

ESTÉTICA Y SINGULARIZACIÓN DEL SUFRIMIENTO EN LAS OBRAS TEMPRANAS DE SØREN KIERKEGAARD

DARIO GONZÁLEZ
Universidad deCopenhague

RESUMEN

Kierkegaard describe, en sus primeros escritos, diversos matices del fenómeno del sufrimiento valiéndose de términos (tristeza, pena, dolor, melancolía) cuya diferenciación implica la discusión de la concepción romántica de la relación entre espíritu, naturaleza y arte. Dicha discusión puede articularse en la distinción de dos tendencias en la cultura moderna: la estética de la melancolía, que busca la negación del espíritu, y la estética del dolor, que a partir de la tensión entre espíritu y sensibilidad lleva a la necesidad de plantear el concepto de angustia como límite de toda reflexión estética.

ABSTRACT

Kierkegaard's early writings describe the experience of human suffering on the basis of a series of concepts (sadness, sorrow, pain, melancholy) that, in their differentiation, involve the discussion of the romantic view on the relation between spirit, nature, and art. This discussion is linked to the distinction of two tendencies in modern culture: on the one hand, the aesthetics of melancholy, whose aspiration is the negation of spirit; on the other, the aesthetics of subjective pain, based on the tension between spirit and sensuality; and oriented towards the concept of anxiety as the limit of aesthetic reflection.

Diversos autores han observado que las categorías del pensamiento estético romántico experimentan en la obra de Kierkegaard un desplazamiento que acaba por subordinarlas a una interrogación antropológica¹. Ya sea que ésta se

1 La idea de una *antropologización* de la estética romántica en Kierkegaard es sugerida por G. vom Hofe, *Die Romantikkritik Søren Kierkegaards*, Frankfurt, Athenäum, 1972. Junto a las perspectivas “histórico-cultural” y “estético-tipológica”, vom Hofe ve en la “interrogación antropológica” acerca de “la posibilidad de una forma estético-romántica de existencia” el aspec-

sitúe en el seno de una teoría del espíritu subjetivo o en una “psicología de los afectos”, es evidente que la reflexión kierkegaardiana en torno a la “sensibilidad” o “sensualidad”² no se encuadra ya en los planteos de la filosofía del arte propiamente dicha ni en los de la epistemología. La constatación de ese desplazamiento nos permite investigar la génesis de los conceptos fundamentales del existencialismo de Kierkegaard en el marco de su propia crítica de los sistemas estéticos de la época, particularmente los del idealismo romántico. Pero la lectura de dicha crítica puede hacerse también en un sentido inverso, a fin de mostrar hasta qué punto la teoría de la existencia debe recurrir al lenguaje de la estética idealista para justificar sus propios argumentos filosóficos.

El análisis del fenómeno del *sufrimiento* en las primeras obras de Kierkegaard es un claro ejemplo de la tentativa de localizar en la experiencia romántica de la naturaleza aquello que ya en ella parece ser el esbozo de un problema estrictamente existencial, es decir, de un problema que no podría siquiera plantearse más allá de la presuposición de un sujeto existente concreto. Una nota a pie de página en la disertación académica *Sobre el concepto de ironía* nos habla de una desarmonía presuntamente localizada en la naturaleza, visible en todo caso para aquel que cree “que la naturaleza, como si se tratase de un personaje, le gasta bromas o le confía sus preocupaciones y sus penas”³. Así explica Kierkegaard aquello que el físico alemán G. H. Schubert llamaba “ironía de la naturaleza”. Tras incluirla en su propia clasificación como un tipo de “ironía dramática”, opuesta a la ironía contemplativa⁴, Kierkegaard observa de inmediato que aquélla propiamente “no se da

to central del planteo de Kierkegaard (p. 81). También Bürger se propone examinar “el proceso de transformación de las diversas categorías de la estética idealista, modificadas por Kierkegaard”, señalando principalmente la sustitución de la categoría de obra de arte por “el acto vital individual en el comportamiento estético”, si bien ese mismo “giro del arte hacia la praxis vital deja intocada la esfera autónoma del arte”. Cf. P. Bürger, *Crítica de la estética idealista*; Madrid, Visor, 1996; p. 214. La centralidad de la determinación de “lo estético como actitud” en Kierkegaard había sido indicada ya por T. W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*; Frankfurt, Suhrkamp, 1979; p. 24. En el contexto danés, la tesis de G. vom Hofe es recogida por I. Winkel Holm, “Hvordan læse Kierkegaard æstetisk? Kierkegaard mellem klassicistisk æstetik og kunstfysiologi”, en *K&K* 83 (1997), Copenhague, Medusa; p. 13ss.

2 Ambos términos corresponden al danés “*Sandselighed*”. Las distintas ediciones castellanas de los escritos “estéticos” de Kierkegaard aplican especialmente “sensualidad”, mientras que “sensibilidad” es utilizado para destacar la conexión entre ese concepto y la tradición filosófica en que se apoya, teniendo en cuenta, por ejemplo, la traducción corriente del equivalente alemán “*Sinnlichkeit*” por “sensibilidad”.

3 *Søren Kierkegaards Skrifter*; Copenhague, Gad, 1997-2007 (en adelante *SKS*) 1, 293n; *Escritos de Søren Kierkegaard*; Madrid, Trotta, 2000-2007 (en adelante *ESK*) 1, 282n.

4 *SKS* 1, 293; *ESK* 1, 281.

en la naturaleza”, sino que sólo “quien esté lo suficientemente desarrollado en la ironía” o, dicho de otro modo, sólo “*el sujeto irónico* la ve en ella”⁵. Como se ha subrayado en estudios recientes, esta observación demuestra el rechazo por parte de Kierkegaard de la “concepción objetiva de la ironía de la naturaleza”, sobre la base de una filosofía que hace de la ironía exclusivamente un “concepto del espíritu”⁶. Si es cierto que, para Schubert, la ironía de la naturaleza corresponde a “acontecimientos que tienen lugar en contradicción con lo que se esperaba que sucediera”⁷, ese mismo elemento de expectativa nos permite localizar el fenómeno de la ironía en el espíritu del sujeto observador. El hecho de que el sujeto sea capaz de reconocer el gesto irónico de la naturaleza presupone que ésta se le dirige en un registro análogo a lo que cabría considerar como un acto lingüístico, sólo que desprovisto de reflexión. No es casual que la contradicción irónica entre el acontecimiento natural esperado y lo verdaderamente acontecido encuentre su paradigma mítico en la figura de Eco: no, sin embargo, la Eco griega, que en el mito se nos presenta como “una amigable *ninfa*”, sino su equivalente en la mitología nórdica, en la que “Eco era un *ogro*” ambiguamente denominado “*Dvergmâl* [lengua de los gnomos] o *Bergmâl* [lengua de las montañas]”⁸. La comparación de los dos personajes míticos en el tratado de Kierkegaard se inscribe en una serie de reflexiones acerca de la diferencia entre la época “clásica” y la época “romántica” como contextos respectivos para la ironía socrática y la ironía moderna, diferencia que aparece, por tanto, sobredeterminada por la distinción entre los mitos griego y nórdico: “En la venturosa Grecia, la naturaleza raramente atestiguaba otra cosa que las dulces y suaves armonías de un alma equilibrada, pues incluso la pena de los griegos era bella”; para los hombres del Norte, en cambio, “la naturaleza resonaba con salvajes gritos de dolor”, “la noche no era luminosa y clara sino oscura y brumosa, terrible y atemorizante”, “la pena no encontraba alivio en una tranquila reminiscencia, sino en un profundo suspiro y en un eterno olvido”⁹. Aun cuando no pueda decirse que la estética romántica se basa exclusivamente en esta última determinación, Kierkegaard ve en ella la posibilidad de señalar el papel que la representación del sufrimiento desempeña en la constitución del sujeto moderno.

5 SKS 1, 293n; ESK 1, 282n.

6 S. Egenberger: “Schubert: Kierkegaard’s Reading of Schubert’s Philosophy of Nature”, en J. Stewart (ed.), *Kierkegaard and his German Contemporaries, I*, Burlington, Ashgate, 2007; p. 300.

7 Ibid., 298.

8 SKS 1, 294n; ESK 1, 282n.

9 Ibid.

1. La superación de la estética de la reminiscencia

Hemos visto, por lo pronto, que el par reminiscencia/olvido viene a superponerse a las diferenciaciones antes mencionadas. La vinculación del paradigma griego a la posibilidad de la reminiscencia tiene, en el pensamiento de Kierkegaard, consecuencias que van más allá de su concepción de la ironía. En *El concepto de la angustia*, “la inmanencia, o, dicho de manera griega, la reminiscencia” es la estructura del tipo de “saber” característico del universo “étnico” o pagano, en oposición a la “repetición” que, comprendida como trascendencia, designa la visión de la realidad posibilitada por el cristianismo¹⁰: “Aquí nos revela todo su significado la reminiscencia platónica. La eternidad de los griegos es algo que está a las espaldas como lo pasado, ingresándose en ello exclusivamente en sentido regresivo”¹¹. Tanto en *Sobre el concepto de ironía* como en *El concepto de la angustia*, el término “reminiscencia” designa la búsqueda del sentido de la realidad presente en una idealidad pasada que se concibe, a su vez, como una realidad plena. Esto debe entenderse como una caracterización no sólo de la epistemología griega sino también de una cierta *estética*: aquella que subordina el fenómeno sensible –ya sea para denigrarlo o para exaltarlo– a la contemplación de una esencia. No discutiremos aquí en qué medida el paradigma de la reminiscencia así definido puede aplicarse a la comprensión de la cultura griega en su totalidad o si, por el contrario, no sería posible reconocer en el pensamiento griego arcaico algunos de los elementos que la estética moderna identifica como propios. Pero es evidente que, si la mentalidad clásica es descrita de ese modo, la modernidad se concibe como “no-griega” en dos sentidos distintos: por una parte, la ironía moderna supera el esquema de pensamiento de la reminiscencia griega e introduce, en su lugar, el del *olvido* como condición de una existencia capaz de recrear constantemente el pasado a partir del instante presente; por la otra, el cristianismo ha superado también la reminiscencia al dirigir su atención hacia el futuro como dimensión en la que el presente debe poder *repetirse* en el orden de la trascendencia y, así, adquirir su sentido pleno.

La importancia estética de la categoría de reminiscencia reside en la concepción del recuerdo como un medio de “alivio” respecto de un sufrimiento localizado en el presente inmediato. Gracias a la reminiscencia, el sujeto no sólo percibe aquello que lo hace sufrir, sino que además cree comprender el sentido de su pena. Esa comprensión es ya una reconciliación con el objeto del sufrimiento que, en la concepción griega, confirma la relación de mutua inmanencia entre la eternidad de la idea y el instante de la sensibilidad. La re-

10 SKS 4, 329; *El concepto de la angustia*; Madrid, Orbis, 1984 (en adelante: CA); p. 45.

11 SKS 4, 393; CA, p. 120.

ferencia al “eco” griego nos indica que la diferencia entre éste y su equivalente romántico depende del modo como el sujeto se relaciona con la “respuesta” del mundo a su propia actividad expresiva. El amigable eco de los griegos es expresión de una suerte de diálogo con la naturaleza por parte de un sujeto que, al hablar la misma lengua que ella, vive su propia pena como una pena “bella” en tanto que “natural”, es decir, como un sufrimiento no-reflexivo, una pena que no se apena de sí misma.

En la atmósfera del romanticismo, por el contrario, el sujeto se concibe a sí mismo a partir de la dramática confrontación entre el *espíritu* y la *naturaleza*. La investigación genealógica de esa confrontación nos llevaría a considerar una larga serie de presuposiciones tanto teológicas como estéticas y epistemológicas. La significación precisa de la actitud moderna hacia la naturaleza, sin embargo, se hará particularmente patente en el orden epistemológico. De acuerdo a la interpretación kantiana de las transformaciones experimentadas por la ciencia moderna, la razón busca ahora ser instruida por la naturaleza “no como un discípulo” de ésta “sino como un juez” que exige respuesta a sus preguntas. La posibilidad de establecer una concordancia entre aquello que la razón moderna “encuentra” en los fenómenos y aquello que ella misma “ha puesto”, no hace sino confirmar el hecho de que el hombre, en lo que tiene de espiritual, se sitúa *frente* a la naturaleza¹². La escisión entre espíritu y naturaleza, que el romanticismo alemán recoge como premisa filosófica, hunde sus raíces en la distinción entre los “conceptos de la naturaleza” y el “concepto de libertad”, reiterada en la introducción a la *Crítica de la facultad de juzgar*. La dificultad inherente a una filosofía que, en su dimensión teórica, debe declarar la imposibilidad de un conocimiento de lo suprasensible, y que, en su dimensión práctica, lo presupone como algo pensable, refleja la situación cultural en la que se insertan tanto a la crítica kantiana como la poética romántica. Tal como se advierte en la *Crítica de la razón pura*, “la doctrina de la eticidad exige su puesto”, al mismo tiempo que “la doctrina de la naturaleza exige el suyo”¹³. Tan pronto como Kant retoma este problema en la *Crítica de*

12 Cabría definir esta situación en los términos propuestos por H. Ferguson, *Melancholy and the Critique of Modernity. Søren Kierkegaard's Religious Psychology*; Londres, Routledge, 1995: “Se ha abierto un abismo entre la experiencia del yo como ego y el mundo de los ‘objetos’ que el ego podría revelar en el mundo de la experiencia exclusivamente como ‘imágenes’ de una realidad de la que él mismo se ha separado. (...) Un dominio autosuficiente de subjetividad se enfrenta a un mundo de objetividad igualmente autosuficiente” (p. 73). Ferguson analiza las consecuencias sociológicas de esa confrontación. Su caracterización de la melancolía se efectúa también desde esa perspectiva.

13 I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft, Akademie-Textausgabe*, Berlín, de Gruyter, 1968; vol. 3, p. 18.

la facultad de juzgar, queda abierto el campo en el que una cierta “estética” – no la kantiana, sino la del idealismo post-kantiano – podrá intentar satisfacer ambas exigencias en el terreno de una filosofía del arte: la *bella forma* sería a la vez “símbolo de la eticidad”¹⁴ y, en su representación artística, correlato de una apreciación de la finalidad formal de ciertas representaciones “como si fuera un producto de la mera naturaleza”¹⁵.

Estas observaciones pueden ayudarnos a comprender la importancia que Kierkegaard asigna al “eco” romántico. La palabra que “retorna” al sujeto moderno y que, en los oídos del ironista, es recibida como si se tratase de una broma o de un lamento, retorna justamente a un sujeto capaz de interrogar a la naturaleza y de obligarla a responder. Lo que este sujeto escucha no es ya una respuesta sino sus “propias” palabras, sólo que las escucha como provenientes de un fondo oscuro e inaccesible, envueltas en una voz que no es la suya. La “voz” es en este caso el *resto* de lo natural que no se deja reducir a las operaciones de la razón, aquello que no es ni objeto de conocimiento ni forma bella. En el eco romántico, el sujeto vuelve a descubrirse a sí mismo como ser natural, la naturaleza vuelve a ser un “espejo” para él, pero el ser natural del que ahora se trata no es aquel que, como fenómeno, debía responder los interrogantes de la razón teórica, ni tampoco aquel que, estéticamente idealizado, podía simbolizar sus aspiraciones morales. El punto en el que la modernidad redescubre la naturaleza más allá de la forma es aquel en el que el sujeto, en tanto espíritu, descubre su propio dolor. Inobjetivable y, a la vez, irreducible a la forma bella, el dolor es aquello que, una vez que su contenido ha sido olvidado, puede reconocerse en los “gritos” y “ruidos” de la naturaleza.

Dado que se trata de un ejercicio de la reflexión y de un reconocimiento en el dolor, es oportuno traer a colación aquí el criterio que Kierkegaard establece más tarde para una distinción entre “dolor” y “pena”: “La pena encierra siempre algo más sustancial que el dolor. El dolor denota siempre una reflexión acerca del sufrimiento que la pena no conoce”¹⁶. Nos ocuparemos más tarde de determinar el alcance que el concepto de “sustancialidad” tiene en este pasaje. Por lo que respecta a la “reflexión” simbolizada por el eco romántico, cabe inferir que el dolor que éste devela se constituye en *el encuentro del espíritu consigo mismo frente a la naturaleza* y, por tanto, en la imposibilidad de transformar o de enmascarar el sufrimiento bajo la bella forma natural. El dolor en sentido estricto, diferenciado de la pena sustancial,

14 I. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, Akademie-Textausgabe, vol. 5, p. 351ss; *Crítica del Juicio*; Madrid, Espasa Calpe, 1990; pp. 317ss.

15 I. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, ed. cit. p. 306; *Crítica del Juicio*, p. 261.

16 *SKS* 2, 147; *ESK* 2, 166.

no encuentra en la naturaleza otra cosa que el *analogon* material sobre el que le será posible proyectar su propia actividad significativa, sin que ésta llegue a determinar jamás la forma de un fenómeno natural en cuanto tal. La totalidad de la naturaleza contemplada de este modo no sólo carece de una forma estable, sino que se la piensa también como una voz desprovista de articulación. Así perciben la naturaleza, por ejemplo, los miembros de aquella comunidad de poetas melancólicos descrita en *O lo uno o lo otro*, aquellos que esperan la muerte como si se tratase de “la felicidad suprema”¹⁷ y que dedican su tiempo a la investigación y exaltación de la figura literaria del dolor¹⁸: “Enmudezcamos por un instante y escuchemos la música de la tormenta (...), el obstinado rugido del mar y el angustioso suspiro del bosque, el desesperado fragor de los árboles y el tímido siseo de la yerba. Cierto que la gente sostiene que la voz de la divinidad no se encuentra en el desatado temporal sino en la acallada brisa; mas nuestro oído no está hecho para captar acalladas brisas sino para absorber el ruido de los elementos”¹⁹.

La proyección de elementos subjetivos es suficientemente explícita en el pasaje arriba citado: tan pronto como el sujeto enmudece, la naturaleza se presenta como una suma de fenómenos obstinados, angustiosos, tímidos, desesperados, etc. En eso consiste la *dramatización* de la relación con la naturaleza que hará que los seres naturales, en ciertos contextos, puedan ser considerados como “personajes”. Pero es importante observar que el principio *subjetivo* –que Kierkegaard oponía ya a la interpretación objetiva de la ironía de la naturaleza– no se basa simplemente en la visión antropomórfica de los fenómenos naturales ni en el hecho de que puedan ser interpretados como símbolos externos de tal o cual fenómeno psicológico. Tratándose de la ironía y, en particular, de la llamada “ironía dramática” atribuible a la naturaleza, el pasaje del plano objetivo al plano subjetivo tiene estrictamente su fundamento en la diferenciación entre la mera “simulación” del objeto –decir o mostrar algo distinto de lo que se piensa o se es– y “el goce subjetivo” –consistente en que, mediante la ironía, “el sujeto se libera de las ataduras en las que lo retiene la continuidad de las circunstancias de la vida”²⁰. El sujeto que simula, en la medida en que puede jugar todavía con las formas y las máscaras de la natu-

17 Cf. *SKS* 2, 166; *ESK* 2, 185s.

18 Cf. particularmente el ensayo intitulado “Siluetas”, en el que se describe el sufrimiento de María Beaumarchais, Doña Elvira y Margarita, *SKS* 2, 163ss; *ESK* 2, 183ss. El mismo grupo de poetas muertos (los *synparanekromenoi*) aparece como destinatario de los ensayos “El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno” y “El más desdichado”, contenidos en el mismo volumen.

19 *SKS* 2, 166; *ESK* 2, 186.

20 *SKS* 1, 294; *ESK* 2, 282.

raleza, se mueve en un plano de objetos y de relaciones dotadas de sentido; el sujeto irónico, en cambio, “goza” de la desproporción entre “la esencia y el fenómeno”, y de esa manera, en el caso de la ironía de la naturaleza, puede llegar a percibir la disolución de las formas.

2. El lugar de la experiencia estética

Es evidente que el “goce” en cuestión no se confunde con el placer positivo, aunque tal vez pueda decirse que lo abarca desde el punto de vista del doble “sentimiento de placer y displacer”, de la misma manera que éste fundamenta, en Kant, tanto la experiencia de lo bello como la de lo sublime. Pero la referencia literaria efectuada por Kierkegaard nos permite vislumbrar aún otro aspecto del principio de goce. El flujo material e informe de aquello que las creencias populares denominaban “lenguaje de las montañas”, el “eco” redescubierto por los románticos, sólo puede ser descifrado en el acto a través del cual el sujeto reflexivo cree reconocer la materia bruta de las palabras que él mismo ha articulado, pero de tal manera que ese reconocimiento nunca es pleno. En efecto, las palabras vuelven al sujeto encarnadas, es decir, imbuidas de un dolor que las desborda y, en cierto sentido, enmudecidas por el dolor, el cual sólo es reflexivo en el modo del extrañamiento. Los “salvajes gritos de dolor” en los cuales “la naturaleza resonaba (*gjenlød*)”²¹ de acuerdo a los mitos nórdicos son, de hecho, un eco, pero sólo de manera tal que el sentido y la forma significativa de la voz que repiten se ha perdido. El hecho de que se trate justamente de “ruidos” y “gritos” parece señalar ya que el lenguaje articulado y la palabra dotada de significado permitirían que el sujeto se eleve por sobre ese fondo de penumbra. En los escritos de inspiración religiosa, en los que la posibilidad de una tal elevación o edificación se vincula específicamente a la fe, Kierkegaard vuelve a utilizar esta metáfora: sólo el que se rebela contra la posibilidad de la fe podría pretender “liberar totalmente su alma del último resto de amor que quedara tras el grito de queja de la desesperación”, y así “lamentarse e incluso maldecir la vida de tal manera que no hubiese siquiera *una consonante* de fe y de confianza y de humildad en su discurso que le permitiera ahogar el grito, sin que parezca que hay alguien a quien éste reta”²².

No traemos a colación este pasaje para confirmar la habitual confrontación entre las interpretaciones estético-romántica y religioso-cristiana de la existencia, sino para subrayar la concepción de la experiencia estética que permite precisamente oponer una interpretación a la otra. En la primera parte de

21 SKS 1, 293n; ESK 2, 282n.

22 SKS 5, 117. Subrayo: *una consonante*.

O lo uno o lo otro, aquello que quiere sobreponerse al grito de dolor de la naturaleza no es la palabra del creyente ni la del existente “ético”. Por el contrario, es en primer lugar la búsqueda del sentido *estético* como tal la que se describe como un intento de ahogar el grito de la desesperación que ella misma, sin embargo, presupone como el suelo del que brota. Vale decir que lo estético asume aquí una doble significación: por una parte, en la relación con la naturaleza, la actitud estética es capaz de descubrirse a sí misma como sufrimiento; por la otra, intenta superar ese dolor sin sustraerse al dominio de la inmediatez. La crítica que el existente ético dirige al existente estético en *O lo uno o lo otro* consiste básicamente en señalar por anticipado el fracaso de ese intento. Pero el existente estético lo ha experimentado ya en carne propia, al intuir que la existencia estética supera la desesperación *sólo en el instante del goce*, fuera del cual la “forma” poéticamente creada vuelve a ceder a la tempestad de una naturaleza informe. En la estética de Kierkegaard, que por esa misma razón es una *estética de la instantaneidad* como única dimensión temporal de la experiencia artística, la distinción entre el contenido y la forma del fenómeno estético se articula a la ya aludida distinción entre la esfera de la naturaleza y la esfera del espíritu. En la misma línea trazada por otros sistemas de pensamiento posteriores a la *Crítica de la facultad de juzgar*, lo estético desempeña aquí una función de intermediación entre los conceptos de la filosofía de la naturaleza y los de la filosofía práctica, aun cuando el primero de estos dos campos conceptuales no haya sido verdaderamente explorado por Kierkegaard.

Las múltiples alusiones a la feminidad como carácter de la inmediatez estética se apoyan precisamente en la distinción entre naturaleza y espíritu. La mujer es “el ser para otro”, y esta determinación “es la que ella tiene en común con la naturaleza en su conjunto [*hele Naturen*], con lo femenino como tal”²³. Nótese que aquí no se habla de la mujer como de un ente natural, sino que se la compara con la naturaleza en el punto en que el espíritu se enfrenta a ella *como totalidad*: “La naturaleza en su conjunto es, así, sólo para otro, no de manera teleológica, en el sentido de que un elemento particular de la naturaleza es para otro elemento particular, sino que la naturaleza en su conjunto es para otro – es para el espíritu. La vida vegetal, por ejemplo, despliega con toda ingenuidad sus ocultos encantos, y es sólo para otro. De la misma manera que un enigma, una charada, un secreto, *una vocal*, etc., es tan sólo un ser para otro”²⁴. Tampoco en este caso nos sorprende la comparación de la totalidad de lo natural con la función que las vocales desempeñan en relación a las consonantes. Se trata simplemente de mostrar que sólo la articulación posibi-

23 SKS 2, 417; ESK 2, 420s.

24 SKS 2, 417; ESK 2, 421. Subrayo: *una vocal*.

litada por el espíritu “libera” aquello que, por sí mismo, permanecería sumido en la inmediatez. En este punto, Kierkegaard se limita a repetir una de las dificultades características del ideario romántico: sus observaciones acerca de la feminidad no son el testimonio de un pensamiento de la diferencia sexual, sino que prueban precisamente la imposibilidad de pensarla como diferencia, es decir, a partir de la diferencia misma. Lo que en este contexto nos interesa, sin embargo, es la localización del ser de la mujer –y, por analogía, del ser estético– en la frontera entre lo natural y lo espiritual. Esa frontera, como se verá, no es de carácter lineal, sino que será preciso hablar de toda una *zona* fronteriza, ajena tanto al espíritu como a la naturaleza.

La categoría del “ser *para* otro”, especialmente teniendo en cuenta que este “otro” es “el espíritu”, nos hace pensar en la proposición de la *Estética* de Hegel según la cual la obra de arte “está puesta ante la intuición y la representación sensible”, no como mero objeto sensible, sino en la medida en que, “como sensible, es a la vez esencialmente para el espíritu”. De esta manera sostiene Hegel que la obra de arte “no puede en modo alguno ser un producto de la naturaleza” ni participar de la “vitalidad” de lo natural: “lo sensible de la obra de arte sólo puede tener existencia en cuanto es para el espíritu humano, pero no como algo sensible que existe por sí mismo”²⁵. La delimitación del ser estético con respecto a la vitalidad natural [*Naturlebendigkeit*] corrige de manera decisiva la vinculación de ambos dominios fundada en la teoría kantiana del juicio reflexivo. Pero es justamente esta teoría del juicio la que permite pensar que también la naturaleza es, de alguna manera, “para” otro, tan pronto como se introduce el principio de “la finalidad de la naturaleza para nuestras facultades de conocer y para su uso”²⁶. Es la aplicación de ese principio la que *totaliza* el ser de la naturaleza, y que, en el sentido establecido por Kierkegaard, traza su límite, sin por ello permitir su inclusión en la esfera de la libertad y del espíritu. La “libertad estética” anticipa en todo caso la libertad espiritual, del mismo modo que lo espiritual está presente en la feminidad “de un modo vegetativo”, como barrunto o presentimiento. Así, “ella es como una flor, como gusta decir a los poetas”²⁷. Comparada a una flor, la mujer es aquello que en el pensamiento kantiano sería uno de los emblemas de la “belleza natural libre”, desprovista de significado en relación a un fin, objeto de un juicio de gusto puro²⁸. Pero es

25 G.W.F. Hegel, *Werke, Jubiläumsausgabe*, ed. H. Glockner, Stuttgart, 1965 (en adelante *Werke*); vol. 12, p. 63s.

26 I. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, p. 182; *Crítica del Juicio*, p. 109. Nótese que en este pasaje se caracteriza sólo el principio de la finalidad de la naturaleza, de manera previa a la distinción entre la representación estética y la representación lógica de la misma.

27 *SKS* 2, 418; *ESK* 2, 421.

28 Cf. I. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, p. 229s; *Crítica del Juicio*, 164s.

el espíritu el que la contempla de ese modo, en un acto que sólo la “libera” al separarla de la representación de su función vegetativa, extrayéndola del encadenamiento de fenómenos naturales determinado por relaciones teleológicas. Está claro, sin embargo, que en el universo estético-romántico presupuesto y críticamente asumido por Kierkegaard, la liberación de lo bello respecto de su trasfondo natural no tiene lugar en el juicio desinteresado sino en la relación erótica. Así como la mujer sólo despierta en virtud del “roce del amor” y es, antes de eso, sólo un sueño²⁹, así también el objeto de la contemplación estética en general no está en la “forma” sino en el puro acontecimiento caracterizado aquí como un *despertar* a la mirada erótica. Pero esa misma mirada [*Blik*], dada su pertenencia esencial al instante [*Øieblik*], deja que su objeto quede, en realidad, suspendido entre el sueño de la naturaleza, del que es invitado a despertar, y la vigilia del espíritu, a la que nunca llega a integrarse de manera plena. Vale decir que, con respecto al objeto de la contemplación estética, el espíritu sigue siendo siempre ese “otro” ante el cual los fenómenos pueden presentarse como bellos, si bien sólo en el instante en que responden a la mirada del espíritu.

3. Melancolía y suspensión del devenir natural

El emplazamiento del ser estético *entre* la naturaleza y el espíritu se verifica en la caracterización kierkegaardiana del “primer estadio” erótico, en el ensayo sobre la música. En ese estadio, ejemplificado por el personaje del paje en *Las bodas de Fígaro* de Mozart, “lo sensual despierta, pero no para ponerse en movimiento, sino para acceder a una tranquila quietud; no al goce y a la alegría, sino a una profunda melancolía [*Melancholi*]. El deseo no ha despertado aún, sino que se lo barrunta en la pesadumbre [*den er tungsindig ahnet*]”³⁰. Aquí, la problemática del sufrimiento vuelve a aparecer con toda claridad en el núcleo mismo de la fenomenología de la experiencia estética. Se trata, por lo demás, de un contexto en el que Kierkegaard utiliza de manera paralela los conceptos de *Melancholi* y *Tungsind*, cuya relativa indistinción³¹

29 SKS 2, 417; ESK 2, 421.

30 SKS 2, 81; ESK 2, 97. La estructura de la expresión “*tungsindig ahnet*” podría reflejarse con más exactitud si se dijese “apesadumbradamente barruntado”. La interpretación de “*Tungsind*” como “pesadumbre”, teniendo en cuenta el significado de los términos “*tung*” (pesado) y “*Sind*” (ánimo, espíritu), no deja de ser problemática, pero agiliza, al menos, la lectura al utilizar un solo término.

31 Cf. M. Theunissen, *Vorentwürfe von Moderne. Antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters*; Berlín, de Gruyter, 1996; p. 47: “Kierkegaard, como Schelling, aplica a menudo *promiscue* las expresiones ‘pesadez de ánimo’ [*Schwermut*] y ‘melancolía’”. En la línea propu-

justificaría tal vez la traducción de ambos términos por “melancolía”. Al igual que en la descripción de los dos estadios posteriores, representados por Papageno en *La flauta mágica* y por el personaje principal del *Don Juan*, el fenómeno se explica en función de la relación entre el deseo y su objeto. Al inicio del primer estadio, el deseo no tiene objeto o, más bien, éste no se diferencia de él. De este modo, la “tranquila quietud” [*stille Qviescens*] mencionada al comienzo del párrafo es el carácter determinante de la percepción melancólica: “el deseo es un deseo tranquilo, el ansia es una ansia tranquila, el fervor es un fervor tranquilo en el que el objeto se insinúa, y está tan cerca, que ya está allí”³². Estamos aquí ante el fondo silencioso sobre el que la ironía moderna proyectará la representación de un acallado lamento, de un llanto o una queja contenida. En el primer estadio del erotismo, lo que habrá de ser objeto del deseo está, precisamente, atrapado en una indefinida sonoridad que no alcanza a expresarlo. Tal es la “inexplicable agitación interior” del deseo incipiente. La ya comentada metáfora de la vida vegetativa contribuye a su descripción: “así como la vida de la planta está aprisionada a la tierra, así también el deseo está sumido en una nostalgia tranquila y momentánea [*i stille præsentisk Længsel*], absorto en la contemplación; y aun así no puede agotar su objeto, por la esencial razón de que, en un sentido profundo, no hay objeto alguno”³³. Dicho de otra manera, “lo deseado reposa andrógicamente en el deseo, de la misma manera que cuando, en la vida vegetal, los dos sexos están en la misma

esta por Theunissen, no nos parece tampoco convincente la opinión de V. C. McCarthy, que en su ensayo “‘Melancholy’ and ‘Religious Melancholy’ in Kierkegaard” afirma que “*Melancholi* es esencialmente la melancolía de los románticos, de los poetas”, mientras que “*Tungsind* es fundamentalmente la misma añoranza, susceptibilidad y sufrimiento, pero en un nivel superior”, dado que “es reflexivo” y “alcanza un punto crítico que demanda una resolución” (*Kierkegaardiana*, 10 (1977), Copenhague, Reitzel; p. 153). Se hallará na interpretación análoga a la de McCarthy en K. Verstrynge, “Hysteria of the Spirit: On Melancholy in Kierkegaard”, en *Immediacy and Reflection in Kierkegaard’s Thought*, Leuven University Press, 2003, s. 148ss. El autor distingue también una melancolía “inmediata o substancial” y otra que se ubica “en el ámbito de la consciencia”.

32 SKS 2, 81; ESK 2, 98. En las *Etapas en el camino de la vida*, Kierkegaard utiliza de manera temática la construcción “*Den stille Fortvivlelse*” (“La queda desesperación”). Cf. SKS 6, 187s. En el breve relato que lleva ese título, se habla de un padre que teme ser culpable “de la pesadumbre del hijo”, y de este hijo que teme haber ocasionado “la pena del padre”. Para una interpretación de este pasaje y de su relación con el problema de la melancolía en general, cf. Y. Depelseñaire, *Une analyse avec Dieu. Le rendez-vous de Lacan et det Kierkegaard*; Bruselas, Ante Post, 2004; p. 53ss. Cf. D. González “Suspended Reflections. The Dialectics of Self-enclosure in Kierkegaard’s *Guilty?/Not Guilty?*”, en *International Kierkegaard Commentary*, Macon, Mercer University Press, 2000.

33 SKS 2, 82; ESK 2, 98.

flor”³⁴. Pero la relación o falta de relación con el objeto es, al mismo tiempo, la clave de la distinción entre lo que Kierkegaard llama el “dolor” y la “pena”, por un parte, y el fenómeno de la pesadumbre o de la melancolía, por la otra. Tras declarar que, en el caso del deseo incipiente, “ni siquiera esa falta de objeto es su objeto”, Kierkegaard señala que, “si hubiese tal objeto”, el deseo “no tardaría en ponerse en movimiento, estaría determinado, ya que no de otro modo, en la pena y el dolor; pero la pena y el dolor no comportan la contradicción característica de la melancolía y de la pesadumbre, la ambigüedad que es la dulzura de lo melancólico”³⁵. El calificativo de ambigüedad es, en efecto, el que mejor caracteriza la relación entre un deseo que sólo es “un barrunto de sí mismo” y un objeto que “está tan cerca, que ya está allí”, pero que, en sentido propio, no lo está. La “dulzura” de la melancolía consiste justamente en que la ambigüedad del objeto, *a la vez* ya barruntado y todavía ausente, dispensa al sujeto melancólico de la congoja respecto del objeto *aún* indeterminado y sólo insinuado, tanto como lo dispensa de la pena y del dolor respecto del objeto ya perdido. Entre el “aún no” y el “ya no”, el objeto deseado se afirma sólo “a la manera del presente” [*praesentisk*], y, por tanto, sólo se presenta bajo la condición de su “suspensión”: así, “lo deseado se evade, tímido y pudoroso como una mujer; cuando se produce la separación, lo deseado desaparece *et apparet sublimis* [y aparece suspendido] o, en todo caso, fuera del deseo”³⁶. De más está decir que la dulzura aquí señalada, en la medida en que el objeto invitado a “despertar” no se asocia a una forma de expresión lingüística capaz de retenerlo, sólo puede calificarse como tal en función del contraste con la congoja, con la pena y con el dolor que la rodean por todas partes. Pero es la ausencia misma de una forma lingüística la que permitirá tomar ese objeto sublime de la melancolía como origen de la forma musical.

Al margen de su función en la dialéctica del deseo, cuya continuidad se hace explícita en la descripción de los dos estadios posteriores, el concepto de melancolía o de pesadumbre reaparece en la segunda parte de *O lo uno o lo otro*, apoyado en la misma distinción entre el espíritu y la totalidad de lo natural: “¿Qué es, entonces, la melancolía [*Tungsind*]? Es la histeria del espíritu. (...) Como espíritu inmediato, el hombre se corresponde con la totalidad de la vida terrestre, y entonces es como si el espíritu quisiera sustraerse a esa dispersión y concentrarse y transfigurarse en sí mismo (...) Si esto no sucede, el movimiento se interrumpe, se reprime, y entonces aparece la

34 SKS 2, 83; ESK 2, 99.

35 SKS 2, 82; ESK 2, 98.

36 Ibid.

melancolía”³⁷. Esta explicación psicológica se inserta en el contexto de una crítica de la cultura romántica, en la que la melancolía no es sólo una afección individual sino también “aquello bajo lo que gimen la Joven Alemania y la Joven Francia”³⁸. De hecho, Kierkegaard se refiere desde el comienzo a la melancolía como un fenómeno particularmente extendido en la modernidad: “Tanto se ha hablado ya de la liviandad [*Letsind*] de la época, que yo creo que ha llegado el tiempo de hablar un poco de su pesadumbre [*Tungsind*], y espero que la explicación resulte más satisfactoria. ¿No es la pesadumbre el defecto de la época (...)?”³⁹ Situada en el punto en el que totalidad de la vida natural deja de ser tal, pero resistiéndose, a la vez, a la posibilidad de que el espíritu se capte a sí mismo como espíritu, la melancolía es el signo de una cultura que intenta en vano “conquistar la jovialidad griega, que justamente no se puede *conquistar*, sino sólo perder”⁴⁰. La vanidad del intento se agrava por el hecho de que aquellos que lo emprenden “tampoco consiguen la categoría eterna del espíritu”, categoría que, de acuerdo a Kierkegaard, “el helenismo no conoció”⁴¹. Si retomamos en este punto nuestra distinción inicial entre la estética de la reminiscencia y la del olvido, podemos argumentar que la estética del olvido se constituye en la atmósfera de la melancolía moderna en cuanto ésta sólo recupera el aspecto negativo de la “triste jovialidad erótica”⁴² griega. La despreocupación e ingenuidad atribuida al mundo griego, pagano o antiguo lleva también el sello de la quietud y de la “dulzura” ya nombrada en relación a la melancolía del primer estadio erótico. Refiriéndose a la concepción pagana de la muerte, por ejemplo, Kierkegaard observa en *El concepto*

37 SKS 3, 183; ESK 3, 174s..

38 Ibid.

39 SKS 3, 32; ESK 3, 30. El ya aludido confinamiento de la experiencia en lo meramente “presente” vuelve a ser mencionado en este pasaje: “Cuando se ha extirpado todo menos el presente, no es de extrañar que se lo pierda a causa del constante miedo a perderlo” (*ibid.*). La calificación de “nuestro tiempo”, es decir, de la modernidad, como un tiempo “más apesadumbrado [*mere tungsindig*] y, por ello, más profundamente desesperado” que “los tiempos de Grecia” aparece también en la primera parte de *O lo uno o lo otro*. Cf. SKS 2, 141; ESK 2, 161.

40 SKS 4, 383; CA, p. 109.

41 Ibid.

42 Ibid. No sigo aquí la versión de D. Gutiérrez, quien traduce “*den veemodige erotiske Heiterkeit*” por “la melancólica jovialidad erótica”. Respecto de la diferencia entre esta “vaga tristeza” y otros estados de ánimo, cf. SKS 6, 288: “la tristeza [*Veemod*] es la Gracia de la pena, como la desesperación es su Furia”. Otro autor danés de la época, directamente influenciado por la lectura de Kierkegaard, distingue en una de sus obras la tristeza y la melancolía (o pesadumbre); cf. H.P. Kofoed-Hansen (Jean Pierre), *Kød og Ånd*; Odense, 1846; p. 156: “en la tristeza [*Vemod*] puede uno tener todavía todos los goces de la vida; yo estoy apesadumbrado [*er tungsindig*], la vida se me viste de negro”.

de angustia que ésta “era más suave y atractiva, como también la sensibilidad del paganismo era más ingenua y su temporalidad más despreocupada”⁴³. Allí mismo, siguiendo a Lessing, evoca la representación estética de la muerte bajo la figura de un genio que viene a guiar al moribundo, y observa que la actitud de este “guía silencioso” es tan calma “como un recuerdo con el que se no se recuerda nada”⁴⁴. En este contexto no se menciona el ideal romántico, pero queda claro que la dulzura buscada en el olvido se asocia a la dulzura de un recuerdo vacío, alusión negativa al mutismo de la melancolía en el seno mismo del pensamiento de la reminiscencia. La dulce tristeza de la sensibilidad griega se funda en el hecho de que la bella forma no da cabida a la expresividad del espíritu: “Cuando la belleza es lo decisivo, produce una síntesis de la que el espíritu queda excluido. Por eso, junto a la “confianza” y a la “tranquila solemnidad” de la belleza griega, hay también en ella una “pena inexplicablemente profunda”⁴⁵.

4. Mirada melancólica y ceguera de las formas

Desde este punto de vista, la tentativa moderna de un retorno a la experiencia griega de la naturaleza se aproxima a aquello que constituye el paradigma del arte clásico, a saber, la *escultura*. “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 hondo, el concepto de espíritu y, en consecuencia, tampoco llegaron a comprender profundamente la sensibilidad y la temporalidad”⁴⁶. La escultura griega es la imagen de una eternidad capturada en el “instante”, un instante que es propiamente “átomo” del tiempo⁴⁷. La ausencia del espíritu en esa forma estética que, de todos modos, ha superado –o suspendido– el devenir natural, es análoga a la reducción melancólica del erotismo a su grado inicial. Pero mientras que la escultura griega precede a la determinación del espíritu, instalándose en el plano de la determinación “anímica” (reposo del alma reflejado en la materia), el instante melancólico es producto de la negativa del espíritu a desarrollarse más allá de la sensibilidad, que de esta manera rompe su equilibrio formal y desciende, por así decirlo, al límite mismo del devenir

43 SKS 4, 395n; CA, p. 123n. Sobre del uso del término “sensibilidad”, cf. aquí mismo nota 2.

44 Ibid.

45 SKS 4, 369; CA, p. 92s.

46 SKS 4, 391n; CA, p. 118n.

47 SKS 4, 386n; CA, p. 113n.

natural⁴⁸. Es el punto en el que Kierkegaard sitúa la literatura romántica: dada la disyunción establecida por el cristianismo entre la carne y el espíritu, “lo que quiere el romanticismo, y en ello se diferencia del helenismo”, es negar el espíritu, con el agregado de que “en el goce de la carne quiere gozar de la negación del espíritu”⁴⁹. En este sentido hablaba ya Hegel de la búsqueda de un “gocce de sí mismo” por parte del “yo” irónico que, de hecho, se expresa como infelicidad y “nostalgia” [*Sehnsüchtigkeit*] en la pura inactividad del alma⁵⁰. El espíritu está todavía allí como principio reflexivo, pero la reflexión que produce es la mera reproducción de imágenes inmóviles. Así lo observa Kierkegaard en su evocación del personaje de Lisette en la *Lucinde* de Friedrich von Schlegel: en la habitación de Lisette no hay otra cosa que pinturas de Corregio y de Tiziano, algunas piezas de mármol y, fundamentalmente, enormes espejos que son como una “consciencia extrínseca”, “la única conciencia que ella ha conservado”⁵¹. Los espejos son aquí el emblema de una mirada que contiene su objeto apresado en sí misma y que, por tanto, carece de objeto. Comparada con la escultura como la forma artística a la que le falta la mirada, la melancolía es más bien una mirada en el vacío. Esa mirada sin objeto ha sido considerada ya en la descripción del primer estadio erótico-musical, en el cual “el deseo no podía tener objeto alguno, pero, sin haber deseado, se encontraba en posesión de su objeto, y por eso no podía llegar a desear”⁵². La falta de objeto de la mirada melancólica es, en realidad, falta de distancia, falta del espacio al que ya la escultura, en su ceguera, recurre para conjurar

48 El hecho de que Kierkegaard rechace la teoría según la cual la melancolía “reside en lo corpóreo” (cf. *SKS* 3, 184) no impide señalar la relación entre su propia interpretación de este fenómeno como afección del espíritu y la explicación del mismo como desequilibrio de los humores corporales. La relación ha sido destacada por Adorno: “el espiritualismo histórico construye para sí una doctrina antropológico-natural del organismo. (...) La antigua doctrina de los temperamentos somáticos retorna curiosamente en el espiritualismo idealista. Aquella concuerda bien con la psicología kierkegaardiana de los afectos.” – T. W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, en *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979; vol. 2, p. 77. Adorno concibe la melancolía o pesadumbre [*Schwermut*] como el movimiento dialéctico por el que el puro espíritu, en su immanencia, “capta la naturaleza en la profundidad de la que ella surge para llevarla a lo alto y salvarla” (ibid., p. 87). Ese mismo movimiento, sin embargo, supone lo que aquí hemos caracterizado como el descenso del espíritu al límite en el que la naturaleza se totaliza como ser para-otro.

49 *SKS* 1, 323s. Cf. s. 325: “Lo que quiere es *la desnuda sensualidad*, en la que el espíritu es un *momento negado*; aquello a lo que se opone es *la espiritualidad*, en la que la sensualidad es un *momento incorporado*”.

50 Cf. G.W.F. Hegel, *Werke*, vol. 12, p. 103.

51 *SKS* 1, 328s; *ESK* 1, 314.

52 *SKS* 2, 90; *ESK* 2, 105.

la pesadumbre. Lo que más arriba hemos calificado como el “instante” de la melancolía es esa misma mirada, sólo que la anulación de las distancias se expresaba allí como falta de movimiento, como la “tranquila quietud” de una ansiedad que no se decidía a transformarse en “pena” ni en “dolor”⁵³.

En este sentido, la melancolía va también más allá de representación de la “pena sustancial” que Kierkegaard, en otro de los ensayos de *O lo uno o lo otro*, encuentra representada en la tragedia griega. Término tomado de la fenomenología hegeliana, lo “substancial” es el conjunto de las fuerzas que determinan y sostienen al sujeto trágico: “el Estado, la familia, el destino. Esta determinación sustancial es lo propiamente fatal en la tragedia griega y es lo que verdaderamente la caracteriza. Por eso la caída del héroe no es una consecuencia sin más de su acción sino que es además un padecimiento (...)”⁵⁴. Como sugiere Hegel, el Estado expresa “la vida ética en su universalidad espiritual”, mientras que la familia expresa “la eticidad natural”⁵⁵, y la relación trágica entre estas fuerzas se hace particularmente visible en obras tales como los *Siete contra Tebas* y *Antígona*. Los personajes trágicos que encarnan de manera individual el sentido de esos fines objetivos son, también para Hegel, comparables a “obras escultóricas”⁵⁶. Kierkegaard extiende la analogía: “el efecto producido por una tragedia griega” se parece a “la impresión que produce una estatua de mármol, a la que le falta el poder de lo ojos. La tragedia griega es ciega”⁵⁷. La afirmación del carácter escultórico del personaje trágico es consecuente con la presuposición de que sus acciones arraigan en un fondo no-individual. No hay escultura ni tragedia en sentido griego a menos que el instante –el de la visibilidad o el de la acción– pueda ser remitido a una cierta eternidad, siendo ésta el contenido de todo pensamiento de la reminiscencia. La *Antígona* de Sófocles es para Kierkegaard, como para Hegel, el ejemplo sobresaliente de la individualidad trágica que, como única fuerza, encarna la eternidad de la ley divina cuya sede es la familia⁵⁸. La “pena sustancial” de *Antígona* se explica, en su acción, por la inflexible afirmación de la eticidad. Al referirse especialmente a los personajes femeninos de la literatura romántica, Kierkegaard se atiende asimismo a la determinación hegeliana de la ironía al hacer notar que ésta “quiere suspender toda eticidad”, aclarando que se trata de una “caprichosa suspensión *momentánea* de lo objetivamente válido”⁵⁹.

53 Cf. *SKS* 2, 82; *ESK* 2, 98.

54 *SKS* 2, 143; *ESK* 2, 163.

55 G.W.F. Hegel, *Werke*, vol. 14, p. 550.

56 *Ibid.*, p. 528.

57 *SKS* 4, 174.

58 G.W.F. Hegel, *Werke*, vol. 7, p. 227; vol. 11, p. 70.

59 *SKS* 1, 324. Subrayo: *momentánea*. Cf. G.W.F., *Werke*, vol. 12, p. 103ss.

Si este retorno a la vacuidad del instante es posible en la modernidad, es porque la literatura moderna “brega por lo cómico”⁶⁰ más bien que por la representación de la pena, y ello porque el héroe “se refleja de modo subjetivo en sí mismo y esta reflexión no lo ha reflejado tan sólo fuera de toda reflexión inmediata con el Estado, la estirpe y el destino sino que a menudo lo ha reflejado incluso fuera de su propia vida interior”⁶¹. La posibilidad de encontrarse *fuera de sí*, propia de la individualidad despojada del peso de lo sustancial, es la posibilidad extrema que Kierkegaard ve realizada en la liviandad de la época romántica, pero también en la pesadumbre que resulta de tener que cargar con el sentido total del obrar. El romanticismo que Kierkegaard evoca de esta manera no es tanto el de los “personajes románticos” en sentido lato que, como ya lo explica Hegel, están situados “en un amplio espectro de relaciones y condiciones contingentes en el que cualquier tipo de acción es posible”⁶², sino la radicalización irónica de esa contingencia en el punto en el que la individualidad misma del personaje pierde su centro. Por eso, más allá de la experiencia de “lo trágico moderno”, tal como se define, por ejemplo, en el *dolor* de un Hamlet, Kierkegaard busca el temperamento esencial de la época moderna en la *melancolía* de unos personajes que, en la reflexividad de su mirada, asisten a su propia disolución. El dolor de Hamlet, en cambio, es propiamente “pena reflexiva”, subjetivizada. Sigue habiendo en ella un contenido sustancial⁶³, aunque éste no se expresa ni puede expresarse de manera directa. En el ensayo sobre lo trágico, Kierkegaard se propone concebir una “Antígona” moderna mediante la variación de las circunstancias de la antigua, con el fin de mostrar que la pena reflexiva o el dolor no radica en el conflicto de fines sustanciales opuestos fuera del individuo mismo, sino que se intensifica indeciblemente en su interior. En el ensayo sobre las *Siluetas*, los personajes de Marie Beaumarchais, Margarita y Doña Elvira le permiten describir el recorrido que lleva de la pena inmediata a la pena reflexiva, haciendo que estas “novias de la pena” reciban “la dote del dolor”⁶⁴.

5. La estética de lo singular

La época moderna parece contar, para Kierkegaard, con dos posibilidades contrapuestas que se reflejan en el modo de expresar estéticamente el

60 SKS 2, 141; ESK 2, 160.

61 SKS 2, 143; ESK 2, 163.

62 G.W.F. Hegel, *Werke*, vol. 14, p. 567.

63 Cf. SKS 1, 352; ESK 1, 337: “Shakespeare (...) jamás permite que el contenido sustancial se desvanezca en un sublimado cada vez más volátil, y si su lírica culmina a menudo en la locura, en esa locura hay, a su vez, un extraordinario grado de objetividad”.

64 Cf. SKS 2, 209; 152; ESK 2, 152; 225.

sufrimiento. Dada la imposibilidad de retrotraerse al valor eterno de los fines de la acción en el seno de una estética de la reminiscencia, el hombre moderno puede reconocer su sufrimiento o bien en el dolor de la pena interiorizada, íntimamente reflexiva, o en la pesadumbre que acaba por ponerlo fuera de sí y lo condena a buscar su propia imagen en una especie de reflexión extrínseca. Si bien la última posibilidad lleva a la representación de la pérdida de sí, Kierkegaard no piensa esa alternativa como aquella que podría establecerse a partir de una ética de la autenticidad, sino ante todo como una alternativa estética. El mismo pensamiento subyace a su caracterización de la ironía de Schlegel, Tieck y Solger⁶⁵ como la variante opuesta a la “ironía dominada” de Shakespeare y Goethe⁶⁶. La estética del dolor, es decir, el pensamiento de la subjetivación de la pena en el ámbito de lo trágico moderno, presupone la tensión entre la sensibilidad y el espíritu, determinación que se debe históricamente al advenimiento del cristianismo, pero que aquí es concebida en tanto determinación del ser estético. Como factor histórico, la exigencia del espíritu está también presente en la ironía romántica, que por eso mismo se propone gozar de su negación, sólo que, en ese goce, el contenido estético de la experiencia no se deja *determinar* por el espíritu.

Por lo que hace a la constitución de la estética del dolor, la insuficiencia del paradigma de la escultura (o del “arte”, como se lo llama en el ensayo sobre las *Siluetas*) es señalada a partir de las célebres observaciones de Lessing respecto del *Laocoonte*. Recordemos que, según la distinción supuesta por Lessing entre la mimesis poética (*Poesie*) y la mimesis pictórica (*Malerei*)⁶⁷, el término “arte” aquí utilizado por Kierkegaard viene a indicar de manera estricta el arte plástico, el arte del espacio. En este sentido, admite igualmente Kierkegaard, “lo que debe convertirse en objeto de representación artística debe poseer la calmosa transparencia dada cuando el fuero interno reposa en un correspondiente fuero externo. (...) Si aplicamos esto mismo (...) a la relación entre la pena y la alegría, nos apercibiremos con facilidad de que la alegría se deja representar artísticamente con mayor facilidad que la pena. Con ello no ha sido en modo alguno negado que la pena se deje representar artísticamente, aunque sí queda dicho que se alcanza un punto donde para ella es esencial establecer una contradicción entre el fuero interno y el externo que hace su representación imposible para el arte”⁶⁸. La contradicción a la que

65 Cf. *SKS* 1, 311ss; *ESK* 1, 298ss.

66 Cf. *SKS* 1, 352ss; *ESK* 1, 337ss.

67 Cf. G.E. Lessing, *Laokoon, oder über die Gränzen der Malerei und Poesie*, in *Gesammelte Werke*, vol. 6; Leipzig, 1841.

68 *SKS* 2, 167; *ESK* 2, 187.

se alude en estas últimas líneas es la que define el dolor en sentido estricto, que como tal no puede ser reflejado en la mimesis de los rasgos externos. La única desarmonía que el arte plástico es capaz de representar es aquella que se deja conciliar con la quietud del “alma grande”, idea que Lessing toma de Winckelmann y que designa la capacidad moral de dominar el sufrimiento⁶⁹. La grandeza del alma es en sí misma una forma de suspensión, es decir, de sublimación que, tan pronto como se expresa en relaciones espaciales, reduce el transcurso temporal del sufrimiento a un instante único. Ese instante es el de la máxima aproximación posible de la pena a la quietud del ánimo en sentido griego: quietud que es igualmente la de la forma a la que el movimiento de la pena se subordina. El dolor o pena reflexiva, en cambio, entendido como proceso de interiorización, tiene lugar en el tiempo y sólo en el tiempo. La expresión de ese proceso sería posible en la poesía, pero aún en ella la intimidad misma del dolor sigue siendo inaprensible. Puesto que Kierkegaard se refiere aquí a la representación del sufrimiento reflexivo, y no sólo al sufrimiento inmediato que ya Lessing consideraba poéticamente representable, está claro que la posibilidad de la representación del dolor no se debe, en Kierkegaard, al hallazgo de una forma poética capaz de suspender o de contener el movimiento que lo caracteriza. En rigor, Kierkegaard no presupone *forma* poética alguna funcionalmente análoga a la forma escultórica. Si lo hiciera, su estética permanecería aferrada al paradigma de la reminiscencia. Por el contrario, lo que una cierta poesía puede mostrar en relación al dolor es la serie de las transformaciones que tienen lugar en la interioridad del personaje cuando *ninguna forma externa* le corresponde. La poesía capaz de describir esa contradicción no es ya la tragedia en sentido griego, en la que el individuo encarna una totalidad, y en la que el sufrimiento es expresión de un conflicto entre totalidades, sino sólo la poesía en la que los individuos se encuentran entregados a su propia facticidad, y en la que la colisión con las acciones de otros individuos no puede ser referida al destino.

Sin embargo, las indicaciones más precisas respecto de la “determinación del espíritu” en la estética corresponden más bien a la concepción kierkegaardiana de la música, que, como “arte cristiano”, expresa “la sensualidad” en tanto que “excluida por el espíritu”⁷⁰. Así como la tragedia antigua presupone la posibilidad de la escultura, no será desacertado afirmar que Kierkegaard busca la paradójica figura de una “Antígona moderna” en el límite de una experiencia que cabría calificar de “musical”. Al perfecto *equilibrio* anímico

69 Cf. G.E. Lessing, *op. cit.*, p. 7.

70 Cf. SKS 2, 68ss; ESK 2, 85ss. En relación al término “sensualidad”, cf. aquí mismo nota 2.

del instante escultórico, que la tragedia griega supera en la acción y la ironía moderna en la inacción, será preciso oponer la *tensión* entre la alegría del instante musical y la dimensión reflexiva (espiritual) que no tiene cabida en el mismo. Una vez más, el razonamiento de Kierkegaard guarda cierta analogía con la teoría hegeliana del arte cristiano: puesto que el espíritu accede con el cristianismo a una determinación más elevada que no puede ser expresada en ninguna forma sensible, este arte, que Hegel llama “romántico”, es “el rebasarse a sí mismo del arte [*das Hinausgehen der Kunst über sich selbst*], si bien dentro de su propio ámbito y en la forma del arte mismo”⁷¹. Para Kierkegaard, sin embargo, el fenómeno en el que tiene lugar ese desbordamiento del arte es la música, en la medida en que ésta puede expresar positivamente la sensualidad en tanto que excluida por el espíritu.

La consideración de las figuras literarias que Kierkegaard escoge como posibles ejemplos de una estética del dolor nos permite advertir la función que la experiencia de la música tiene en ese plano. Las heroínas del dolor, o del pasaje de la pena al dolor, son mujeres abandonadas a su suerte en el límite mismo de la posibilidad del matrimonio. Por eso se refiere a ellas como “desposadas por la pena”⁷², como si un paradójico voto las uniera, en un duelo interminable, a un individuo ausente. El hecho de que se trate de figuras femeninas responde al criterio según el cual la mujer, ya en la tragedia griega, es portadora de los fines sustanciales de la familia. Desde el punto de vista de la estética de Kierkegaard, la suspensión de esa función alcanza su punto culminante el instante de la *seducción*. En ese momento esencialmente no-trágico, ella es tomada como individuo singular, como un ser sin sustancialidad. La dialéctica kierkegaardiana del deseo ubica el acontecimiento de la seducción en el tercero y último de los “estadios” del erotismo musical. En el primero, como se recordará, el deseo sin objeto duerme en una quietud que es también, *mutatis mutandi*, “sustancial”. La feminidad latente del primer estadio es como una “flor” a la vez bella y viviente: bella en la medida en que es potencialmente un “ser para otro”, viviente en tanto que análoga a la totalidad de la naturaleza. En el segundo estadio erótico, la flor ha sido cortada, separada de la planta, no para ser apreciada como forma pura, sino para ser mitificada: “El deseo despierta, el objeto se sustrae, múltiple en sus manifestaciones, la nostalgia se desprende del suelo terrestre y se pone a vagar, a la flor le salen alas y revolotea de aquí para allá, inconstante e infatigable”⁷³. El carácter “múltiple” de las manifestaciones del objeto, la posibilidad de su circulación

71 G.W.F. Hegel, *Werke*, vol. 12, p. 120.

72 SKS 2, 209; ESK 2, 225.

73 SKS 2, 86; ESK 2, 101.

y de su indefinida reinscripción, contrasta ya con la puntualidad del objeto melancólicamente suspendido sobre un fondo de congoja. Pero la determinación plena del erotismo sólo se da en el tercer estadio, allí donde Don Juan no desea ya “lo Uno” de manera ideal, ni “lo múltiple” como tal, sino que “desea lo singular [*det Enkelte*] de manera absoluta”⁷⁴. Tal es la forma del deseo caracterizado como seducción. Don Juan desea en cada mujer singular lo femenino como tal. Kierkegaard toma el fenómeno de la seducción como una nueva indicación de la diferencia entre la estética griega y la estética no-griega: “En el helenismo, curiosamente, la idea del seductor falta por completo. (...) La razón por la cual esa idea falta en el helenismo es que, en él, la vida en su totalidad está determinada como individualidad [*Individualitet*]. Así, lo anímico predomina o se encuentra siempre en consonancia con lo sensual”⁷⁵. La ruptura de la determinación anímica produce un ser singular que no es ya “individuo” en sentido numérico. La seducción constituye un nuevo grado de “suspensión” estética: en ella, el deseo logra definitivamente fijar su objeto como un objeto ya-no-natural y, a la vez, ya-no-substancial. En el mito de Don Juan, la mirada erótica del seductor no sólo aísla el ser de la mujer respecto de su sustrato natural, sino que la redime también de su particularidad, y, en este sentido, le asigna un valor absoluto. La determinación definitiva del deseo tiene su fundamento en la tensión, introducida por el espíritu, entre la reflexión y la inmediatez, entre la palabra y la sensualidad. Pero así como el momento de la seducción pertenece propiamente a la música, la mujer abandonada tras el instante de su singularización no es ya una criatura musical. El dolor o la pena reflexiva que sirve de objeto a la tragedia moderna se instala ahora en el individuo singularizado, es decir, en un sujeto que ya no puede entenderse a sí mismo como un ser particular con respecto a la generalidad de la vida sustancial, pero que tampoco encuentra posibilidad alguna de conferir a su dolor un sentido estético: el dolor absolutamente subjetivo no es en modo alguno “para otro”.

En el ensayo sobre *El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno*, el sufrimiento de la nueva “Antígona” recibe una denominación específica: se trata de la *angustia*. La determinación posterior de este fenómeno como “el instante en la vida del individuo” nos indica que la angustia es el punto en el que la existencia, en su determinación espiritual, se enfrenta a su propia “suspensión” estética. Si se admite que las diversas figuras del sufri-

74 *SKS* 2, 90; *ESK* 2, 105s.

75 *SKS* 2, 98; *ESK* 2, 113. Cf. *SKS* 2, 69; *ESK* 2, 86: “En el helenismo, la sensualidad se encontraba dominada en la bella individualidad, (...) el elemento anímico que constituía la bella individualidad era inconcebible sin lo sensual”.

miento estéticamente representable, según la lectura que hemos propuesto, se sitúan entre el inquietante silencio de la naturaleza –hacia el que gravita la melancolía– y la expresividad del espíritu, será preciso añadir que la angustia no se identifica simplemente con esa pura expresividad, sino que hunde sus raíces en lo sensible y lo vincula esencialmente al espíritu. La importancia del concepto kierkegaardiano de la angustia reside justamente en que permite señalar *aquello que, en la sensibilidad, es ya espíritu*. Definida como “una categoría del espíritu que sueña”, la angustia es primeramente la experiencia de la falta de objeto característica del primer estadio erótico, experiencia de la mera posibilidad de la libertad, que “no es ninguna carga pesada, ni ningún sufrimiento que no pueda conciliarse con la felicidad propia de la inocencia”⁷⁶. En ese punto, la angustia tiene “el mismo significado que el que encierra la melancolía en un momento muy posterior, a saber, cuando la libertad, una vez que ha recorrido las formas imperfectas de su historia, está a punto de alcanzarse a sí misma en el sentido más profundo”⁷⁷. Esta explicación coincide con la definición de la melancolía como “histeria del espíritu” en *O lo uno o lo otro*⁷⁸. La melancolía no se funda en la angustia de *la inocencia*, sino que, en su negatividad, se aproxima a lo que Kierkegaard llama “angustia de *la falta de espiritualidad*”⁷⁹. Pero hemos visto que la “tristeza” está también presente en la determinación anímica de la sensibilidad, en el momento “griego” de la misma, siendo posible reconocer en él “esa especie de angustia en que flota estremeciéndose – por más que el hombre helénico no lo notara – toda su belleza plástica”, la experiencia de un “enigma” ligado a “una nada inextricable como es la de la angustia”⁸⁰. En definitiva, el paganismo en su totalidad “yace en la angustia” en la medida en que *el destino* es para el sujeto esa misma “nada”, es decir, aquello con lo cual “no puede entrar en relación”; del destino así entendido podrá decirse lo mismo que se ha dicho acerca de la escultura y de la tragedia antigua: “el destino es ciego”⁸¹. La angustia del destino, por su parte, se diferencia también de aquella en la que la “nada” del objeto es acogida en la experiencia de la *culpa*, calificación del tipo de angustia que Kierkegaard atribuye a la concepción veterotestamentaria de la sensibilidad,

76 SKS 4, 347s; CA, p. 67.

77 SKS 4, 348; CA, p. 68. Cabe interpretar que la melancolía, en algún sentido, “quiere” la angustia, pero busca al mismo tiempo borrar la subjetividad de ese querer. A ello se vincula el hecho de que la melancolía (en realidad la *tristitia* o *acedia* que la modernidad transforma en melancolía) fuese pensada tradicionalmente como un pecado. Cf. SKS 3, 180; ESK 3, 172.

78 Cf. SKS 3, 183; ESK 3, 174.

79 Cf. SKS 4, 396ss; CA, p. 124ss.

80 SKS 4, 369; CA, p. 93.

81 SKS 4, 399s; CA, p. 128s.

pero que encuentra localizada igualmente en el catolicismo y, desde una perspectiva histórica, en el medioevo: aquí, la sensibilidad no cesa de ser *sacrificada* por el espíritu⁸². Cabe interpretar que ese sacrificio toma, en la experiencia estética, el sentido de la exclusión de lo sensual (tal como se da en la música cuando ésta expresa el estadio superior del erotismo) o el sentido de la insuficiencia de la expresión sensible (tal como se da en la literatura cuando ésta busca aludir a la intimidad del dolor). Sólo la “angustia del pecado” envuelve la determinación espiritual de la libertad situada ante su propia posibilidad; sólo a partir de ese punto la dialéctica de la angustia va más allá de la dialéctica del deseo, cuyo desarrollo inicial, sin embargo, coincide con el de aquella. La lectura paralela de estos diferentes desarrollos dialécticos, cuya articulación puede ser indicada a grandes rasgos (véase el esquema propuesto), nos permite apreciar las diversas formas del sufrimiento en el plano existencial y su relación con la búsqueda de una expresión artística:

Dialéctica del espíritu	Expresión erótica: Dialéctica del deseo		Dialéctica de la angustia		Expresión artística	Dialéctica del sufrimiento
Determinación Espiritual	—		Angustia del pecado		—	Angustia
Exclusión de la sensibilidad por el espíritu	Singularidad/ Universalidad/ Fijación	3er estadio musical	Angustia de la culpa y del sacrificio		Ironía dominada	Dolor (pena reflexiva)
Exclusión del espíritu en la síntesis sensible	Individualidad/ Multiplicidad/ Movilidad	2do estadio musical	Angustia del destino		Tragedia griega / Escultura	Pena substancial
“Sueño” del espíritu en lo sensible	Unidad/ Inmovilidad	1er estadio musical	Angustia de la ino- cencia	Angustia de la falta de espiri- tualidad	Ironía romántica	Instante melancólico
Naturaleza (ser para-otro)	—		—		—	Dolor de la naturaleza

De hecho, es la reiteración modal de los conceptos de “espíritu” y de “angustia” en la argumentación de Kierkegaard lo que autoriza a integrar en un mismo planteo las referencias al sufrimiento efectuadas en diversos escritos. La dialéctica del sufrimiento es, de este modo, una dialéctica de la singularización, en el sentido en que “el singular” [“*den Enkelte*”] es para Kierke-

82 Cf. SKS 4, 405ss; CA, p. 135ss. Sobre la relación entre el espíritu y la sensibilidad en la alta Edad Media y el tema de la seducción, cf. SKS 2, 94s; ESK 2, 109s.

gaard, en última instancia, “la categoría del espíritu, del despertamiento del espíritu”⁸³. La necesidad de describir esa dialéctica a partir de una discusión de los conceptos de la estética responde al hecho de que las posibilidades de existencia que el espíritu ha de comprender de manera singular son, al mismo tiempo, sus propias *imágenes*. En ello piensa Kierkegaard cuando, en una obra posterior, afirma que la pesadumbre tiene su sede “en la imaginación”, y que “la posibilidad es su alimento”⁸⁴. Pero sólo la perspectiva de la angustia puede, en la “nada” de su objeto, mostrar que las imágenes del espíritu no son las de la naturaleza sensible, sino que toda sensibilidad es sensibilidad del espíritu y en el espíritu.

83 S. Kierkegaard, *Samlede Værker*; Copenhagen, Gyldendal, 1906; vol. 13, p. 607.

84 *SKS* 6, 363.