que cada vivencia es, para Goethe, «una enseñanza acerca de un rasgo de la vida misma» (GS XXVI, 148). Goethe expresa en poesía su vivencia personal, en un «trabajo de modelación realizado sobre sí mismo», y de esta relación entre la vivencia y su expresión brotan las conexiones de la vida psíquica que no son visibles a la observación.

La relación entre vivencia personal y expresión se entremezcla con la relación entre la realidad externa y la *comprensión*; sostiene Dilthey que «toda comprensión tiene su base en el vivir» y que en Goethe «lo comprendido se traducía siempre en una ampliación de su propia existencia» (GS XXVI, 154). A mi juicio, esta interpretación diltheyana del nexo entre *vivencia* y *expresión poética* entraña un rasgo hermenéutico, que se explicita cuando Dilthey apela al proceso de comprensión. Desde este punto de vista, podríamos decir que la obra poética, siendo expresión y recreación de una vivencia personal, presupone un proceso de comprensión de la vivencia misma, y es por tanto *el resultado artístico de un proceso hermenéutico*. Aquí se encontraría el vínculo

entre poesía y hermenéutica, y este nexo sería posible justamente por obra de la *imaginación*.

Esta capacidad del verdadero poeta de comprender el mundo, y hacerlo inteligible a los demás a través de la poesía, es aquello que Dilthey define como el don de «vidente» del poeta:⁵²⁹

«En la comprensión, la mirada vidente del verdadero poeta se exalta hasta el infinito. En efecto, al comprender transfiere toda su experiencia interior a la existencia ajena y, al mismo tiempo, la extraña e inescrutable profundidad de otra gran existencia» (GS XXVI, 151).

Podemos afirmar entonces que la fantasía del poeta opera hermenéuticamente sobre la vida en un proceso de comprensión y recreación, proceso que parte siempre de la propia subjetividad, pero que puede ser comprendido por alguien que comparta esa experiencia:

«la vivencia personal entraña un estado de ánimo, pero al mismo tiempo, y en relación con él, la objetividad del mundo circundante. En la comprensión [*Verstehen*] y la recreación [*Nachbilden*] se capta la vida del alma de otros, pero siempre a través de la propia que se infunde a ella [...] Sobre estas bases se desarrolla el don de vidente del poeta, que nos instruye acerca de nosotros mismos y acerca del mundo» (GS XXVI, 128).

El estrecho vínculo entre hermenéutica y poesía parece confirmado también en la afirmación de Dilthey según la cual «Goethe es el primero que eleva conscientemente la poesía a órgano de una comprensión objetiva del mundo» (GS XXVI, 167).

En Goethe nos sorprende la «maravillosa unidad y armonía» que se muestra en «la relación entre la vida, la experiencia de la vida, la fantasía y la obra poética».⁵³⁰ Goethe creía en la «fuerza plasmadora [*bildende Kraft*] de la naturaleza» y recreaba la vida, que es el objeto de la poesía, «a imagen y semejanza de ella». Su don poético era, en palabras de Dilthey, la suprema manifestación de una «fuerza creadora» [*schaffende Gewalt*] que actuaba en su vida misma (GS XXVI, 128).

La poesía tiene por tanto un potencial hermenéutico, porque nos abre a la comprensión de la vida de un modo peculiar, distinto al de otros saberes, como pueden

⁵²⁹ *Dichter als Seher der Menschheit* es también el título del volumen XXV de las *Gesammelte Schriften*.

⁵³⁰ Ortega criticará a Dilthey por esta interpretación de Goethe: «Goethe es lo contrario de lo que más asiduamente se ha dicho de él: que era una naturaleza unitaria [...] hasta el propio Dilthey, nada menos que Dilthey, cae en ella»; cfr. J. Ortega y Gasset, «Alrededor de Goethe», en *Goethe-Dilthey*, cit., pp. 123-124.

ser la ciencia o la religión. En tanto que nos ayuda a comprender la vida, la buena poesía tiene un rasgo filosófico.⁵³¹ En efecto, decía Aristóteles que la poesía nos enseña lo universal dentro de lo particular, y por eso resulta más filosófica que la historia.⁵³²

Para Dilthey, en la creación poética se encuentran las vivencias personales de su autor, la comprensión de estados anímicos ajenos, y la reelaboración de la vivencia misma por medio de las ideas. Pero el punto de partida de la creación poética, en sus palabras, «es siempre la experiencia de la vida, como vivencia personal o como comprensión de la de otros seres» (GS XXVI, 128). Cada uno de los estados anímicos y de las experiencias vitales del poeta puede denominarse “vivencia”, «pero sólo aquellos momentos de su existencia que le revelan *un rasgo de la vida* guardan una relación profunda con su poesía» (Ibíd.).

Con respecto a Goethe, dirá Dilthey que cada vivencia es para él «una enseñanza acerca de un rasgo de la vida misma» (GS XXVI, 148). A esta capacidad de la poesía para mostrarnos lo universal a través de la experiencia individual se refiere también Beuchot, cuando afirma que el poema, al hablar «de un personaje, de un acontecimiento, de una experiencia o pensamiento, los hace universales, les señala y resalta su aspecto universal, su aspecto válido para todos. Lo universal está implícito o tácito en lo mismo singular».⁵³³ El poeta, para Beuchot, va más allá de la experiencia individual y nos muestra lo universal en su poesía porque explota su carácter de ejemplaridad, es «paradigma o ícono», con lo cual pasa de lo particular a lo general.⁵³⁴

Empezamos a entrever cómo esta universalidad de la poesía, a la que contribuye su carácter simbólico, nos puede abrir también a la alteridad, a su comprensión y aceptación. Para ello nos puede ayudar la *imaginación*, que nos permite identificarnos en el otro en cuanto *análogo* a mí. Al respecto, no solamente la poesía, sino la buena literatura en general tienen un enorme potencial educador a la hora de desarrollar en el lector esa capacidad. El drama griego conseguía, a través de la ficción narrativa, que el espectador se identificara con el personaje y sintiera compasión por su destino; en

⁵³¹ Según Mauricio Beuchot, «la poesía es un terreno de cultivo donde puede nutrirse la metafísica». Cfr. M. Beuchot, *El ser y la poesía. El entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*. México: Universidad Iberoamericana, 2003, p. 15.

⁵³² Para apuntar a lo universal la poesía dispone de las figuras retóricas. A juicio de Beuchot, la figura peculiar de la poesía es la *analogía*, que abarca tanto a la metáfora como a la metonimia. La primera predomina en la poesía y la otra en la filosofía, por eso defiende Beuchot que la metafísica y la poesía comparten la analogicidad. Algunos poemas captan una intuición sobre la vida, o un rasgo de la misma, que un tratado filosófico o científico no podría expresar de mejor manera (Ibíd., p. 36).

⁵³³ M. Beuchot, *El ser y la poesía*, ob. cit., p. 37.

⁵³⁴ Ibíd., p. 45.

efecto, el personaje trágico no es alguien especialmente malvado ni especialmente bueno, sino un individuo con unas virtudes y debilidades humanas, que sufre una desgracia por un error cometido. Los personajes, en la definición de Aristóteles, no son tales por su carácter, sino por sus acciones: «no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones»;⁵³⁵ por eso la literatura se relaciona tan estrechamente con el ámbito moral. La tragedia, notoriamente, debe inspirar temor y *compasión* en el espectador, y estos sentimientos se despiertan, respectivamente, cuando vemos representado el destino de alguien semejante a nosotros o la ruina de un inocente: el temor por el semejante y la compasión por el inocente, concluía Aristóteles.

Martha Nussbaum ha defendido en diversas obras esta función educadora de la literatura, reivindicando la necesidad de «cultivar una capacidad de imaginación receptiva», que nos permita comprender mejor a las personas diferentes a nosotros, «sin verlas como extraños que nos amenazan, sino como seres que comparten con nosotros muchos problemas y oportunidades».⁵³⁶ Desarrollar una *imaginación narrativa* nos permitiría entonces identificarnos con el otro y sentir compasión por él, tal como pretendía la tragedia griega. El arte narrativo, por tanto, resulta fundamental para formar la “imaginación cívica”, porque consigue mostrarnos las vidas de los que son distintos a nosotros, sus circunstancias, aspiraciones y deseos; por medio de la imaginación narrativa y de la fantasía puedo pensarme en el papel del otro de una forma mucho más participativa que con un mero ejercicio especulativo.

De hecho, sostiene Nussbaum, los niños comienzan a desarrollar capacidades morales cuando escuchan las historias que les cuentan los padres, porque estos relatos enseñan al niño a ver en las personas a alguien que tiene emociones y sentimientos parecidos a los suyos. La *imaginación narrativa*, por tanto, tiene un papel determinante en *cultivar sentimientos morales*, porque estimula la empatía, es decir, el preocuparse por el destino de los personajes y por ende de los demás: cuando los niños aprenden con la imaginación a sentirse parecidos a los personajes, «se tornan capaces de sentir compasión. La compasión implica el reconocimiento de que otra persona, de algún modo similar a uno, ha sufrido una pena o desgracia importante por la que no se le debe culpar, o solo en parte».⁵³⁷ Pero para ser capaces de sentir compasión debemos ser

⁵³⁵ Aristóteles, *Poética*. Madrid: Gredos, 1988, 1450a 19-23.

⁵³⁶ Martha Nussbaum, *El cultivo de la humanidad*. Barcelona: Editorial Andrés Bello, 2001, p. 121.

⁵³⁷ *Ibíd.*, p. 128.

conscientes de nuestra vulnerabilidad ante las desgracias, es decir, poder imaginarnos estar en el papel de la persona que sufre.

Efectivamente, el poeta expresa en su obra una *vivencia* personal, como decía Dilthey, pero en esa vivencia fijada en poesía podemos encontrar unos universales humanos: el amor y el sufrimiento, la ilusión y la desilusión, o la pérdida de un ser querido. Cambian los datos empíricos, pero su esencia profunda es la misma para todos nosotros, por eso podemos decir al que sufre: «te comprendo». Estas experiencias universales humanas nos hacen semejantes y la poesía, así como la buena literatura, puede ayudarnos a desvelar el fondo común de humanidad presente en cada uno de nosotros.⁵³⁸

8.5. Goethe y el ideal de la *Bildung*

El vínculo que une a Goethe a los filósofos idealistas alemanes, a la música de Beethoven y al ideal de la formación personal (*Bildung*) defendido por Schleiermacher, es expresado claramente por Dilthey con las siguientes palabras:

«Goethe hallábase vinculado a la filosofía trascendental de Kant, Fichte y Hegel y a la música instrumental de Beethoven, y en su ideal de la plasmación [*Gestaltung*] del hombre con sujeción a la ley interior de su ser se identificaba con aquellos mismos filósofos y con pensadores como Schiller, Humboldt y Schleiermacher» (GS XXVI, 129-30).

A lo largo de este ensayo Dilthey hace hincapié en la importancia que el ideal de la *Bildung* tuvo en la vida de Goethe: «La personalidad, las relaciones tejidas en torno a ella, su formación [*Bildung*], ocupan el lugar central del concepto de la vida de Goethe» (GS XXVI, 149). Y este ideal tenía que traducirse en la práctica, pues «la aspiración a ver claro en la vida, a aprovecharlo todo para formarse a sí mismo [*Selbstbildung*]» ocupaba un lugar central en la existencia del poeta, incluso durante los primeros años en Weimar, así como en Italia «su propia formación y la expresión de su ser a través de la poesía siguen siendo también, aquí, el punto central de su existencia» (GS XXVI, 147-48).

⁵³⁸ En algunos poemas de Octavio Paz, señala Beuchot, «lo individual tiende a lo común, entendiendo lo propio entendemos lo de todos». Cfr. Beuchot, *El ser y la poesía*, ob. cit., p. 30.

Podríamos decir que este ideal regulativo informó toda la existencia de Goethe: «el hombre universal» que no se limitaba a las artes y a las letras para saciar su sed de conocimiento, sino que tuvo siempre clara la necesidad de investigar también las leyes y los fenómenos de la naturaleza para comprender el producto más refinado de ésta, es decir, el hombre. Las artes plásticas, los negocios, la política, el estudio de las ciencias naturales: todas estas actividades estaban enfocadas, a juicio de Dilthey, en «su tendencia hacia la formación universal», y Goethe daba expresión a ellas «entregándose consecuentemente a la poesía como a su verdadera misión» (GS XXVI, 148).

La formación personal, el plasmar el propio carácter es una exigencia que Goethe sentía como persona y que el poeta transmite a algunos de sus personajes más destacados, sobretudo al Wilhelm Meister. Incluso *Faust* encarna este ideal, aunque su afán de conocimiento y poder represente la versión degenerada de esa fuerza que nos empuja a la autorrealización. «Prometeo, Mahoma, Fausto le atraen, y el contenido anímico de estas figuras es, para él, una modificación intemporal de la naturaleza humana» (GS XXVI, 149).

No es una casualidad que hayamos hablado de la aspiración a la formación personal como de una «fuerza», pues el propio Dilthey la define con el verbo *Streben*, que significa tanto ambición como tensión esforzada hacia una meta.⁵³⁹ Término clave en el *Faust*, en la tragedia goetheana va acompañado por otro término que expresa una condición existencial del hombre: la de errar o equivocarse. «*Es irrt der Mensch solang er strebt*»: se equivoca el hombre mientras se afane para realizar algo, o mientras busque, podríamos decir, porque la tensión que expresa el verbo alemán entraña también un proceso de búsqueda que sólo puede realizarse en la *acción*. Y bien es sabido que quien actúa puede equivocarse, a diferencia de quien se queda expectante. En el *Faust*, a juicio de Dilthey, «se presenta con mayor fuerza que en ninguna otra [obra] la *acción* al servicio del todo como valor supremo de la vida» (GS XXVI, 166).

Sin embargo, la culpa de Faust es la de querer demasiado, de querer abarcarlo todo, y en su afán de conocimiento y poder acaba desafiando a Dios. Por tanto, se equivoca el hombre cuando le domina una ambición desmesurada, nos dice Goethe. Pero Faust no es sólo una encarnación amplificadora de la ambición misma de Goethe, no es solamente una figura a la que el poeta ha prestado su más íntima vivencia personal, su «aspiración a ver colmada su existencia, a realizar todo lo humano en su persona y en

⁵³⁹ G. Kaiser lo define también como «energía antropológica dirigida a la transformación», cfr. G. Kaiser, *Faust o il destino della modernità*. Milano: Guerini e associati, 1998, p. 17.

su vida» que, afirma Dilthey, «le hacía insaciable» (GS XXVI, 153). En su afán por dominar al mundo a través de la técnica, Faust representa también a la humanidad moderna;⁵⁴⁰ por eso afirma Dilthey que la segunda parte del *Faust* es «la réplica del mundo mismo» (GS XXVI, 156).

Sin embargo, esa fuerza que empuja a Faust hacia la ambición y el poder con efectos funestos, podría guiarnos también a la realización personal, configurando entonces el ideal de la *Bildung* como una tensión esforzada hacia la propia formación (y en última instancia educación):⁵⁴¹ como una auténtica conquista por la que hay que luchar y *actuar* con conformidad a lo largo de toda una vida.⁵⁴² Por eso Dilthey admiraba a Goethe, porque en él el ideal de la formación personal, la armonía entre vida y naturaleza, se había realizado y expresado ejemplarmente en su existencia y en su poesía. Tanto la trilogía de *Wilhelm Meister* como *Faust*, a juicio de Dilthey, «exponen la vida como un desarrollo que, a lo largo de una serie de etapas, realiza un ideal» (GS XXVI, 166-67).

Al igual que Dilthey cerró su ensayo de habilitación con una cita goetheana, me gustaría recuperar al final de este trabajo una máxima “socrática” de Goethe, que Dilthey cita en este ensayo y que condensa lo que venimos argumentando hasta ahora: «Con arreglo a la ley que te ha traído a la vida tienes que ser necesariamente tú mismo, sin que te sea dado huir de ti» (WA I, 3, 95).⁵⁴³ Sobre esta base, concluye Dilthey, «y por medio de una acción consecuente e incansable, puede el hombre modelar su personalidad. Ésta es el supremo valor propio del mundo» (GS XXVI, 161).

⁵⁴⁰ G. Kaiser, *Faust o il destino della modernità*, cit., pp. 28-31, 48-53.

⁵⁴¹ Hoy en día parece urgente la necesidad de volver a afirmar *el valor de la educación*, tanto para formar la propia personalidad como para formar buenos ciudadanos. En esta línea destaca la obra de Adela Cortina: cfr. *Ciudadanos del mundo. Hacia una teoría de la ciudadanía*. Madrid: Alianza, 1997 (especialmente el cap. VII: «Educar en la ciudadanía. Aprender a construir el mundo juntos»); *Ética de la razón cordial. Educar en la ciudadanía para el siglo XXI*. Oviedo: Ediciones Nobel, 2007; *Neuroética y neuropolítica. Sugerencias para la educación moral*. Madrid: Tecnos, 2011; *¿Para qué sirve realmente la ética?* Barcelona: Paidós, 2013.

⁵⁴² Dirá Ortega que «La vida humana es precisamente la lucha, el esfuerzo, siempre más o menos fallido, de ser sí mismo». Cfr. J. Ortega y Gasset, «Goethe, el libertador», en *Goethe-Dilthey*, cit., p. 54.

⁵⁴³ Se trata de unos versos de la poesía «Urworde. Orphisch», citada por Dilthey en GS XXVI, 161. En la misma línea, Ortega y Gasset afirma que «"Vida" significa la inexorable forzosidad de realizar el proyecto de existencia que cada cual es». Cfr. J. Ortega y Gasset, «Pidiendo un Goethe desde dentro», en *Goethe-Dilthey*, cit., p. 19.

Conclusiones

En este trabajo nos hemos propuesto estudiar la relación entre Goethe y Dilthey desde un doble punto de vista: el primero, más inmediato y sencillo, pretende ofrecer una exposición de aquellos escritos en los que Dilthey se ocupó de Goethe; el segundo nivel de análisis, más complejo, intenta analizar la influencia de Goethe en el pensamiento de Dilthey. Estas dos vertientes quedan reflejadas, de alguna manera, en las dos secciones de la tesis, aunque la influencia de Goethe resulte patente en ambas.

En la primera sección, que se compone de cinco capítulos, hemos intentado poner de manifiesto la influencia de Goethe en el pensamiento de Dilthey a raíz de algunos conceptos fundamentales: vida, panteísmo y morfología. Para introducir el tema, hemos considerado conveniente empezar con dos capítulos dedicados a Goethe, en particular a los temas que tienen trascendencia para el desarrollo de este trabajo. Por tanto, en los dos primeros capítulos intentamos dar cuenta de la visión de la naturaleza de Goethe, marcada por su peculiar panteísmo, y analizamos su teoría morfológica, estrechamente ligada a la primera. Evidentemente, estos capítulos no pueden considerarse exhaustivos bajo el punto de vista de los estudios goetheanos, sino que pretenden facilitar la comprensión de los capítulos siguientes.

Dilthey lector de Goethe es el tercer capítulo, que funciona como enlace entre los dos primeros y el resto del trabajo: sirve para situarnos temporalmente y tiene un corte histórico-filológico. Además de los testimonios en los diarios y en las cartas juveniles, que documentan los primeros intereses de Dilthey al acercarse a la figura de Goethe, este capítulo trata también de algunas reseñas y breves artículos que el joven Dilthey escribió para periódicos y revistas de la época.

La *concepción goetheana del mundo en los escritos de Dilthey* es el tema del cuarto capítulo, en el que volvemos a interesarnos por el panteísmo de Goethe pero desde el punto de vista de Dilthey. La relación entre Dilthey y el panteísmo se enmarca en el ámbito más amplio de los estudios diltheyanos sobre historia de la religión. Otros temas de este capítulo son el método de la “comprensión intuitiva”, ligado a una concepción panteísta del mundo y a las teorías morfológicas, y el ideal de la *Bildung* (formación personal), que animó a varios pensadores y poetas de la *Goethe-Zeit*.

Un cierto “sentimiento panteísta” late también en el fondo del concepto *inmanente* de “vida” de Dilthey, que intentamos exponer en el capítulo quinto. La vida

como «hecho fundamental» y como historia es la base su pensamiento, pero a la hora de hablar de la *filosofía de la vida* de Dilthey no se pueden pasar por alto sus últimos desarrollos, que han inducido a varios críticos a relacionarla con la hermenéutica filosófica. Es por eso que, en la segunda parte de este quinto capítulo, analizamos aquellos conceptos que han permitido vincular a Dilthey con la hermenéutica: es decir, una concepción integral del hombre al centro del pensamiento, el *Erlebnis* (vivencia) como unidad mínima de significado y la comprensión de la vida como conexión de significado.

Estos conceptos vuelven a aparecer en la segunda sección de la tesis, cuyo tema principal es la *imaginación poética* desde la perspectiva de los escritos diltheyanos dedicados a Goethe. Los tres capítulos que vertebran esta segunda parte podrían considerarse como un único largo ensayo sobre el origen y la elaboración de la teoría de la imaginación poética de Dilthey. La relación con Goethe y la sucesión cronológica de los ensayos objeto de análisis permiten poner de manifiesto el desarrollo de la teoría diltheyana, que durante los años 60 y 70 del siglo XIX se apoyaba en los estudios de fisiología sensorial de la época (sobre todo de J. Müller), y en una psicología de tipo estructural.

El tema del capítulo sexto es la influencia del fisiólogo J. Müller como mediador entre Goethe y Dilthey, sobre todo respecto a la teoría de la metamorfosis de las imágenes, que Müller elaboró a partir de sus estudios sobre la vista y en conexión con la morfología de Goethe. La influencia de Müller es basilar en todos los estudios que Dilthey dedicará a Goethe, y especialmente en la elaboración de una teoría de la imaginación poética.

En su *Poética* de 1887, Dilthey se propone un estudio y una fundamentación psicológica de la creación del poeta. Este ensayo, tema del capítulo siete, representa el trabajo sobre estética más importante de Dilthey, pero no puede ser considerado simplemente como un ensayo de estética, sino como el campo de prueba de las teorías filosóficas que el autor venía desarrollando durante aquellos años. El ensayo presenta tres leyes psicológicas de la metamorfosis imaginativa que intentan dar cuenta del proceso creativo propio de la imaginación poética.

Se puede decir que todo el ensayo diltheyano sobre la poética se juega dentro de una dicotomía, irresuelta, entre *morfología* y *comprensión histórica*. Dicotomía irresuelta porque Dilthey, en los años 80, estaba todavía demasiado apegado a la fisiología sensorial (Müller) y a la psicología (en particular la estética de Fechner),

como para abandonar el propósito positivista de otorgar un fundamento *científico* a su poética y, en última instancia, a las ciencias del espíritu.

Base de toda creación poética, a juicio de Dilthey, es la vivencia (*Erlebnis*) y su reelaboración bajo el efecto de los sentimientos. El sentimiento, o estado de ánimo, es justamente una de las dos caras que componen la vivencia (*Erlebnis*), la cual constituye a su vez «el contenido nuclear de toda poesía»; la otra cara de esta unidad compleja que llamamos vivencia se da en «una imagen o un nexo de imágenes», como algo exterior. En la unidad indisoluble de estos dos elementos, que representan respectivamente “lo interno” y “lo externo” de la vivencia, reside para Dilthey «la fuerza viva de la poesía» (*GS VI*, 161). Es por eso que la *imagen* misma «representa un contenido afectivo»: el sentimiento se encarna en esa imagen, que en la poesía se representa mediante alegoría o de manera simbólica.

Retomando la teoría de la *metamorfosis de las imágenes*, ya postulada en sus ensayos precedentes a partir de las investigaciones de Müller, Dilthey afirma que las imágenes y sus combinaciones «se despliegan libremente por encima de los límites de la realidad», pero según determinadas leyes. Dilthey quiere mostrar que la imaginación poética trasciende la realidad con el fin de poder desvelar lo *típico* en la realidad misma. Por tanto, no se trata de que la literatura pueda ofrecer una comprensión fundamental de la realidad a pesar de que la imaginación poética trascienda esa realidad, sino justamente por eso.

Con la ayuda de la fisiología sensorial, Dilthey intenta presentar las leyes del despliegue (*Entfaltungsgesetze*) de las imágenes de la percepción y del recuerdo como metamorfosis orgánicas. Sin embargo, gracias al concepto de *Erlebnis* (vivencia), la obra poética puede ser entendida como el producto de unos sentimientos y experiencias determinadas. Partiendo del hecho de que nosotros somos una unidad compuesta por algo interior y exterior a la vez, Dilthey afirma que, para la poesía basada en la vivencia, resulta «especialmente importante aquel proceso de complementación en el cual *algo exterior es animado por lo interior* o *algo interior se hace patente y visible mediante lo exterior*» (*GS VI*, 175). Según Makkreel, estos dos modos de complementación son centrales para la metamorfosis poética, y Dilthey los fundamenta en el hecho de que la conexión psíquica adquirida es a su vez una intersección sistemática de adentro y afuera, lo psíquico y lo histórico. Dilthey sostiene, en efecto, que la manera en que el estado interior y la imagen se entretajan como lo interior y lo exterior está determinada

por «el ser psicofísico del hombre», y produce una cierta «expansión o proyección de la propia condición vital».

El autor define entonces como *ley de Schiller* aquel principio que lleva a cabo la traducción de la vivencia (*Erlebnis*) en forma, y de la forma en vivencia. Dicha vivencia adquiere su pleno significado (*Bedeutung*) solamente poniéndola en relación interior con otras vivencias: solo de esa manera tomamos realmente posesión de ella. Según Dilthey, la vivencia no puede traducirse en pensamientos abstractos o ideas, pero «puede ser puesta en relación con la totalidad de la existencia humana mediante la reflexión» y la generalización, para «ser comprendida así en su esencia, es decir, en su significado» (*GS VI*, 131). Por tanto, la obra poética o artística se convierte en una totalidad dotada de *significado* (*Bedeutungsganzen*), que necesitará de un proceso hermenéutico para ser comprendida.

Significar, para Dilthey, significa entonces *expresar en imágenes*. La poesía, y las manifestaciones estéticas en general, parecen detener el flujo de la vida, relacionando las vivencias en imágenes de significado. A juicio de Matteucci, mediante las *imágenes de la vida* se da una articulación más precisa de las estructuras rítmicas insitas en la vida: la «vida misma» adquiere en la imagen su propio metro rítmico. Estas “condiciones de posibilidad” residen, especialmente en la estética, en la estructura categorial del significado, así que se puede afirmar, con Matteucci, que «la estética diltheyana, como modalidad de su teoría, se configura como *teoría de la significación*».⁵⁴⁴

Lo que resulta más interesante en la poética diltheyana, a mi juicio, es su cariz *hermenéutico*: las imágenes poéticas, aun trascendiendo los límites de la realidad y de nuestras experiencias, representan esas experiencias mismas, ayudándonos a comprenderlas mejor. La imaginación poética se configura así como un instrumento valioso para la comprensión de nuestra vida: en palabras de Dilthey, «las imágenes y sus asociaciones sobrepasan así las experiencias corrientes de la vida, pero lo que nace de este modo representa, sin embargo, estas experiencias, nos enseña a comprenderlas más profundamente y a acercarlas al corazón» (*GS VI*, 185).

Moviéndose entre esta dicotomía compuesta por psicología (o psicofísica) e historia, la poética configura así un ámbito privilegiado de análisis para Dilthey: un ámbito en el que el autor no se limita a la investigación estética y poética en sentido

⁵⁴⁴ Matteucci, *Immagini della vita*, cit., p. 88.

estricto, sino que le permite ensayar una teoría filosófica más amplia, que abarca psicología, fisiología e historia: «Así se confirma la significación extraordinaria de la poética y, en general, de la estética para el estudio de los fenómenos históricos» (GS VI, 190). El ensayo diltheyano configura entonces una teoría filosófica que, partiendo de la poética, se puede definir a mi juicio como una *hermenéutica* de la vida misma, ya que en ella la poesía se eleva a instrumento de comprensión de la vida. Tal vez por eso, unos años más tarde, Dilthey llegará a definir al poeta como un «vidente» (*Seher*) de la humanidad: no tanto como guía, sino como intérprete extraordinario de la vida misma.

Resulta especialmente significativo para poner de manifiesto la teoría diltheyana de la imaginación poética en su relación con el concepto de *vivencia*, el último gran ensayo de Dilthey sobre Goethe: *Goethe y la fantasía poética*, publicado en 1906 en el volumen *Das Erlebnis und die Dichtung*. En este ensayo de crítica y teoría literaria, Dilthey analiza los nexos entre vida-vivencia, fantasía y poesía, a la luz de la vida y la obra de Goethe. Este ensayo, que se remonta a una época bastante anterior (1877), pasó por varias reelaboraciones: en la primera versión de *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906), Dilthey pretendía aún fundamentar las ciencias del espíritu con la psicología descriptiva. Sin embargo, en las dos ediciones posteriores del volumen (1907 y 1910), Dilthey reelaboró considerablemente sus ensayos, y especialmente el de Goethe, porque justamente en aquellos últimos años de su vida había llegado a concebir el *Erlebnis*, y su recreación a través de la imaginación poética, como fundamento de la creación literaria. La diferencia más evidente entre las distintas versiones del ensayo estriba en el hecho de que Dilthey, en 1906, había encontrado en el concepto de *Erlebnis* un “mediador” entre sus pretensiones empíricas y sus propósitos de historia universal.

El tema esencial de este ensayo es la imaginación poética y su vínculo con la experiencia vivida, así como las formas de las obras poéticas que surgen de esta relación. En este sentido, Goethe resulta paradigmático porque en ningún otro poeta alemán, a juicio de Dilthey, «se ve tan claramente esta posición central que la fantasía ocupa en la obra de creación poética», y por tanto ningún otro requiere, para ser comprendido, «el penetrar en la esencia de la fantasía» (GS XXVI, 113).

En este capítulo he intentado defender, además, la existencia de un vínculo entre poesía y hermenéutica, fundado en la concepción de la obra poético-literaria como un proceso de *comprensión* y reelaboración de la vivencia personal, que otorga a esa vivencia misma un nuevo *significado*. En mi opinión, ese vínculo es posible justamente por obra de la *imaginación*, que en el poeta opera hermenéuticamente sobre la vida en

un proceso de comprensión y recreación. La obra del poeta o literato, partiendo de la subjetividad de una vivencia, adquiere entonces una dimensión simbólica, y por eso puede llegar a ser comprendida por los demás, convirtiendo así la poesía en un universal humano.

Conclusioni

L'obiettivo di questa tesi è stato quello di studiare la relazione tra Dilthey e Goethe da un punto di vista duplice: il primo, più immediato, pretende di offrire uno studio di quegli scritti nei quali Dilthey si occupò di Goethe; il secondo livello di analisi, più complesso, cerca di analizzare l'influenza di Goethe nel pensiero di Dilthey. Questi due aspetti sono riflessi nelle due sezioni della tesi, anche se l'influenza di Goethe risulta evidente in entrambe.

Nella prima sezione, che si compone di cinque capitoli, abbiamo cercato di chiarire l'influenza di Goethe nel pensiero di Dilthey a partire da alcuni concetti fondamentali: vita, panteismo e morfologia. Per introdurre il tema, abbiamo considerato conveniente iniziare con due capitoli dedicati a Goethe, in particolare a quei temi che rivestono una certa importanza nello sviluppo di questo lavoro. Pertanto, nei primi due capitoli abbiamo esposto la concezione della natura di Goethe, marcata dal suo peculiare panteismo, e analizzato la sua teoria morfologica, strettamente legata alla prima. Evidentemente, questi capitoli non possono essere considerati esaustivi dal punto di vista degli studi goethiani; pretendono solo facilitare la comprensione dei capitoli seguenti.

Dilthey lettore di Goethe è il titolo del terzo capitolo, che funge da collegamento tra i primi due e il resto del lavoro: serve per situarsi temporalmente ed è di carattere storico-filologico. Oltre alle testimonianze nei diari e nelle lettere giovanili, che documentano i primi interessi di Dilthey sulla figura di Goethe, questo capitolo prende anche in considerazione alcune recensioni e brevi articoli che il giovane filosofo scrisse su periodici e riviste dell'epoca.

La concezione goethiana del mondo negli scritti di Dilthey è il tema del quarto capitolo, nel quale torniamo a interessarci del panteismo di Goethe, questa volta dal punto di vista di Dilthey. La relazione tra Dilthey e il panteismo si inquadra nell'ambito più ampio degli studi diltheyiani su storia della religione. Altri temi di questo capitolo sono il metodo della "comprensione intuitiva", connesso a una concezione panteista del mondo e alla teoria morfologica, e l'ideale della *Bildung* (formazione personale), che ispirò vari pensatori e poeti della *Goethe-Zeit*.

Un certo "sentimento panteista" pulsa anche nel fondo del concetto *immanente* di «vita» di Dilthey, che cerchiamo di esporre nel capitolo quinto. La vita come «fatto

fondamentale» e come storia è la base del suo pensiero, tuttavia, dovendo parlare della *filosofia della vita* di Dilthey non si possono eludere i suoi ultimi sviluppi, che hanno indotto vari critici a relazionarla con l'ermeneutica filosofica. È per questo che, nella seconda parte del quinto capitolo, analizziamo quei concetti che hanno permesso di associare Dilthey con l'ermeneutica: ovvero, una concezione integrale dell'uomo al centro del pensiero, l'«*Erlebnis*» (il vissuto) come unità minima di significato, e la comprensione della vita come connessione di significato.

Questi concetti ritornano nella seconda sezione della tesi, il cui tema principale è l'*immaginazione poetica* vista dalla prospettiva degli scritti diltheyani dedicati a Goethe. I tre capitoli che conformano questa seconda parte potrebbero essere considerati come un unico ed ampio saggio sull'origine e l'elaborazione della teoria sull'immaginazione poetica di Dilthey. La relazione con Goethe e la successione cronologica dei saggi oggetto di analisi permettono di chiarire lo sviluppo della teoria diltheyana, che durante gli anni 60 e 70 del XIX secolo poggiava sugli studi di fisiologia sensoriale dell'epoca (soprattutto di J. Müller), e su una psicologia di tipo strutturale.

Il tema del sesto capitolo è l'influenza del fisiologo J. Müller come mediatore tra Goethe e Dilthey, soprattutto riguardo alla teoria della metamorfosi delle immagini, che Müller aveva elaborato a partire dai suoi studi sulla vista e in connessione con la morfologia di Goethe. L'influenza di Müller è basilare in tutti gli studi che Dilthey dedicherà a Goethe, e specialmente nell'elaborazione di una teoria dell'immaginazione poetica.

Nella sua *Poetica* del 1887, Dilthey si propone uno studio e una fondamentazione psicologica della creazione poetica. Questo saggio, tema del capitolo sette, rappresenta il lavoro di estetica più importante di Dilthey; tuttavia non può essere considerato semplicemente un saggio di estetica, bensì il campo di prova delle teorie filosofiche che l'autore stava sviluppando durante quegli anni. Il saggio presenta tre leggi psicologiche della metamorfosi immaginativa che pretendono illustrare il processo creativo proprio dell'immaginazione poetica.

Si può dire che tutto il saggio diltheyano sulla poetica si giochi all'interno di una dicotomia, irrisolta, tra *morfologia* e *comprensione storica*. Dicotomia irrisolta perché Dilthey, negli anni 80, era ancora troppo ancorato alla fisiologia sensoriale (Müller) e alla psicologia (in particolare all'estetica di Fechner), per poter abbandonare il proposito

positivista di dare un fondamento *scientifico* alla sua poetica e, in ultima istanza, alle scienze dello spirito.

Base di tutta la creazione poetica, a giudizio di Dilthey, è il vissuto (*Erlebnis*) e la sua rielaborazione sotto l'effetto dei sentimenti. Il sentimento, o stato d'animo, è effettivamente uno dei due aspetti che compongono il vissuto, il quale costituisce a sua volta «il contenuto nucleare di ogni poesia»; l'altro aspetto di questa unità complessa che chiamiamo vissuto si dà in «un'immagine o nesso di immagini», come qualcosa di esterno. Nell'unità indissolubile di questi due elementi, che rappresentano rispettivamente “l'interno” e “l'esterno” del vissuto, risiede per Dilthey «la forza viva della poesia» (*GS* VI, 161). È per questo che *l'immagine* stessa «rappresenta un contenuto affettivo»: il sentimento si incarna in quell'immagine, che nella poesia viene rappresentata attraverso l'allegoria o comunque in modo simbolico.

Riprendendo la teoria della *metamorfosi delle immagini*, già postulata nei suoi saggi precedenti a partire dalle ricerche di Müller, Dilthey afferma che le immagini e le loro combinazioni «si dispiegano liberamente oltre i limiti della realtà», però secondo determinate leggi. Dilthey vuole mostrare che l'immaginazione poetica trascende la realtà al fine di poter svelare ciò che è *tipico* nella realtà stessa. Pertanto, non si tratta del fatto che la letteratura possa offrire una comprensione fondamentale della realtà nonostante l'immaginazione poetica trascenda quella realtà stessa, bensì proprio per quello.

Con l'aiuto della fisiologia sensoriale, Dilthey cerca di presentare le leggi dello spiegamento (*Entfaltungsgesetze*) delle immagini della percezione e del ricordo come metamorfosi organica. Tuttavia, grazie al concetto di *Erlebnis* (vissuto), l'opera poetica può essere intesa come il prodotto di sentimenti ed esperienze determinate. Partendo dal fatto che l'uomo è un'unità composta da un lato interno e al contempo da uno esterno, Dilthey afferma che, per la poesia basata sul vissuto, risulta «specialmente importante quel processo di integrazione nel quale *l'esterno è animato dall'interno, o l'interno si fa visibile e intuibile mediante l'esterno*» (*GS* VI, 175). Secondo Makkreel, questi due modi di integrazione sono centrali per la metamorfosi poetica, e Dilthey li fonda sul fatto che la connessione psichica acquisita è a sua volta un'intersezione sistematica di esterno e interno, di psichico e storico. Dilthey sostiene, effettivamente, che il modo in cui lo stato d'animo interno e l'immagine si intessono come “interno” ed “esterno” è determinata dall'«essere psicofisico dell'uomo», e produce una certa «espansione o proiezione della propria condizione vitale».

L'autore definisce quindi come *legge di Schiller* quel principio che effettua la traduzione del vissuto (*Erlebnis*) in forma, e della forma in vissuto. Tale vissuto acquisisce il suo pieno significato (*Bedeutung*) solamente mettendolo in relazione interna con altri vissuti: solo in questo modo ne prendiamo realmente possesso. A giudizio di Dilthey, il vissuto non può tradursi in pensieri astratti o idee, però «può essere messo in relazione con la totalità dell'esistenza umana mediante la riflessione» e la generalizzazione, per «essere compreso così nella sua essenza, ovvero, nel suo significato» (*GS VI*, 131). Pertanto, l'opera poetica o artistica diventa una totalità dotata di *significato* (*Bedeutungsganzen*), che avrà bisogno di un processo ermeneutico per essere compresa in tutta la sua portata.

Significare, per Dilthey, significa quindi *esprimere per immagini*. La poesia, e le manifestazioni estetiche in generale, sembrano fermare il flusso della vita, relazionando i vissuti in immagini di significato. Come sostiene Matteucci, mediante le *immagini della vita* avviene un'articolazione più precisa delle strutture ritmiche insite nella vita: la «vita stessa» acquisisce nell'immagine il suo proprio metro ritmico. Queste «condizioni di possibilità» risiedono, specialmente nell'estetica, nella struttura categoriale del significato, così da poter affermare, con Matteucci, che l'estetica diltheyana, come modalità della sua teoria, si configura come teoria della significazione.⁵⁴⁵

Ciò che risulta più interessante nella poetica diltheyana, a mio giudizio, è il suo tratto *ermeneutico*: le immagini poetiche, nonostante trascendano i limiti della realtà e delle nostre esperienze, rappresentano quelle esperienze stesse, aiutandoci a comprenderle meglio. L'immaginazione poetica si configura quindi come uno strumento prezioso per la comprensione della nostra vita: come afferma Dilthey, «le immagini e le loro associazioni oltrepassano così le esperienze comuni della vita, però ciò che nasce in questo modo rappresenta, pur tuttavia, queste esperienze: ci insegna a comprenderle più profondamente e ad avvicinarle al cuore» (*GS VI*, 185).

Muovendosi all'interno di questa dicotomia composta da psicologia (o psicofisica) e storia, la poetica configura così un ambito di analisi privilegiato per Dilthey: un ambito nel quale l'autore non si limita alla ricerca estetica e poetica in senso stretto, ma che gli permette anche di testare una teoria filosofica più ampia, che comprende psicologia, fisiologia e storia: «Così si conferma il significato straordinario della poetica e, in generale, dell'estetica per lo studio dei fenomeni storici» (*GS VI*,

⁵⁴⁵ Matteucci, *Immagini della vita*, ob. cit., p. 88.

190). Il saggio diltheyano configura quindi una teoria filosofica che, partendo dalla poetica, si può definire a mio giudizio come una *ermeneutica* della vita, poiché in essa la poesia si eleva a strumento di comprensione della vita stessa. Forse per questo, alcuni anni più tardi, Dilthey arriverà a definire il poeta come un «vidente» (*Seher*) dell'umanità: non tanto come guida degli altri uomini, bensì come interprete privilegiato della vita.

Risulta specialmente significativo per illustrare la teoria diltheyana sull'immaginazione poetica in relazione con il concetto di *vissuto*, l'ultimo grande saggio di Dilthey su Goethe: *Goethe e la fantasia poetica*, pubblicato nel 1906 nel volume *Das Erlebnis und die Dichtung*. In questo saggio di critica e teoria letteraria, Dilthey analizza i nessi tra vita-vissuto, fantasia e poesia, alla luce della vita e dell'opera di Goethe. Questo saggio, che risale a un'epoca molto anteriore (1877), passò attraverso varie rielaborazioni: nella prima versione di *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906), Dilthey pretendeva ancora fondamentare le scienze dello spirito sulla psicologia descrittiva. Tuttavia, nelle due edizioni posteriori del volume (1907 e 1910), Dilthey rielaborò considerevolmente i suoi saggi e specialmente quello su Goethe, perché proprio in quegli ultimi anni della sua vita era arrivato a concepire l'«*Erlebnis*», e la sua rielaborazione attraverso l'immaginazione poetica, come fondamento della creazione letteraria. La differenza più evidente tra le diverse versioni del saggio poggia sul fatto che Dilthey, nel 1906, aveva individuato nel concetto di *Erlebnis* un «mediatore» tra le sue pretese empiriche e i suoi propositi di storia universale.

Il tema essenziale di questo saggio è l'immaginazione poetica e il suo vincolo con l'esperienza vissuta, così come le forme delle opere poetiche che sorgono da questa relazione. In questo senso, Goethe risulta paradigmatico perché in nessun altro poeta tedesco, a giudizio di Dilthey, «si vede così chiaramente questa posizione centrale che la fantasia occupa nell'opera di creazione poetica», e pertanto nessun altro richiede, per essere compreso, «penetrare nell'essenza della fantasia» (*GS XXVI*, 113).

In questo capitolo ho cercato di difendere, inoltre, l'esistenza in un vincolo tra poesia ed ermeneutica, fondato sulla concezione dell'opera poetico-letteraria come un processo di *comprensione* e rielaborazione del vissuto personale, che conferisce a quel vissuto stesso un nuovo *significato*. A mio parere, quel vincolo è possibile proprio per opera dell'*immaginazione*, che nel poeta agisce *ermeneuticamente* sulla vita in un processo di comprensione e ricreazione. L'opera del poeta o letterato, partendo dalla soggettività di un vissuto, acquisisce quindi una dimensione simbolica, e per questo può

ambire ad essere compresa dagli altri, convertendo così la poesia in un universale umano.

Bibliografía

Bibliografía principal de Wilhelm Dilthey:

Gesammelte Schriften, I-XXVI. Stuttgart-Göttingen: Teubner / Vandenhoeck & Ruprecht. En particular:

- *GS I: Einleitung in die Geisteswissenschaften*
- *GS II: Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*
- *GS IV: Die Jugendgeschichte Hegels*
- *GS V: Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Erste Hälfte. Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften*
- *GS VI: Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Zweite Hälfte. Abhandlungen zur Poetik, Ethik und Pädagogik*
- *GS VII: Der Aufbau der Geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften.*
- *GS VIII: Weltanschauungslehre*
- *GS X: System der Ethik*
- *GS XII: Zur preussischen Geschichte*
- *GS XIII/1: Leben Schleiermachers. Erster Band*
- *GS XV: Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts*
- *GS XVI: Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Aufsätze und Rezensionen aus Zeitungen und Zeitschriften 1859-1874*
- *GS XIX: Grundlegung der Wissenschaften vom Menschen, der Gesellschaft und der Geschichte.*
- *GS XXV: „Dichter als Seher der Menschheit“. Die geplante Sammlung literarhistorischer Aufsätze von 1895*
- *GS XXVI: Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*

Otros volúmenes publicados:

- *Der junge Dilthey. Ein Lebensbild in Briefen und Tagebüchern, 1852-1870.* Stuttgart: Teubner, 1933; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960. Zusammengestellt von Clara Misch Dilthey.

- *Die grosse Phantasiedichtung und andere Studien zur vergleichende Literaturgeschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1954. Herausgeber Herman Nohl.
- *Briefwechsel zwischen Wilhelm Dilthey und den Grafen Paul Yorck von Wartenburg 1877-1897*. Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag, 1974.
- W. Dilthey, *Briefwechsel. Band II: 1882-1895*. Hrsg. von G. Kühne-Bertram und H.U. Lessing. Göttingen: Vandehoeck & Rupprecht, 2015

Traducciones en castellano empleadas:

Obras completas en 9 tomos. México: FCE, 1944-63.

- I. *Introducción a las ciencias del espíritu* (1949). Prólogo y traducción de Imaz.
- II. *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*. Trad. de Imaz.
- III. *De Leibniz a Goethe* (1944). Prólogo y traducción de Imaz.
- IV. *Vida y poesía* (1945). Traducción de W. Roces.
- V. *Hegel y el idealismo* (1944). Traducción de Imaz.
- VI. *Psicología y teoría del conocimiento* (1945). Traducción de Imaz.
- VII. *El mundo histórico* (1944). Trad. de Imaz.
- VIII. *Teoría de la concepción del mundo* (1945). Trad. de Imaz.
- IX. *Literatura y fantasía* (1963). Traducción de E. Uranga y Carlos Gerhard.
- *Historia de la filosofía*. México: FCE, 1951. Traducción y prólogo de E. Imaz.
- *Introducción a las ciencias del espíritu*. Madrid: Alianza, 1986 (1ª ed. en Revista de Occidente, 1956). Traducción de Julián Marías.
- *Teoría de las concepciones del mundo*. Madrid: Revista de Occidente, 1974. Traducción y comentario de J. Marías.
- *Crítica de la razón histórica*. Barcelona: Península, 1986. Edición de H.-U. Lessing. Traducción y prólogo de Carlos Moya.
- *Dos escritos sobre hermenéutica*. Madrid: Istmo, 2000. Traducción, prólogo y notas de Antonio Gómez Ramos.
- *La esencia de la filosofía*. Buenos Aires: Losada, 2003.

Traducciones italianas consultadas:

- *L'etica di Schleiermacher*. Napoli: Guida Editori, 1974. A cura di F. Bianco.

- *Per la fondazione delle scienze dello spirito. Scritti editi e inediti (1860-1896)*. Milano: Franco Angeli, 2008 (1ª ed. 1985). A cura di Alfredo Marini.
- *Analisi della coscienza morale*. Bari: Palomar, 2000. A cura di G. Ciriello.
- *Estetica e poetica*. Milano: Franco Angeli, 2005. A cura di Giovanni Matteucci.
- *La vita di Schleiermacher. Volume I*. Napoli: Liguori, 2008. A cura di Francesca D'Alberto.
- *La vita di Schleiermacher. Volume II*. Napoli: Liguori, 2010. A cura di F. D'Alberto.
- Wilhelm DILTHEY, Paul YORCK VON WARTENBURG, *Carteggio. 1877-1897*. Napoli: Guida editori, 1983. Traduzione di Francesco Donadio.

English translations (selection):

- Wilhelm DILTHEY: *Selected Works, Volume I: Introduction to the Human Sciences*. Edited by Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi. Princeton: P.U.P., 1991.
- Wilhelm DILTHEY: *Selected Works, Volume II: Understanding the Human World*. Edited by Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi. Princeton: P.U.P., 2010.
- Wilhelm DILTHEY: *Selected Works, Volume III: The Formation of Historical World in the Human Sciences*. Edited by Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi. Princeton: P.U.P., 2002.
- Wilhelm DILTHEY: *Selected Works, Volume IV: Hermeneutics and the Study of History*. Edited, with and introduction, by Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi. Princeton: P.U.P., 2010.
- Wilhelm DILTHEY: *Selected Works, Volume V: Poetry and Experience*. Edited by Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi. Princeton: P.U.P., 1996.

Bibliografía principal de Johann Wolfgang Goethe:

- *Werke*, Weimarer Ausgabe (sigla: WA)
 Especialmente los volúmenes I, 2 - I, 3- I, 14 - I, 16 - I, 30 - I, 31 - I, 32 - I, 37 - II, 6 - II, 7 - II, 8 - II, 9 - II, 10 - II, 11 - II, 12 - IV, 2 - IV, 3 - IV, 4 - IV, 6 - IV, 7 - IV, 27 - IV, 46 - VI, 7.
- *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe (sigla HA), ed. K R. Mandelkow y B. Morawe.

Especialmente los voll. XII, XIII.

- «Einzelheiten. Maximen und Reflexionen», en *Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*. Bd. 49. Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1833.
- *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Bd. 16. Zürich-Stuttgart: Artemis, 1964.
- *Gespräche mit Eckermann*, en *Gespräche*, III, IV, hrsg. Flodoard Freiherr von Biedermann. Leipzig, 1909 (5 volúmenes).

Traducciones en castellano empleadas:

- *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1974 (1ª ed. 1945).
- *Obras completas*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1962.
- *Obras completas*. Tomo III. Madrid: Aguilar, 1958. Traducción y edición de los tres volúmenes a cargo de Rafael Cansinos Assens.
- J. P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe*. Barcelona: Acantilado, 2005. Traducción y edición de Rosa Sala Rose.
- *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Tecnos, 2007. Traducción y edición de Diego Sánchez Meca.
- *Poesía y verdad*. Barcelona: Alba, 2010. Traducción y edición de Rosa Sala Rose.

Traducciones italianas consultadas:

- *La metamorfosi delle piante*. Parma: Guanda editore, 1983.
- *I dolori del giovane Werther*. Milano: Rizzoli, 1989.
- *Scritti sull'arte e sulla letteratura*. Torino: Bollati Boringhieri, 1992.
- *Tutte le poesie*, vol. 1-2, R. Fertonani (ed.). Milano: Mondadori, 1989, 1994.
- *Faust*, F. Fortini (ed.). Milano: Mondadori, 1999 (1ª ed. 1970).

Bibliografía secundaria citada

ANDREU, Agustín, *Shaftesbury. Crisis de la civilización puritana*. Valencia: Universidad Politécnica, 1998, pp. 138-145.

APEL, Karl-Otto, «Diltheys Unterscheidung von ‚Erklären‘ und ‚Verstehen‘ im Lichte der Problematik der modernen Wissenschaftstheorie», en ORTH, Ernst Wolfgang (hrsg.), *Dilthey und die Philosophie der Gegenwart*. Freiburg/München: Karl Alber,

1985, pp. 285-347. [Traducción italiana: «Spiegare e comprendere – La “distinzione” diltheyana e le possibilità di “mediazione”», en BIANCO, Franco (ed.), *Dilthey e il pensiero del Novecento*. Milano: Franco Angeli, 1988, pp. 106 y ss.

ARISTÓTELES, *Poética*. Madrid: Gredos, 1988. Edición trilingüe por Valentín García Yebra.

BEUCHOT, Mauricio, *El ser y la poesía. El entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*. México: Universidad Iberoamericana, 2003.

BIANCO, Franco, *Dilthey e la genesi della critica storica della ragione*. Milano: Marzorati, 1971.

BOLLNOW, Otto Friedrich, *Die Lebensphilosophie*. Berlin-Göttingen-Heidelberg: Springer Verlag, 1958.

———, *Dilthey. Eine Einführung in seine Philosophie*. Leipzig und Berlin, 1936.

BREIDBACH, Olaf y DI BARTOLO, Maurizio, «“Metamorfosi” e “tipo” in Goethe», en AA. VV. *Arte, scienza e natura in Goethe*. Torino: Trauben, 2005, pp. 35-51.

CASSIRER, Ernst, «Goethe and the Kantian Philosophy», en *Rousseau, Kant, Goethe. Two Essays*. Princeton, 1945, pp. 61-98. (Traducción italiana en: «Goethe e la filosofia kantiana», en *Rousseau, Kant, Goethe*. Roma: Donzelli, 1999, pp. 53-81)

CIRIELLO, Giovanni, *La fondazione gnoseologica e critica dell'etica nel primo Dilthey*. Napoli: Liguori, 2001.

CONILL, Jesús, *Ética hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 2006.

———, «Nietzsche y Ortega», en *Estudios Nietzsche* 1. Madrid: Trotta, 2001, pp. 49-60.

———, *El enigma del animal fantástico*. Madrid: Tecnos, 1991.

CORTINA, Adela, *¿Para qué sirve realmente la ética?* Barcelona: Paidós, 2013.

———, *Neuroética y neuropolítica. Sugerencias para la educación moral*. Madrid: Tecnos, 2011.

———, *Ética de la razón cordial. Educar en la ciudadanía para el siglo XXI*. Oviedo: Ediciones Nobel, 2007.

———, *Ciudadanos del mundo. Hacia una teoría de la ciudadanía*. Madrid: Alianza, 1997.

D'ALBERTO, Francesca, «Introduzione. Il *Leben Schleiermachers*: storia di una ricezione mancata», en W. Dilthey, *La vita di Schleiermacher*. Napoli: Liguori, 2008, pp. 1-29.

—, *Biografía e filosofía. La escritura della vita in Wilhelm Dilthey*. Milano: Franco Angeli, 2005.

DONADIO, Francesco, «Postfazione» a: Martin Heidegger, *Il lavoro di ricerca di Wilhelm Dilthey e l'attuale lotta per una visione storica del mondo*. Napoli: Guida, 2001, pp. 61-93.

ENGELHARDT, Dietrich von, «Gli studi scientifici di Goethe nel giudizio delle scienze naturali del XIX secolo», en AA. VV. *Arte, scienza e natura in Goethe*. Torino: Trauben, 2005, pp. 69-94.

FELLMANN, Ferdinand, *Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1991.

FRAIJÓ, Manuel, *A vueltas con la religión*. Estella: Ed. Verbo Divino, 2000.

—, «La reconstrucción de Dilthey: búsqueda humilde de lo relativo», en el mismo autor, *Fragmentos de esperanza*. Estella: Ed. Verbo Divino, 1992, pp. 75-104.

GADAMER, Hans-Georg, *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Tecnos, 1993. Traducción e introducción de Agustín Domingo Moratalla.

—, «La hermenéutica y la escuela de Dilthey» (1991), en el mismo autor, *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra, 2001, pp. 131-152.

—, «Dilthey und Ortega. Philosophie des Lebens» (1985), en *Neuere Philosophie II*. Tübingen: Mohr, 1987, pp. 436-447.

—, *Wahrheit und Methode* (4. Auflage). Tübingen: Mohr, 1975. (Tr. esp. de A. Agud Aparicio y R. de Agapito en: *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 2005. 1ª ed. 1977).

—, «Estética y hermenéutica» (1964), en el mismo autor, *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2006, pp. 55-72. Traducción de Antonio Gómez Ramos.

GARCÍA GÓMEZ-HERAS, José María, *Ética y hermenéutica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

—, «Vivencia y razón: la hermenéutica de la vida en Dilthey y la fundamentación de una “crítica de la razón histórica”», en el mismo autor: *Historia y razón*. Madrid: Alhambra, 1985, pp. 160-94.

GIACOMONI, Paola, «"Vis superba formae". Goethe e l'idea di organismo tra estetica e morfologia», en G. Giorello y A. Grieco (eds.), *Goethe scienziato*. Torino: Einaudi, 1998, pp. 194-229.

Goethe Handbuch, Bände 4/1, 4/2. Hrsg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto. Stuttgart-Weimar: Metzler, 1998.

GÓMEZ RAMOS, Antonio, «Prólogo», en DILTHEY, Wilhelm, *Dos escritos sobre hermenéutica*. Madrid: Istmo, 2000, pp. 7-16.

GRIMM, Herman, *Goethe. Vorlesungen gehalten an der Kgl. Universität zu Berlin*. 2 Bände. Berlín: Verlag von Wilhelm Herz, 1877.

GRONDIN, Jean, *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona: Herder, 1999.

HEIDEGGER, Martin, «*Wilhelm Diltheys Forschungsarbeit und der gegenwärtige Kampf um eine historische Weltanschauung*. 10 Vorträge (gehalten in Kassel vom 16-21 April 1925)». Publicadas por F. Rodi en: *Dilthey-Jahrbuch*, 8 (1992/93), pp. 143-177. (Tr. esp. de J. Adrián Escudero en: Martin Heidegger, *Tiempo e historia*. Madrid: Trotta, 2009).

IMAZ, Eugenio, «Prólogo» al volumen II de las *Obras* de Dilthey: *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*. México: FCE, 1945, pp. IX-XVI.

———, «Prólogo» al volumen III de las *Obras* de Dilthey: *De Leibniz a Goethe*. México: FCE, 1978, pp. IX-XVI.

KAISER, Gerhard, *Faust o il destino della modernità*. Milano: Guerini e associati, 1998. (Tít. orig.: *Ist der Mensch noch zu retten?*).

KANT, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*. AA III – KGS, 3. (*Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara 2002. Trad. y estudio preliminar de Roberto R. Aramayo).

———, *Kritik der Urteilskraft*. AA vol. V - KGS, 5. (Tr. esp. de M. García Morente en: *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 2009. 1ª ed. 1977).

KINDT, Tom und MÜLLER, Hans-Harald, «Eine Wende ohne Folgen. Die Fassungen von *Das Erlebnis und die Dichtung* und die Dilthey-Rezeption in der Literaturwissenschaft», en G. Kühne-Bertram und F. Rodi (hrsgs.), *Dilthey und die hermeneutische Wende in der Philosophie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, pp. 333-347.

KÜHNE-BERTRAM, Gudrun, und RODI, Frithjof (hrsgs.), *Dilthey und die hermeneutische Wende in der Philosophie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

LESSING, Hans-Ulrich, «Der ganze Mensch. Grundzüge von Diltheys philosophischer Anthropologie», en A. Neschke und H. R. Sepp (hrsg.), *Philosophische Anthropologie. Ursprünge und Aufgaben*. Nordhausen, Verlag Traugott Bautz, 2008, pp. 37-52.

———, «Dilthey y la hermenéutica», en DILTHEY, Wilhelm, *Dos escritos sobre hermenéutica*. Madrid: Istmo, 2000, pp. 223-247.

MAKKREEL, Rudolf, «The Feeling of Life: Some Kantian Sources of Life-Philosophy», en F. Rodi (ed.), *Dilthey-Jahrbuch*, Band 3/1985. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 83-104.

- , *Dilthey Philosopher of the Human Studies*, Princeton: PUP, 1975.
- MAKKREEL, Rudolf & RODI, Frithjof, «Introduction», en W. Dilthey, *Selected Works. Volume V. Poetry and Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1997, pp. 3-26.
- MALSCH, Gabriele, «Vorbericht der Herausgeberin», en *GS XXV*, pp. VII-XXXV.
- MARINI, Alfredo, *Alle origini della filosofia contemporanea: Wilhelm Dilthey*. Firenze: La Nuova Italia, 1984.
- MATTEUCCI, Giovanni, *Immagini della vita. Logica ed estetica a partire da Dilthey*. Bologna: Clueb, 1995.
- , *Anatomie Diltheyane. Su alcuni motivi della teoria diltheyana della conoscenza*, Bologna, Clueb, 1994.
- MEYER-ABICH, Klaus, «Libertà nella natura: il congeniale spinozismo di Goethe», en *Arte, scienza e natura in Goethe*. Torino: Trauben, 2005, pp. 269-291.
- MISCH, Georg, *Lebensphilosophie und Phänomenologie. Eine Auseinandersetzung der Diltheyschen Richtung mit Heidegger und Husserl*. Bonn, 1930.
- , «Vorbericht des Herausgebers», en *GS V*, 1923, pp. VII-CXVII.
- MOISO, Francesco, *Goethe tra arte e scienza*. Milano: Cuem, 2001
- MÜLLER, Johannes, *Über die phantastischen Gesichterscheinungen*. Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1927.
- NUSSBAUM, Martha, *El cultivo de la humanidad*. Barcelona: Editorial Andrés Bello, 2001.
- ORSUCCI, Andrea, *Tra Helmholtz e Dilthey: filosofia e metodo combinatorio*. Napoli: Morano editore, 1992.
- ORTEGA Y GASSET, José, «Goethe sin Weimar» (1949), en *Goethe-Dilthey*, cit., pp. 83-111.
- , «Alrededor de Goethe» (1949), en *Goethe-Dilthey*, cit., pp. 123-124.
- , «Guillermo Dilthey y la idea de la vida», en *Goethe-Dilthey*, cit., pp. 141-202. (1ª ed. en *Revista de Occidente*, 1933-1934).
- , «Goethe, el libertador», en *Goethe-Dilthey*, cit., pp. 47-55. (1ª ed. en *Revista de Occidente*, 1933).
- , «Pidiendo un Goethe desde dentro», en *Goethe-Dilthey*. Alianza, Madrid, 1983, pp. 13-45. (1ª ed. en *Revista de Occidente*, 1932).

PAREYSON, Luigi, «L'estetica giovanile di Goethe», en *Estetica dell'idealismo tedesco III*. Milano: Mursia, 2003, pp. 9-88.

——, «L'estetica preclassica di Goethe», en *Estetica dell'idealismo tedesco III*, cit., pp. 89-188.

——, «L'estetica di Goethe e il viaggio in Italia», en *Estetica dell'idealismo tedesco III*, cit., pp. 189-261.

REDECKER, Martin, «Vorwort des Herausgebers der dritten Auflage» (1970), en *GS XIII/1*, pp. IX-XXV.

RODI, Frithjof, «Bezugspunkt Goethe: Bild-Metamorphose und „Bedeutsamkeit“», in *Das strukturierte Ganze*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2003, pp. 86-87.

——, *Morphologie und Hermeneutik. Zur Methode von Diltheys Ästhetik*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer Verlag, 1969.

SÁNCHEZ MECA, Diego, «Goethe e la sua concezione epistemologica delle scienze della natura: un metodo per conoscere il significato dei fenomeni», en AA.VV, *Arte, scienza e natura in Goethe*. Torino, Trauben, 2005, pp. 357-380.

——, «Estudio preliminar», en J.W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Tecnos, 2007 (1997), pp. XI-XXXIV.

SAUERLAND, Karol, *Diltheys Erlebnisbegriff. Entstehung, Glanzzeit und Verkümmern eines literaturhistorischen Begriffs*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1972.

Schillers Briefe, Kritische Ausgabe, vol. III, editado por Fritz Jonas. Stuttgart: Deutsche Verlag, 1894.

SIMMEL, Georg, *Kant und Goethe. Zur Geschichte der Modernen Weltanschauung*. Berlin, 1906. (Traducción italiana en: *Kant e Goethe. Una storia della moderna concezione del mondo*. Como-Pavia: Ibis, 2008).

SINI, Carlo, «Della progressione nell'infinito attraverso il finito», en *Goethe scienziato*. Torino: Einaudi, 1998, pp. 51-70.

STEINER, Rudolf, *Introduzioni agli scritti scientifici di Goethe*. Milano, Editrice Antroposofica, 2008

ZECCHI, Stefano, «Il tempo e la metamorfosi», en J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*. Parma: Guanda editore, 1983, pp. 7-28.

Bibliografía secundaria consultada

BARBERA, Sandro, *Goethe e il disordine. Una filosofia dell'immaginazione*. Marsilio 1990.

BAYLE, Pierre, *Dictionnaire Historique et Critique*. Rotterdam: Reinier Leers, 1697.

BEUCHOT, Mauricio, *Hermenéutica, analogía y símbolo*. Barcelona-México: Herder, 2004.

BEUCHOT, Mauricio y ARENAS-DOLZ, Francisco, *10 palabras clave en hermenéutica filosófica*. Estella (Navarra): Editorial Verbo Divino, 2006.

BIANCO, Franco, «Ermeneutica come 'organon' delle scienze dello spirito», en el mismo autor, *Introduzione all'ermeneutica*. Roma-Bari: Laterza, 1998, pp. 91-105.

———, *Dilthey e il pensiero del Novecento*. Milano: Franco Angeli, 1988.

———, *Introduzione a Dilthey*. Roma-Bari: Laterza, 2001 (1ª ed. 1987)

BOLLNOW, Otto Friedrich, «Dilthey und die Phänomenologie», en E. W. Orth (hrsg.), *Dilthey und die Philosophie der Gegenwart*, Freiburg-München: Alber, 1985, pp. 31-62.

———, *Studien zur Hermeneutik*, 2. vols. Freiburg-München: Alber, 1982.

BORGES Duarte, Irene, «O monismo da imaginação. Sobre as *Bemerkungen* de Cassirer ao *Kantbuch* de Heidegger», en O. Feron (Org.), *Figuras da Racionalidade – Neokantismo e Fenomenologia*, Lisboa, C.F.U.L., 2011, pp. 85-102.

———, «Heidegger en vilo. Lenguaje y estilo en las contribuciones a la filosofía», en *Sileno: Variaciones sobre arte y pensamiento*, N. 11, 2001, pp. 43-52.

———, «Naturaleza y voluntad en la Filosofía Ético-Política de J.J. Rousseau», en *Anales del seminario de historia de la filosofía*, N. 7, 1989, pp. 163-194.

CACCIATORE, Giuseppe, «Der Begriff der "Empirie" von Droysen zu Dilthey, en *Dilthey-Jahrbuch*, 8 (1992-93), pp. 265-88.

———, *Vita e forme della scienza storica. Saggi sulla storiografia di Dilthey*. Napoli: Morano, 1985.

———, «Dilthey e la storiografia tedesca dell'Ottocento», en *Studi storici*, 24 (1983), n. 112, pp. 55-89.

———, *Scienza e filosofia in Dilthey*. Napoli: Guida, 1976 (2 voll).

CASSIRER, Ernst, *Kant, vida y doctrina*. México: FCE, 1948 (1ª ed. en alemán 1918).

CIRIELLO, Giovanni, *La fondazione gnoseologica e critica dell'etica nel primo Dilthey*. Napoli: Liguori, 2001.

CITATI, Pietro, *Goethe*. Milano: Mondadori, 1970.

CONILL, Jesús, «Hermenéutica experiencial de la alteridad», en ARENAS-DOLZ, Francisco, *El otro y el símbolo*. Madrid-México: Plaza y Valdés, 2009, pp. 35-56.

———, *El poder de la mentira. Nietzsche y la política de la transvaloración*. Madrid: Tecnos, 2001 (1ª ed. 1997).

———, *El crepúsculo de la metafísica*. Barcelona: Anthropos, 1988.

DESCARTES, René, *Discurso del método*. Madrid: Tecnos, 2008 (1ª ed. 1987).

DÍAZ DE CERIO, Franco, *Introducción a la filosofía de Dilthey*. Barcelona: Juan Flors, 1963.

———, *W. Dilthey y el problema del mundo histórico*. Barcelona: Juan Flors, 1959.

ERNST, Julius, *Der Geniebegriff der Stürmer und Dränger und der Frühromantiker*. Zürich: Meier, 1916.

FAILLA, Mariannina, *Dilthey e la psicologia del suo tempo*. Milano: Franco Angeli, 1992.

FERNÁNDEZ Zamora, Jesús, «El postmodernismo de Ortega y Gasset. La superación de la modernidad en *Meditaciones del Quijote*», en *Debats*, Institució Alfons el Magnànim, nº 124, octubre 2014.

FERRARIS, Maurizio, *Storia dell'ermeneutica*. Milano: Bompiani, 1988. [*Historia de la hermenéutica*. Madrid: Akal, 2001].

FRESCHI, Marino, *Goethe. L'insidia della modernità*. Roma: Donzelli, 1999.

GABILONDO, Ángel, *Dilthey: Vida, expresión e historia*. Madrid: Cincel, 1988.

GADAMER, Hans-Georg, «Das Problem Diltheys. Zwischen Romantik und Positivismus» (1984), en el mismo autor, *Gesammelte Werke - Bd. 4. Neuere Philosophie II. Probleme, Gestalten*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999, 406-424.

———, «Der Unvollendete und das Unvollendbare. Zum 150. Geburtstag von Wilhelm Dilthey» (1983), en el mismo autor, *Gesammelte Werke - Bd. 4. Neuere Philosophie II*, cit., 429-435.

———, «Wilhelm Dilthey zu seinem 100. Geburtstag» (1933), en el mismo autor, *Gesammelte Werke - Bd. 4. Neuere Philosophie II*, cit., 425-428.

GIAMMUSSO, Salvatore, *La comprensione dell'umano. L'idea di un'ermeneutica antropologica dopo Dilthey*. Catanzaro: Rubbettino, 2000.

GIANCRISTOFARO, Luca, «Hermenéutica y poética en Dilthey: un diálogo entre hermenéutica analógica y poesía», en ARENAS-DOLZ, Francisco, *El otro y el símbolo*. Madrid-México: Plaza y Valdés, 2009, pp. 79-100.

GIORELLO, G.; GRIECO, A. (ed.), *Goethe scienziato*. Torino: Einaudi, 1998.

GORI, Pietro, «Posizioni ottocentesche sul rapporto corpo-mente: Lange, Mach, Nietzsche», en *Intersezioni* 1/2015, p. 63-88.

———, *Il meccanicismo metafisico. Scienza, filosofia e storia in Nietzsche e Mach*. Bologna: Il Mulino 2009.

GROETHUYSEN, Bernhard, «Wilhelm Dilthey», en *Deutsche Rundschau*, 9 (1913), nº 4, pp. 69-92; nº 5, pp. 249-70.

HABERMAS, Jürgen, *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1968, pp. 178-233. [Traducción española: *Conocimiento e interés*. Madrid: Taurus, 1981].

HARTNACK, Justus, *La teoría del conocimiento de Kant*. Madrid: Cátedra, 2006.

HEIDEGGER, Martin, *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Traducción de Jaime Aspiunza. Madrid: Alianza, 1999.

———, *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1967. Elfte, unv. Auflage. (Tr. esp. de J. E. Rivera en: *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2003).

———, *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles. Indicación de la situación hermenéutica. (Informe Natorp)*. Madrid: Trotta, 2002. Trad. y ed. de Jesús Adrián Escudero. [*Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles (Anzeige der hermeneutischen Situation)* en *Gesamtausgabe*, vol. 61. Frankfurt a.M, 1985 (=1921/1922)].

HERDER, Johann Gottfried, *Gott. Einige Gespräche*. Gotha: Ettinger, 1787.

HERFURTH, Thomas, *Diltheys Schriften zur Ethik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992.

HERRERA Guevara, Asunción, *La ética en la espiral de la modernidad* (cap. III «La hermenéutica filosófica»). Gijón: vtp editorial, 2000.

HODGES, Herbert, *The Philosophy of Wilhelm Dilthey*. London: Routledge & Kegan Paul, 1952.

IMAZ, Eugenio, «Asedio a Dilthey», en *Topia y utopía*. San Sebastián: Cuadernos Universitarios, 1988, pp. 171-244.

———, *El pensamiento de Dilthey*. México: FCE, 1946.

JACOBI, Friedrich Heinrich, *Cartas sobre la doctrina de Spinoza*. 1785; 1789.

JOHACH, Helmut, «Diltheys Philosophie des Subjekts und die Grundlegung der Geistes- und Sozialwissenschaften. Zur Aktualität der *Einleitung in die Geisteswissenschaften*», en RODI, Frithjof (Hrsg.), *Dilthey-Jahrbuch 2*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1984, 92-127.

—, *Handelnder Mensch und objectiver Geist. Zur Theorie der Geistes- und Sozialwissenschaften bei Wilhelm Dilthey*. Meisenheim: Verlag Anton Hain, 1974.

JUNG, Matthias, *Dilthey zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1996.

KANT, Immanuel, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, 1992.

KRAUS, Fritz, «Der Dichter als Deuter der Welt. Goethe im Urteil Wilhelm Diltheys», en *Goethe-Kalender*. Hrg. vom Frankfurter Goethe-Museum. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1940, pp. 185-215.

KROSS, Matthias, «“Kritik der ethischen Vernunft”. Zu Wilhelm Diltheys Vorlesung “System der Ethik” aus dem Jahre 1890», en RODI, Frithjof (Hrsg.), *Dilthey-Jahrbuch 9*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1994-95, 235-269.

KÜHNE-BERTRAM, Gudrun (Hrsg.), *Kultur verstehen. Zur Geschichte und Theorie der Geisteswissenschaften*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002.

—, *Grenzen des Verstehens. Philosophische und humanwissenschaftliche Perspektiven*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2002.

LAÍN ENTRALGO, Pedro, *Teoría y realidad del otro*. Madrid: Alianza, 1983.

LANDGREBE, Ludwig, «Wilhelm Diltheys Theorie der Geisteswissenschaften», en E. Husserl (hrsg.), *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, 9. Halle: Niemeyer, 1928, pp. 237-366.

LESSING, Hans-Ulrich, «Dilthey und Johannes Müller. Von der Sinnesphysiologie zur deskriptiven Psychologie», en AAVV., *Johannes Müller und die Philosophie*. Berlin: Akad.-Verla, 1992, pp. 239-54.

—, *Die Idee einer Kritik der historischen Vernunft. Wilhelm Diltheys erkenntnistheoretisch-logisch-methdologische Grundlegung der Geisteswissenschaften*. Freiburg-München: Alber, 1984.

LORENZO, Luís María, *Introducción a la fenomenología del espíritu: vida e historia en la filosofía diltheyana. Una crítica a las interpretaciones psicologistas de la obra de Dilthey*. Tesis de doctorado presentada en la Universidad Nacional de La Plata (dirigida por R. Belvedresi y M. Sisto).

MAKKREEL, Rudolf, *Imagination and Interpretation in Kant: The Hermeneutical Import of the Critique of Judgment*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

—, *Dilthey und die interpretierenden Wissenschaften: die Rolle von Erklären und Verstehen*, en «Dilthey-Jahrbuch», 1 (1983), pp. 57-73.

MARALDO, John, *Der hermeneutische Zirkel. Untersuchungen zu Schleiermacher, Dilthey und Heidegger*. Freiburg: Alber, 1974.

MARINI, Giuliano, *Dilthey e la comprensione del mondo umano*. Milano: Giuffrè, 1965.

MARINOTTI, Amedeo, *Comprendere la vita. La realtà spirituale e l'ermeneutica in Dilthey*. Milano: Angeli, 2003.

MARKS, Ralph, *Philosophie im Spannungsfeld zwischen Historiographie und Historismus. Studien zu Kant, Johannes von Müller u. Dilthey*. Frankfurt am Main: Lang, 1988.

MATTEUCCI, Giovanni, «Das anthropologische Geflecht von Erlebnis-Ausdruck-Verstehen als Destrukturierung der „Innenwelt“ bei Dilthey (und Wittgenstein)», en *Anthropologie und Geschichte*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2013, pp. 257-273.

—, *Dilthey: Das Ästhetische als Relation*, Würzburg; Königshausen & Neumann, 2004.

—, «Struttura del sé come figura del mondo», en *Una logica per la psicologia. Dilthey e la sua scuola*. Padova: Il Poligrafo, 2003, pp. 55-77.

—, «Dinamica della forma ed estetica del vissuto», en *Paradigmi*, 56, 2001, pp. 219-233.

—, «Il vissuto come relazione. Note sull'analisi diltheyana della esperienza», en *La vita irrimediabile. Un itinerario tra esteticità, vita e arte*. Firenze: Alinea, 1997, pp. 61-84.

MEZZANZANICA, Massimo, *Dilthey filosofo dell'esperienza. Critica della ragione storica: vita, struttura e significatività*. Milano: Angeli, 2006.

MISCH, Georg, *Vom Lebens- und Gedankenkreis Wilhelms Diltheys*. Frankfurt am Main: Verlag Gerhard Schulte-Bulmke, 1947.

MOISO, Francesco, *Goethe: la natura e le sue forme*. Milano: Mimesis, 2002).

MOYA Espi, Carlos, *Interacción histórico-social y subjetividad en la obra de Wilhelm Dilthey*. Universitat de València, 1981. (Tesis doctoral dirigida por Fernando Montero Moliner).

MUELLER-VOLLMER, Kurt, *Towards a phenomenological theory of literature. A study of Wilhelm Dilthey's "Poetik"*. The Hague: Mouton, 1963.

NICOLAI, Heinz, *Wilhelm Dilthey und das Problem der dichterischen Phantasie*, 1934.

NIETZSCHE, Friedrich, *Fragmentos póstumos (1885-1889)*, vol. IV. Madrid: Tecnos, 2006. Traducción, introducción y notas de J. L. Vermaal y J. B. Llinares.

—, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 1990.

NOHL, Herman, «Der junge Dilthey», in *Germanisch-romanische Monatschrift*, 22 (1934), pp. 139-144.

ORTEGA Y GASSET, José, «Prólogo» a W. Dilthey, *Introducción a las ciencias del espíritu*. Madrid: Revista de Occidente, 1956, pp. 11-24. Traducción de J. Marías.

—, *Historia como sistema*. Madrid. Revista de Occidente, 1975 (1ª ed. 1941).

—, *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Alianza, 1987 (1ª ed. 1923).

—, *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Alianza, 1981 (1ª ed. 1914).

PESCHKEN, Bernd, *Versuch einer germanistischen Ideologiekritik. Goethe, Lessing, Novalis, Tieck, Hölderlin, Heine in Wilhelm Diltheys und Julian Schmidts Vorstellungen*. Stuttgart: Metzler, 1972.

PÖGGELER, Otto (hrsg.), *Hermeneutische Philosophie. Zehn Aufsätze*. München: Nymphenburger Verlag, 1972.

RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción*. Buenos Aires: FCE, 2001. Trad. de P. Corona.

RIEDEL, Manfred, *Verstehen oder Erklären? Zur Theorie und Geschichte der hermeneutischen Wissenschaften*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1978.

RODI, Frithjof, *Erkenntnis des Erkannten. Zur Hermeneutik des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.

—, *Die Bedeutung Diltheys für die Konzeption von «Sein und Zeit»*. Zum Umfeld von Heideggers Kasseler Vorträgen (1925), en «Dilthey-Jahrbuch» 4, (1986-87), pp. 161-80.

RODI, Frithjof; LESSING, Hans-Ulrich, *Materialien zur Philosophie Wilhelm Diltheys*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

ROSSI, Pietro, *Spiegazione e comprensione da Dilthey a Weber*, en «Rivista di Filosofia», 75 (1984), pp. 63-89.

SÁNCHEZ MECA, Diego, «El naturalismo pagano de Goethe», en *El nihilismo*. Madrid, Síntesis, 2004, pp. 25-62.

SCHAFFER, Simon, «El genio en la filosofía natural del romanticismo», en *Trabajos de cristal. Ensayos de historia de la ciencia, 1650-1900*. Madrid: Marcial Pons, 2011, pp. 321-343.

SHAFTESBURY, *Carta sobre el entusiasmo*. Barcelona: Crítica (Grijalbo Mondadori), 1997. Traducción y edición de Agustín Andreu.

—, *Los moralistas. Rapsodia Filosófica*. Universidad Nacional de la Plata, Instituto de Filosofía, 1964.

SNOW, Charles Percy, *Las dos culturas y un segundo enfoque*. Madrid: Alianza, 1977 (1ª ed. inglesa: 1959).

SPINOZA, Baruch, *Ética*. Buenos Aires: Aguilar, 1957.

STEGMAIER, Werner, *Philosophie der Fluktuanz. Dilthey und Nietzsche*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1992.

TESSITORE, Fulvio, «Vico, Dilthey, Croce, Meinecke e la metodologia delle epoche storiche», en *Storicismo e pensiero politico*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1974, pp. 139-84.

TRÍAS, Eugenio, *Prefacio a Goethe*. Barcelona: Acantilado, 2006.

UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alianza, 1997.

UNGER, Rudolf, *Literaturgeschichte als Problemgeschichte. Zur Frage geisteshistorischer Synthese, mit besonderer Beziehung auf Wilhelm Dilthey*. Berlin: Dt. Verl.-Ges. für Politik und Geschichte, 1924.

VERCELLONE, F.; FRIGO, G.; HENGELHARDT, D., *Arte scienza e natura in Goethe*. Trauben 2005.

ZÖCKLER, Christofer, *Dilthey und die Hermeneutik. Diltheys Begründung der Hermeneutik und die Geschichte ihrer Rezeption*. Stuttgart: Metzler, 1975.

ZUBIRI, Xavier, *Cinco lecciones de filosofía*. Madrid: Alianza, 1980, pp. 233-246.