

**Belleza o Revelación:
El fracaso de la belleza y el arte en el pensamiento de Kierkegaard**

Pablo Uriel Rodríguez
(UBA)

Resumen

Este artículo expone la Filosofía del Arte de Kierkegaard y su concepción de la “belleza”. La idea principal de este trabajo puede resumirse del siguiente modo: sobre la base de una distinción radical entre la religión cristiana y el paganismo, el pensador danés desarrolla su propia versión de «la muerte del arte».

Palabras claves: Kierkegaard, Romanticismo, Cristianismo, arte, belleza

Abstract

This article exposes Kierkegaard's Philosophy of Art and his conception of “beauty”. The main idea of this work can be summarized as follows: on the basis of a radical distinction between Christianity and Paganism, the Danish thinker develops his own version of «the death of art».

Keywords: Kierkegaard, Romanticism, Christianity, art, beauty

Presentación

Aun decretando la indudable superioridad del lenguaje conceptual, Hegel les otorgó tanto al arte como a la belleza, en presumible concesión al romanticismo, posiciones de cierta valía dentro de su sistema filosófico entendiéndolos como instrumentos necesarios para un primer acercamiento tentativo a lo Absoluto. Las principales figuras del pensamiento posterior, pese a su posicionamiento crítico frente a Hegel, no abandonaron la valoración positiva del fenómeno artístico y la

belleza. Para Schopenhauer, a través de la experiencia de lo bello el hombre logra desembarazarse del poder de la voluntad. El joven Marx considera la creación artística como modelo del trabajo no alienado. Nietzsche encomienda al arte la misión de *regenerar* una humanidad corrompida por la metafísica platónico-cristiana. Kierkegaard¹, sin embargo, no se suma a este coro entusiasta. Nuestro objetivo es explicar la desconfianza del danés ante el poder terapéutico del arte y la belleza. En primer lugar (I), exponemos los límites que Kierkegaard encuentra en aquellas posiciones románticas que pretenden encontrar en la dimensión natural del hombre y en la belleza mundana el acceso hacia una experiencia de reconciliación religiosa. En segundo lugar (II), analizamos la función que Kierkegaard le atribuye a la producción artística después de la revelación cristiana y de qué modo sus ideas dependen y polemizan con la *Estética* hegeliana. Por último, para concluir (III), a partir de la discusión precedente sobre el valor del arte proponemos una explicación tentativa de la estrategia discursiva kierkegaardiana.

I. El valor teológico de la naturaleza humana: los límites de la belleza

En el primer cuarto del siglo XIX se produjo un espectacular florecimiento de la «filosofía de la naturaleza» que encontró su lugar natural en el pensamiento romántico. En su libro *Las dificultades con la filosofía de la historia*, Odo Marquard señala que la tendencia a revalorizar la naturaleza se explica a partir de la crisis de la filosofía de la historia. Desilusionado ante un curso histórico concreto que desmentía la realización mundana de las pretensiones de la razón humana, el

¹ Para las citas de Kierkegaard utilizamos la última edición de las obras completas (SKS) indicando en números arábigos el volumen y la paginación: *Søren Kierkegaard Skrifter*, Copenhague, Gad, (1997 - 2009). Ofrecemos la paginación correspondiente de las siguientes traducciones al castellano: *Escritos de Søren Kierkegaard. De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, Madrid, Trotta, 2000 (CI); *Escritos de Søren Kierkegaard. O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, Madrid, Trotta, 2006 (OO 1); *Escritos de Søren Kierkegaard. O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*, Madrid, Trotta, 2007 (OO 2); *El Concepto de la Angustia*, Madrid, Orbis, 1984 (CA); *Migajas Filosóficas*, Madrid, Trotta, 2001 (MF); *Postscriptum no científico y definitivo a Migajas Filosóficas*, Méjico, Universidad Iberoamericana, 2009 (PC); *La enfermedad mortal*, Madrid, Sarpe, 1984 (EM); *Ejercitación del Cristianismo*, Madrid, Guadarrama, 1961 (EC); *Las obras del amor. Tomo I y II*, Madrid, Guadarrama, 1965 (LOA I – LOA II)

romanticismo buscó refugio y consuelo en una nueva concepción, no-mecanicista, del mundo natural².

El filósofo canadiense Taylor dedica las primeras páginas de su obra consagrada a Hegel a una descripción de las aspiraciones de la generación romántica de 1790 procurando establecer que el primer romanticismo no defendió un retorno *burdo* a la naturaleza. El objetivo era, en efecto, “*traer al hombre de vuelta a la naturaleza mientras mantenía sus logros espirituales más altos, la conciencia y la libertad moral, intactos*”³. La adaptación del ser humano a la naturaleza supuso, a la par, una adaptación de la naturaleza al ser humano, es decir, fue necesario *domesticar* el mundo natural a los fines de hacerlo habitable para un hombre que había dejado atrás su ser inmediato.

“... si el hombre ha de ser uno mismo con la naturaleza y con el cosmos al tiempo que es un sujeto que se autodetermina plenamente, entonces es necesario, primero, que mi inclinación natural básica espontáneamente sea hacia la moralidad y la libertad, y más que esto, dado que soy dependiente de un orden más grande de naturaleza, es necesario que este orden completo en mí y fuera de mí tienda en sí mismo hacia metas espirituales, que tienda a realizar una forma en la cual se reúna con la libertad subjetiva”⁴

La filosofía romántica entiende que en el más íntimo corazón de la naturaleza puede encontrarse una predisposición a realizar metas espirituales. El mundo natural no es un mero conglomerado de fuerzas elementales y ciegas sino que por debajo de lo que en una primer mirada superficial parecieran ser hechos brutos subyace un principio espiritual que busca su auto-realización. La naturaleza romántica –en su más elaborada presentación - la de Schelling - queda estructurada “*en diferentes niveles, desde el más bajo de existencia inanimada en el tiempo y en el espacio a*

² Cfr. MARQUARD O., *Las dificultades con la filosofía de la historia*, Madrid, Pre-Textos, 2007, pp. 139 – 140.

³TAYLOR C., *Hegel*, Madrid, Anthropos, 2010, p. 34.

⁴ *Ibíd.*

*través de leyes mecánicas y químicas hasta la cúspide en la naturaleza humana*⁵. Para entender la reacción de Kierkegaard frente a la filosofía romántica de la naturaleza es necesario, previamente, analizar escuetamente la posición hegeliana frente al romanticismo. Hegel percibió un peligro fundamental en esta visión utópico-ecologista: la espiritualización de la naturaleza corría el riesgo de caer en una versión, nueva y complejizada, del panteísmo. En el marco del romanticismo, la conciencia humana era, tan sólo, el reflejo de un orden cósmico que en sí mismo estaba completo. Esta concepción, indica Taylor, iba en contra de la exigencia de autonomía radical propia de los tiempos modernos. Al hombre es necesario reservársele un lugar más destacado *“como el vehículo en donde el espíritu cósmico trae a completud una auto-expresión que primero residía ante nosotros en la naturaleza*⁶. El principio espiritual, por tanto, no es reductible ni se agota en la naturaleza. La filosofía hegeliana re-interpreta a la naturaleza como una primera manifestación del Espíritu Absoluto, tentativa e incompleta, que demanda una segunda expresión desplegada en la historia humana y la razón filosófica.

Kierkegaard, como Hegel, desestima a la naturaleza como medio apropiado para la revelación de Dios. La refutación kierkegaardiana del valor teológico de la naturaleza se articula en dos momentos: i) negando el valor teológico del mundo natural y ii) negando el valor teológico de la naturaleza humana.

i) El pensamiento de que es posible *hallar a Dios directamente en la creación* es considerado por el danés como propio del paganismo (*Hedenskabet*)⁷. *“Cierto que la naturaleza –explica el pseudónimo Climacus– es obra de Dios, pero únicamente la obra se halla presente de forma directa, y no Dios mismo*⁸. A esta sencilla frase la anima la intención de contrarrestar la fuerza probatoria de toda *argumentación cosmológica o causal* de la existencia de Dios. El contra-argumento ofrecido por Kierkegaard se encuentra escuetamente desarrollado en el tercer capítulo de las *Migajas Filosóficas* (Philosophiske Smuler, 1844). La validez de la *prueba*

⁵ *Ibíd.*, p. 36.

⁶ *Ibíd.*, p. 38.

⁷ Cfr. SKS 7, p. 263: PC, p. 246

⁸ SKS 7, p. 263: PC, p. 246

cosmológica se asienta sobre un presupuesto fundamental: es posible atribuir sin margen de duda ciertas obras específicas a un sujeto determinado. Para Kierkegaard, es inmediatamente evidente que quien pretende concluir la existencia de Napoleón a partir de los «hechos de Napoleón» razona de modo erróneo y circular: “*si a los hechos los llamo hechos de Napoleón, entonces la demostración es superflua, porque ya lo he nombrado; si lo ignorara, nunca podría demostrar que los hechos son de Napoleón, sino (de manera puramente ideal) que son de un gran general*”⁹. La fuerza del argumento cosmológico se sostiene sobre el hecho de que, a diferencia de lo que ocurre con otros casos, entre Dios y sus actos existe una relación absoluta: “*las obras de Dios no las puede hacer más que Dios*”¹⁰. Sin embargo, esta última afirmación sólo nos permite recorrer la mitad del camino, puesto que para concluir con absoluta legitimidad la existencia de Dios sería todavía necesario especificar *cuáles son efectivamente las obras de Dios*. La cuestión queda planteada en los siguientes términos: ¿es posible reconocer a partir de una consideración de la Naturaleza en sí misma algún indicio de que ella ha sido creada por un poder que la trasciende? Es forzoso reconocer que el mundo natural se presenta ante nuestra experiencia inmediata totalmente desprovisto de un sentido superior, completamente «desencantado». La mirada profana permanece incapacitada para ver la Naturaleza como una obra divina: “*¿o acaso se halla ante nuestras narices la contemplación de la sabiduría en la naturaleza, la bondad o la sabiduría en la providencia?*”¹¹. Sólo gracias a una fe que previamente aceptó la veracidad de la palabra revelada, el mundo material comienza a ser captado en su condición de criatura.

La refutación kierkegaardiana de la prueba cosmológica –su negativa a reconocer a Dios en el mundo natural– depende de la ruptura histórica del pensamiento filosófico con la cosmovisión medieval. El pensamiento del danés opera dentro del horizonte abierto por la concepción de la Naturaleza propia de las

⁹ SKS 4, p. 247: MF, p. 54.

¹⁰ SKS 4, p. 247: MF, pp. 54 – 55.

¹¹ SKS 4, pp. 247 – 248: MF, p. 55.

ciencias modernas: el mundo natural se cierra sobre sí mismo convirtiéndose en un sistema prosaico y auto-referencial. La especulación de Kierkegaard es heredera del desmoronamiento del cosmos ptolemaico a manos de Copérnico. Como explica Taubes¹², la astronomía copernicana obligó al discurso teológico, bajo su formulación protestante, a abandonar el «principio de analogía» del catolicismo medieval que establecía una correspondencia *no metafórica* entre lo natural y lo sobrenatural, entre el arriba y el abajo, entre la tierra y el cielo. La experiencia religiosa dejó de tener cabida en el ámbito de la realidad física y se relocalizó en el ámbito del corazón y la conciencia, es decir, en el plano de una interioridad cuya nota esencial es la absoluta heterogeneidad con lo exterior.

ii) El mundo natural en sí mismo no posibilita un acceso a Dios, pero tampoco lo permite la «naturaleza humana». La argumentación probatoria de esta tesis es, sin lugar a dudas, uno de los aspectos más interesantes del pensamiento del danés. Gracias a la filosofía de Hegel el mundo humano había recuperado sus privilegios ante el mundo natural; por este motivo, en el período post-hegeliano la *Naturphilosophie* es recuperada bajo la forma específica de una «filosofía del ser natural del hombre» con el título de antropología¹³. Esta reconfiguración epistemológica se constata, con suma claridad, en Kierkegaard¹⁴ quien emplaza gran parte de sus reflexiones filosóficas en el plano del espíritu subjetivo.

El pensamiento del danés postula dos modalidades generales a la hora de interpretar el ser natural del hombre: *o bien* la naturaleza humana permanece anímicamente determinada, *o bien* se determina espiritualmente. Tanto en un caso como en el otro la posición de Kierkegaard es semejante: el devenir dialéctico de la naturaleza humana queda trunco sin que el hombre pueda configurar espiritualmente la totalidad de su ser de modo positivo. Ambas determinaciones difieren en el hecho

¹²Cfr. TAUBES J., "Dialéctica y analogía" en *Del culto a la cultura*, Buenos Aires, Katz, 2007, pp. 211 – 222.

¹³Cfr. MARQUARD O., *op. cit.*, p. 140.

¹⁴Cfr. "las categorías del pensamiento estético romántico experimentan en la obra de Kierkegaard un desplazamiento que acaba por subordinarlas a una interrogación antropológica" (GONZÁLEZ D., "Estética y singularización del sufrimiento en las obras de Soren Kierkegaard" en *Convivium*, 2008, 21: p. 5)

de que en un caso se constata la ausencia del espíritu y en el otro su presencia negada y, por ende, imperfecta. Estos tipos de existencia humana coinciden con modelos históricos bien definidos: es el cristianismo el que introduce el espíritu (*Aand*) en el mundo transformando sustancialmente la relación del hombre con el mundo natural exterior e interior¹⁵. Es posible establecer, en función de lo dicho, tres comprensiones de la naturaleza humana. En primer lugar, en los tiempos del paganismo detectamos una naturaleza inocente (ánimicamente determinada). Tras la aparición histórica del mensaje cristiano encontramos una doble alternativa: primero, una naturaleza corrupta (pecaminosa) producto del fracaso del espíritu por reconstituir la síntesis (determinación espiritual negativa) y segundo, una naturaleza transfigurada cuando el espíritu tiene éxito en su afán por recomponer la armonía inicial (determinación espiritual positiva)¹⁶. Las dos primeras alternativas, repetimos, equivalen a tipos humanos históricos; la tercera alternativa, por su parte, asume en el pensamiento kierkegaardiano el rango de ideal regulativo: sólo es posible allí donde triunfa el auténtico cristianismo.

Para Kierkegaard, *el hombre cristiano*, como anota en el *Postscriptum* (*Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift*, 1846), *no es la evolución superior del hombre natural*¹⁷. No existe continuidad, sólo ruptura radical entre el mundo y el cristianismo. Esto último equivale a decir que la plena realización antropológica no es el resultado final de un principio inmanente inscripto en el seno de la naturaleza humana sino consecuencia de una intervención trascendente al orden histórico-temporal que, cuando es asumida en todo su rigor y seriedad, transforma por completo la existencia del ser humano y su vida en el mundo.

El hombre pre-cristiano estaba anímicamente determinado puesto que carecía de espíritu¹⁸. El paganismo ignoró el principio antropológico que “*continuamente*

¹⁵Cfr. SKS 2, pp. 68 – 69: OO 1, pp. 85 - 86

¹⁶Kierkegaard defiende, en el marco de su primera antropología (1841 – 1846) una constitución humana espiritualmente determinada en la cual la dimensión sensual no sea negada sino incorporada (Cfr. SKS 1, p. 325: CI, p. 311y Cfr. SKS 4, p. 383: CA, p. 109)

¹⁷Cfr. SKS 7, p. 508: PC, pp. 560 – 561.

¹⁸Cfr. SKS 4, p. 383: CA, p. 109.

*perturba la relación entre el alma y el cuerpo*¹⁹. La tesis antropológica fundamental de Kierkegaard es que una vez que ha sido introducido el espíritu, la existencia humana se abre a un horizonte de experiencia completamente nuevo. La vida del hombre deja de ser inmediata para quedar condicionada por la libertad y la conciencia reflexiva: *la sustancia deviene sujeto*. El espíritu *relocaliza* al hombre por encima de su existencia natural. La relación mediada con la propia sensualidad no implica, necesariamente, un vínculo negativo con la naturaleza. El autor pseudónimo Haufniensis, en *El concepto de la angustia* (Begybet Angest, 1844), indica que el objetivo del espíritu es *recomponer* la unidad inmediata que él mismo ha desgarrado²⁰: *el sujeto para ser pleno debe recuperar su sustancia*. El problema es que al romper la síntesis, el espíritu posibilita la autonomización de la dimensión corporal del hombre, es decir, la constitución de la sensibilidad (*Sandselighed*) como un principio vital que no se aboca a la realización del ser humano en su totalidad sino a la satisfacción inmediata de sus necesidades. Los intereses del espíritu, en la medida en que éste busca ejercer la conducción de la vida del hombre, entran, desde un principio y de modo inevitable, en conflicto con los intereses de la sensibilidad. Ante esta complicación inicial, el espíritu *“deja atrás lo mundano como un espacio de juego para el poder con el que siempre ha estado en pugna y al que ahora le cede su lugar”*²¹. A partir del repliegue del espíritu sobre sí mismo, la sensualidad va conquistando progresivamente su autonomía hasta alcanzar un punto en el cual *sólo puede afirmarse a sí misma a través de la aniquilación del espíritu*²², tornando cada vez más difícil la realización de la recomposición espiritual de la unidad psicosomática del hombre. En *Los estadios eróticos inmediatos* (Die uniddelebare erotiske Stadier, 1843), la figura de Don Juan ilustra la *encarnación de lo carnal*, es decir, aquella sensualidad que reclama para sí el dominio del hombre en completa prescindencia del espíritu. Ahora bien, el erotismo musical encarnado por Don Juan no representa un tipo humano concreto sino una fuerza natural pre-

¹⁹SKS 4, p. 349: CA, p. 69.

²⁰Cfr. *Ibíd.*

²¹SKS 2, p. 94: OO 1, p. 109

²²Cfr. SKS 1, pp. 323 – 324: CI, p. 309.

individual²³. Si Don Juan personifica la *exuberancia de la vitalidad natural* en su máxima expresión es porque su existencia se desarrolla al margen de las categorías reflexivas inherentes a la individualidad humana. La del seductor estético es una figura que no trasciende el ámbito de lo mítico puesto que, quebrado el universo cultural y antropológico del paganismo antiguo por el cristianismo, no existe hombre alguno que viva exclusivamente bajo determinaciones sensuales con total indiferencia ante lo espiritual²⁴. Después de Cristo, el hombre posee cierta noticia sobre la presencia del espíritu aun cuando opte por conducir su vida conforme a los requerimientos de la sensualidad.

Este conocimiento sobre el espíritu no es de índole reflexivo; Kierkegaard habla, más bien, de una experiencia psicológica que visibiliza una suerte de conocimiento, inconsciente e indirecto, sobre la situación del propio ser en el mundo: la melancolía (*Tungsind*). A su vez, en tanto que talante existencial de una época, el ánimo apesadumbrado es, como observa González²⁵, la categoría que, conforme al danés, pone al descubierto el fracaso de las pretensiones de la generación romántica. La aspiración romántica se resumía en un intento por recuperar la unidad entre el hombre y la naturaleza. En el paganismo esta armonía se sostenía sobre la ausencia del espíritu. Sin embargo, una vez introducido el espíritu, la naturaleza sólo puede convertirse en el factor determinante de lo humano a través de una resolución activa frente al espíritu. Paganismo y romanticismo comparten la «falta de espiritualidad»; no obstante, en el primer caso encontramos una *falta pasiva* del espíritu y en el segundo una *falta activa* del espíritu o «inespiritualidad» (*Aandløsheden*)²⁶. El “*no sentirse a gusto en el mundo*”²⁷ es la explicación habitual

²³Cfr. KLOSSOWSKI P., “Don Juan según Kierkegaard”, *Acephale. Religión, sociología, filosofía*, 1936-39, Buenos Aires, Caja Negra, 2005, pp. 137 – 150.

²⁴Cfr. SKS 2, p. 97: OO 1, p. 112.

²⁵GONZÁLEZ D., *op. cit.*, p. 18

²⁶“... podemos asegurar que la diferencia entre el paganismo y la inespiritualidad estriba en que el primero caminaba hacia el espíritu y la segunda, en cambio, ya está de vuelta, alejándose constantemente del espíritu. Por esta razón, si así se quiere, el paganismo es simple ausencia del espíritu y en este sentido es muy distinto de la positiva falta de espíritu” (SKS 4, p. 399: CA, pp. 126 – 127).

²⁷SKS 3, p. 184: OO 2, p. 176.

que se da al fenómeno de la melancolía. Esta insatisfacción tiene su raíz en una frustración esencial. La melancolía es el reflejo en el cuerpo y la mente del hombre del dolor de un espíritu que permanece ahogado en lo inmediato. El espíritu procura elevar al hombre más allá de su ser natural; *“si esto no sucede, el movimiento se interrumpe, se reprime, y entonces aparece la melancolía”*²⁸. La melancolía es el *descontento* de un espíritu que no logra situar bajo su dirección la síntesis psicosomática del ser humano debido al poder que ha adquirido la sensibilidad. La apuesta romántica consiste en superar la alienación vital a través de una re-naturalización de la existencia humana. Esta *terapia*, sin embargo, sólo sirve para acentuar la melancolía en la medida en que pretende limitar intencionadamente al hombre a sus aspectos inmediatos. El problema es que el éxito final de esta solución implica la completa anulación del principio que *perturba* la relación del alma con el cuerpo, es decir, el espíritu. Por este motivo, la melancolía deviene desesperación al constatar el carácter indestructible del principio espiritual que la sensibilidad busca destruir para gozar sin traumas su propia afirmación.

Hasta aquí hemos establecido las razones que ofrece Kierkegaard para desestimar la utopía romántica de un perfeccionamiento antropológico a través de la recuperación y revalorización del ser natural del hombre. Debemos ocuparnos, ahora, de indicar los argumentos del danés que refutan el ideal antropológico antiguo. Nuestro autor observa, en diversas ocasiones, que el *paganismo se orientaba en dirección al espíritu*²⁹ –expresando, de este modo, una concesión a la tesis continuista que comprende al hombre cristiano como forma superior del hombre natural³⁰. Sin embargo, esta es una consideración que se realiza desde el

²⁸SKS 3, p. 183: OO2, p. 175.

²⁹Cfr. SKS 4, p. 399: CA, p. 126 y SKS 11, p. 163: EM, p. 81.

³⁰Como hemos indicado en la nota anterior, Kierkegaard expresa esta afirmación en *El concepto de la angustia* y en *La enfermedad mortal* (*Sygdommen til Døden*, 1849). Sin embargo, de acuerdo a nuestra consideración, existe una diferencia no menor entre ambas formulaciones. En la obra de 1844 la tendencia favorable al espíritu se justifica sobre la base del reconocimiento de una presencia pasiva del espíritu en el mundo (espíritu dormido) antes del cristianismo. En la obra de 1849, Kierkegaard radicaliza la novedad cristiana: el mensaje de Cristo no activa lo que permanecía latente, sino que introduce efectivamente lo que estaba ausente. En rigor de verdad, los presupuestos que subyacen la obra de 1849, no permitirían hablar de una disposición favorable hacia el espíritu; sino, más bien, de la ausencia de una disposición desfavorable o neutralidad.

punto de vista del desenvolvimiento histórico del mundo y no corresponde a una evaluación de la esencia del paganismo a partir de sí mismo. En los pasajes en los cuales Kierkegaard traza un balance de las características del universo helénico en sí mismo, deja traslucir *que no sintió un entusiasmo real por la gloria del mundo griego*³¹. Siempre que pudo, el danés acompañó su encomio del pueblo griego con profundas reservas frente al modelo antropológico del helenismo clásico. Las notas salientes de la cosmovisión pagana eran la armonía y el equilibrio vital. El hombre del paganismo gozaba de una existencia apacible caracterizada por una relación serena y orgánica entre sus facultades mentales (aspecto psíquico y anímico) y sus facultades corporales (aspecto sensible). La armoniosa síntesis griega se lograba sin mayores esfuerzos ni grandes combates existenciales. El principio espiritual no alteraba la unidad natural e inmediata del ser del hombre por lo cual los griegos no se vieron afectados por el poder autónomo de la sensualidad. Por el contrario, en el paganismo *“la sensualidad se encontraba dominada en la bella individualidad, o, mejor dicho, no estaba dominada, ya que después de todo no era un enemigo que hubiera que someter, un agitador peligroso que hubiera que mantener a raya, sino que estaba librada a la vida y a la dicha de la bella individualidad”*³². Ahora bien, la categoría que refleja el esplendor estético de la unión entre lo anímico y lo corporal exenta de la perturbación espiritual es la «belleza». Se trata de la única noción capaz de develar por sí misma el *secreto de todo el helenismo*³³. El ideal de *kalokagathia* sólo puede florecer sobre el suelo de la antigüedad: característicamente antiguo era suponer la existencia de una continuidad e identidad ontológica entre lo exterior y lo interior, entre la belleza del cuerpo y la excelencia moral del alma. Los griegos entendieron al cuerpo como la *forma sensible del alma*. Esta concordancia metafísica entre lo natural y lo moral permitía recurrir a la energía erótica para desarrollar las más altas disposiciones antropológicas. Precisamente

³¹Cfr. SCOPOTEA S., “Kierkegaard the Greek”, *Enrahonar*, 1998; 29: p. 143.

³²SKS 2, p. 70: OO 1, p. 86.

³³Cfr. SKS 4, p. 370: CA, p. 92.

contra esta *apuesta pedagógica* dirige sus críticas Kierkegaard cuestionando el desprecio griego por lo feo.

El *Postscriptum* centra su atención en el aspecto físico de Sócrates desde un marco de estimación netamente cristiano que tiene como trasfondo y contrapunto teórico implícito la escala de valores antiguos recientemente detallada. Sócrates “*era muy feo, tenía los pies toscos y, sobre todo, contaba con un número de protuberancias en su frente y otras partes, lo cual era bastante para convencer a cualquiera de que se trataba de un personaje depravado*”³⁴. Juzgada conforme al ideal griego, esta fisonomía silénica era indicio de una personalidad viciosa. A pesar de ello, el sabio ateniense entiende que su apariencia exterior lejos de ser un obstáculo es una inapreciable ventaja para su magisterio ético³⁵. Pero, ¿por qué motivo a Sócrates le complacía su aspecto? Una bella apariencia habría generado entre sus seguidores sentimientos de idolatría: sus discípulos absortos por la contemplación devota de su imagen habrían agotado sus esfuerzos en la mera reproducción exterior de su maestro. La fealdad, por el contrario, le permitía mantener a distancia a sus discípulos para concentrar a cada uno de ellos en su propia interioridad y el cumplimiento de su tarea ética³⁶.

Esta comprensión del aspecto socrático es tributaria de lo que, siguiendo al teólogo suizo Von Balthasar, denominaremos *estetificación de la belleza*³⁷. Con esta expresión nos referimos al proceso de modificación sustancial que sufrió el concepto de lo bello en la modernidad. Durante la Edad Media, la idea de la belleza conformaba junto con la idea de la verdad y la idea del bien un tríptico indisoluble. La filosofía medieval, a través de su teoría de los trascendentales, proponía una suerte de identidad entre estos tres conceptos: la belleza, la verdad y el bien eran, en definitiva, tres perspectivas que servían por igual a la hora de remitirse a la realidad de un mismo ente. Esta fusión metafísica se fragmenta en la modernidad y la belleza

³⁴SKS 7, p. 226: PC, p. 250.

³⁵Cfr. SKS 7, p. 225: PC, p. 250.

³⁶Cfr. SKS 7, p. 226: PC, p. 251.

³⁷Cfr. BALTHASAR H., “Revelación y belleza”, *Ensayos Teológicos I*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1964, p. 128

se constituye como esfera independiente: lo bello, por tanto, pierde su remisión directa e inmediata a lo bueno y lo verdadero.

La Analítica de lo Bello de Kant constituye, para toda la filosofía alemana del siglo XIX, un hito fundamental en esta historia de autonomización de la belleza. El filósofo alemán en los § 42, § 59 y § 60 de la *Crítica del Juicio* se esfuerza, ciertamente, en tender un puente entre la estética y la ética afirmando que “*lo bello es el símbolo del bien moral*”³⁸. Sin embargo, en la recepción de la tercera *Crítica* kantiana pesó mucho más el divorcio entre la belleza y el bien operado en el análisis del juicio de gusto. Para Kant, los juicios que declaran la satisfacción ante lo agradable o la satisfacción ante lo bueno difieren radicalmente del juicio que declara la satisfacción ante lo bello (juicio de gusto). En el § 5 se establece que traducir la afirmación “X es bello” por la afirmación “X me gusta” o “considero que X es bueno” es un procedimiento incorrecto e ilegítimo:

“Lo agradable y lo bueno tienen ambos una relación con la facultad de desear y, en cuanto la tienen, llevan consigo: aquél, una satisfacción patológico-condicionada (mediante estímulos, *stimulos*), y éste, una satisfacción pura práctica. Esa satisfacción se determina no sólo por la representación del objeto, sino, al mismo tiempo, por el enlace representado del sujeto con la existencia de aquél. No sólo el objeto place, sino también su existencia. En cambio el juicio de gusto es meramente *contemplativo*, es decir, un juicio que, indiferente en lo que toca a la existencia de un objeto, enlaza la constitución de éste con el sentimiento de placer y dolor”³⁹

En su calidad de agradable o bueno, el objeto produce en el sujeto una suerte de *coacción*. Dicho con mayor claridad, tanto lo agradable como, en mayor medida, lo bueno suponen una *movilización* o *determinación* del querer subjetivo. Por el contrario, ante un objeto bello el sujeto permanece *libre*, o sea, exento de cualquier tipo de interés utilitario con respecto al objeto representado. Nuestra hipótesis es

³⁸KANT I., *Crítica del Juicio*, Madrid, Librería General de Victoriano Suarez, 1948, p. 317.

³⁹KANT I., *op. cit.*, pp. 67 – 68.

que la revalorización kierkegaardiana de la fealdad depende de una interpretación extremista de esta concepción kantiana de *lo bello como objeto de un placer desinteresado*.

El sentimiento de placer estético generado por la presencia de lo bello tiende a anular el estímulo moral del deber. La tarea ética no requiere admiración sino la firme decisión de pasar a la acción realizadora. La belleza *adormece* la voluntad impidiendo, de este modo, que el hombre supere la esfera de la contemplación. Lo que Kierkegaard, a través de su pseudónimo ético, le reprocha al esteticismo romántico es que esta posición existencial en el fondo no hace otra cosa más que agotarse en una *indiferencia ante lo real* llevada al paroxismo en la apreciación absorta de la belleza.

Kierkegaard extiende esta valoración de la fealdad desde el caso de Sócrates al de Jesús de Nazareth. “*El cristiano* –explica en la segunda parte de *O lo uno o lo otro*– *no necesita que Cristo haya sido bello*”⁴⁰. Una constitución terrenal agraciada hubiese significado, en cierto punto, un peligroso obstáculo para su mensaje. La estetificación paganizante de la figura de Cristo efectuada por los predicadores de la cristiandad genera, ciertamente, un acercamiento de los fieles a Jesucristo; sin embargo, esta empatía se logra al precio de un alejamiento más fundamental. Este Cristo embellecido atenta contra la constitución de una subjetividad religiosa auténtica o, en otros términos, la hermosura con la cual se busca retratar la imagen y los actos de Jesús obstaculizan una correcta relación con la verdad del cristianismo. El «Cristo hermoso» despierta en el creyente el anhelo de una visión presencial que le es negada⁴¹. En el capítulo IV de las *Migajas Filosóficas* (“La contemporaneidad del discípulo”), se da a entender que toda posible exaltación épico-estética de la figura terrena de Cristo produce en los hombres una inocua curiosidad por los sucesos históricos de la vida del *maestro divino* que sólo sirve

⁴⁰SKS 3 p. 56: OO 2, p. 52.

⁴¹Cfr. “... ¿pues como no iba a tener el creyente el ansia de verle si la belleza fuese aquí algo esencial?” (SKS 3, p. 56: OO 2, p. 52)

para confundir a éste con un *maestro humano*⁴². Para Kierkegaard, la *contemporaneidad inmediata*, o sea, la posibilidad de una experiencia sensible de Jesucristo “*no es en absoluto una ventaja decisiva*”; por este motivo, los creyentes de generaciones posteriores “*tendrían que desear que la información del contemporáneo no fuera excesivamente prolija*”⁴³. Toda construcción histórico-poética de la *vida del Salvador* frustra, potencialmente, el pasaje del Jesús temporal al Cristo de la fe⁴⁴. Si una desfavorable apariencia física en el caso de Sócrates podía considerarse una *ventaja*, en el caso del Hombre-Dios, como estableceremos en el próximo punto, debe considerarse una *necesidad*.

II. El valor teológico del arte

La cristología de Kierkegaard se construye a partir de la epístola de Pablo de Tarso a los creyentes de Filipos. Específicamente, sobre las primeras estrofas del himno cristológico que el apóstol reproduce en el segundo capítulo: “[Cristo] *siendo de condición divina, no retuvo ávidamente el ser igual a Dios. Sino que se despojó*

⁴²Cfr. SKS 4, pp. 262 - 263: MI, pp. 70 – 72.

⁴³SKS 4, p. 302: MI, pp. 108 – 109. Kierkegaard polemiza en esta obra con el tipo de abordaje histórico-científico de la crítica bíblica (Strauss – Bauer). El intento por precisar el sentido originario de los *logia* de Jesús carece de valor religioso. El contenido del mensaje divino que se hace patente en Jesús no es otro más que su misma aparición en la temporalidad, la *Ensarkosis* (Encarnación): “*La presencia de Dios en forma humana, en la humilde forma de siervo, es precisamente la enseñanza*” (SKS 4, p. 258: MI, p. 67). Tanto es así que toda información histórica que rebasa el anuncio de este acontecimiento es superflua: “*Aún cuando la generación contemporánea no hubiese dejado más palabras que éstas: «Hemos creído que Dios se ha manifestado en tal anno y en la forma humilde de siervo, que ha vivido y ha enseñado entre nosotros y que después ha muerto» -eso sería más que suficiente. La generación contemporánea ha hecho lo necesario, ya que este pequeño anuncio, esta nota bene de la historia mundial es suficiente para servir de ocasión a los posteriores; y las noticias más prolijas no podrían hacer más por los posteriores en toda la eternidad*” (SKS 4, p. 300: MI, p. 107).

⁴⁴En este punto las apreciaciones de Kierkegaard vienen a coincidir, aunque con ciertos matices, con el planteo del joven Hegel. En su escrito *El espíritu del cristianismo y su destino*, el filósofo alemán reprocha al primer círculo de seguidores de Jesús el no haber logrado separar el sublime mensaje espiritual de su maestro del recuerdo de la siempre contingente experiencia sensible en el cuál este mensaje se había manifestado: “*... no es el resucitado sólo la salvación de los pecadores y el éxtasis de su fe; las plegarias se ofrecen también al hombre que enseñó, que deambuló sobre la tierra y que fue crucificado. Sobre esta tremenda unión, durante tantas centurias millones de almas ansiosas de Dios han luchado y se han atormentado a sí mismas*” (HEGEL G. *El espíritu del cristianismo y su destino*, Buenos Aires, Ediciones Kairos, 1971, p. 141)

(ekénosen) de sí mismo tomando condición de siervo, haciéndose semejante a los hombres y apareciendo en su porte como hombre; y se humilló a sí mismo, obedeciendo hasta la muerte y muerte de cruz” (Fil, 2: 6-8). La teoría kierkegaardiana de la *paradoja de la fe* y el *escándalo* es una crítica radical a las pretensiones de la razón filosófica con eje en una reflexión sobre la *kenosis* (anonadamiento) de Dios. Una de las aristas más interesantes de esta crítica es que ella no se estructura, principalmente, en los términos de un análisis gnoseológico (filosofía del conocimiento) o un análisis ético (filosofía práctica), sino, fundamentalmente, en los términos de un análisis estético (filosofía del arte). Los interrogantes sobre los cuales giran las reflexiones del danés adquieren la siguiente formulación: ¿existe continuidad alguna entre la religión y el arte? O dicho de otro modo, ¿es posible un arte sacro cristiano? ¿Cuáles serían las pautas de producción a las que debería ajustarse una obra de arte para poder ser considerada cristiana? La cuestión del valor filosófico y religioso del arte atraviesa el pensamiento del idealismo alemán durante las primeras décadas del siglo XIX. El auge romántico de la estética guarda una estrecha relación con la concesión de poder a la naturaleza: *el arte adquiere validez como una forma de representación transfigurada de la naturaleza en la cual ésta aparece ya depurada de sus mayores peligros*⁴⁵. La tesis romántica, por tanto, consiste en concebir el arte como la actividad en la cual se consume el proceso de espiritualización de la naturaleza: la obra de arte conduce al mundo natural a su fin último y reconcilia al hombre con un mundo transfigurado.

La reacción de Kierkegaard frente a la filosofía romántica del arte depende teóricamente de la crítica hegeliana al valor filosófico de la actividad estética. Aun cuando intente sobrepasar a Hegel, ese es el marco conceptual a partir del cual el danés tematiza la relación entre belleza y revelación. Las categorías utilizadas por Kierkegaard para pensar el arte son las desarrolladas por la *Estética* hegeliana⁴⁶. En

⁴⁵Cfr. MARQUARD O., *op. cit.*, p. 105

⁴⁶Los manuscritos de Kierkegaard de la etapa 1841 – 1842 dan cuenta de una atenta lectura de la obra hegeliana. En los Diarios y papeles de este periodo encontramos numerosas y extensas notas que dan cuenta principalmente de dos temas: i) la relación entre la filosofía y la “realidad” y ii) la teoría hegeliana del drama (cfr. STEWART J. Hegel: Kierkegaard’s Reading and Use of Hegel’s Primary

sus lecciones sobre la *filosofía del arte bello*⁴⁷ Hegel, tras haber elaborado su pensamiento filosófico maduro, está en condiciones de saldar cuentas con su utopía estética de juventud precisando y delimitando el puesto y función del arte dentro del Sistema de lo Absoluto. El concepto medular de la estética hegeliana es el de belleza; categoría definida, sumariamente, como “*la apariencia sensible de la idea*”⁴⁸. La belleza de un objeto, y en este punto Hegel es heredero de una larga tradición filosófica y teológica, es una propiedad por la cual éste refiere a un más allá de sí mismo: bello, es todo fenómeno sensible que apunta en dirección a algo que está por sobre la sensibilidad. La belleza será tanto más bella cuando permaneciendo, en todo momento, en el plano de lo sensible logre una más acabada y perfecta remisión a aquello que está por encima de la realidad material. La belleza debe *trascender* el mundo material: es una interrupción inmanente de la relación cotidiana del hombre con el mundo. A raíz de esta concepción de la belleza, Hegel establece una notoria superioridad de la belleza artística por sobre la belleza natural. Y esto por un motivo fundamental: la sensibilidad de lo bello natural es, en comparación con la sensibilidad de lo bello artístico, «auto-referencial»⁴⁹. La sensibilidad de los entes naturales es *opaca*, el objeto natural aparece en su inmediatez impidiendo que el sujeto trascienda el ámbito de la sensibilidad; por el contrario, nos dice Biemel, “*la transparencia del aparecer de la obra de arte nos lleva al mundo del espíritu*”⁵⁰. Esta comparación con la belleza natural sirve para especificar el carácter fronterizo del fenómeno artístico, su naturaleza *anfibia*:

“... en la obra de arte lo sensible, en comparación con el ser ahí inmediato de las cosas naturales, es elevado a la mera *aparición*, y la obra de arte se halla *a medio camino* entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal.

Texts: en STEWART J (edit.), *Kierkegaard and his German Contemporaries. Tome I: Philosophy*, USA, Ashgate, 2007, p. 127).

⁴⁷Cfr. HEGEL G., *Lecciones sobre la Estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 7

⁴⁸HEGEL G., *Lecciones sobre la Estética*, op. cit., p. 85.

⁴⁹“*Lo sensible de la obra de arte sólo debe tener ser-ahí en la medida en que existe para el espíritu del hombre, pero no en la medida en que existe para sí misma como algo sensible*”.(HEGEL G., *Lecciones sobre Estética*, op. cit., p. 30)

⁵⁰BIEMEL W., “La estética de Hegel” en *Convivium*, 1962; 13 – 14: p. 153.

*Todavía no es pensamiento puro, pero, a pesar de su sensibilidad, tampoco ya mero ser ahí material, como las piedras, las plantas y la vida orgánica, sino que en la obra de arte lo sensible mismo es algo ideal pero que, no siendo lo ideal del pensamiento, al mismo tiempo se da exteriormente como cosa*⁵¹

La obra artística es una manifestación sensible de lo Absoluto. El arte expresa un mismo acontecimiento que puede entenderse desde dos perspectivas que sólo en su formulación terminológica resultan antagónicas: i) una sensibilización de lo espiritual y ii) una espiritualización de lo sensible. Este acontecimiento se despliega a lo largo de un proceso gradual que puede ser descrito desde dos modalidades: a partir de un estudio comparativo de las diversas disciplinas artísticas que componen el *sistema de las artes* o a partir de un análisis del *curso histórico del arte*. Hay determinadas artes particulares que suponen una mayor sensibilización de lo espiritual; hay determinados períodos del arte que implican una mayor espiritualización de lo sensible. A los fines de nuestra investigación resulta de mayor relevancia prestar atención a la perspectiva histórica.

Lo que nos permite distinguir distintos tipos históricos de arte es el modo y la medida en que, en cada fase temporal, el arte logra que lo sensible *apunte* por encima de sí en dirección a lo espiritual. En líneas generales, el esquema hegeliano asume la tesis de una evolución ascendente de las formas artísticas por la cual lo espiritual se va desprendiendo de lo sensible. Se diferencian tres tipos esenciales de arte: el simbólico, el clásico y el romántico. El criterio que permite determinar a qué fase histórica pertenece una obra de arte determinada es el *tipo de relación existente entre su forma y su contenido*⁵². El primer momento histórico, que corresponde al mundo oriental, no va más allá de un intento por alcanzar la adecuación entre forma sensible y contenido ideal. El arte simbólico pretende encontrar en la exageración y la falta de medida de lo sensible una manifestación cabal de lo espiritual. El segundo momento histórico, identificado con Grecia, *elimina*

⁵¹HEGEL G., *Lecciones sobre Estética, op. cit.*, p. 32.

⁵²Cfr. *Ibíd.*, p. 57.

las deficiencias inherentes al arte simbólico. La forma artística clásica se caracteriza por la libre concordancia entre contenido y forma. El tema predominante del arte clásico es la armoniosa proporción del hombre en su aspecto exterior, es decir, la belleza del cuerpo. Ahora bien, para Hegel, el arte clásico *“ha alcanzado la cima a la que puede llegar la sensibilización del arte, y si algún defecto tiene, éste no es sino el arte mismo y el carácter limitado de la esfera artística”*⁵³. Con el tercer momento histórico, la *conquista* del ideal de la belleza artística le deja su lugar a la *superación* de este mismo ideal.

Particularmente relevante para nuestro análisis, es la aclaración que Hegel ofrece de la transición del arte clásico al arte romántico. Lo que aquí debe ser explicado es el pasaje que va desde una forma artística en la cual el arte alcanza su punto culminante a una forma artística en la cual el arte ya no tiene su *telos* último en la manifestación de lo bello: ¿cómo explicar, entonces, la aparición histórica de una forma artística que está *más allá* del arte? En su análisis de la filosofía del arte de Hegel, Szondi recalca el hecho de que el abandono de la lógica estética que tiene lugar en el arte romántico no es el resultado inmanente del curso histórico del arte; este abandono responde, más bien, al impacto que en la esfera del arte tuvo un acontecimiento extra-artístico⁵⁴. La representación romántica, afirma el intérprete húngaro-alemán, *no revela una verdad religiosa, sino que depende de la revelación cristiana*⁵⁵. Como hemos dicho, el arte clásico se caracterizaba por una coincidencia entre la forma sensible y el contenido espiritual. Sin embargo, como señala Biemel, el espíritu que puede manifestarse acabadamente en una figura sensible concreta *“no es el espíritu llegado al estadio último de su desarrollo, el espíritu en tanto que absoluto, sino el espíritu particular”*⁵⁶; es decir, no es un espíritu autoconsciente (absoluto) sino un espíritu aún inconsciente de sí (particular). Sólo un espíritu finito

⁵³ *Ibíd.*, p. 59.

⁵⁴ *“La génesis de la forma romántica del arte se diferencia de la génesis de la clásica no sólo por el contenido sino también topográficamente: el proceso de surgimiento tiene lugar en un ámbito diverso del arte. La superación de la forma de arte simbólica se llevó a cabo dentro del arte”* (SZONDI P., *Poética y filosofía de la historia I*, Madrid, Visor, 1992, p. 241)

⁵⁵ SZONDI P., *op. cit.*, p. 242.

⁵⁶ BIEMEL W., *op. cit.*, p. 157.

puede exteriorizarse en una figura particular: sólo un alma individual encuentra en un cuerpo natural su expresión sensible y exterior. La revelación cristiana del espíritu absoluto rompe la unidad griega entre interioridad y exterioridad: *“en la fase del arte romántico el espíritu sabe que su verdad no consiste en volcarse en la corporeidad; por el contrario, sólo deviene cierto de su verdad por el hecho de que se retira de lo externo a su intimidad consigo y pone la realidad externa como un ser-ahí no adecuado a él”*⁵⁷. Lo interior *rebasa* lo exterior. El arte romántico puede ser comprendido como una suerte de reedición de aquella escisión entre forma y contenido que caracterizaba al arte simbólico. Mientras que el arte simbólico *exigía* la adecuación de forma y contenido alcanzada en el arte clásico; el arte romántico *exige* una nueva concordancia indicando, al mismo tiempo, que esta nueva unidad cae por fuera del ámbito de la estética para tener su lugar propio en el ámbito del pensamiento. *“Desde el punto de vista de la estética –explica Szondi–, el camino del romanticismo es un descenso, desde el punto de vista de la filosofía del espíritu, un ascenso”*⁵⁸.

El objetivo del arte romántico es volver patente la escisión entre interioridad y exterioridad que debe ser superada a través de la conciliación filosófica del espíritu con la realidad. La representación estética de la Encarnación es elevada a *paradigma* de la forma artística romántica. ¿Qué mayor diferencia y contradicción entre lo exterior y lo interior que aquella que encontramos en el caso de un hombre singular que es, al mismo tiempo, Dios? Ahora bien, de acuerdo con Hegel, una representación sensible de Cristo, si no quiere faltar a la *verdad* que debe transmitir, está obligada a incorporar todas aquellas instancias de lo sensible que el ideal estético griego había excluido. La belleza y la serenidad olímpicas de las esculturas de los dioses helénicos deben dejar lugar a la deformidad y el dolor del Dios cristiano crucificado⁵⁹. Lo feo, por lo dicho, resulta ser un momento necesario del

⁵⁷HEGEL G., *Lecciones sobre Estética*, op. cit., p. 382.

⁵⁸SZONDI P., op. cit., p. 240.

⁵⁹*“Pues la reconciliación de la subjetividad singular con Dios no se presenta inmediatamente como armonía, sino como armonía que sólo surge del dolor absoluto, de la resignación, del sacrificio, de la mortificación de lo finito, sensible y subjetivo. Lo finito y lo infinito están aquí atados en uno, y la*

arte romántico⁶⁰ en la medida en que a partir de su representación se vuelve patente la inconmensurabilidad sensible entre lo interior y lo exterior.

Hegel no rechaza de lleno la noción romántica de un arte como expresión de la totalidad; su sistema de pensamiento incorpora al arte como manifestación del espíritu una vez establecidos claramente los límites inherentes a dicha manifestación. Kierkegaard acepta esta definición hegeliana, pero, a continuación, decreta ya no, como Hegel, el fracaso parcial sino total del esfuerzo artístico.

La principal diferencia entre la estética de Hegel y la de Kierkegaard se explica por el hecho de que el danés sólo reconoce una única forma auténtica del espíritu: la cristiana. Hegel, sin renunciar a una valoración privilegiada del cristianismo, está dispuesto a admitir una presencia activa, aunque insuficiente, del espíritu en el paganismo. Kierkegaard, por el contrario, afirma, que en el mundo pagano el principio espiritual permanecía sumido en la inconsciencia. Si, como escribe Kierkegaard en las *Siluetas* (Skyggerids) de *O lo uno o lo otro*, el objeto de la representación artística “*debe poseer la calmosa transparencia dada cuando el foro interno reposa en un correspondiente fuero externo*”⁶¹; atendiendo al hecho de que la auténtica interioridad sólo es accesible por medio de la revelación cristiana, se siguen sólo dos posibilidades en las cuales el arte alcanza exitosamente la identidad de forma (exterioridad) y contenido (interioridad). La primera de ellas, *antes de Cristo*, cuando el arte logra manifestar la pasividad y el anonimato del espíritu mientras éste permanece sumergido en el mundo natural a través de la ceguera de la escultura griega⁶². La segunda de ellas, *después de Cristo*, cuando a través de la

reconciliación sólo se muestra en su verdadera profundidad, intimidad y fuerza de mediación a través de la magnitud y la aspereza de la oposición que debe encontrar su solución (...) En las formas de la belleza clásica no puede representarse a Cristo flagelado, con las coronas de espinas, arrastrando la cruz al lugar del suplicio, clavado en la cruz, agonizante en el tormento de una lenta muerte de martirio, sino que en estas situaciones lo superior es la santidad en sí...” (HEGEL G., *Lecciones sobre Estética, op. cit.*, p. 396).

⁶⁰En este aspecto la caracterización hegeliana del arte romántico depende teóricamente de la reconfiguración estética producida por el romanticismo del siglo XIX (Cfr. D’ANGELO P., *La estética del romanticismo*, Madrid, Visor, 1999, pp. 161 – 167)

⁶¹SKS 2, p. 167: OO 1, p. 187.

⁶²Cfr. “*Es curioso que el arte griego culmine en la escultura, a la que cabalmente le falta la mirada. Esto tiene su profunda razón de ser en el hecho de que los griegos desconocieron, en el sentido más*

música, el arte manifiesta la fuerza de la naturaleza en tanto que excluida por el principio espiritual; es decir, cuando expone la determinación propiamente cristiana de la sensualidad⁶³. En definitiva, allí donde las obras artísticas logran una armoniosa conciliación entre lo expresado y el medio de expresión, la forma auténtica del espíritu no alcanza visibilidad.

La fealdad del Cristo sufriente, anticipada en cierto modo por la tosca apariencia socrática, devela la inconmensurabilidad de la exterioridad y la interioridad. Para Kierkegaard, la única manifestación sensible de Dios válida es aquella en la cual lo divino *se oculta* a la mirada humana bajo el ropaje escandaloso de la paradoja⁶⁴: “*La forma de siervo no era apariencia. Por eso Dios tenía que sufrir todo, aguantar todo, probar todo: hambre en el desierto, sed en el suplicio, ser abandonado en la muerte, absolutamente igual al más humilde –mira, ¡he aquí al hombre!*”⁶⁵ La revelación cristiana *invierte* el sentido de la representación estética. El arte debe abandonar el ideal de la belleza clásica que procura la identidad entre lo interior y lo exterior. De perseverar en esta dirección, explica Kierkegaard, *la*

hondo, el concepto del espíritu y, en consecuencia, tampoco llegaron a comprender profundamente la sensibilidad y la temporalidad” (SKS 4, p. 391: CA, p. 118)

⁶³Cfr. “*Si pienso lo erótico inmediato como principio, como fuerza, como riqueza, en tanto que determinado por el espíritu, es decir, determinado de tal modo que es excluido por el espíritu... Ésta es una idea que el helenismo no tenía y que el cristianismo introdujo por primera vez (...) se plantea la pregunta de cuál es el medio adecuado a ella. Lo que hay que puntualizar especialmente aquí es que aquella exige ser representada y exhibida en su inmediatez. En su carácter mediato y reflexivo, cae dentro del lenguaje y acaba ubicándose bajo determinaciones éticas. En su inmediatez, sólo puede expresarse en la música”* (SKS 2, p. 71: OO 1, pp. 87 – 88)

⁶⁴Taubes estudia (“La justificación de lo feo en la tradición cristiana primitiva” en *op. cit.*, pp. 118 - 141) la reivindicación cristiano-primitiva bajo la perspectiva nietzscheana de una *inversión de los valores* del mundo antiguo. La predilección de los destinatarios originales del mensaje cristiano por lo feo le permite a Taubes establecer el perfil social de los primeros cristianos y el contenido explosivo de la novedad religiosa y política que ellos anuncian: Dios ha proclamado –y, por ello mismo, elegido– la plena humanidad de aquellos hombres despreciados por el mundo antiguo; los *más débiles e innobles* de la sociedad. Esta preferencia por los oprimidos fue abandonada cuando el cristianismo comenzó a interpelar a las capas más encumbradas de la sociedad y, por este motivo, se vio forzado a remodelar la imagen de su fundador para convertirlo en un modelo estético con el cual los nuevos cristianos pudieran identificarse. La reivindicación kierkegaardiana de lo feo, por el contrario, se presenta completamente *descargada* de cualquier clase de exhortación política a favor de los pobres y desheredados del mundo. La *humildad* de Cristo no implica la identificación de Dios con los marginados y oprimidos, sino la identificación de lo Absoluto con la aparente insignificancia del individuo singular.

⁶⁵SKS 4, p. 239: MF, p. 47.

*actividad del artista se vuelve ociosa y superflua*⁶⁶. Con el cristianismo aparece un nuevo criterio de producción para la obra del artista. La meta del arte es suscitar en el sujeto una experiencia particular; enfrentado a la representación artística el espectador debe enunciar ante el autor la misma frase que Jesús le dirigió a Pedro cuando éste lo reconoció como Mesías: “*no te ha revelado esto la carne ni la sangre, sino mi Padre que está en los cielos*” (Mt, 16: 17). Lo paradójico de la cuestión es que en el arte esta revelación debe ser realizada a través de un medio sensible. En última instancia, cabe decir que el arte cristiano está obligado a representar por medio de la sensibilidad la oposición entre el espíritu y la carne. Por este motivo, resulta imperioso apelar a un «signo de contradicción»; es necesario recurrir a la *fealdad* para manifestar sensiblemente lo más excelso y sublime⁶⁷. Después del cristianismo, el único trabajo legítimo para el artista es el despliegue de lo que podemos denominar *estética de lo feo o estética del dolor*⁶⁸. El fin de esta *estética del dolor* es mostrar el *sufrimiento interior del individuo cuando ninguna forma exterior le corresponde*⁶⁹. Ahora bien, el autor de *Siluetas* aclara que la *estética del dolor* al renunciar deliberadamente a la exterioridad física sólo puede ser elaborada por una disciplina artística que se haya desprendido del material sensible como medio de expresión. El *arte plástico* debe ser reemplazado por la poesía⁷⁰.

La poesía era para Hegel la última de las artes particulares. Nótese que hablamos de *ultimidad* y no de *perfección*. Al abandonar el elemento sensible como medio de expresión del espíritu absoluto, *la poesía constituye la superación del arte*

⁶⁶Cfr. SKS 2, p. 167: OO 1, p. 187.

⁶⁷Cfr. “*La mayoría de los hombres que ahora viven en la cristiandad tienen la impresión de que si hubieran vivido contemporáneamente con Cristo, lo hubieran conocido automáticamente a pesar de la incognoscibilidad. Se les escapa totalmente cómo se están traicionando al no conocerse a sí mismos; y también se les escapa totalmente que su opinión, con la que creen ensalzar a Cristo, es blasfemia; blasfemia contenida en todo ese climax en falsete adialéctico del vocerío de los predicadores: que Cristo era Dios en tan alto grado, que se podía ver esto automática y directamente, en vez de decir: El era verdadero Dios y por lo tanto Dios en tan alto grado que era la incognoscibilidad, de suerte que no fue la carne y la sangre, sino todo lo contrario de la carne y la sangre lo que permitió a Pedro reconocerlo*” (SKS 12, p. 133: EC, p. 187)

⁶⁸Cfr. GONZÁLEZ D., “Estética y singularización del sufrimiento en las obras de Soren Kierkegaard”, *op. cit.*, p. 23

⁶⁹Cfr. *Ibíd.*, p. 24.

⁷⁰Cfr. SKS 2, pp. 167 – 170: OO 1, pp. 186 – 190.

en su camino hacia la filosofía⁷¹. Con todo, Hegel no ofrece una concepción monolítica de la poesía sino que distingue en ella tres instancias o géneros poéticos fundamentales: i) la poesía épica, que *hace objeto de la intuición la realidad externa que representa la disposición interior*, ii) la poesía lírica, que *tiene por objeto de la representación el mundo interno subjetivo, el ánimo íntimo del sujeto* y iii) la poesía dramática, que *pretende reconducir la realidad objetiva a su origen íntimo subjetivo*⁷². Szondi⁷³ sugiere cautelosamente que la sucesión de los géneros poéticos reproduce la dialéctica histórica del arte: su evolución, rebasamiento y sustitución histórica a manos de la filosofía. La épica corresponde a la unidad inmediata entre interioridad y exterioridad de la etapa del arte clásico; la lírica, a la ruptura entre lo subjetivo y lo objetivo del romanticismo y la dramática, la recuperación reflexiva de la unidad clásica tras la escisión romántica a través de la filosofía. Tras este breve *excursus* por la teoría hegeliana de la poesía estamos en condiciones de localizar con precisión el punto en el cual Kierkegaard trunca el desarrollo dialéctico de la *Estética* hegeliana. González no es del todo preciso al señalar que *“Kierkegaard no presupone forma poética alguna funcionalmente análoga a la forma escultórica”*⁷⁴. En rigor de verdad, aquello que está ausente en la “filosofía del arte” kierkegaardiana no es el equivalente poético de la unidad inmediata sino de la unidad reflexiva entre interioridad y exterioridad. Kierkegaard, a diferencia de Hegel, no sólo rechaza la posibilidad de una reconciliación de lo subjetivo y lo objetivo en el plano de la palabra conceptual (filosofía) sino también en el plano de la palabra literaria (poesía dramática).

III. Conclusión

Las constantes declaraciones de Kierkegaard y sus pseudónimos en contra del discurso de la filosofía deben ser evaluadas con cautela. No es necesario

⁷¹Cfr. BIEMEL W., *op. cit.*, p. 160.

⁷²Cfr. HEGEL G., *Lecciones sobre Estética*, *op. cit.*, pp. 747 – 749.

⁷³Cfr. SZONDI P., *op. cit.*, pp. 276 – 277.

⁷⁴GONZÁLEZ D., “Estética y singularización del sufrimiento...”, *op. cit.*, p. 24.

apresurarse a encontrar en estas afirmaciones una claudicación del pensamiento. La resistencia a ser reconocido como un filósofo está animada por la convicción de que el discurso conceptual, por lo menos tal y como se ha desarrollado hasta el momento, no puede ser el ámbito en el cual se alcance la reconciliación de la interioridad y la exterioridad. Para concluir este recorrido quisiéramos establecer la siguiente sospecha: el pensamiento de Kierkegaard, plasmado en una significativa variedad de géneros filosófico-literarios, perfila tres *horizontes expresivos* a través de los cuales se construye progresivamente⁷⁵ un intento de superación del desgarramiento entre la interioridad y la exterioridad.

El «primer horizonte expresivo» se plantea la tarea de representar la ruptura entre la subjetividad y la objetividad, entre el adentro y el afuera. Este horizonte se despliega en el registro de la representación artística a partir de un «discurso estético o poético». Podemos expresar esta estrategia, utilizando las categorías hegelianas, como una disolución del drama en la lírica⁷⁶. La demostración del carácter necesario de esta transformación alcanza el rango de *tema central* en *El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno* (Det antike Tragiskes Reflex i det moderne Tragiske). Este texto pseudónimo incorpora un gesto de provocación anti-hegeliana indudable. El autor del ensayo pretende «adueñarse» de aquella obra clásica que Hegel consideraba no sólo como el máximo exponente de la poesía dramática, sino también “*la obra de arte más excelente, la más satisfactoria*”⁷⁷. Para apropiarse de Antígona, Kierkegaard reelabora la trama trágica antigua anulando

⁷⁵Aún cuando sea posible inscribir cada obra kierkegaardiana dentro de un horizonte expresivo específico, es necesario reconocer que en un mismo escrito confluyen elementos de distintos horizontes.

⁷⁶“*La pena reflexiva no puede ser por tanto objeto de representación artística, pues, por una parte, no es nunca existente sino que está indefectiblemente en ciernes y, por la otra, lo exterior, lo visible es indistinto e indiferente. Así es que si el arte no quiere verse restringido a la ingenuidad, de la cual encontramos ejemplos en viejos escritos en donde se representa una figura que da una idea aproximada de aquello que debería ser mientras que, por otro lado, en su pecho descubrimos una placa, un corazón o cosas por el estilo en donde podemos empaparnos de todo, en especial cuando la figura dirige hacia ello nuestra atención mediante su postura o incluso señalándolo, un efecto que bien podría lograrse también con sólo escribir encima: tome nota, por favor; si no es esto lo que quiere, entonces el arte se ve obligado a renunciar a representaciones de este tipo y a cederlas a un tratamiento poético o psicológico*” (SKS 2, p. 170: OO 1, p. 190)

⁷⁷HEGEL G., *op. cit.*, p. 871.

aquellos elementos que le valían la más alta estimación hegeliana. El texto de la “Antígona danesa” reemplaza el conflicto público y exterior entre la joven heroína y Creonte por un conflicto privado e interior que se desarrolla en los pliegues ocultos de la intimidad: si la tragedia de Sófocles *inicia* un movimiento de la interioridad hacia la exterioridad, la tragedia de Kierkegaard *invierte* la orientación desde la exterioridad a la interioridad. El objeto de la representación artística ya no es la acción sino la pasión, *el acontecer interior que no puede manifestarse en los hechos*⁷⁸.

En respuesta a esta «fenomenología de la interioridad desdichada» surge el discurso ético. La segunda parte de *O lo uno o lo otro* conmina al individuo a superar su alienación existencial a través de su realización en el plano de la *eticidad general*: lo interior debe manifestarse en lo exterior. Ahora bien, la apuesta más fuerte del pseudónimo ético es que esta exteriorización puede ser realizada *sin falsear* la interioridad. Esta apuesta se sostiene sobre dos presupuestos fundamentales. En primer lugar, la vida del cumplimiento moral corrige las insuficiencias de la vida estética sin recaer en un ascetismo que niega lo natural⁷⁹. La ética no busca aniquilar sino transformar e incorporar lo estético⁸⁰: el matrimonio es la *continuidad* del primer amor⁸¹. En segundo lugar, la concepción ética introduce la categoría de «elección absoluta del sí mismo», es decir, aquella elección en la cual objeto y sujeto son idénticos: la propia personalidad –el “yo”. Aceptar que el agente de la

⁷⁸Este mismo mecanismo de *reducción a la lírica* puede detectarse en otras obras pseudónimas. La filósofa húngara A. Heller afirma que Kierkegaard “*considera como conflictos amorosos a obras que en principio no fueron tales (como Antígona), mientras que a otras las reduce a los conflictos amorosos inherentes a ellas (Fausto, Clavijo)*” (HELLER A., “Fenomenología de la conciencia desdichada” en *Crítica de la Ilustración*, Barcelona, Península, 1999, p. 151). Detectamos dos obras pseudónimas en las cuales Kierkegaard lleva a la práctica los consejos de crítica artística desplegados en *O lo uno o lo otro* sirviéndose del género lírico en función de su estrategia autoral: en *Temor y Temblor* (Frygt og Bæven, 1843), donde la atención del escritor-poeta está puesta en las tribulaciones íntimas de Abraham ante la exigencia divina y en *La Repetición* (Gjentagelsen, 1843), donde se narra las desdichas de un joven ante el descubrimiento de la caducidad del amor romántico.

⁷⁹La esfera ética conserva ciertos elementos positivos de la esfera estética. Ahora bien, esta “conservación” es, en rigor, una “recuperación” producto de una decisión puntual que desde una orden superior *desciende* a un orden inferior. El *movimiento dialéctico ascendente*, es reemplazado por la *intervención descendente* de una instancia trascendente.

⁸⁰Cfr. SKS 3, p. 241: OO 2, p. 227.

⁸¹Cfr. SKS 3, p. 39: OO 2, p. 36.

acción es un «yo concreto» equivale a aceptar todas las particularidades que forjan su identidad, es decir, a aceptar el hecho de que todo proceso de exteriorización de la interioridad está sujeto a condicionamientos ineludibles: por un lado, cada individuo posee un pasado personal que forja su propia identidad y su accionar; y, por otro lado, la acción individual se inscribe en un entramado dinámico de fuerzas ajenas a la voluntad singular del agente. La ética le exige al hombre reconciliar la interioridad y la exterioridad a través de la ardua tarea de reconocer como propias las objetivaciones de su subjetividad.

Abandonar el ideal de una manifestación pura y transparente de la interioridad en la exterioridad es la madurez y seriedad que el hombre ético le reclama al individuo estético. Sin embargo, el llamado a asumir la distorsión como un fenómeno inherente a toda objetivación del sujeto no puede obtener una respuesta positiva si, a su vez, no se ofrece una explicación sobre los motivos últimos de dicha distorsión. Y este es, para Kierkegaard, el *punto ciego* de todo discurso ético. No hay, ni puede haber, una verdadera reconciliación del individuo con el mundo mientras el “yo” desconozca los profundos principios que condicionan su actividad. Esta es, por otra parte, la crítica que Kierkegaard esgrime en contra del discurso ético en la introducción de *El concepto de la angustia*: la ética es incapaz de pensar adecuadamente la condición humana concreta⁸². Irrumpe, de este modo, un «segundo horizonte de expresión». La poesía lírica y la diatriba ética ceden el paso a un lenguaje cargado de profundidad especulativa y pretensiones *científicas*. La elucidación reflexiva de la «interioridad desdichada» se desarrolla en el registro de lo que Hegel denomina una «ciencia del espíritu subjetivo»⁸³. A través del empleo de los *conceptos*⁸⁴ “angustia” y “desesperación”, el danés elabora una antropología

⁸²Cfr. SKS 4, pp. 323 - 326: CA, pp. 39 – 43.

⁸³Kierkegaard al no plantearse la posibilidad de que la exteriorización fallida del sujeto sea producto de condiciones histórico-materiales objetivas descarta la necesidad de un estudio del ser humano al nivel del «espíritu objetivo», es decir, descarta cualquier tipo de explicación sociológica, política o económica de la alienación del hombre.

⁸⁴González se sirve de la denominación “conceptos negativos” para referirse a la serie de categorías de la existencia empleadas por el danés: “*Establecidos por la razón, los conceptos negativos hacen que la razón retroceda (...)* El concepto negativo no nos ayuda a conquistar lo real, pero al menos nos

cuyo objetivo central es la descripción: (i) de los comienzos de la auto-pérdida entendida como corrupción original de la libertad humana (*El concepto de la angustia: psicología*) y (ii), en continuidad con lo anterior, del ahondamiento progresivo en el fenómeno de auto-alienación producto del esfuerzo del yo humano por «devenir-sí-mismo» recurriendo exclusivamente a su voluntad corrupta (*La enfermedad mortal: segunda ética*).

Anteriormente indicamos que en el caso de Kierkegaard, también en el de Hegel, el arte post-clásico veía afectada su autonomía estética. El arte queda atravesado por los efectos de la introducción cristiana del espíritu a punto tal que se ve obligado a constituirse como *arte lírico de la interioridad*. Este mismo fenómeno se reproduce a nivel conceptual en la *ciencia de la realidad humana*. La palabra científica, si pretende una comprensión legítima de «lo real», no tiene otra alternativa más que albergar dentro de sí determinadas categorías religiosas sólo accesibles a través de la palabra revelada. Sólo el dogma teológico del pecado original y sus consecuencias antropológicas, permiten explicar la alienación existencial que está a la base de toda incompatibilidad entre lo interior y lo exterior.

Ahora bien, ¿cómo es posible superar la «interioridad desdichada» una vez que se ha descubierto el secreto de su origen? Para dar respuesta a esta cuestión aparece el «tercer horizonte expresivo»: la palabra del discurso edificante. El sermón religioso recupera la exigencia del discurso ético bajo una urgencia hiperbólica: una vez reconocido el origen de su propia perdición, el hombre singular se juega en la aceptación o el rechazo del cristianismo la salvación o condena eterna de su «yo». Detrás de la dureza o la dulzura del discurso edificante palpita la seriedad de quien se sabe aconsejando a un enfermo en su lecho⁸⁵. En sí mismo, el sermón religioso no disuelve ni supera la escisión entre la interioridad y la exterioridad. Tan sólo señala que esta reconciliación se juega en el registro de la existencia religiosa, en el plano de la ejecución efectiva de una tarea que le es impuesta al hombre desde la

indica negativamente sus fronteras” (GONZÁLEZ D., “Kierkegaard, filósofo”, *Enrahonar*, 1998; 29: p. 108)

⁸⁵Cfr. SKS 11, p. 117: EM, p. 27

eternidad. En este sentido, *Las obras del amor (Kjerlighedens Gjerninger, 1847)* señalan que las variantes humanas del amor, estética (primer amor) y ética (matrimonio), no ofrecen garantías reales que posibiliten evitar el fracaso de las relaciones intersubjetivas. Sólo el cristiano auténtico, es decir, el sujeto que ha aceptado el deber absoluto de amar a todo hombre está a salvo de la corrupción de la exterioridad y la desesperación. La práctica del amor cristiano es la única actividad en la cual la interioridad puede manifestarse sin distorsiones en la exterioridad. El itinerario amoroso propuesto por el danés se concibe como un *curso pedagógico* de edificación interior a cuyo término el individuo estético deviene un singular espiritual y el amor romántico se transfigura en caridad cristiana. Esta transformación del sujeto (amante) produce una modificación en el objeto (amado): el *preferido* determinado de modo corporal, anímico y espiritual deviene *prójimo (Næsten)* determinado de modo exclusivamente espiritual⁸⁶. Existe una práctica concreta en la cual es posible verificar si tanto el amante como el amado se han constituido exclusivamente bajo determinaciones espirituales: el amor a los difuntos. El hombre atraviesa la prueba definitiva de su tarea cuando es capaz de conservar el amor a los muertos puesto que, en relación a este objeto, *“no se puede poner en tela de juicio la invariabilidad del muerto. Por tanto, si ha intercedido algún cambio en esta relación, entonces tengo que ser yo el que ha cambiado... si deseas comprobar la fidelidad de tu amor, considera atentamente y de vez en cuando, cómo te relacionas con los difuntos”*⁸⁷. El *secreto revelado* del amor al prójimo kierkegaardiano es la radical pasividad del otro: al sujeto se le exige que se comporte como si nada de lo que pueda llegar a hacer su prójimo sea capaz de conmover su amor, *que actué como si el otro estuviese muerto*. En otros términos, la peculiar “reconciliación” de la interioridad y la exterioridad se alcanza al precio de una *pérdida* de la exterioridad y una concentración exacerbada en la intimidad del

⁸⁶ “En el amor «el yo» está determinado a la vez de manera sensual, psíquica y espiritual y el ser amado es un concepto sensual, psíquico y espiritual; en la amistad «el yo» está determinado de una manera a la vez psíquica y espiritual, y el amigo es un concepto psíquico-espiritual; sólo en el amor está «el yo» que ama determinado puramente como espíritu, y el prójimo es un concepto puramente espiritual” (SKS 9, p. 63: LOA I, p. 122)

⁸⁷ SKS 9, p. 345: LOA II, p. 239.

corazón. En el “amor al prójimo” el sujeto sólo se reconcilia consigo mismo: la «interioridad desdichada» deviene «interioridad autosatisfecha» que se retira del mundo.