

Revista de Filosofía, Vol. 19. P. 41- 58, 1994

La Máxima Hermenéutica "Comprender a un Autor..." en el Pensamiento de Dilthey

Susana Trias
Universidad del Zulia
Escuela de Filosofía

Resumen

El objetivo central de este artículo es establecer el sentido que tiene en la obra de Dilthey la máxima de la hermenéutica "comprender a un autor mejor...". Para ello se plantean los problemas que la máxima suscita y se establece su contenido en la hermenéutica anterior. Por último se relaciona el sentido de la máxima en Dilthey con la crítica que hace la hermenéutica "filosófica" a la hermenéutica "metodológica".

Abstract

The main goal of this article is to establish the meaning that the maxim "to understand an author better..." has in Dilthey's work. In order to achieve this goal, the problems that the maxim generates are presented and its content is established in the previous hermeneutical literature. At last, the meaning of the maxim applied to Dilthey is related to the criticism that the "philosophical hermeneutics" makes toward the "methodological hermeneutics".

En la Segunda Parte de *Verdad y Método*¹ Gadamer ubica su pensamiento en el contexto de la tradición hermenéutica. Como un buen calculista va estableciendo las columnas del debe y el haber de esa tradición, tomando obviamente como parámetros la lejanía o cercanía con su propia propuesta. Es en ese marco que hace referencia a la máxima hermenéutica *comprender a un autor mejor de lo que él mismo se habría comprendido* (VM: 246-58). Gadamer sostiene con razón que la máxima, repetida de manera incesante, es también interpretada de maneras diferentes, y

1 GADAMER, H.G. *Verdad y Método* (Salamanca: Sígueme, 1984). En adelante referenciado en el texto con la abreviatura VM seguida del número de página.

que esas diferentes interpretaciones constituyen la historia de la hermenéutica moderna. También afirma, y esto nos parece más importante, que, de hecho, la máxima encierra el verdadero problema de la hermenéutica (VM: 246).

Estas afirmaciones de Gadamer constituyen nuestro punto de partida. El objetivo central de estas páginas es establecer los sentidos que puede tener la máxima en la obra de Dilthey, como un intento de dilucidar su concepción de la hermenéutica. En la primera sección se ubica el problema, se señalan sus alcances y se hace un rastreo histórico de la fórmula señalada. En la segunda se analiza el contenido que puede tener en la obra de Dilthey y se relaciona ese contenido con la crítica que ha realizado la hermenéutica "filosófica" a la hermenéutica "metodológica".

1. La máxima "comprender a un autor...", es, como enseguida veremos, la expresión de un ideal de la literatura hermenéutica. A primera vista, y exceptuando su soberbia, ella no tendría nada de particular. Sin embargo, si intentamos situarnos en lo que la máxima nos propone, comienzan las dificultades. En primer lugar, está el hecho obvio, pero también inquietante, de que para poder hablar de una "mejor (o peor) comprensión" tiene que existir algún parámetro que nos indique cuál es la comprensión del autor. Hablar de una comprensión "mejor" parece implicar poder hablar de una comprensión "igual". Y ¿cómo establecer la comprensión del autor respecto de su obra? Está claro que sólo en casos excepcionales se cuenta con una autointerpretación, al estilo de, por ejemplo, el *Ecce homo* o las respuestas a los objetantes de las *Meditaciones Metafísicas*, por lo que esta autointerpretación —que podríamos llamar explícita— no puede constituirse en tal parámetro.

Sin embargo, esta referencia a la autointerpretación nos hace vislumbrar un primer sentido en el que nuestra máxima podría cumplirse, perdiendo además su aire presuntuoso. Supongamos que un autor nos ha brindado una interpretación de su obra: muchas veces nos encontramos con que los autores al interpretar, defender o simplemente resumir sus ideas nos dan lo que creemos es una versión más bien anodina o, al menos, demasiado simplificada de su pensamiento.

Los casos aludidos nos hacen pensar que: a. los autores también se enfrentan a su obra como intérpretes sin privilegios por lo que su interpretación no tiene por qué ser "canónica"; b. la autointerpretación no sólo no tiene por qué ser canónica: eventualmente podría ser tan engañosa como la interpretación que cualquiera de nosotros hiciera de sus propios motivos e intenciones²; c. existe un parámetro desde el que juzgamos anodina o poco interesante esa autointerpretación y ese parámetro no puede ser otro que nuestra propia interpretación.

Sin embargo, a menos que postulemos un "vale todo" en este terreno, nuestra

- 2 SASSO, J.: "Comentario a la ponencia del Dr. Heymann" *Cuadernos Venezolanos de Filosofía* 1 (1989): 55-57, relaciona certeramente estas dificultades de la autointerpretación con la autoadscripción a una tradición.

interpretación, a su vez, tendrá como fundamento, en primer lugar, el conocimiento de la obra del autor. Si esto es así, aun en estos casos excepcionales de autointerpretación, en los que nuestra máxima se cumpliría sin problemas, al intentar responder a la pregunta ¿cuál es la comprensión igual que nos permite juzgar la del autor como anodina y la nuestra (o la de un tercero) como mejor?, parecería que nos situamos en un terreno que, por decir lo menos, es poco firme. En efecto, la respuesta no puede ser otra que la obra misma. Pero al mismo tiempo tendremos que aceptar que tal respuesta no nos ayuda mucho, puesto que siempre podremos preguntar quién o quiénes fijan el sentido de la obra. E inclusive podría pensarse que lo que llamamos 'obra' debería a su vez precisarse. ¿Se trata acaso de todos los textos pertinentes del autor en cuestión? Si es así, ¿cómo se ha establecido esa pertinencia? Si pensamos que 'obra' es toda la obra del autor, ¿cuál o cuáles serán contextos operativos para su interpretación? Por último, ¿entenderemos 'obra' como un libro que se cierra sobre sí mismo o como una especie de función abierta que incluya también las interpretaciones (lo que Gadamer llama 'efectos') a que ha dado lugar?

Estas interrogantes pueden servir para mostrar que el problema planteado por la máxima va mucho más allá que el de su soberbia, sea ésta real o no. Y sobre todo nos colocan en una posición que es por demás incómoda: si la autointerpretación del autor no tiene por qué ser canónica e inclusive, como hemos señalado, puede ser una "peor comprensión", ¿cuál es, si es que existe, el criterio de validez de cualquier interpretación? ¿Existe algún criterio que nos permita afirmar no ya que comprendemos a un autor mejor de lo que él se entendió a sí mismo sino simplemente que lo comprendemos?

Volviendo a la regla hermenéutica podemos preguntar: ¿Es posible realizar tal cosa como la que la máxima propone? Para evitar su soberbia, es probable que intentemos "despotenciarla": la máxima no quiere decir lo que en primera instancia habíamos entendido. Pero he aquí que en nuestro afán de quitarle su carácter presuntuoso corremos el riesgo de convertirla en una aparente trivialidad: afirmar que interpretar un texto es siempre "comprender mejor" ya que no todo está "dicho" en el texto. A fin de cuentas, podemos pensar, Hermes no sólo transmitía los mensajes de los dioses, sino que al transmitirlos los volvía inteligibles.

Lo que hemos afirmado partiendo de los casos en que el autor se autointerpreta explícitamente, podría ser generalizado. Sin recurrir a una búsqueda psicológica de lo que se ha llamado la "intención" del autor, podríamos afirmar con verdad que la nuestra es una "mejor comprensión" cuando cumple con ciertas condiciones (consistencia, claridad, fecundidad). Pero afirmar que la nuestra es una "mejor comprensión" no implica decir que hemos fijado el (único posible) sentido del texto.

3 STEGMÜLLER, W. "The So-Called Circle of Understanding" en *Collected Papers on Epistemology, Philosophy of Science & History of Philosophy* (Dordrecht: Reidel, 1977) Vol. II: 9.

Al reflexionar sobre esta posibilidad caemos en la cuenta de que constantemente efectuamos un deslizamiento de sentido en nuestra máxima, un cambio que ya aparecía en el caso de la autointerpretación. Nuevamente aquí hemos canjeado al autor por el texto: donde antes hablábamos del autor ahora hablamos del texto. Es como si la máxima hermenéutica rezara de esta nueva forma: "comprender un texto mejor de lo que el autor demuestra que se comprende (en sus textos)". A primera vista parecería que esta nueva forma es menos presuntuosa. Pero de hecho no dejan de plantearse respecto a ella los problemas ya apuntados. Veremos que las dos posibilidades aparecen de manera explícita o implícita en la aplicación de la máxima y también que no siempre es posible separar los dos significados (Cfr. VM: 237)

Dilthey se refiere a la máxima como un ideal hermenéutico en el contexto de su juicio sobre Schleiermacher:

La finalidad última del método hermenéutico consiste en *comprender al autor mejor de lo que él mismo se comprendió*⁴. Itálicas agregadas.

Tanto en el caso de Dilthey, como en el de Boeckh, como en el del propio Schleiermacher, las referencias a la máxima muestran que ésta era familiar a la tradición hermenéutica⁵. Sin embargo, aún dentro de la literatura de los filólogos de comienzos del siglo XIX, la máxima adopta a veces otra forma, que aunque en apariencia sea menos fuerte, puede ser en realidad más presuntuosa. Así, en 1808, considera el proceso de comprensión como una repetición del de creación⁶, mientras que Wolf declara que existe un *sentido verdadero* y que ese sentido coincide con la intención del autor:

La hermenéutica es el arte de captar a los escritores, por consiguiendo los pensamientos escritos...de los demás, *de la misma manera como ellos mismos los han captado*.

Dos explicaciones que se referirían al mismo pasaje, o dos sentidos, nunca son posibles. Cada frase, cada sucesión de frases *no tiene sino un sentido, aun cuando es posible discutir sobre ese*

- 4 DILTHEY, W. *Obras* (México: F.C.E., 1978) Vol. VIII:336. En adelante referenciado en el texto con la abreviatura OD seguida del número de volumen en romanos y el de página en arábigos.
- 5 BOLLNOW, O.F. "What does it mean to Understand a Writer better than He Understood Himself" *Philosophy Today* (Spring, 1979): 16-28. Bollnow había planteado esta tesis ya en *Das Verstehen* (1946). Gadamer la discute en VM: 249, alegando que un ideal como el de la máxima no se compadece con la actitud del humanista hacia sus textos.
- 6 BLEICHER, J. *Contemporary Hermeneutics. Hermeneutics as Method, Philosophy and Critique* (London-N.Y.: Routledge & Kegan Paul, 1980): 14.

*sentido*⁷. Itálicas agregadas.

Esta búsqueda del sentido verdadero nos parece más marcada en esta formulación de la máxima y, por cierto, no es en absoluto exclusiva del siglo XIX. Según Lanson, por ejemplo, en una página escrita hay que encontrar *lo que hay, todo lo que hay y nada más que lo que hay*. Y de manera coherente con lo anterior afirma que:

...puede preverse sin exageración que vendrá el día en que, al estar todos de acuerdo sobre las definiciones, el contenido y el sentido de las obras, ya no se discutirá más que en torno a su bondad o a su malicia, es decir en torno a calificativos sentimentales⁸.

Itálicas agregadas.

Afortunadamente esta predicción, que nos habla de un mundo como el de la novela 1984, ni se ha cumplido, ni parece tener posibilidades de cumplirse.

Las referencias a Ast y Wolf parecen indicarnos de por sí que aunque la máxima fuese familiar, para dar el paso desde "comprender como el autor" a "comprender mejor ..." y convertir esto último en *finalidad última del método* era necesario sustentar esa mejor comprensión en una tesis sobre el carácter inconsciente de la creación. En el texto citado anteriormente Dilthey sostiene que la máxima de Schleiermacher es *consecuencia necesaria* de la teoría de la creación inconsciente.

Sin embargo, es un hecho que la máxima aparece con frecuencia en los textos de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, y que los autores que se refieren a ella también de manera familiar ni pertenecen a la escuela hermenéutica ni comparan (al menos no todos) el supuesto de la creación inconsciente.

Kant la utiliza para referirse a la teoría de las ideas platónicas:

Me limitaré a hacer observar que no es nada insólito, tanto en el lenguaje corriente como en las obras escritas, que, gracias a la comparación de pensamientos que un autor formula sobre su objeto, se le entienda mejor de lo que él se entendía a sí mismo por que no determinó suficientemente su concepto y de esta suerte a veces decía algo contrario a lo que se proponía o pensaba⁹. Itálicas agregadas.

También Fichte la cita expresamente para referirse a Rousseau afirmando que

7 Citado por TODOROV, T. *Symbolismo e interpretación* (Caracas: Monte Avila, 1981): 159 y 161.

8 Citado por TODOROV, op. cit.: 161.

9 KANT, I. *Crítica de la Razón Pura* (Buenos Aires: Losada, 1960) Vol. II: 60.

comprenderemos a Rousseau mejor de lo que él se comprendió a sí mismo y entonces encontraremos que él está en completo acuerdo consigo mismo y con nosotros¹⁰. Itálicas agregadas.

Algunos años después la encontramos en Herbart. En este caso la apelación a la fórmula tiene un carácter irónico: es el autor quien se defiende por anticipado ante la "mejor comprensión" de los intérpretes:

...lo que está expresado aquí...es, espero, ni tan nuevo ni tan antiguo como para provocar...*que alguien quiera entenderlo mejor que el autor*¹¹. Itálicas agregadas.

Antes de preguntarnos por el sentido de la máxima en los predecesores de Dilthey dentro de la Escuela Hermenéutica, saquemos algunas conclusiones de las referencias que provienen del campo de la filosofía. "Comprender mejor..." parece tener en ellas una fuerte relación con el carácter arquitectónico de la obra o el pensamiento del autor en cuestión. No otra es la idea que sustenta la referencia de Kant a Platón y la de Fichte a Rousseau: un autor puede sustentar dos ideas que sean contradictorias. "Comprender mejor" el autor supone que a través de la crítica es posible establecer cuál de ellas es la fundamental para el contexto más general del pensamiento del autor. Por otra parte, las citas muestran la amalgama de los dos sentidos a que aludíamos: más que de una identificación autor/texto lo que habría es una superposición parcial: Kant habla de las "intenciones" de Platón, punto que, como veremos, es polémico y Herbart sitúa el problema de la comprensión en el texto pero dándole a éste claramente el sentido de contenido o asunto. El estilo de las citas muestra, también en el campo de la filosofía, esa familiaridad a la que aludíamos.

El primer punto que separa a Schleiermacher de sus predecesores es la universalización del problema hermenéutico: la experiencia de la incomprensión (y por ende de la comprensión) es universal y no solamente se refiere a los textos. El segundo se refiere a la "lingüisticidad de la comprensión": señalado por Schleiermacher en sus primeros *Kanones* afirma que lo que requiera determinación en un texto dado sólo puede ser determinado en referencia al contexto lingüístico compartido por el autor y su público original (primer canon) y que el significado de cada palabra en un pasaje dado debe ser determinado en referencia a su coexistencia con las palabras del contexto (segundo canon). Tanto la universalidad de la comprensión como su lingüisticidad son hoy temas recurrentes en las discusiones hermenéuticas.

Los cánones señalados pertenecen a la Primera Parte (Interpretación Gramatical) de la Sistemática de Schleiermacher. Es en la Segunda Parte (Interpretación

10 Citado por BOLLNOW, *art. cit.*: 18.

11 Citado por BOLLNOW, *art. cit.*: 18.

Psicológica) donde se encuentra la referencia a "comprender a un autor"¹².

La interpretación "psicológica" es para Schleiermacher "adivinatoria" y es "congenial". Y en la literatura actual sobre hermenéutica y/o sobre ciencias sociales, el nombre del autor funciona como paradigma de una comprensión basada en la adivinación/congenialidad, comprensión que es interpretada como **monológica**. Así por ejemplo, en este texto de Agnes Heller:

...a pesar de este pluralismo evidente (en la interpretación) *hay un Schleiermacher residual en todos los interpretantes*, en tanto que ellos acarician la creencia de que, finalmente, después de agotarse todas las posibilidades interpretativas, llegaremos a la interpretación verdadera y auténtica; en otras palabras, ortodoxa, en cuyo momento se cerrará la investigación¹³. *Itálicas agregadas.*

Sin embargo, la hermenéutica de Schleiermacher se nos presenta como un pensamiento mucho más complejo. La tarea de la hermenéutica consiste en determinar la relación entre la dimensión subjetiva y la objetiva que están presentes en toda expresión lingüística. La hermenéutica de Schleiermacher está pensada en base a esta estructura dual del lenguaje: la interpretación "gramatical" corresponde a la esfera objetiva; la interpretación de cómo la estructura universal se hace individual concierne al "estilo" y su análisis es la parte "técnica" (o "psicológica") de su hermenéutica. Entonces, más que un acto místico de adivinación, la interpretación se plantea como una tarea infinita: en tanto la "intuición de lo individual" y del lenguaje son inherentemente infinitas, determinar el punto en que esos dos momentos se encuentran y mutuamente revierten uno sobre el otro constituye una tarea ardua y sin fin. El conocimiento completo es imposible tanto para lo individual como para lo gramatical, de ahí que haya que moverse constantemente de uno a otro y que "no existan reglas que puedan estipular exactamente cómo hacer esto". En el análisis del estilo ("interpretación técnica") el lenguaje y su poder determinante desaparecen y parecen ser meramente un órgano de la persona, al servicio de su individualidad, de la misma manera que en la interpretación gramatical la personalidad está al servicio del lenguaje. El análisis del estilo comprende dos métodos: el adivinatorio y el comparativo. Schleiermacher reconoce que aunque en el método adivinatorio el intérprete "por así decirlo" se identifica con el autor, debe ser balanceado por el método comparativo. Y, lo que es más, reconoce que arrogarse la "inmediata comprensión

12 BLEICHER, *op. cit.*: 16-18.

13 HELLER, A. y FEHER, F. *Políticas de la postmodernidad* (Barcelona: Península, 1989): 80.

del autor" es caer en "fanatismo"¹⁴.

De lo anterior se desprende que cuando Gadamer presenta la "adivinanza" como una *inmediata, simpática y congenial comprensión* (VM: 245) está haciendo una lectura demasiado unilateral que deja precisamente de lado el énfasis que Schleiermacher pone en la comparación entre el significado individual y la significación universal, entre el valor semántico local (*Lokalwert*) y una explícita conexión con el valor lingüístico (*Sprachwert*).

Schleiermacher, como ya se dijo, se refiere a la máxima como algo conocido por todos. Pero en su justificación hay elementos polémicos respecto de la tradición filológica. Si bien hereda de Ast la formulación del llamado "círculo hermenéutico", el todo se refiere a una totalidad de textos por lo que el autor es reemplazado por sus textos y la *intención* del autor deja de ser relevante por cuanto se presupone que la creación es en gran medida inconsciente:

Puesto que no tenemos ningún conocimiento inmediato de lo que está dentro de él, debemos intentar llevar a la conciencia aquello que podía permanecer inconsciente para él, a menos que, por medio de la reflexión, haya sido su propio lector.

(Comprendemos) al creador mejor de lo que él mismo hace, porque muchas cosas de esa índole, que están inconscientes en él, deben hacerse conscientes con nosotros¹⁵.

La máxima hace referencia a una concepción romántica de la creación y esto no sólo en lo que respecta a su carácter inconsciente: la obra se desarrolla como un germen (*Keim*). Esta imagen claramente organicista es el centro de la doctrina de la "decisión germinal" del autor (*Keimentschluss*), que sería el centro de organización del texto (VM: 241).

Como ha hecho notar Todorov, Schleiermacher es un crítico de muchos de los supuestos de la escuela hermenéutica, por lo que en muchos aspectos está más cerca de los teóricos del siglo XX que Boeckh, por ejemplo, quien fuera su alumno. Veremos que todos estos elementos señalados en Schleiermacher se entrecruzan en Dilthey para dar lugar a una nueva interpretación de la regla hermenéutica. En Boeckh la máxima aparece claramente referida a la discusión acerca de qué significa interpretar:

14 ORMISTON-SCHRIFF (Eds.) *The Hermeneutic Tradition* (State University of New York Press, 1990): 57-101 y PFAU, T. "Schleiermacher on Style and Interpretation" *Journal of the History of Ideas* (1990): 51-73.

15 SCHLEIERMACHER, F. *Hermeneutic* (ed. Kimmerle, Heidelberg: Karl Winter, 1959), citado por TODOROV, *op cit.*: 171-178.

El autor es en gran parte *inconsciente de las leyes de la gramática y del estilo que sigue cuando escribe. El intérprete, por su parte, no puede interpretar si no es haciendo explícitas estas leyes*; el intérprete entonces, debe reflexionar; el autor produce, pero él sólo reflexiona sobre su obra si se sitúa frente a ella en tanto intérprete. *De esto se sigue que el intérprete debe comprender al autor no sólo tan bien sino mejor de lo que el autor se comprendió a sí mismo.* El intérprete debe traer a la conciencia lo que el autor creó inconscientemente y en este proceso será develado mucho de lo que era desconocido para el autor¹⁶. *Itálicas agregadas.*

Es importante destacar en el texto la referencia a *las leyes de la gramática y del estilo* por cuanto ella indica que para Boeckh la creación es inconsciente respecto de la *forma* pero no del contenido. Veremos que Dilthey, aunque sigue estrechamente a Boeckh, discrepa en ese punto crucial.

2. En Dilthey se van a encontrar los elementos señalados en la hermenéutica de Schleiermacher y Boeckh, pero la mayoría de ellos serán asimilados de una manera crítica.

La concepción de Schleiermacher acerca del círculo hermenéutico le parece comparable a la de Ast: no podemos comprender una obra si no es a través de sus elementos y al mismo tiempo no comprendemos las partes de la obra si no contamos con un sentido original del todo de la obra. Ast distingue tres estadios en la creatividad que sirven como base para describir el proceso circular de la interpretación: el origen de toda formación es unidad, la formación en sí misma es pluralidad, la perfección de la formación implica la penetración de unidad y pluralidad, es decir, totalidad. El punto de partida de la comprensión (la totalidad) estaría dado según Dilthey por una premonición o presentimiento (*Ahnung*) que alcanzará luego el carácter de una unidad consciente a través del conocimiento de lo particular¹⁷. A pesar de lo anterior, Dilthey no niega las diferencias entre Ast y Schleiermacher: la posición de este último cambia el construcciónismo del primero por un proceso de infinitas aproximaciones. Y, además, la totalidad a la que alude Ast es mucho más restringida que la de Schleiermacher (el primero se refiere a una obra, el segundo al corpus de la obra de un autor, por ej. el corpus platónico).

En muchos aspectos Dilthey adhiere al programa de Schleiermacher. Sin embargo, le hace una crítica fundamental: Schleiermacher intenta reconstruir un signi-

16 BOECKH, A. *Encyklopadie*, citado por BOLLNOW, *art. cit.*: 18.

17 DILTHEY, W. *Gesammelte Schriften*, 18 vols. (Stuttgart: B. G. Teubner; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1914-77): XIV: 658. En adelante referenciado en el texto con la sigla GS seguida de indicación de volumen en romanos y páginas en arábigos.

ficado arquitectónico tomándolo en cuenta el corpus de la obra como totalidad, pero su falla estaría en que el marco de la interpretación esté aislado de lo histórico. Schleiermacher atribuye la posibilidad de "comprender mejor" a la naturaleza inconsciente de la creación. Dilthey cree que "comprender mejor" supone también el manejo de perspectivas históricas que el autor no posee. ¿Por qué asumir que la unidad que define la individualidad de la obra pertenece a su concepción inicial? ¿Qué nos obliga a considerar esa unidad como productiva, como el embrión (*Keim*) de la totalidad, y no como el resultado de un proceso formativo que deriva de muchos puntos? La unidad puede ser efectuada por algo que es agregado desde fuera y que sea capaz de conectar las partes tanto como por un impulso productivo de la totalidad (GS XIV: 781). Esta unidad no es algo "dado" (aunque sea de manera seminal) sino que puede darse de manera tardía en el curso de la creación y, lo que es más importante, puede darse también en el curso de la interpretación.

La unidad que individualiza una obra no es nunca algo cerrado, está siempre abierta a nuevas interpretaciones. Aquí Dilthey es consistente con sus planteamientos respecto de la individualidad (humana): cada uno de nosotros en tanto seres históricos estamos sujetos a redefinición y esto no sólo en términos de nuestro desarrollo interno sino también en términos de perspectivas externas. En este sentido puede afirmarse que la unidad de una obra o de un carácter individual se alcanza en el marco de una perspectiva histórica.

En su análisis de las "categorías de la vida" Dilthey jerarquiza la categoría de significado: "captamos la vida bajo la categoría de significado" (OD VII: 257). Para explicarla es necesario recurrir a la noción de tiempo. La vida se encuentra determinada por el tiempo no sólo por su fugacidad o corruptibilidad sino también por su carácter de unidad a través de un nexo o conexión:

En el tiempo se da la vida en la relación de las partes con el todo, es decir, como una conexión de las mismas (OD VII: 254).

El significado aparece tanto en el vivir como en el revivir. Más propiamente: no se concibe el vivir sin el establecimiento de la conexión de significado entre partes y todo: las partes (los hechos particulares) tienen un significado para el todo de la vida y al mismo tiempo ese todo cambia por los hechos particulares (OD VII: 221-26). Hay que decir que uno de los ejemplos que escoge Dilthey para fundamentar su idea de que el significado representa *la categoría peculiarísima del pensamiento histórico* (el episodio del *tolle lege* que determina la autocomprensión de la vida anterior y posterior a ese momento por parte de San Agustín) no es apropiado. Y no lo es porque genera la idea de una absolutización de una unidad incambiada de la vida. El ejemplo no es adecuado porque no expresa la idea de la alternancia entre lo determinado y lo indeterminado (OD VII: 245), lo que Dilthey llama *alternancia entre partes y todo* (OD VII: 252), jerarquizando en cambio la perspectiva monológica de un sentido verdadero de esa vida.

Se "comprende mejor" cuando es posible visualizar los presupuestos que son

operativos en la obra y que no son o lo son de manera confusa-objetivados por el autor. En este contexto "comprender mejor" es una consecuencia de la diferencia de puntos de vista, de las diferentes posibilidades de percepción.

La reflexión que surge inmediatamente es que, puesto así, "comprender mejor" es una máxima excesivamente optimista. No habría un comprender mejor sino un comprender de otra manera. La distancia puede ser evidentemente fuente de una "peor comprensión". Tendrán que existir entonces parámetros que nos sirvan de guía frente a estas dos posibilidades. La respuesta de Dilthey para este problema se fundamenta en su búsqueda de métodos para las ciencias humanas. La máxima juega un importante rol en la doctrina diltheyana de la *Verstehen*, aunque no siempre esté presente de manera explícita. La vieja máxima de la hermenéutica cobra en Dilthey un sentido mucho más amplio: "el intérprete" no es meramente el filólogo o el crítico sino cada ser humano en su vida cotidiana en la que tiene que vérselas con "expresiones". Del mismo modo, "el autor" no es solamente un poeta o un dramaturgo sino también todo agente de una acción.

Para comprender el sentido que la máxima tenía para Dilthey hay que partir de las siguientes condiciones: en toda acción (en toda creación) operan factores que no son conscientes; la posibilidad de que el intérprete considere la expresión en contextos desconocidos para el autor; la posibilidad de que el intérprete acceda a nuevas fuentes de información y conocimiento. Estas condiciones, son las que pueden permitir que la máxima tenga un sentido no trivial sin que al mismo tiempo se convierta en una expresión de soberbia por parte del intérprete.

Nos referiremos a la primera de estas condiciones. Es necesario deslindar el concepto diltheyano de "expresión" (*Ausdruck*) o "expresión de una vivencia" (*Erlebnis Ausdruck*). La expresión se distingue de otras formas de la creatividad humana, por ejemplo de una acción con arreglo a fines. La acción con arreglo a fines es creación en la medida en que supone un proyecto y un plan siguiendo el cual el proyecto se convierte en realidad. La expresión es creación en la medida en que algo se construye desde las *profundidades a donde no llega la conciencia* (OD VII 230). Ese algo no es previamente conocido por el creador quien a menudo se sorprende frente a su creación. La diferencia es la que existe, en el movimiento corporal entre "movimiento voluntario" y "movimiento expresivo". Ambas formas (lo voluntario y lo expresivo) se dan unidas en la realidad pero una de ellas predominará sobre la otra en cada caso concreto.

La distinción de Dilthey es fundamental para la comprensión de nuestra máxima: En la medida en que la obra es una acción con arreglo a fines su carácter podrá ser tan transparente como una fórmula matemática y no podremos hablar de una comprensión en más o en menos, simplemente habrá comprensión. En la medida en que la obra es expresión y que la expresión tiene las características anotadas, entonces ya no tiene sentido hablar de "comprender como el autor" en tanto el creador no comprende su creación o al menos la comprende cuando la observa ya objetivada y en este caso será un intérprete al cual puede aplicarse la máxima. El sentido más

profundo de la máxima tiene como contexto esa concepción de la creación: la comprensión de una expresión es entonces necesariamente una "mejor comprensión" en tanto la creación requiere de la interpretación para alcanzar su acabamiento. La interpretación aparece entonces esencialmente creativa del significado presente en la expresión.

Hasta ahora hemos dejado de lado un problema que, como vimos al comienzo, está encerrado en la máxima. Hemos supuesto que "comprender el autor" valía por "comprender la obra". Afirma Dilthey que la obra de arte es paradigmática de una "expresión". Ahora bien, al responder por qué es paradigmática la respuesta no puede ser más sorprendente: es paradigmática porque no pretende decirnos nada acerca del autor. Es paradigmática porque ejemplifica la emancipación del espíritu acerca de su creador. Si tenemos en cuenta esta afirmación entonces en el marco de su hermenéutica no estaría planteada la posibilidad de "comprender un autor" desde un punto de vista psicológico. Aquí percibimos también el vínculo con Schleiermacher para quien toda la información que tenemos acerca de la vida de Platón o Aristóteles no podrá explicarnos nunca por qué escogen rumbos filosóficos diferentes.¹⁸

La "expresión" no es mera envoltura o apariencia: es en y por la "expresión" que toma forma lo que es inaccesible a la autoconciencia. La vida consciente es, dice Dilthey, como la parte exterior de un iceberg, se levanta sobre lo que no vemos. Pero la expresión nace de estas profundidades: la expresión es creadora (OD VII: 245). Que la expresión sea "creadora" quiere decir que es de alguna manera autónoma, que sigue sus propias leyes de elaboración. Las reflexiones de Dilthey sobre la expresión tienen un resultado muy significativo: el significado (de una obra, de una acción, de un hecho histórico) no es el significado buscado por el autor.

El uso que Dilthey hace de la máxima tiene que ver entonces con el valor que asigna al lenguaje. Se ha señalado que en lo que respecta al valor de la expresión, Dilthey recorre el camino que va "de la miseria a la plenitud".¹⁹ Aunque las razones sean difíciles de precisar, a partir del 1900 se percibe el cambio en el sentido apuntado. En los escritos de juventud el acento recae en las limitaciones de la expresión verbal para ser un vehículo adecuado de la vida interior. Esta desconfianza frente al lenguaje tiene una larga tradición en el pensamiento occidental (la teología negativa por ej.) y esta tradición era particularmente cercana a Dilthey: tanto el pietismo como el romanticismo alemán participan de ella.

El pietismo reaccionó contra la ortodoxia apelando a los elementos subjetivos y místicos presentes en la búsqueda de Lutero de una relación no mediada con la divinidad. La importancia del silencio en el pietismo está relacionada con su rechazo

18 TODOROV, *op. cit.*: 175.

19 ERMARTH, M. *Wilhelm Dilthey: The Critique of Historical Reason* (Chicago-London: The University of Chicago Press, 1978): 280.

de las mediaciones²⁰. La influencia del pietismo en la estimación romántica de la individualidad y en el antimaterialismo estético de comienzos del siglo XIX parecen innegables. La melancólica noción de lo divino como algo figurativamente irreductible, intangible, que no se puede restringir a una materialización conforme al placer de los sentidos, aparecen por ejemplo en los paisajes de la época, en los que se exalta una naturaleza inabarcable. El punto de encuentro de ese sujeto religioso y la presencia infinita de la naturaleza aparece señalado con un término clave del romanticismo: sentimiento. Esta noción abarca mucho más de lo que hoy estaríamos dispuestos a asignarle; en ella recae buena parte de la actividad consciente: sentimiento estético, sentimiento moral, sentimiento de la divinidad y, en líneas generales, se alude con ella a una forma de comprensión en la que la capacidad teórica y la sensible advierten una unidad integradora de sentido. Es claro que mediante la apelación al sentimiento se forja una específica crítica al conocimiento discursivo, al conocimiento analítico según principios válidos universalmente²¹.

En esta tradición la expresión se convierte en una forma de alienación. El Conde Yorck da expresión cabal a esa desconfianza al afirmar que la distancia que media entre el lenguaje y la vida es la tragedia de toda historicidad: *es imposible para la vida encontrar una completa expresión*²². En este punto, más que hablar de cambios radicales en el pensamiento de Dilthey habría que hablar de cambios de énfasis o de matices. En los escritos de juventud predomina el énfasis puesto en la desconfianza respecto del lenguaje como medio de expresión. En los escritos de la última época, por el contrario, el acento se coloca en el carácter intersubjetivo del lenguaje y, al mismo tiempo, aparecen expresiones que demuestran lo que podríamos llamar, una sobrevaloración del lenguaje. Así llega a afirmar, por ejemplo, que la vida espiritual encuentra sólo en el lenguaje *su expresión perfecta, exhaustiva* (OD VII: 241).

Consistentemente con este cambio de énfasis, el último Dilthey pone el acento no en los actos psíquicos sino en los contenidos objetivos. Paul Ricoeur ha atribuido este cambio de rumbo de la historicidad a la lógica en la teoría de los actos proposicionales a la influencia de Husserl²³. Afirma Ricoeur que el nexo interno (*Zusammenhang*) que le da a un texto, una obra de arte, un documento, la posibilidad de ser comprendido por otro es algo similar a lo que Frege y Husserl habían reconocido como el significado de una proposición. Es posible que Ricoeur acentúe de manera exagerada el cambio de frente en Dilthey. Pero sí creemos que puede afirmarse que siguiendo la indicación de Schleiermacher en el sentido de que la hermenéutica de-

20 TILLICH, P. *Pensamiento cristiano y cultura en Occidente* (Buenos Aires: La Aurora, 1977): 331-33. Text of Footnote

21 Citado por ERMARTH, *op. cit.*: 282.

22 Citado por ERMARTH, *op. cit.*: 282.

23 RICOEUR, P. *Interpretation Theory* (University of Chicago, 1969): 20.

be ir tras el fenómeno y no tras su sombra, Dilthey insiste en que la comprensión es de un "qué" objetivo además de un "cómo" genético. (OD VII: 236). Hay por lo tanto un cambio importante y ese cambio es significativo para la totalidad de la teoría de las ciencias del espíritu. El cambio nos lleva entonces de los actos mentales a los contenidos u objetos intencionales. En este contexto la máxima de la hermenéutica cambia su sentido: no se trata de "conocer mejor" en cuanto conocimiento de los actos mentales generadores de la obra o acción sino en cuanto a la estructura de esa obra o acción. La obra adquiere una autonomía que es necesario establecer y respetar. "Comprender mejor" en este sentido se aleja mucho de la captación de un fenómeno interior.

La máxima tiene que ver también, en el caso de Dilthey con el uso de los métodos comparativos. Dilthey considera que las ciencias del espíritu nada pueden hacer sin un tratamiento comparativo respecto de lo individual (GS VII:226). Así, se "comprende mejor" mediante el uso de tales métodos. Esta demanda provoca el rechazo por parte de Yorck cuya inmanente teoría del conocimiento es contraria a toda forma de lo que él llama "mediaciones" (generalizaciones, métodos explicativos y comparativos). La comprensión genuina opera mediante una intuición concreta del fenómeno individual, intuición libre de toda construcción abstracta y generalizadora²⁴. La referencia a Yorck no sólo es significativa para delimitar por contraste la posición de Dilthey, sino también para mostrar que las objeciones que suelen hacerse a la *Verstehen* se aplicarían más propiamente a Yorck que a Dilthey. El punto también es relevante para situar la crítica de Gadamer a Dilthey respecto del uso de los métodos comparativos como heredera de esta radical posición de Yorck.

La posición de Dilthey, y esto es lo que lo aleja de Yorck (y de Gadamer) es una posición de mediación. Esta posición se aclara por ejemplo en algunos textos escritos contra la Escuela de Baden (GS V: 341-42). La interrelación entre lo individual y lo general es para Dilthey el carácter central del mundo histórico y es en consecuencia también el carácter propio de la comprensión. El significado de una obra o una acción (o un personaje histórico) no es captado por el intérprete en una intuición mágica. Ese es el sentido que tiene su famoso ejemplo de Bismarck (GS VII: 316): comprender a Bismarck supone un conocimiento de los nexos históricos implicados. Bismarck es, no a pesar de sino por el hecho mismo de ser un individuo, una intersección de coherencias: cultura, familia, religión, clase social, generación, etc. "Comprender mejor" un significado no sería entonces captar una esencia interior. La actividad mental y la experiencia se constituyen como relaciones y transacciones. Cuando comprendemos un significado eso no quiere decir que tengamos una intuición de esencias sino que hemos realizado la elucidación de esos nexos estruc-

24 *Briefwechsel zwischen W. Dilthey und dem Grafen Paul Yorck von Wartenburg, 1877-97. Ed. S. von der Schulenburg* (Halle: Niemeyer, 1923): 101, 256.

turales.

Sin embargo, ¿no es esto contradictorio con la afirmación de Dilthey en el sentido de que "comprender mejor" es comprender una "forma interna"? ¿Qué debemos entender por "forma interna"?

El concepto de "forma interna" no es una creación de Dilthey, ni de Schleiermacher, ni tampoco tiene su origen en la tradición hermenéutica. Tiene su origen moderno en la estética neoplatónica de Shaftesbury y es desarrollado por el pensamiento estético alemán casi sin excepciones: el joven Goethe, Moritz, Schiller, el Goethe maduro, todos ellos usan la expresión y desarrollan el concepto²⁵. La idea de "forma interior" alude a una especial configuración en la que no cabe la habitual distinción entre "materia y forma" o entre "forma y contenido".

Schleiermacher, por su parte, hablará en 1826 de una "fuerza formadora" de la manifestación artística. La "fuerza formadora" se nutre fundamentalmente del concepto que anima la forma al buscar la expresión que le es adecuada. La "forma interior" es concebida como una tendencia integradora de los materiales sensibles. Por otro lado, la existencia de la "forma interior" es precisamente la condición para poder hablar del "estilo" de un autor y no de "manera"²⁶.

Analizaremos ahora el concepto de "forma interior" en Dilthey, utilizando como fuentes los textos "La imaginación del poeta" (1887) y "Las tres épocas de la estética moderna" (1892).

El primero de estos ensayos (OD VI:1-130) es pocos años posterior a la *Introducción* (1883). En él Dilthey aún no ha formulado claramente sus ideas respecto de una psicología estructural, ni sobre la relación comprensión-explicación, ni sobre la función de la hermenéutica. Sin embargo, el problema planteado puede decirse que es el de la obra del autor en su conjunto: cómo dar razón de la historicidad de las obras de arte y al mismo tiempo de la uniformidad de la naturaleza humana que las ha producido.

Dilthey caracteriza a la imaginación del poeta comparándola con el sueño, la locura, la vida cotidiana, etc. Lo más significativo es que establece ciertas "leyes" de la creatividad poética que valen para toda vida psíquica. Las leyes son denominadas de "metamorfosis" y la idea que las anima es que nuestras representaciones, voliciones y sentimientos constituyen una configuración, la "conexión psíquica adquirida". Este nexo vital es un nexo de sentido de acuerdo al cual las imágenes se asocian, eliminan, excluyen o completan. Dilthey explícitamente afirma que el principio según el cual las imágenes encuentran su completitud corresponde a un principio de articulación (*Herausbildung*) de lo que es esencial y significativo (*Bedeutun-*

25 WELLEK, R. *Historia de la crítica moderna* (Madrid: Ctedos, 1969) Vol I: 129, 235, 242.

26 ARNALDO, J.: *op. cit.*: 158, 160, 164

den). Este significado articulado es el producto de la creatividad que opera una metamorfosis de una imagen particular en algo típico. Sin embargo, esta "tipicidad" no es en este caso ahistórica: es producida por la imaginación a partir de una imagen formada en un contexto personal; es representativa de una "conexión psíquica adquirida" determinada históricamente. Esto es precisamente lo que Dilthey, en acuerdo con Schleiermacher, llama "estilo": una "forma interior" que configura un significado.

En el mismo texto, Dilthey caracteriza siete "momentos" de la técnica poética: el tema, el temple, el motivo, la fábula, los caracteres, la acción y los medios de representación. El significado de una obra estará dado por la intersección de esos "momentos". El tratamiento que el autor hace de ellos contribuye a aclarar qué es lo que entiende por "forma interior". La forma interior no se identifica con la intención del poeta, ni tampoco con los procesos que tuvieron lugar en la génesis de la obra. En la "forma interior" operan lo externo y lo interno para dar lugar a una configuración que es única. Aunque en esta época la "forma interior" sea explicada psicológicamente en términos de la experiencia del artista, esta experiencia está referida a la "conexión psíquica adquirida", desarrollada a través del tiempo y que ha asimilado su contexto histórico.

En "Las tres épocas" se hace más clara esta tendencia. El concepto de "forma interior" no es operativo sólo para el análisis estético: la articulación por parte del poeta de una "forma interior" puede tomarse como modelo para el proceso de toda comprensión. La unidad estilística está ya implícita en la forma en la que la percepción normal se organiza en torno a una impresión dominante. En "Las tres épocas" Dilthey desarrolla su concepto de punto estético de impresión (*aesthetischen Eindruckspunkt*), que opera como un foco organizador del sentido y que es trasladado por él de la estética a la historia (Cfr. VM: 241 n. 26).

El concepto de "punto de impresión" es la base de la crítica de Dilthey al arte naturalista: el arte naturalista carece de una unidad de estilo, por cuanto no logra reorganizar nuestra visión de la realidad en torno a algo que sea "típico". Afirmaciones como ésta muestran que cuando Dilthey habla de "estilo" no siempre está haciendo referencia a un criterio de semejanza que permita agrupar determinadas obras (en este caso el naturalismo); puede también hacer referencia a esa noción de estructura de la obra que distingue con la expresión "forma interior". Con la noción de "punto de impresión" la unidad estilística puede ser considerada desde una doble perspectiva: el efecto en el espectador y la articulación de la *Erlebnis* en el artista.

La evolución de Dilthey desde una perspectiva psicologista a una perspectiva hermenéutica se visualiza también en el concepto de "forma interior". Dilthey se refiere muchas veces a la obra de arte como "expresión de una vivencia" (*Erlebnissausdruck*). Desde el punto de vista hermenéutico la obra es una objetivación del mundo humano y como tal, es histórica. Su verdad no tiene que ver con una supuesta sinceridad del artista sino con la capacidad de significar contenidos respecto de la experiencia humana. En "Las tres épocas", por ejemplo, se evidencia que la expresi-

vidad no es la única función del arte. Prueba de ello es que el autor distingue tres diferentes raíces de la actividad artística: el impulso imitativo, el decorativo y el expresivo. Ninguno de ellos define por sí solo al arte, pero las diferentes artes muestran el predominio de uno de esos impulsos. Es interesante notar que las artes en las que Dilthey encuentra el predominio de lo expresivo son aquellas cuya materia no es el lenguaje: la música y la danza.

Como señalamos antes, la expresión no se refiere a la mera exteriorización de algo que hasta entonces había sido de alguna manera interior. La obra expresa sí algo del autor, pero ese algo es, más que determinados datos circunstanciales, una cierta actitud ante la vida. Desde la perspectiva hermenéutica la obra de arte, como toda obra humana, se estructura en base a la categoría de significado. Y en la obra, como en la vida, el significado no es algo que pueda ser absolutamente determinado. Por el contrario, como vimos, es precisamente lo que se define como lo "determinado-indeterminado". En la interpretación que proponemos, el significado de la obra sería como una función abierta que admite, por ejemplo, la inclusión de sus efectos.

Hay que decir también que ya en textos tempranos, al plantear lo que él llamará "crítica inmanente", Dilthey establece un sentido del "comprender mejor" que, al mismo tiempo que avala esta interpretación, pone en entredicho las tesis más conocidas sobre su posición respecto de las ciencias del espíritu:

El verdadero historiador e intérprete es un colaborador que investiga la evidencia y argumentos esgrimidos por un autor para sustentar una teoría. Sólo aquellos que emprenden la misma tarea e investigan con él pueden realmente comprender a un autor²⁷

Este texto no parece compatible con la idea de la empatía como fundamento de la comprensión ni con la de que la historia y las ciencias sociales se basen en última instancia en la introspección o la vivencia²⁸.

Uno de los puntos más fecundos de la concepción gadameriana es sin duda el postulado de la fusión de horizontes. También nos parece claro que Gadamer ha situado en ese terreno lo fundamental de su crítica a Dilthey. Ahora bien, al acercarnos a los textos de este último, no parece tan claro que para "comprender mejor" haya que anular la distancia histórica.

Tampoco parece tan claro que todo esfuerzo por rescatar a un "lector original" deba ser condenado al fracaso, y esto no como una cuestión de hecho (es difícil hacerlo) sino como un error hermenéutico, es más, como el error de la hermenéutica

27 MISCH DILTHEY, C. *Der Junge Dilthey. 1852-1870* (Stuttgart, 1962), p. 186.

28 Cfr. KRAUSSER, P. "Dilthey's Revolution in the Theory of the Structure of Scientific Inquiry and Rational Behavior" *Review of Metaphysics* 22 (1968): 262-80.

tradicional. Podemos a este respecto formularnos la pregunta que se formula Eco²⁹ en relación a Marco Polo: ¿cómo lo habrán leído los lectores de ayer? acompañada de una sospecha: comprender lo que podía representar entonces tal vez nos ayude a sugerir cómo debería leerse hoy. Marco Polo, dice Eco, es hombre de pocas lecturas pero, en la medida en que es hombre de su tiempo no consigue sustraerse a la influencia de una cultura (probablemente no leída) que condiciona lo que debe ver. Debe ver, por ejemplo, unicornios. Y, por supuesto, los ve. Sin embargo, aunque no pueda dejar de mirar las cosas con los ojos de la cultura (los prejuicios gadamerianos) también reacciona oponiendo lo que ve al bestiario medieval. Si treinta años antes que Marco Polo, Brunetto Latini había dicho que *cuando el unicornio ve a la doncella, su naturaleza es tal que en cuanto la ve, se acerca a ella y depone toda su fiereza...*, él será despiadado en la descripción: el maravilloso animal del bestiario medieval es muy inocente a la vista. *No es, como se dice por aquí, que se deje coger por una doncella, sino al contrario.* Quizás nuestra manera de leerlo como si fuera un ejemplo más de la fantasía de sus predecesores, interpretación que coincide con la de su época, no sea una recepción adecuada porque deja de lado lo que Eco llama su "frialdad mercantil" o su estilo de "enviado especial". El ejemplo nos muestra que conocer cómo es que algo fue leído por su lector original, lo que implica un conocimiento intertextual, puede ser operativo para establecer una lectura desde nuestro horizonte sin que esto implique convertir al mítico lector original en el parámetro de un único sentido verdadero.

Volvamos ahora a nuestro punto de partida. Lo que hace interesante la máxima, nos dice Gadamer, es que sus diferentes interpretaciones constituyen una historia de la hermenéutica. En este contexto, lo que Dilthey reivindicó (no así Gadamer) es la búsqueda de un principio de validez para la interpretación, afirmando al mismo tiempo que dicha validez no puede depender de la reproducción del significado buscado por el autor. Para Dilthey, lograr establecer la relación entre la individualidad de la obra y su contexto histórico es "comprender mejor". Pero además, el significado de la obra es siempre determinado-indeterminado: esta indeterminación se abre hacia el presente. El significado de una obra debe asimilar su contexto original y también su significación presente.

29 ECO, U. *De los espejos y otros ensayos* (Buenos Aires, Lumen, 1988): 67-72.