

Søren Kierkegaard. La melancolía como fundamento de la existencia estética

Søren Kierkegaard. The Melancholy as the Foundation of Aesthetic Existence

ALEJANDRO PEÑA ARROYAVE
Universidad del Salvador, Argentina
alejandropaister@gmail.com

RESUMEN

En diálogo con el Romanticismo alemán, Kierkegaard construye en *O lo uno O lo otro* el perfil de quien vive estéticamente como culminación de los ideales estéticos románticos. En el Romanticismo, la ironía se convierte en el elemento esencial a tal forma de vida, ya que permite alejamiento de la realidad en tanto superioridad de un yo que se concibe absoluto, mediante un distanciamiento crítico que le permite contemplarse a sí mismo como obra de arte. Sin embargo, desde la reelaboración de Kierkegaard, puede mostrarse que la ironía es el instrumento para aparecer en el mundo como yo absoluto y dominador, pero el fundamento de la existencia estética permanece anclado en la melancolía. La tesis del escrito consiste en mostrar precisamente que el elemento oculto en la existencia estética es la melancolía en la medida que determina una visión quebrada del mundo y por ello una disputa entre hombre y realidad.

Palabras clave: yo absoluto, ironía, melancolía, existencia estética, realidad

ABSTRACT

In discussion with German Romanticism, Kierkegaard built in *Either/Or* the profile who lives aesthetically as the culmination of the romantic aesthetic ideals. In Romanticism, the irony becomes so essential to life, allowing detachment from reality as superiority of me who is conceived absolutely, by means of a critical distance that it allows him to be contemplate himself as a work of art. However, in the Kierkegaard's reprocessing, it can be shown that irony is the instrument to appear in the world as absolute and dominant, but the foundation of aesthetic existence remains anchored in the melancholy. The thesis of this paper is to show precisely that hidden element in the aesthetic existence is the melancholy in the measure that determines a broken vision of the world and therefore a dispute between man and reality.

Keywords: I absolute, irony, melancholy, aesthetic existence, reality

Introducción

En diálogo con el Romanticismo, Kierkegaard construye en *O lo uno O lo otro I* lo que sería el ideal de vida estético encarnado en un seudónimo, el Esteta A. Este se presenta como un ser enigmático que puede, según la idea de genio romántico, jugar con la realidad a su antojo ya que se asume como Yo absoluto frente a un mundo caduco y tedioso en el que se mueven hombres que han errado en su comprensión del mundo al revestir a ese mundo de una seriedad exagerada. El Esteta A. llega a concluir, tras muchos rodeos, que la finalidad del hombre en la tierra es la de entretenerse haciendo de sí mismo una obra de arte. Esto es, negando toda forma de relación con la realidad que no sea la impuesta por un yo entendido como lo absoluto. Según el Esteta A., la quintaesencia de la existencia radica en relacionarse con la realidad de manera estética, es decir, jugando con ella de modo irónico sin comprometerse con los ideales del hombre que, como la historia misma ha mostrado, desembocan en el tedio, pues el mundo mismo ha tenido su origen en el aburrimiento de Dios.¹ De ahí que lo único que queda es entretenerse sin caer en el señuelo de los ideales. Establecerse en la realidad por fuera de ella transformándola de modo arbitrario en la constante creación y recreación de sí mismo y por tanto de la realidad misma, ya que ésta depende de ese Yo absoluto. Pero esa risa y las condiciones mismas de asumirse como obra de arte tienen, como veremos, su origen en algo oculto y que el Esteta A. mismo sólo muestra por destellos; la melancolía. Incluso, más allá del ámbito estético, un rastreo del problema de la melancolía nos sugiere una importancia mayor en el todo del pensamiento de Kierkegaard en estrecha relación con el estadio religioso. Surge así, como se insinuará al final de este trabajo, un camino de relación entre lo estético y lo religioso por vía de un análisis de la melancolía. Si bien el presente trabajo se centra en la figura del Esteta A. como pseudónimo central para rastrear el problema del ideal estético en Kierkegaard, en la medida que se pretende presentar una visión amplia de lo estético desde la melancolía, entran en el análisis también otros pseudónimos estéticos, como por ejemplo Constantin Constantius, autor de *La repetición*, y el joven enamorado autor de las cartas que componen *¿Culpable? ¿No Culpable?*, parte final de *Etapas en el camino de la vida*, desde donde, precisamente, se puede rastrear una conexión de lo estético con lo religioso a través de la melancolía.

¹ KIERKEGAARD, S. *O lo uno O lo otro I*, Madrid: Trotta, 2006, p. 294.

1. El yo desatado. La ironía como paradigma de la creación en la estética del Romanticismo

Si con Descartes el pensamiento había tocado tierra firme en tanto que se determina en la subjetividad, con Fichte no sólo toca tierra, sino que se adueña de ésta. Fichte propuso un idealismo en el que la filosofía estuviese en condiciones de cumplir con su tarea, es decir, la de “dar a conocer el fundamento de toda experiencia”.² Para Fichte, dicha tarea sólo puede llevarse a cabo si la filosofía encuentra un principio que pueda explicar aquello que no depende del sujeto, esto es, la experiencia. Para ello, Fichte encuentra como principio de todo conocimiento el yo, pues con éste puede hacerse abstracción de aquello que está por fuera, el no-yo, lo sensible. De este modo, el yo hay que entenderlo como Yo absoluto que, como principio, posibilita la organización de la experiencia e incluso adelantarse a ésta sin estar supeditado a otro principio tal como lo sería, por ejemplo, la cosa en sí.³

Para Fichte, de lo que se trata es de que el hombre salga de la inmediatez de las cosas y pueda hacer abstracción de ellas: “repara en ti mismo: aparta tu mirada de todo lo que te rodea y llévala a tu interior. Tal es el primer requerimiento que hace la filosofía a quien se inicia en ella. No interesa nada de cuanto está fuera de ti, si no que sólo interesas tú mismo”.⁴ Así, adentrándose en sí mismo, el hombre puede, en la formación, emanciparse de lo externo hallando el Yo absoluto que reside en sí mismo. De este modo, aquello oculto, desconocido para el pensamiento (la cosa en sí), se encuentra al interior del pensamiento mismo en tanto el yo puede hacer abstracción de lo externo y dar cuenta de su fundamento, ubicándose así como principio de todo conocimiento. Este principio es la unidad entre el yo que forma parte del Yo absoluto y el no-yo (lo sensible). Sin embargo, dicha unidad es abstracta, pues se da al interior del pensamiento mismo, por ello “infinetizando de este modo el Yo, Fichte impuso un idealismo que hacía palidecer a toda la realidad”.⁵ Pues, efectivamente, si lo producido se da en lo mismo que lo produce, es decir, si lo que se piensa se origina

² FICHTE, J., *Introducciones a la doctrina de la ciencia*, Madrid: Tecnos, 1997, p. 8.

³ Fichte encuentra que, en filosofía, sólo hay dos sistemas posibles, el idealismo y el dogmatismo (realismo). En éste no es posible dar cuenta del fundamento de toda experiencia, pues el sujeto estará siempre restringido a algo externo. El dogmatismo hace abstracción del yo y por ello su experiencia está determinada por una cosa en sí.

⁴ FICHTE, J., *Introducciones a la doctrina de la ciencia*, p. 7.

⁵ KIERKEGAARD, S., *Sobre el concepto de ironía*, Madrid: Trotta, 2000, p. 296.

en el pensamiento, ¿cuál es el lugar para la realidad? Es así que, según Kierkegaard, los románticos se preguntan por una realidad metafísica o, conforme a sus intereses, por una realidad estética.

Sin embargo, en la ironía romántica hay una transgresión del pensamiento fichteano. Pues Fichte concibió ese yo absoluto como principio científico para conocer el mundo. En efecto, "Fichte quería construir el mundo, pero con ello se refería a una construcción sistemática. Schlegel y Tieck querían instaurar un mundo"⁶. Así, la ironía surge tomando ese yo absoluto, no como principio de conocimiento, sino ubicándolo en un individuo particular, en el artista entendido como genio. Aquel que, en tanto yo absoluto podía jugar a su antojo con la realidad histórica, ya destruyéndola, ya ironizando contra ella, evadiéndola siempre para crearse una propia. Pues en la ironía, el artista es el gran demiurgo capaz de crear y destruir lo creado. El mundo y la realidad son sólo arcilla en unas manos siempre dispuestas a darle nueva forma.

La ironía romántica se instaura, pues, en un Yo absoluto, no con pretensiones especulativas, no para aportar al conocimiento desde el punto de vista teórico, sino para establecerse como crítica frente a la realidad. El ironista se encuentra siempre en disputa con la realidad para mostrar cómo esta no tiene validez frente a las infinitas posibilidades del artista, frente a la realidad estética de éste. De ese modo, al concebirlo como realidad estética, ese yo se poetiza y, una vez logrado esto, la relación con el mundo será necesariamente estética. Pues, "sólo la fuerza poetizante, la genialidad como potencia imaginativa, crítica y proyectiva, puede, desplegándose, liberar todas las cosas de los límites de una versión parcial de sí mismas y del prosaísmo de un mundo dominado por lo finito"⁷. En tanto que el ironista vive en su realidad estética, la reflexión que realiza sobre sí mismo está encaminada hacia la transcendencia, hacia lo absoluto. Por ello, su inspiración parece no tener límites y no hay obra capaz de abarcar o retener la sobreabundancia de su genio, con lo cual cada obra aparece siempre como fragmento, inacabada. Ello garantiza el perpetuo devenir de la ironía y la separación de la realidad concreta, para retornar una y otra vez al caos de esa realidad sólo aparente que el ironista puede borrar cuando quiera, pues gracias a su arbitrariedad puede crearla de nuevo y, así, al infinito. Por lo

⁶ KIERKEGAARD, S., *Sobre el concepto de ironía*, p. 298. En este mismo sentido, Heinrich Heine considera exagerado pretender que los románticos tomaron toda la filosofía de Fichte o Schelling: "yo percibo, a lo más, el influjo de algunos fragmentos del pensamiento de Fichte y Schelling, en manera alguna el influjo de toda una filosofía". Heine, H., *La escuela romántica*, Madrid: La Fontana Mayor, 1987, p. 47.

⁷ SÁNCHEZ MECA, D., "Friedrjch Schlegel y la ironía romántica", en *Revista de filosofía*, 1985, p. 94

tanto, el ironista “puesto que no está dispuesto a formarse a sí mismo para adaptarse al entorno, es el entorno el que debe formarse de acuerdo con él, es decir, no sólo se poetiza a sí mismo sino que poetiza también el mundo que le rodea”.⁸ Efectivamente, antes que regirse por el orden establecido, el ironista prefiere el caos que ofrece siempre nuevas posibilidades, donde el mundo está siempre comenzando, pues como lo dice Schlegel, “la ironía es la clara conciencia de la eterna agilidad, de la plenitud infinita del caos”.⁹

Si bien, como lo dice Kierkegaard, en Schlegel hay una transgresión de lo dicho por Fichte, hay también el intento por resolver la gran falencia del idealismo Fichteano, a saber, la falta de concreción de este Yo absoluto. Para Schlegel, el arte puede llevar a cabo esa concreción que no puede realizar la filosofía. El medio para esto es la ironía, pues ésta permite, gracias a su “eterna agilidad”, un salir de sí y un retorno constante que le permite al artista ya ponerse en comunicación con lo ideal, ya retornar a lo real y abandonar su obra para emprender nuevamente, por así decir, su ascensión hacia la idea. Es decir, la ironía se muestra como espacio de juego entre lo real y lo ideal, es el instrumento que en manos del artista, de un Yo absoluto, posibilita concretar en la obra la idea, aquello de lo que la filosofía sólo puede hacer abstracción. El ironista se eleva sobre la realidad, ésta a sus ojos resulta siempre cambiante, siempre demasiado imperfecta y por ello se afana en establecer, una y otra vez, una nueva realidad tan insuficiente como la anterior. No se fija en nada pues tiene a su disposición el caos para crear lo que su ánimo le indique. Es así que el ironista se pone por encima de lo establecido, no lo cobija ninguna moral, ninguna ética, pues “vive de manera demasiado abstracta, demasiado metafísica y estética como para llegar a la concreción de lo moral y lo ético, la vida es para él un drama, y su atención está puesta en los ingeniosos enredos de ese drama”.¹⁰ Sin embargo, con tal modo de proceder, el ironista dice siempre más, pues aunque todo en la ironía parezca ingenio, burla, risa, en su fondo tiene algo trágico; la escisión del hombre moderno, el drama de la razón misma.

La ironía surge como oposición al orden que pretendían los ideales de la Ilustración, pues “la Ilustración suponía [...] que había un modelo de vida perfecto y cerrado; una forma de vida y de arte, de sensibilidad y pensamiento que era la correcta”.¹¹ La ironía es el intento por mostrar cómo todo

⁸ KIERKEGAARD, S., *Sobre el concepto de ironía*, p. 304.

⁹ SCHLEGEL, F., “Ideas y fragmentos”, en *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, Barcelona: Tusquets, 1979, p. 139.

¹⁰ KIERKEGAARD, S., *Sobre el concepto de ironía*, p. 305.

¹¹ BERLIN, I., *Las raíces del romanticismo*, Madrid: Taurus, 1999, p. 143.

no es fácilmente comprensible, o mejor aún, inexplicable la mayor parte de las veces. O bien podría ser de otro modo. La ironía es, como lo es en general la estética del Romanticismo, la manifestación de una sospecha contra el proyecto de la modernidad, en tanto va contra una organización sistemática del mundo. Por ello, ante el mundo organizado racionalmente, debe oponerse el sentimiento particular del individuo. En la ironía se muestra hasta qué punto el hombre moderno está encerrado en su propia subjetividad, en la incesante reflexión que le aísla de lo concreto, pues la realidad organizada le resulta tediosa. La ironía es, pues, el afán por zafarse de las pesadas cadenas del orden, de la sistematización de la existencia. La ironía es, “la posibilidad de patear, de hacer lo que deseamos, es el único privilegio que conservamos en este mundo temible, en este espantoso engranaje”.¹²

La ironía es el elemento teatral para, por un lado, desenmascarar a la vida, y por otro, para mostrar nuestra supremacía de espíritu, “hay que mostrar a la vida que somos capaces de desenmascararla, de hacer de ella un juguete y de probarnos de esta manera, a nosotros mismos, la supremacía de espíritu”.¹³ La ironía es el elemento para darnos un papel en la vida que resulte creíble para los otros pero ante todo para nosotros mismos, sin perder la conciencia de ese juego, pues justamente en ello radica la superioridad. De esto surge la vida como teatro en constante transformación. La ironía es, así, la alta conciencia de lo entretejido que está todo en la existencia, es, como recuerda Octavio Paz: “amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y conciencia de esa contradicción”.¹⁴ Es el movimiento permanente de la existencia y su resolución en el individuo, es el esfuerzo por comprender, desde una perspectiva criticista, los movimientos del yo en toda la amalgama de la realidad.

Pero en los terrenos exclusivos del arte, que gracias a la propia ironía serán cada vez más cercanos a la existencia, es decir, menos comprensibles, la ironía, como bien lo anota Domingo Hernández, fue la forma en que se buscó un equilibrio y autolimitación en el proceso de creación.¹⁵ La ironía es la traducción de la teoría fichteana de la reflexión al arte; a la relación del artista con su propia obra. Esta reflexión consiste en el autoponer del Yo reconociéndose y reconociendo al mundo en la reflexión (reflejo) como construcción propia, donde le anula y vuelve a construir por necesidad de ese movimiento. Pero, “mientras que Fichte cree poder trasladar la reflexión

¹² BERLIN, I., *Las raíces del romanticismo*, p. 153.

¹³ BÉGUIN, A., *El alma romántica y el sueño*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 60.

¹⁴ PAZ, O., *Los hijos del limo*, Bogotá: Oveja negra, 1985, p. 39.

¹⁵ HERNÁNDEZ, D., *La ironía estética*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002, pp. 67-68.

a la posición originaria, al ser originario... los románticos parten del mero pensarse-a-sí mismo como fenómeno; éste resulta apropiado para todo, pues todo es sí mismo".¹⁶ Esto, trasladado al arte, significa la arbitrariedad de un yo que juega con su propio contenido y anula la realidad.¹⁷ Esa ironía permite al artista concebir su obra como algo inagotable, concepción con la que se intenta abarcar la infinitud.

Pero la ironía, entendida de ese modo, también cobra el sentido de ser el poder para crear y destruir la propia obra. El artista se crea al crear su obra, pero se aniquila cuando se aleja de ella, alejamiento para el que es clave la ironía. La ironía es justamente lo contrario del entusiasmo propio de la creación romántica, es lo tercero entre la obra y el artista; es la conciencia de la ficción presente en el artista. Es en ese sentido que el artista se pone por encima de sí mismo y de su propia obra. Por ello es muy ilustrativo cuando, en teatro, el autor aparte le hace caer en cuenta al público que se trata de una ficción. Y es de este modo que se prosigue la inagotabilidad de la obra, pues una y otra vez el artista se pone por encima de su creación. Pero el peligro de la ironía consiste en su apertura a lo caótico de las posibilidades, pues niega toda unidad, la desvirtúa, relativiza la finitud.¹⁸ De ahí que la formación propuesta por Schlegel consista en un estar en marcha constante sin más meta que la propia disolución en las posibilidades, en las alternancias. De esto se desprende el hecho de que el lenguaje de la ironía sea enigmático, lleno de paradojas. El ser del artista, siguiendo a Ortega y Gasset, consiste en ponerse por encima de la realidad, y la ironía (como autoparodia incluso) es el arma principal para ello (aunque se autoparodie, el arte sigue siéndolo, incluso sólo por ello).¹⁹ La ironía priva de certezas y lo llena todo de ambigüedad, de ahí la furia de Hegel contra la ironía como programa estético. Pero, entendida al modo romántico, la ironía es la hija más legítima de la modernidad; es el extremo de la duda y la reflexión que constituyen al sujeto moderno.

Y todo lo anterior arrojará tremendas consecuencias para el arte y la forma de comprender al artista y su creación. La ironía es la autoconciencia del artista en la obra, es la forma de regresar de allí donde no se puede permanecer. La ironía en el pensamiento es la conciencia de la propia impotencia, es el toque con lo real, lo único cierto cuando el pensamiento se aventura

¹⁶ BENJAMIN, W., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona: Ediciones Península, 1988, p. 54.

¹⁷ HERNÁNDEZ, D., *La ironía estética*, pp. 68-69.

¹⁸ HERNÁNDEZ, D., *La ironía estética*, p. 70.

¹⁹ ORTEGA Y GASSET, citado por HERNÁNDEZ, D., *La ironía estética*, p. 76.

en el vacío.²⁰ La objetividad de la obra es la subjetividad del artista. Por ello, en la obra romántica el espíritu del artista aletea por toda la obra, y este principio conducirá a un modo de vida artístico, teniendo como sustento la supremacía del Yo. La creación como el concepto mismo de artista es algo metafísico. Y precisamente, “la metafísica de su creación consiste en introducir mediante conjuros en la finitud de una obra la infinitud de una idea que le sobrepuja”.²¹ Y, tras remontarse a lo infinito, “el artista no puede volverse a sí mismo más que con el acicate de la ironía”.²² Es este sentido, el artista es un mediador entre el hombre y las potencias divinas, pues, como dice Schlegel, “solamente puede ser un artista aquel que tiene una religión propia, una visión original de lo infinito”.²³ Si el artista no posee esta religión, su ironía, como toda su creación, pasa a ser mera farsa. Pero cabe pensar que la religión a que alude pueda ser lo que dictamine el propio yo en tanto centro de toda relación y comprensión de la realidad.

Si bien la ironía puede entenderse e interpretarse al modo en que lo hacen Hegel y el joven Kierkegaard, es decir, como el principio artístico según el cual el artista se pone arbitrariamente por encima de lo real para recrearlo a su antojo, también es claro que para los románticos la ironía apunta a otra cosa, a algo más serio.²⁴ En efecto, la concepción de la ironía se refiere a la reflexión del artista sobre su propia creación, no sólo sobre su obra como resultado, sino como proceso creativo. La ironía está en la base de la estética romántica, porque este elemento es el que restringe y da seriedad a la arbitrariedad. Como bien lo dice Schlegel, la ironía limita al artista a ciertos principios que evitan la creación inmediata e irreflexiva. El artista que quiera decirlo todo de manera apresurada “no sabe apreciar el valor de la dignidad y la autolimitación, que es, sin embargo, para el artista como para el hombre en general [...] lo más necesario y lo más elevado”.²⁵ Con ello, antes que ser un arbitrario subjetivismo sin control, la ironía que proponen los románticos es, ante todo, “un modo de autoconciencia y de control del artista”.²⁶ Con ella, el artista sabe de las posibilidades de autocreación, pero también de la necesidad de anonadamiento de la obra y del creador mismo.

²⁰ HARTMANN, N., *La filosofía del Idealismo alemán*, Buenos Aires: Sudamericana, 1960, pp. 269-270.

²¹ HARTMANN, N., *La filosofía del Idealismo alemán*, p. 272.

²² HARTMANN, N., *La filosofía del Idealismo alemán*, p. 272.

²³ SCHLEGEL, F., *Poesía y filosofía*, Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 151.

²⁴ HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Madrid: Akal, 1989, pp. 50-51. De igual modo, HEGEL, G. W. F., *Principios de la filosofía del derecho*, Buenos Aires: Sudamericana, 1975, pp. 150-151. También KIERKEGAARD, S., *Sobre el concepto de ironía*, pp. 304-305.

²⁵ SCHLEGEL, F., *Poesía y filosofía*, p. 51.

²⁶ D'ANGELO, P., *La estética del romanticismo*, Madrid: Visor, 1999, p. 127.

La ironía, éste es su rasgo determinante, es el elemento que, por generar una elevada conciencia en el creador, no le permite caer “ni en el entusiasmo incontrolado, ni en el escepticismo absoluto”.²⁷ La ironía exige distancia del artista frente a su propia creación, distancia absoluta dada por el necesario retorno a sí del artista tras haber estado enajenado en la obra. Esta conciencia de retorno está marcada por la conciencia de insuficiencia que tiene el artista de la obra y la repetición de su creación como mero tanteo hacia lo absoluto. Pero ello también indica que, en último término, el artista está por encima de su propia obra y su retorno es el volver a la sobreabundancia de su subjetividad de donde procede la ironía. En ese mismo sentido, de mayor conciencia en el proceso de creación, la ironía introduce el quiebre de ilusión ante la misma obra, mostrándola como juego.²⁸ Pero en ello se revela una vez más la supremacía de la ironía frente a lo objetivo, pues la ironía rompe la ilusión y delata el propio juego artístico.

Pero la ironía, en este aspecto, revela todavía más; muestra la posibilidad de conocer la obra moviéndose entre el goce, es decir, abandonarse a ella, y la contemplación que introduce la autoconciencia del juego, el desenmascaramiento. Ello, además, posibilita al artista contemplar su obra como espectador y, viceversa, el espectador puede sentirse como creador. Todo, dado por este juego de agilidad que permite moverse entre lo interior y lo exterior de la obra. En tanto que autoconciencia, la ironía es un rasgo primordial de la libertad que reclama el yo en el no anclarse a nada y preferir la contemplación, el goce; es justamente por esto que el artista por medio de la ironía puede ser sólo espectador de su propia obra. De esa forma puede liberarse para continuar la creación, las posibilidades de su creación. La ironía es la posibilidad de retornar desde la hondura que abre la obra, en tanto que contacto con la infinitud. En el sentido señalado de creación y anonadamiento, la ironía es crucial para la creación de la obra. Es, siguiendo a Solger, el anonadamiento de la idea, es decir, la obra es posible sólo como anonadamiento de la idea y la ironía es la conciencia del doble movimiento de ascenso y descenso. De este modo, la ironía es la conciencia del conocimiento de la idea (a través de su muerte) en la obra.

Pero incluso más que la obra, que siempre está inacabada, para los románticos cobra importancia el momento creador y los elementos que allí

²⁷ D'ANGELO, P., *La estética del romanticismo*, p. 127.

²⁸ Esto se da ante todo en el teatro, en la llamada parábasis. O piénsese por ejemplo en *Don Quijote de la Mancha*, cuando, en la segunda parte, Don Quijote comenta a Sancho el libro escrito con las aventuras que acaban de vivir, lo narrado en la primera parte de la obra. A este respecto, véase por ejemplo, SCHOENTJES, P., *La poética de la ironía*, Madrid: Cátedra, 2003, pp. 96 ss.

acuden; ante todo, la actividad inconsciente que hay allí. Es más importante ese momento de experiencia profundamente interna, que una obra "bien hecha". La obra está siempre inacabada porque es inagotable aquello que quiere manifestarse en ella, así como esa particular inspiración del artista. En efecto,

aunque no consiga un resultado plenamente concluso (y muchas veces precisamente por ello), lo artístico es cada vez más la propuesta arriesgada y subjetivamente radical que conmueve y puede ser de alguna manera continuada por las subjetividades de quienes lo admiran y participan de su "acción", desplazando el ideal de obra acabada que tan sólo se ofrece a la contemplación pasiva.²⁹

La profundidad a la que desciende el artista no es otra que la de su propio yo. En la obra, lo que cobra importancia es ver el esfuerzo por expresar lo divino por parte del genio, del artista. De ahí que del espectador se pida más que una simple contemplación pasiva. Con ello, se evidencia de qué modo una auténtica experiencia interior es incomunicable y que incluso el genio (y sobre todo por habitar sus propias honduras) se queda corto en la comunicación, se queda preso de los opuestos que luchan en sí mismo. Lo que comunica, lo hará sólo de modo indirecto o acaso para un grupo pequeño de iniciados, nunca para el Hombre. Ante éste aparecerá más bien como un enigma incomprensible. Y poco a poco el genio romántico irá reconfortándose en esta idea, como veremos en la segunda parte de esta investigación.

Esto hace parte de la conciencia de los opuestos. O, de un modo más preciso, como lo aclara Novalis, de la "trivialización de lo divino y apoteosis de lo común".³⁰ Ésta es la forma en que el Romanticismo se encamina hacia la verdad, en la medida en que intenta emprender un espectro más amplio, un espectro que abarca a los contrarios en una nueva manifestación de la esperanza del arte por unificar. Pero a lo que se llega, como hemos visto por medio de la ironía, es a la conciencia de la insuficiencia de la obra de arte frente la realidad. Esta conciencia puede inducir o bien a la acción más directa sobre la realidad, por ejemplo en lo político (como ocurre con Lord Byron), o a la más terrible introspección melancólica. A la terrible conciencia de la insuficiencia de la obra de arte como mero simulacro. Éste es el corazón del *spleen* que no encuentra respuesta en la acción revolucionaria, entendida en sentido político, sino artístico, y en figuras como el vagabundo o el *dandy*; en una postura irónica ante lo real, tratando de aniquilarla

²⁹ MAYOS, G., *Ilustración y Romanticismo*, Barcelona: Herder, 2004, p. 382.

³⁰ ARNALDO, J., "El movimiento romántico", en *Historia de las ideas y de las teorías estéticas contemporáneas*, Madrid: Machado libros, 2002, p. 202.

por este medio. En último término, haciendo de sí mismo una obra de arte, es decir, abolir lo real con lo estético encarnado.

2. Lo fragmentario. La vida como novela

Según lo dicho arriba, con las posibilidades de que toma conciencia el artista, y consciente también de la imposibilidad de aprehenderlo todo en la obra de arte, el Romanticismo descubre la novela como la máxima forma de expresión bajo la que se podría presentar la pretendida universalidad de la poesía. Y es así que el Romanticismo, con Friedrich Schlegel a la cabeza, se propone la tarea de universalizar la poesía, más exactamente, de concebir una poesía bajo la que queden agrupadas no sólo todas las artes, sino también la filosofía. Éste es el afán reunificador para el hombre en la llamada formación. Formación dirigida por la poesía en la que todo confluiría como el caos en el principio creador, en el *logos* originario que es principio organizador del mundo. Así, la tarea de la poesía sería, justamente, realizar lo irrealizado en la historia (lo irrealizable): unir y completar todas las tendencias del hombre guiado por el ingenio (*Witz*). Pero ¿cómo se lograría esto si el Romanticismo fue siempre contra toda pretensión de sistema? Efectivamente, dicha reunión de las tendencias en el hombre se daría justamente desde la aceptación de la existencia como algo fragmentario e imposible de asir. Y ello no podría expresarse de otro modo que en la novela. Ésta es la obra por excelencia romántica, pues de ahí toman los románticos su nombre. En efecto, la palabra *romantik* viene de *Roman*, novela, y ésta de *romance*. La novela es lo que mejor define al Romanticismo. Cuando Novalis pide romantizar al mundo no está diciendo otra cosa que novelar la realidad, recrearla desde la arbitrariedad del artista.

Hay que romantizar el mundo [...] Romantizar no es más que una potencialización cualitativa [...] dándole a lo corriente un sentido superior, a lo vulgar un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito una apariencia infinita, así es como lo romantizo todo.³¹

La clave está en el juego al que se abre la realidad para el artista, que puede ser cambiada según la mirada del creador. Se trata de la creación de apariencias y de nuevas realidades a partir de la vida y la mirada del artista. Lejos de toda pretensión de orden, ahora la tentativa es alcanzar lo absoluto desde el fragmento, reconociendo la fragmentariedad misma del hombre. Y partiendo de la arbitrariedad con que pueda re-crear los episodios vividos.

³¹ NOVALIS, *Obra selecta*, Medellín: Endymion, 1991, p. 82.

Según lo anterior, el Romanticismo prefiere el caos, la ausencia de reglas para crear o para vivir (estas dos cosas significarán lo mismo). El Romanticismo es la conquista del yo, no entendiéndolo como principio para conocer el mundo y crear un sistema de pensamiento, como es el caso de Fichte, sino como construcción y recuperación del individuo en su plena validez. Con el Romanticismo se comprende, en el caso concreto de F. Schlegel, que no es posible tener un sistema que pueda explicar la totalidad de la vida del hombre. De ahí que, precisamente en la época de los grandes sistemas filosóficos, en una época “tan poco fantástica”, es decir, tan racional, Schlegel prefiera el aforismo y el fragmento como medios para pensar y expresar la situación del hombre en el mundo. Con ello, Schlegel niega toda posible unidad originaria, delatándola como construcción de la razón, no como algo constitutivo de la existencia; a ésta corresponde más bien lo fragmentario, lo azaroso; ello debe ser trasladado a los principios creadores del arte y viceversa. Con lo fragmentario, Schlegel muestra que, paradójicamente, el único sistema posible es el del caos, es decir, un sistema que está siempre haciéndose, que está siempre en camino, determinado por los movimientos propios de la existencia. En ese sentido, el orden pretendido por la razón, no es otra cosa que el engaño que aleja al hombre de su elemento auténtico, esto es, el caos, la errancia. En la teoría sobre la novela y lo fragmentario, el Romanticismo se aleja de las pretensiones por hallar una unidad originaria, un punto de llegada en la búsqueda. Pero ya no es el lamento al modo de von Kleist o de Hölderlin, sino la aceptación irónica de esa condición. El único punto de llegada será el yo que comprende la empresa de vivir como rehacerse una y otra vez desde el caos de las posibilidades donde se puede explorar teniendo a la ironía como aliado fundamental.

Comprender la ironía sería, en realidad, el único punto de llegada para armarse contra la imposibilidad de hallar una unidad, una reconciliación. Es así que la formación cobra gran importancia, pues con ésta, el individuo conquista su yo, su individualidad, su libertad y autonomía frente a todo sistema. Pero, más que formación, para Schlegel se trata de una autoformación, con la cual el hombre pueda encontrar la poesía que, sin embargo, está en todas partes, pues “el mundo de la poesía es tan inmenso e inagotable como el reino de la naturaleza dadora de vida lo es en plantas, animales y formaciones de toda especie, figura y color”.³² En la autoformación, el hombre debe hallar esa eterna variedad del mundo, el movimiento espontáneo del que da ejemplo la naturaleza; pero, ante todo debe hallar la poesía que reside en él mismo, pues

³² SCHLEGEL, F. *Poesía y filosofía*, p. 96.

cada uno porta en sí mismo su propia poesía. Esta poesía propia debe permanecer en él, y permanecerá en él mientras él sea el que es, mientras haya simplemente algo originario en él; y ninguna crítica puede ni debe arrebatarle su esencia más propia.³³

Con esto surge de nuevo la oposición que plantea el Romanticismo frente al orden cerrado de la razón bajo el cual se limita al hombre a una única forma de ver el mundo y habitar en él, un camino lineal que impide ver las múltiples posibilidades que se tiene frente a la realidad. La autonomía del yo romántico significa que la realidad no puede limitar al individuo; ésta es siempre relativa, el hombre puede ponerla en crisis y, por supuesto, ponerse a sí mismo en crisis a través de esa forma de relación con el mundo. Por ello, la vida bajo la mirada del Romanticismo es siempre fragmento, es algo disperso que no permite identificar algo así como un principio o un fin. De ahí se desprende el hecho de que, para Schlegel, la más alta poesía está representada por la novela, pues ésta abarca todos los géneros. Una auténtica novela romántica será, para Schlegel, aquella en que se entrecrucen realidad y fantasía expresadas en medios tales como el diálogo, la carta, el ensayo, el cuento, la fábula, la poesía, la alegoría, la autobiografía.

Vista así, la novela es un arabesco formado por múltiples detalles que, sin embargo, hacen un todo que no se agota; siempre se podrá hallar algo nuevo allí con la posibilidad de darle continuación. Como bien lo dice Schlegel, la poesía está “profundamente enraizada en el ser humano”, en la vida, y ésta, recordando a Novalis, se expresa como novela. El meollo radica en que “la vida no debe ser ninguna novela que se nos impone, sino una novela hecha por nosotros mismos”.³⁴ En la novela se expresa el camino de formación del individuo, su vida configurada por los saltos cualitativos propios de la aventura del vivir. Es así que dirá Schlegel: “lo que hay de mejor en las mejores novelas no es otra cosa que una más o menos velada autoconfesión del autor, el fruto de su experiencia, la quintaesencia de su individualidad”.³⁵ La novela será entonces el medio de expresión más acorde con la conciencia de imposibilidad de totalidad donada por la ironía. La novela romántica es, como el camino de toda auténtica vida, algo inacabado, algo abierto al movimiento inherente a la existencia, pues, como dice Schlegel, “sólo en la búsqueda misma encuentra el espíritu humano el secreto que persigue”.³⁶

³³ SCHLEGEL, F. *Poesía y filosofía*, p. 95.

³⁴ NOVALIS, “Polen-fragmentos”, en *Antología del pensamiento romántico*, Stuttgart: Reclam, 2000.

³⁵ SCHLEGEL, F. *Poesía y filosofía*, pp. 137.

³⁶ SCHLEGEL, F., *Lucinda*, México: Siglo XX Editores, 2001, p. 100..

3. De la ironía romántica a la melancolía en el Esteta A.

Pero ¿qué ocurre con esa jovialidad y liviandad que promueve y pretende el Romanticismo? El entusiasmo hacia lo infinito presente en la mayor parte de los románticos se convierte en el propio peso para la caída de ese anhelo. Con lo planteado y pensado por pensadores como Hölderlin y Schiller, al Romanticismo no le queda otro camino que el de la divina ironía que puede lograr que el mundo sea habitable. No se trata de una cuestión meramente psicológica; se trata de una cuestión de tipo ontológico. En efecto, la ironía pasa a encarnar una faceta del ser que tras sus devaneos con lo absoluto descubre la imposibilidad, en el ámbito de lo humano, de su cumplimiento o concreción. El Romanticismo se ve inserto, por tanto, en una paradoja que resulta poco cómoda para el hombre. Por un lado, según lo proyectado desde sus orígenes (con el cristianismo primitivo a la cabeza), se comprende al hombre como el ser hecho para lo infinito, portador de la antorcha de lo eterno y divino. Pero, por su propia profundidad de pensamiento, el Romanticismo asiste a la comprobación del incesante aplazamiento de esa anhelada concreción de lo absoluto. Más todavía, a su radical imposibilidad. La ilusión de absoluto se hace insostenible. Debe aparecer la ironía y su elasticidad, su perpetua capacidad de modificar la realidad o el ojo con que ésta se mire, para que lo real devenga habitable, engañosamente, pero habitable al fin. Pues nadie podría permanecer en el mundo creyendo de verdad que es un valle de lágrimas. Sin embargo, la risa de la ironía es la contracara del mundo concebido como valle de lágrimas; lo uno fundamenta lo otro.

En la feroz dialéctica de la ironía, ésta no sólo desenmascara a la realidad, sino también a la figura del artista como genio, es decir, como aquel que podría captar o comprender lo absoluto. En efecto, la ironía delata la mortal precariedad del artista. Pero, por vía de la misma ironía, se puede enmascarar de nuevo la realidad con lo que ésta deviene divertimento, juego. La lucha del artista ya no es por alcanzar lo que de suyo es inasible, sino por hacer soportable la realidad que se ha tornado vacía. Ahora se trata de sostener y crear la propia figura sabiendo o renunciando a la única vía para permanecer en las posibilidades.

La construcción que hace Kierkegaard de la vida estética la hallamos en *O lo uno O lo otro*, tanto en el tomo I como en el II. En el prólogo a dicha obra, Víctor Eremita, uno de los seudónimos que aquí aparece como prologuista y editor, nos da a conocer la manera en que estos escritos han visto la luz. Según Víctor Eremita, los escritos que componen el libro que él ha dado a la imprenta le llegaron de una manera particular; estaban en un

cajón oculto de un viejo secreter que sin saber por qué había comprado en una anticuaria. Luego de leer cuidadosamente los escritos, organizarlos y esperar un tiempo prudente, Víctor Eremita decide publicarlos. En la primera parte encontramos escritos de corte estético firmados por un Esteta A. En el segundo, dos largas cartas sobre la vida ética dirigidas al Esteta A. y escritas por su amigo Guillermo que, además de ser un esposo, es consejero. Aunque para el desarrollo de lo propuesto se tomará como base los escritos del Esteta A. teniendo en cuenta su personalidad dada al engaño y al ocultamiento, es necesario recurrir en ocasiones a lo que sobre él dice su amigo Guillermo, sobre todo a la hora de tratar de mirar con objetividad los enredos del Esteta A.

En *O lo uno O lo otro I*, Kierkegaard se propone encarnar con el Esteta A. los ideales y principios de la estética romántica, ante todo, en lo referente a la ironía como principio estético y vital. Según lo visto de la mano del Romanticismo, la ironía debía constituirse no sólo en el principio de creación artística, sino, por paradójico que pueda resultar, en un principio vital, en una suerte de ética. Esto, en la medida que la ironía aparece como instrumento para ser en el mundo y asumir una realidad acorde a ciertos postulados que ella misma regularía. Efectivamente, la ironía vista como principio, no sólo vendría a delatar o a mostrar los principios, reglas, posibilidades e imposibilidades de la obra de arte (y en sentido más amplio del creador), sino, en tanto crítica de la realidad un poderoso detonante contra ésta y contra las verdaderas posibilidades humanas. Como habíamos visto, el Romanticismo comienza por una aspiración a lo infinito, por el ansia creciente de lo absoluto. Y poco a poco se va yendo de esa ansia y anhelo por lo infinito hacia una conciencia de lo fragmentario, del devenir y de la mera aspiración como los terrenos propiamente humanos.

Y es en este horizonte de comprensión donde nos hallamos con la ironía como punto de partida de la forma de vida ilustrada en la figura del Esteta A. La ironía tiene, como lo dice Enzo Paci, dos momentos: uno en el que la vida tiene significación de infinito, desde la aspiración, y otro en el que da conciencia de la imposibilidad humana de alcanzar ese infinito.³⁷ Con ello, no es difícil ver que la tarea de la ironía es mostrar lo segundo por encima de lo primero en la medida que es aquello que imprime conciencia de la ilusión de lo primero. Es decir, la ironía traería la conciencia de los límites humanos pero también la elasticidad necesaria, no sólo para tolerarla, sino para mantener el simulacro de la obra de arte. En ese sentido, la

³⁷ PACI, E., "Kierkegaard vivo y la significación genuina de la historia", en *Kierkegaard vivo*, Madrid: Alianza Editorial, 1970, p. 87.

ironía mostraría que la verdad nunca coincide con la realidad, la verdad que tendría que mostrarse en la obra de arte y, naturalmente en el artista atendiendo a la tradición romántica según la cual el genio está uno o varios escalones arriba de la forma humana; esa verdad quedaría relegada a la categoría de imposibilidad y mero intento. La cuestión central no es que la verdad y lo absoluto se hayan, por así decir, movido de su lugar, la cuestión descubierta es que lo que no alcanza es la estatura humana; la finitud corta los pies a todas sus aspiraciones.

Y es justamente en este meollo donde hallamos al Esteta A. tan finamente trazado por Kierkegaard. En efecto, en el ensayo *La rotación de los cultivos*, de *O lo uno O lo otro I*, escrito central de su exposición, el Esteta A. pide, una y otra vez, dejar de lado la seriedad en los asuntos humanos; más aún, ha visto en la seriedad el extravío humano. Pero ¿qué ocurre, por qué ha pasado el Esteta A. para llegar a estas formulaciones? Ésta es una de las cuestiones nucleares a que se enfrenta Kierkegaard en su construcción de lo estético. Para determinar esto con mayor precisión, es necesario rastrear lo dicho por el propio Esteta A. en el ensayo en que, a su manera, se desnuda, es decir, dejando siempre muchas máscaras sin quitar. Se trata, como ya se había dicho, de *La rotación de los cultivos*, un corto ensayo riquísimo en fórmulas y elementos románticos volcados sobre la vida práctica con la finalidad de hacer de sí mismo una obra de arte. La gran importancia de ese ensayo radica en el hecho de que allí se hace una exposición detallada de un método y una visión particular acerca de la realidad, lo que a su vez delata una profunda seriedad en el Esteta A. ironista. Esto es, la grave seriedad que se oculta en quien ha elegido la vida estética. Lo que desde otros puntos de la obra kierkegaardiana podría llamarse el ser desesperado.³⁸

Como se insinuaba más arriba, la ironía muestra hasta qué punto la existencia se halla en constante devenir y la vida del hombre no se deja aprehender en uno solo de sus momentos o movimientos; hay un desarrollo más intrincado que sugiere de qué manera ninguno de los estados o momentos permite, aunque el mismo sea acabado, un desarrollo equilibrado de la existencia. Y, en rigor, el momento estético sería el más imperfecto a la hora de comprender la existencia en su conjunto, pues en este momento no se habría alcanzado una comprensión de las verdaderas tareas del hombre. Comenzando por el hecho de que no hay un reconocimiento del otro y se está en el plano del más puro egoísmo, lo que impide la comunicación. De manera paradójica, la sobreabundancia de subjetividad del ironista,

³⁸ Por ejemplo, en la segunda parte de *O lo uno O lo otro* y en *La enfermedad mortal*.

no le permite la construcción de una verdadera individualidad, de una auténtica interioridad. Pues una interioridad que tenga que mantenerse en el encierro de la incomunicación no pasaría por verdadera; quedaría atrapada en sus propios juegos y se esfumaría como un fantasma de aspecto enfermizo, como tan agudamente lo sugiere Hegel.³⁹ En efecto, la interioridad verdadera es aquella que puede comunicarse con otras. El Esteta A. comunica, es cierto, pero ¿de qué manera lo hace? De una manera enigmática que, paradójicamente, se acerca a la comunicación indirecta propia del momento religioso, del movimiento hecho por el caballero de la fe, en el que predomina la falta de comunicación con los demás porque el salto se apoya en una verdad interior que sería incomunicable.⁴⁰ Hay, sin duda, una intrincada familiaridad del Esteta A. con el caballero de la fe. Sin embargo, abordar tal cercanía no es la tarea o propósito de este trabajo. De momento, nos ocupa, lo que ya es mucho, el arduo laberinto vital propuesto por el Esteta A.

4. El Esteta A. y su visión del mundo

Siguiendo lo planteado a lo largo de *O lo uno O lo otro I*, Kierkegaard construye una figura que se proclama como excepción en el mundo. El Esteta A., a través de sus escritos, va configurándose, por lo menos ante sí mismo, como excepción; y va mostrando según su particular visión y argumentación románticas hasta qué punto es válida su forma de existencia y hasta qué punto señala hacia algo más profundo de lo que se empeña en aparentar, aspectos que recuerdan los motivos románticos presentados en la primera parte de este trabajo.

El Esteta A. se autocomprende como una naturaleza particular, dotado tal vez de una sensibilidad y agudeza extraordinarias que le han traído una particular conciencia de la naturaleza humana, que no le permite compartir los intereses socialmente establecidos para que los hombres guíen su vida. Dicho de otra forma, él sabe dónde está parado, sabe cuáles son los intereses que preocupan y mueven al común de los hombres, pero premeditadamente los evita. Por supuesto, no se trata sólo del capricho de la irresponsabilidad, sino de algo mucho más profundo: de la manera en que el Esteta A. revela una conciencia que pone en entredicho a la cultura misma y la tremenda seriedad que lleva el comprender y

³⁹ HEGEL, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 382-384.

⁴⁰ KIERKEGAARD, S., *Temor y Temblor*, Madrid: Alianza Editorial, 2007, pp. 152 y 183.

evitar esta forma de vida. La posición del Esteta A. frente al mundo es contemplativa, es una posición estética, pues él es un ironista y, como veíamos, el ironista vive en una realidad estética, por tanto, la forma en que el mundo le afecta es también estética. Él toma distancia del mundo, la distancia del contemplador, y de este modo no se involucra jamás, no se compromete con los ideales que siguen habitualmente el común de los mortales. Pues quien vive en lo estético, “vive encerrado en sí mismo y hace que las personas vayan pasando, como los animales ante Adán, sin hallar compañía para sí”.⁴¹ Por lo tanto, comprende que toda su finalidad en el mundo está en él mismo, comprende su individualidad, su propio yo como centro del mundo, por lo que todo cuanto él toma del mundo lo encamina hacia su propia creación. El mundo y el hombre en general no le importan en absoluto, no tienen una finalidad en ellos mismos, sólo aparecen ante sus ojos como material para su creación. Su principio es el egoísmo en su forma más desarrollada, ya que en tanto aferrado a la inmediatez de su goce, la falta de conexión con el otro hace que se asuma como centro de la realidad, más aún, como aquel que puede jugar con ella, pues le da validez sólo relativa.

Ahora bien, ¿en qué se fundamenta el Esteta A. para tomar dicha posición frente al mundo, o más bien, qué le empuja a ello? Él, como contemplador y con la particular conciencia que ha adquirido, hace una evaluación del mundo, de la conducta del hombre y los fines que mueven a éste. En dicha evaluación encuentra que los hombres y sus obras resultan tediosos. El mundo está lleno de tedio, todas las cosas que emprende el hombre son tediosas, pues el mundo ha tenido su origen en el tedio, en el aburrimiento de Dios.⁴² De ahí que la naturaleza humana sea tediosa, todos los hombres son tediosos, unos se aburren solos, y los que no se aburren resultan tediosos para los otros; el mundo es un gran cuadro de aburrimiento. El error del hombre consiste en que ha revestido al mundo de seriedad, de ahí que pretenda que sus obras sean serias y que haya que darles duración. Pues, para el Esteta A., el mundo no es tan serio, no tiene sentido darle una seriedad que no tiene, no vale la pena emprender obras con la pretensión de que duren, ya que precisamente en el hecho de que algo dure está contenido el aburrimiento, el sello que el hombre ha puesto en el mundo. Para el Esteta A. el mundo va mal, corren tiempos mediocres, el hombre vive con una seriedad tal que, paradójicamente, no le permite apasionarse, vive por costumbre y en la costumbre, y ésta no es más que una manifestación del tedio que está en todas partes. Por ello

⁴¹ KIERKEGAARD, S. *Sobre el concepto de ironía*, p. 394.

⁴² KIERKEGAARD, S., *O lo uno O lo otro I*, p. 293.

dice el Esteta A.: “yo me lamento de que corran tiempos mediocres pues están desprovistos de pasión”.⁴³ Esto es lo que el hombre no ha advertido pero que el Esteta A. capta y, partiendo de ello, decide cómo conducirse y qué tomar de semejante espectáculo de cansancio, pues en eso se torna el mundo y sus hombres para él. Pues para quien vive artísticamente, “su relación con la realidad es necesariamente observadora e inquisitiva”.⁴⁴ En esa visión del mundo el Esteta A. esquivo comprometerse. Teme caer en la costumbre, en lo monótono de la repetición. Así, por ejemplo, tareas humanas como el matrimonio, la amistad o los grandes cargos no son de ningún interés para él, pues llevan el sello de la costumbre y por lo tanto del tedio. Pero, como el hombre no lo ha comprendido así, nada de lo establecido por él puede derrotar al tedio, nada de lo establecido puede alejar al mal del mundo.

Así las cosas, si se pone, por ejemplo, como opuesto al tedio el trabajo, el cual ha sido establecido como el destino del hombre, se cae también en el tedio, pues el trabajo entraña monotonía, con él se cae en la costumbre. Pero, si se trata de derrotar al tedio, pues éste es el mal, hay que buscar algo que, como opuesto, pueda derrotarlo realmente. Para el Esteta A. lo que puede derrotar al tedio, en tanto verdadero opuesto, es el entretenimiento, el goce del que se habló más arriba. Por lo tanto, el destino del hombre no ha de ser trabajar sino entretenerse y de este modo derrotar al mal. Sin embargo, el entretenimiento que plantea el Esteta A. no ha de realizarse de una forma cualquiera, sino que tiene sus propias reglas para que sea verdaderamente efectivo. Pues el poder del tedio es tal que en una forma cualquiera de entretenimiento se puede caer en la costumbre, en el tedio y, en este caso no se logra derrotarlo, sino el verse envuelto en otra manifestación de éste. Para el Esteta A. tampoco se puede pretender una duración en el entretenimiento, es decir, no se puede gozar de la misma forma, hay que entretenerse, sí, pero hay que conocer sus reglas para que sea efectivo. Se trata de ponerlo como verdadero opuesto al tedio, es a lo que el Esteta A. llama actuar por principio.

Con ello, el Esteta A. pretende dejar de lado el tedio, que es lo que él considera como principio, para cambiar este fundamento por el entretenimiento. El tedio es lo que ha revestido de seriedad al mundo y lo que ha hecho al hombre una criatura amarga. Pero, ¿qué será lo que ha hecho que todo sea tedioso? Es decir, ¿qué habrá como fundamento del tedio? Acaso se trate de la naturaleza misma del hombre. Por ello, no es gratuito, no es

⁴³ KIERKEGAARD, S., *O lo uno O lo otro I*, pp. 52.

⁴⁴ KIERKEGAARD, S., *La repetición*, Madrid: Guadarrama, 1965, p. 156.

sólo el resultado de una hiperbólica argumentación, cuando el Esteta A. hace referencia, como buen romántico, a los orígenes mismos de la tradición, aludiendo al mito de la creación. Pues según el Esteta A., el hombre fue creado por el tedio de Dios. En efecto, tal alusión conlleva a pensar algo más allá. Se trata del enfrentarse de una manera particular al hombre y su naturaleza y, por extensión, al creador. El Esteta A. cuestiona la naturaleza arraigada en el tedio. Pero no se trata del mero tedio como costumbre, la dificultad está en que el tedio constituye la naturaleza del hombre. Por tanto, cada cambio será solamente parcial, tendrá la efectividad y duración de lo momentáneo. Aunque se cambie la disposición hacia el mundo, el ojo con el que se mire la realidad, la mayor atención tendrá que estar en modificar a ésta en cada momento. El actuar por principio es justamente eso. Pero con tales planteamientos, lo que hay de fondo es, como veremos más adelante, una disputa no sólo con la creación, sino con el creador, pues cuestionar la realidad es cuestionar al creador mismo. Y esto, en el sentido en que el Esteta A., al afirmar que todo ha surgido del tedio de Dios y que por tanto la historia humana no ha sido otra cosa que la realización de esa predestinación, se enfrasca en una disputa que va directamente contra el creador. Esto se precisará mejor cuando quitemos más velos a la naturaleza del Esteta A. y lo descubramos en su fondo melancólico.

5. El método

El artista se eleva sobre el hombre como la estatua sobre el pedestal

Novalis, Sobre el poeta y la poesía

En tanto que el Esteta A. hace una separación radical con lo real y cifra su existencia en el goce, es fundamental para él elaborar un método propio para mantenerse en su realidad estética. El Esteta A. expresa su método como rotación de los cultivos. Para él, y esto hay que entenderlo en su sentido pleno, en sentido artístico. Si bien dicha rotación se puede entender como la variación incansable de terrenos, para el Esteta A. no es así, ya que para él no se trata de experimentar en muchos terrenos si se va a cultivar siempre lo mismo. Al contrario, la rotación de los cultivos consiste en la variación constante de la especie de cultivo, incluso sobre un mismo terreno. Esto, llevado al campo del entretenimiento, consiste en cambiar constantemente el objeto de goce, pues nada se consigue en cambiar de terreno si no se cambia la forma de entretenimiento. Así, simplemente se estaría cambiando de lugar, pero el motivo de goce permanecería siendo el mismo y en ese sentido caería en la duración y por tanto, en el tedio. Esto

es lo que el Esteta A. entiende por hacerse extensivo, es decir, pretender que el momento de goce perdure. Por el contrario, él recomienda hacerse intensivo. Para que el goce sea intensivo es necesario evaluar el entorno, saber exactamente qué es lo que ofrece y cómo explotarlo. De este modo, es necesario aplicarse en un solo terreno y, al permanecer en tal aplicación, se va ganando agudeza para captar aquellos detalles que causan goce y, por la fuerza de la aplicación sobre ellos, el goce se hace intensivo. Pero en tanto intensivos, esos momentos no pueden durar.

Por eso, para el Esteta A. es importante aprender a limitarse, pues intensidad y extensión se excluyen de manera radical. Dicho principio es análogo a lo que logra la ironía como principio para la creación artística. En efecto, mientras que la ironía logra desnudar, por lo menos para el creador, los pormenores de su propia obra, su insuficiencia y necesidad de desaparición, así la limitación hace ver al Esteta A. la insuficiencia del goce mismo para introducir la variación y saber despedirse del momento a tiempo. El principio de limitación se convierte para él en un gran aliado; por una parte, porque ayuda a identificar exactamente sobre qué se va a desarrollar el goce, y por otra parte, porque ayuda a frenar al goce mismo. Con el principio de limitación se evitan los vínculos permanentes con el mundo, pues en la constante variación que éste permite, el Esteta A. se recuerda a sí mismo que lo fundamental es que el goce mismo sea instantáneo, pasajero en sus formas y manifestaciones. Sin embargo, el principio de limitación no es suficiente para romper dichos vínculos, pues no basta con interrumpir los momentos de goce, cuando comienzan a devenir duraderos, sino que, para que la variación sea auténtica, también hay que saber olvidar lo vivido.

Como para el Esteta A. se trata de no comprometerse con nada en el mundo, el olvido es la mejor arma para cortar todo vínculo, en su caso particular, para cortar el goce, pues éste es el único lazo que, a su manera, tiene él con el mundo. Pero el olvido tal como lo plantea el Esteta A. no es común, pues se tiende a olvidar sólo lo desagradable y a recordar lo agradable, cuando en realidad debería olvidarse todo a fin de poder variar auténticamente y de no quedarse atado a ninguna circunstancia. Además, el olvido impide proyectarse hacia el futuro en algo estable, es decir, que se creen esperanzas o ideales. Pues, “la esperanza es una encantadora muchacha que, irremisiblemente se le escurre a uno entre las manos”.⁴⁵ El olvido facilita que el goce se renueve una y otra vez. Se trata pues de olvidarlo todo y, sin embargo, que eso olvidado se quede en la cercanía del recuerdo. De este modo, el recuerdo complementa lo hecho por

⁴⁵ KIERKEGAARD, S., *La repetición*, p. 131.

el olvido, ya que el recuerdo conserva esos momentos que interrumpe el olvido. Éstos ya no aparecen en la realidad inmediata permitiendo que se emprenda la marcha hacia un nuevo goce, pero permanecen suspendidos en la vigilancia del recuerdo con el fin de que, pasado el tiempo, retornen nuevamente y, aun siendo los mismos, en tanto que recuerdo, aparezcan diferentes, cambiados con el único fin de proporcionar nuevos motivos de goce. De esta manera, olvidar y recordar se convierten en uno, son una sola fuerza, un arte que, según el Esteta A., proporciona los elementos para introducir lo pasado en el presente como elemento artístico. Así, "habiendo uno perfeccionado su arte de olvidar y su arte de recordar, está en condiciones de jugar al rehilete con toda la existencia".⁴⁶

Además, a la base de este arte de olvidar y recordar está la arbitrariedad, pues arbitrariamente se interrumpe el goce con el olvido y arbitrariamente se recuerda. Con este principio de arbitrariedad, y la limitación de que hablamos líneas atrás, vemos cómo el método del Esteta A. posee un componente racional. Con ello es fácil notar que su método no es mero capricho; subyace un "sistema" en él. Allí, aparecen como elementos determinantes, la arbitrariedad dominada y la autolimitación.⁴⁷ De ahí que el Esteta A. diga que olvidar y recordar son un arte, pues se requiere de formación para dominar esos principios. Por ello los recuerdos aparecen sin los detalles de la memoria, éstos no tienen valor artístico. Pues recordar no es lo mismo que acordarse; recuerdo no es lo mismo que memoria: "De la misma manera que el vino generoso gana en calidad al decantarse, porque se evaporan la partículas de agua que contenía, así también el recuerdo gana mucho eliminando las partículas del agua de la memoria".⁴⁸ La memoria y su fidelidad a los detalles no tiene importancia frente a la arbitrariedad del recuerdo. La memoria no tiene importancia artística, el recuerdo sí, en tanto arbitrariedad y recreación de lo vivido. Con la arbitrariedad como principio se recuerda cuando se quiere, lo que se quiere y, arbitrariamente, se modifican esos momentos pasados poniendo en ellos lo que se quiere ver en el momento presente. El arte de olvidar y recordar consiste en coleccionar momentos arbitrariamente, es decir, metódicamente, y traerlos cuando se quiera para obtener un nuevo goce de ellos. Tal arte consiste en tomar fotografías de los momentos de goce en su

⁴⁶ KIERKEGAARD, S., *O lo uno O lo otro I*, p. 300.

⁴⁷ Esto es clave para la estética romántica, como puede verse por ejemplo en F. Schlegel, para quien el artista debe recorrer un amplio camino de formación, una apropiación de sus medios artísticos. Allí aparecen, como elementos determinantes, la arbitrariedad dominada y la autolimitación. SCHLEGEL, F., *Poesía y filosofía*, pp. 51 ss.

⁴⁸ KIERKEGAARD, S., *In vino veritas*, Madrid: Guadarrama, 1976, p. 24.

grado máximo, guardarlos en lo que el Esteta A. llama caja de resonancia, un viejo cofre al que se retorna después de un tiempo para contemplar aquello que antaño produjo goce y que en el presente de nuevo lo causa por la magia del tiempo y la arbitrariedad de quien los contempla. Así, puede decir el Esteta A.: “todo aquello que ha sido experimentado lo sumerjo en el bautismo del olvido para la eternidad del recuerdo”.⁴⁹

Teniendo en cuenta que el principio fundamental de acción del Esteta A. consiste en no involucrarse con nada en el mundo, él premedita cada una de sus acciones. Primero observa, calcula en qué va a actuar, cómo lo va hacer y el efecto de esas acciones. Hay en el Esteta A. una racionalidad práctica, los hombres, el mundo en general, sólo pueden causarle goce; él tiene claro qué es lo que busca y cuanto acontezca en el mundo no es más que un pretexto para él gozar. La relación del Esteta A. con los otros se basa en la utilización; los hombres están en el mundo para su entretenimiento. Pues para el Esteta, como diría Hegel, “todas y cada una de las cosas no son más que una criatura inesencial a la que el libre creador, que se sabe no comprometido con nada, no se ata, pues puede tanto aniquilarla como crearla”.⁵⁰

El Esteta A., en tanto observador, conoce de antemano en qué terminan las acciones y afanes que emprende el hombre, y puesto que él se comprende como distinto de todos los hombres, su actuación nunca se dirige por los mismos caminos que la de aquellos. La finalidad del Esteta A. es hacerse una excepción en el mundo. Todos se vinculan al mundo de alguna manera, él no, y en esa falta de vínculos, en la variación constante radica su principal diferencia con ellos. Aunque, naturalmente, el ser distinto no es lo único que le mueve a tal forma de actuar, pues lo hace por principio. Sin embargo, es esa diferencia que establece Esteta A. con respecto a los hombres lo que le lleva, de manera parcial, a ver en ellos sólo elemento para su goce. De este modo, si quien vive artísticamente se involucra en la amistad no lo hace en realidad, por la amistad misma, pues él ya ha calculado hasta dónde debe durar dicha amistad, y así, a su antojo, la interrumpe. Pues, para el Esteta A., “lo que uno debe procurar es no encallarse nunca y esconder el olvido en la manga hasta el final”.⁵¹ Todas las acciones del Esteta A. son calculadas, premeditadas. Igualmente en el amor, si emprende una relación ha de ser necesariamente pasajera; él ya sabe en qué momento interrumpirla y por eso, a fuerza de ser pasajera, se vive y goza

⁴⁹ KIERKEGAARD, S., *In vino veritas*, p. 65.

⁵⁰ HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, pp. 50-51.

⁵¹ KIERKEGAARD, S., *O lo uno O lo otro I*, pp. 302.

intensamente, en el instante, agotando toda su energía en él.⁵² Y, precisamente, por ser intenso ese goce, no puede durar. El Esteta A. nace y muere constantemente en función de gozar, es como si cada momento de goce fuese una corta vida que él decide cuándo terminar.

El Esteta A. se convierte en objeto de autocontemplación, lo que le lleva a no tener una idea clara de sí mismo. En efecto, en *Observaciones sobre las investigaciones filosóficas de Burke* acerca del origen de nuestros conceptos de lo sublime y de lo bello, Lessing sugiere que: “[si] nos constituimos a nosotros mismos en objeto de nuestra contemplación, nos pensamos como algo exterior a nosotros y tenemos al mismo tiempo un concepto confuso de nuestro yo existente fuera de nosotros”.⁵³ Esto es de la mayor importancia a la hora de pensar la vida estética, más concretamente, tomada como obra de arte. Según Lessing, esa persona figurada es una existencia estética, en tanto algo construido. Esto sólo podría hacerlo el yo entendido en el sentido que logra desdoblarse, es decir, ponerse como objeto de pensamiento en la reflexión, tal como se da en Fichte; yo soy lo que mi propio yo pone, determina. En este sentido, la existencia estética es el máximo alcance que puede lograr la creación estética. Pero el individuo comienza a verse a sí mismo como algo extraño y cada vez más lejano. Como otro en permanente deconstrucción y devenir hasta el punto de no tener claridad sobre sí mismo. Dicho hombre se mantiene en medio de un juego de espejos donde, aunque se refleja lo que él mismo proyecta, es algo cada vez más lejano, pues es sólo lo reflejado por el espejo de la posibilidad. Y este, como lo dice Kierkegaard, “es el espejo del que con mayor razón se puede afirmar que es engañoso”.⁵⁴ El Esteta A., en torno a sus posibilidades, crea una especie de enajenación causada por el ejercicio autocontemplativo, manteniendo, sin embargo, una disposición y cierta unidad que es, en último término, lo que permite esa autoconstrucción como artefacto o artificio estético. Según el método expuesto basado en la intensidad, la autolimitación, el arte de olvidar y recordar, y la arbitrariedad dominada.

⁵² Tal como se ve en *Diario del seductor*, que no en vano es el último escrito de *O lo uno O lo otro I*, donde Kierkegaard logra dar los matices más precisos al seductor romántico que calcula con minuciosidad cada detalle de los pasos que dará en la relación amorosa para lograr el efecto deseado.

⁵³ LESSING, G., *Escritos teológicos y filosóficos*, Barcelona: Antrhopos, 2000, p. 313.

⁵⁴ KIERKEGAARD, S., *La enfermedad mortal*, Madrid: Sarpe, 1984, p. 67.

6. El Esteta A. y lo demoníaco como falta de transparencia

En el estadio estético, el individuo o bien no tiene conciencia de las categorías éticas, o bien tiene conciencia de éstas pero cifra su existencia en mantenerse por fuera de ellas. De este modo, como la intención de dicho individuo es mantenerse siempre ajeno a las convenciones humanas, el ámbito del lenguaje cobra gran importancia, pues éste, como medio para comunicarse, pertenece a la instancia ética, al ámbito del acuerdo sobre el mundo. Así, quien vive de modo estético decide establecer una comunicación enmascarada con lo general. Por ello oculta todo el tiempo aquello que hay en su interior, ya que si lo revela estaría ingresando a lo ético. Es por esto que en su relación con los otros está siempre presente el engaño, la falta de transparencia. Quien vive en lo demoníaco se aísla en la propia subjetividad, dando rienda suelta a su reflexión interminable, moviéndose en ésta de forma circular. “Una vida demoníaca es aquella que está basada deliberadamente sobre una sola idea absorbente”.⁵⁵ Por ello el contenido de esa constante reflexión se mantiene en lo desconocido para los demás hombres y, precisamente en eso, consiste que quien vive estéticamente se autoproclame como excepción, mostrándose ufano ante los otros. De ahí que diga el Esteta A. que se mantiene, frente a los otros, en la transmisión de lo que no es, es decir, en el enmascaramiento de la realidad mediante el juego. El Esteta A. se esconde de esa realidad, pues teme que ésta le arrebatase su secreto. Lo demoníaco es la persistencia de tal individuo en mantenerse por fuera de lo común en una eterna y reflexiva relación consigo mismo, tras barreras inexpugnables para los ojos de los hombres. Es por esto que, si bien él se manifiesta bajo el engaño, el terreno que le es más propicio, conforme a sus fines, es lo oculto, la reserva. Desde ésta observa y contempla más que lo que actúa en el mundo, su existencia se configura de forma teórica, en una interminable reflexión, calculando de qué modo actuar y mantener oculto el contenido de eso que calla. El ser demoníaco vive ensimismado, por ello “el monólogo interno es precisamente su lenguaje, por lo cual se dice del reservado, cuando se le quiere caracterizar, que habla consigo mismo”.⁵⁶

Para mostrar un poco mejor en qué consiste lo demoníaco como ocultamiento, quisiéramos tomar un claro ejemplo que de ello da la literatura, se trata de *Memorias del subsuelo*, de Fedor Dostoievski. El héroe o antihéroe de dicha novela refleja de un modo exacto en qué consiste lo demoníaco.

⁵⁵ COLLINS, J., *El pensamiento de Kierkegaard*, México: Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 73-74.

⁵⁶ KIERKEGAARD, S., *El concepto de la angustia*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979, p. 153.

Es un hombre acosado por una agitación constante de la que nadie logra intuir nada. En los días pasea y habla con los demás como si fuese por completo un hombre común, pero en su cuarto, en las noches, o en los paseos solitarios por las calles, se dispara su monólogo interminable. En este eterno hablar para sí, proyecta su tremenda desesperación imaginando siempre cómo mostrarse ante los otros, imaginando ya que los insulta, ya que los adula para mostrar su secreto desprecio. Pero al enfrentarse con la realidad, retrae sus verdaderos sentimientos de odio, menosprecio o temor que le inspiran los hombres, para regresar melancólicamente a su cuarto donde reemprende, de nuevo, su cada vez más delirante monólogo.

Aunque presentado de forma demasiado escueta, este ejemplo nos sirve para ver, por un lado, cómo lo demoníaco es un círculo en que el individuo se encierra cada vez más, pues es allí donde, a su modo, adquiere continuidad. Y por otro lado, vemos cómo lo demoníaco tiene una gran cercanía con los movimientos propios de la desesperación. Bajo lo demoníaco, el individuo teme salir de su ensimismamiento, pues poco a poco ha fundado, en ese encerrarse, la razón de su existencia. Por lo tanto, teme a la manifestación, pues quedaría desnudo ante lo que precisamente siempre se ha retraído, lo general. Es de este modo que el bien, entendido como lo ético, representa para él, al exigirle que se manifieste, la tentación, la amenaza contra lo que, en su visión particular, lo constituye. Lo general es, por tanto, lo que quisiera romper con la continuidad que cree poseer el individuo demoníaco. Sin embargo, esa continuidad es sólo aparente, pues la auténtica continuidad se da en las acciones concretas donde el individuo alcanza consistencia, y no en el movimiento interno de la reflexión. “Con lo que mejor puede compararse la continuidad de la reserva es con el vértigo que puede tener una peonza que gira, continuamente sobre sí misma, apoyada en su punta”.⁵⁷ Es de ese modo que el círculo en que se mueve el individuo determinado por lo demoníaco, se hace cada vez más estrecho, cerrándose sobre sí mismo, en el cual se ve a cada momento más replegado en sí mismo, en aquello con lo que se relaciona abstractamente, es decir, con el objeto de contemplación que ha hecho de sí mismo.

Así, vemos que el Esteta A. construye su vida sobre un secreto y en el no querer o no poder comunicarlo, o el hacerlo de modo indirecto. Hay una intención de permanecer fiel al secreto que acaso consuma su existencia pero que le da el motivo en el que ha configurado su existencia. Hasta el punto en que el propio secreto y la imposibilidad de darlo a conocer acaban por imponerse a la voluntad del Esteta. En efecto,

⁵⁷ KIERKEGAARD, S., *El concepto de la angustia*, p. 155.

lo demoníaco se niega a comunicar con lo exterior, no quiere hacerse patente; si lo quisiera, no podría hacerlo; se halla confinado en lo que lo hace inexpresable, angustiado tanto por la soledad como por el temor de que esa soledad pueda ser rota.⁵⁸

El Esteta A. estaría hechizado por su secreto y por el ocultamiento de éste, pues “el silencio es el hechizo del demonio y cuanto más se calla tanto más peligroso es el demonio”.⁵⁹ Ese estar encerrado, ensimismado, representa el olvido de sí mismo, porque mientras más se reflexiona sobre lo mismo, más se aleja de lo que realmente lo fundamenta. Sin embargo, en esa lejanía de sí mismo “el demoníaco conoce, por lo menos con cierta *clairvoyance* (perspicacia), su remedio; pero, como demoníaco, ama a su enfermedad y teme al remedio”.⁶⁰ Ese remedio que podría salvarlo es la manifestación de aquello que oculta. El demoníaco no habla porque aunque podría argumentarse que lo suyo no es una existencia auténtica y señala un olvido de sí mismo, hay una unidad en cuanto a esa forma particular de interioridad. “Precisamente porque el individuo demoníaco es interiormente consecuente [...], precisamente por eso también él tiene una totalidad que perder”.⁶¹

Vemos pues que, al igual que la desesperación, lo demoníaco presenta dos caras, por un lado el individuo puede afirmarlo, en el sentido que lo hemos expuesto, y por otro lado, en lo demoníaco, tal como en la desesperación, están dados los elementos para salir del encierro de sí mismo, de ese olvido del yo. Si con la desesperación, el individuo, al elegirla, puede integrarse a lo general, con lo demoníaco como ocultamiento, al hacerlo consciente puede integrarse a lo general manifestándose. En efecto, “el lenguaje, la palabra, es lo salvador, lo que salva de la abstracción vacía de la reserva”.⁶² Así, el individuo se hace manifiesto y, por lo tanto, libre, pues se hace transparente para los demás y para sí mismo, al reconocer la oscuridad en que se agitaba su vida. Sin embargo, vamos a ver que el silencio y la reserva del ensimismamiento propio del Esteta A. va más allá de una mera pose y hunde sus raíces en algo más profundo, la melancolía.

⁵⁸ BLANCHOT, M., *Falsos pasos*, Valencia: Pre-textos, 1977, p. 17.

⁵⁹ KIERKEGAARD, S., *Temor y temblor*, p. 152.

⁶⁰ KIERKEGAARD, S., *Diario íntimo*, Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 1955, p. 421.

⁶¹ KIERKEGAARD, S., *La enfermedad mortal*, p. 159.

⁶² KIERKEGAARD, S., *El concepto de la angustia*, p. 149.

7. La melancolía

Melancolía I

Siempre vuelves de nuevo, melancolía,

Oh, dulzura del alma solitaria.

G. Trakl

Mediante los principios expuestos más arriba, el Esteta A. alcanza un modo de vida fragmentario, discontinuo, enigmático, de ahí que diga a sus cofrades cosepultos.⁶³

nosotros que no pensamos ni hablamos de modo aforístico sino que vivimos de modo aforístico [...] sin asociarnos con nadie, sin ser partícipes de las alegrías ni de las penas de nadie; nosotros, que no consonamos con el júbilo de la vida, sino que somos aves solitarias en la quietud de la noche.⁶⁴

Pero si bien el Esteta A. se logra ese modo de vida fragmentaria, el hecho de que construya un método para ello indica que él tiene, a su manera, un núcleo, un centro, un elemento a partir del cual construye su existencia. Para ubicar ese elemento medular de la vida artística, es necesario ir más allá de las máscaras que ofrece el Esteta A. en su enigmática relación con el mundo. Así como el Esteta A. sabe de qué se está separando al elegir su desesperación y tener conciencia de ésta, esto es, de las formas comunes de existencia bajo las determinaciones éticas, asimismo sabe lo doloroso de su forma de vida y acepta vivir bajo ese signo particular.

El Esteta A. sabe muy bien contra qué tiene que luchar para llevar a cabo lo prescrito por su finalidad; su método está encaminado no sólo a mantenerse por fuera de lo real transformándolo, sino también a tratar de mantener bajo control sus estados de ánimo, para conducirlos hacia la creación fragmentaria y artística de sí mismo. Por eso afirma que: “así como un experimentado marinero, siempre atento, contempla la superficie del agua y ve venir las ráfagas a lo lejos, así también debe uno ver venir los

⁶³ Uno de los ensayos de *O lo uno O lo otro I*, titulado *El más desdichado*, es el resultado de una de las reuniones del Esteta A. con los miembros de la cofradía de la que forma parte, la cofradía de los enterrados en vida. Ello enfatiza hasta qué punto el artista romántico crea desde y para un estrecho círculo, acentuando su ruptura con lo común.

⁶⁴ KIERKEGAARD, S., *O lo uno O lo otro I*, p. 232.

estados de ánimo”.⁶⁵ Controlar esos estados de ánimo permite la creación, gozar en el instante de modo absoluto. Pero aunque el Esteta A. consiga ese goce, siempre queda algo más en su interior. En tanto que siempre queda algo en su interior, la manera en que aparece él y su creación son inquietantes, enigmáticos. Por ello, él mismo aparece como enigma, pues como dice Johannes a Cordelia en el *Diario del seductor*: “no tienes la menor idea de qué clase de reino es el que gobierno. Es el de la tormenta de los estados de ánimo. Como Eolo, los mantengo encerrados en la montaña de mi personalidad”.⁶⁶ Así, vemos cómo en el Esteta A. hay algo que permanece siempre encerrado en sí mismo, algo que no quiere comunicar pero que permite su creación que es, a su modo, el único vínculo que tiene con el mundo. Ese elemento determinante, que permanece incomunicado, incomunicable, es la melancolía.

En los primeros apartados de *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Giorgio Agamben hace una cuidadosa reconstrucción de la melancolía siguiendo la vía que trazaron los antiguos frente a este problema. Agamben, en su estudio, sigue ante todo la interpretación y comprensión de la melancolía desde las tradiciones medievales. Según esta tradición, la melancolía es un demonio que rondaba por los monasterios asaltando al espíritu y a la inteligencia de los hombres que buscaban a Dios. La melancolía era para los medievales padres de la Iglesia un peligroso demonio “que escoge a sus víctimas entre los *homines religiosi* y los asalta cuando el sol culmina sobre el horizonte”.⁶⁷ Consecuentemente, quien es presa de la melancolía se convierte en una especie de poseso y por ello mismo en pecador. Esta misma tradición acaba por admitir a la melancolía entre los siete pecados bajo la sugestiva fusión de *Tristitia-Acedia*.⁶⁸ Según la misma tradición, sumada a la tristeza, la acidia, que no es sólo pereza, da como resultado la melancolía. En efecto, para esta tradición medieval, la *bilis negra*, entre otras consecuencias, volvía a quien la tenía, triste, contemplativo y preso de “manía divina”. Valorada de ese modo, pronto la *bilis negra* o melancolía, pasó a fusionarse con la cualidad de *Tristitia-Acedia*. Efectivamente, *acedia* o *acidia* no es sólo pereza o desgano, sino también tendencia a la contemplación más que a la acción. El monje acidioso está en su cuarto casi en actitud de desamparo o desesperación frente al voluminoso número de libros por

⁶⁵ KIERKEGAARD, S., *O lo uno O lo otro I*, p. 304-305.

⁶⁶ KIERKEGAARD, S., *O lo uno O lo otro I*, p. 395.

⁶⁷ AGAMBEN, G., *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia: Pre-textos, 1995, p. 24.

⁶⁸ Antes de dicha fusión eran ocho los pecados capitales entre los que la tristeza y la acidia estaban por separado. A partir de San Gregorio tristeza y acidia se funden en *Acedia*, o más exacto, *Tristitia-Acedia*. Lo que, como veremos, acaba por considerarse como melancolía.

estudiar, con la cabeza apoyada en la mano mirando a través de la ventana hacia la lejanía. La melancolía, valorada como *Tristitia-Acedia*, se ve como la tristeza de no querer absolutamente nada en lo real. Incluso como el no saber qué querer y el verse envuelto en ese sinsentido de la realidad. Es la pereza del corazón. Por ello los melancólicos

[s]ienten disgusto de todas las cosas y un tedio invencible, el *toedium vitae* de los latinos, pues el vivir les causa fastidio y conciben ideas de violencia contra su propia integridad corporal. Ese tedio es un síntoma muy frecuente y va acompañado por una gran inconstancia en los deseos: tan pronto quieren permanecer sentados como caminar, ya arrojarse en el lecho, ya levantarse, y lo que les atrae en un momento dado les causa aversión poco después. Aunque la existencia les resulta insoponible, comúnmente no llegan al suicidio, y puede aplicárseles la frase de Séneca: *Vivere nolunt, mori nesciunt* (no quieren vivir y no saben cómo morir).⁶⁹

En esa medida, el melancólico al no querer nada con la realidad, se traslada a vivir con lo que le incita su contemplación y su fantasía. Así, en tanto contemplativa, la manía del melancólico se convierte en búsqueda de lo infinito, de lo absoluto. La imagen del monje preso de la melancolía no es la del que no quiere proseguir la búsqueda, sino de aquel que quisiera alcanzar su objeto, más por vía de la fantasía y la imaginación, que por vía de lo que ofrece la realidad. Para el monje melancólico la realidad comienza a tornarse no sólo insuficiente o decadente, sino incluso amenazante. Por ello el monje melancólico se abstrae de esa realidad:

[s]e hunde en elogios deshilvanados de monasterios ausentes y lejanos y evoca los lugares donde podría ser sano y feliz; describe cenobios dulces de hermanos y flagrantes de conversaciones espirituales; y, por el contrario, todo lo que tiene al alcance de la mano le parece áspero y difícil, sus hermanos privados de toda cualidad y hasta la comida le parece no poder procurársela allí sin una gran fatiga. Al final se convence de que no podría estar bien mientras no abandone su celda y de que, si se quedara en ella, encontraría allí la muerte.⁷⁰

Así, el monje melancólico acaba por desplazar la realidad por las operaciones de su contemplación que son insufladas por la imaginación y la fantasía. Y es éste el punto clave por el que la melancolía pasa a tener una doble valoración ya desde la antigüedad. Por un lado, como pecado de aquel que no quiere absolutamente y, por otro lado, como la saludable tristeza del hombre inteligente y sabio que se halla más cerca a la verdad. Más exactamente, en la Edad Media la melancolía se aborda más como pecado que como virtud. Su lado virtuoso estaría sólo en el hecho de dar seriedad a quien busca a Dios, a quien esquivo la vulgaridad y

⁶⁹ BURTON, R., *Anatomía de la melancolía*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947, p. 62.

⁷⁰ AGAMBEN, G., *Estancias...*, pp. 25-26.

la trivialidad mundanas, en el sentido que en el *Eclesiastés* se dice: “la tristeza en el rostro promete un mejor corazón”.⁷¹

Como bien lo señala Svendsen, el paso de acidia a melancolía se da de modo decisivo en la nueva valoración que hace el Renacimiento del pensamiento y de la inteligencia, donde el hombre melancólico no sólo era altamente estimado por su inteligencia sino por su cercanía con la creación artística, es decir, con lo que en el Romanticismo acabó por denominarse, sin más, *genio*. Así, “mientras que la melancolía es un concepto ambiguo que abarca tanto enfermedad como sabiduría, la *acedia* permanece como concepto puramente negativo”.⁷² El Renacimiento acoge la dialéctica de la melancolía como ya la había considerado Aristóteles en su célebre *Problema XXX*, donde pregunta justamente por la contradicción inmanente del temperamento melancólico como algo enfermo pero asociado con la genialidad y la sabiduría.⁷³ En el Renacimiento, la inteligencia y la concentración en el estudio valida la inmersión del melancólico en su objeto por vía del pensamiento y de la imaginación. En dicha época vale más intentar conocer la verdad por cuenta propia que por vía de la fe o la sola aceptación de los fenómenos. Es un retorno a los ideales antiguos de la Grecia clásica, en la que se separa del mito para aventurar una explicación desde la inteligencia. Por lo tanto, el atributo de la inteligencia es lo más altamente valorado y estimado, como lo señala el melancólico Hamlet:

¿Qué es del hombre, si el principal bien y el interés de su vida consistieran tan sólo en dormir y en comer? Una bestia, nada más. Seguramente Aquel que nos ha creado con una inteligencia tan vasta que abarca lo pasado y lo por venir, no nos dio tal facultad y la divina razón para que se enmoheciera en nosotros por falta de uso.⁷⁴

La inteligencia intenta desentrañar los secretos, pero, como ocurre al mismo Hamlet, saber demasiado acaso sea peor que no saber, pues, como lo dice la antigua sentencia del *Eclesiastés*: “donde abunda sabiduría abundan penas, quien acumula ciencia acumula dolor”.⁷⁵ Y por adentrarse de

⁷¹ *Eclesiastés* 7: 3. *Biblia de Jerusalén*, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998.

⁷² SVENDSEN, L., *Filosofía del tedio*, Barcelona: Tusquets Editores, 2006, p. 64.

⁷³ Ya incluso antes de Aristóteles, en su maestro Platón, la melancolía, denominada como furor o incluso como locura, era considerada como la causa de la verdadera creación poética e incluso estaba asociada a la profecía, era un estar fuera de sí, en el que el melancólico podía tener conexión con la divinidad misma, como lo dice Sócrates en *Fedro*, 244A: “los bienes mayores se nos originan por locura, por divina donación”. PLATÓN, *El Banquete, Fedón, Fedro*, Navarra: Folio, 1999, p. 309. Asimismo, en *La Apología* Sócrates emparenta la poesía con la profecía dada por un cierto arrebató. PLATÓN, *Diálogos*, Madrid: Sarpe, 1983, p. 30.

⁷⁴ SHAKESPEARE, W., *Teatro. Poesía*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1981, p. 125.

⁷⁵ *Eclesiastés* 1: 28.

modo decidido en su objeto de estudio o contemplación, el melancólico se torna grávido, pesado siempre y por ello incapaz para la realidad, pues la inmersión en la contemplación lo reclama por completo. Como dice Walter Benjamin, el sabio melancólico acaba por perder incluso noción de su personalidad, y esa falta de poder relacionarse de modo natural con la realidad “aparece como cifra de una enigmática sabiduría”.⁷⁶ Por esta razón, cada cosa que aborda el melancólico pareciera entrar “en un contexto incomparablemente más fecundo”,⁷⁷ esto es, la imaginación y la creación a partir de esa abstracción hecha del objeto y de la misma realidad.

En ese sentido de estar grávido y siempre pesado, al melancólico se le ha asociado desde antiguas tradiciones con Saturno, el astro de la más lenta gravitación, pero también de la órbita más elevada. El melancólico acaba por encarnar las características de su astro patrón.

El más elevado de los planetas, Saturno eleva al investigador hasta las cumbres, y produce esos filósofos cuyas mentes están tan apartadas de los estímulos exteriores, e incluso de su propio cuerpo, y tan atraídas hacia todo lo trascendental que acaban siendo instrumentos de cosas divinas.⁷⁸

Saturno, como el más ambiguo de los astros, confiere a sus hijos su propia ambigüedad, pues es el *daimon* de los opuestos y las contradicciones.⁷⁹ La melancolía acaba por alejar al hombre de sí mismo precisamente porque lo pone en relación con potencias que le sobrepasan, pero en las que el melancólico intuye estaría el verdadero sentido. Por ello, aunque enfermo, el melancólico está también más cerca a la verdad, pues se adentra por caminos que la razón del sentido común no se atreve a trasegar.⁸⁰

Aunque moviéndose en la esfera del pecado, la melancolía medieval también se consideraba ambigua, por su estrecha relación con el *spiritus phantasticus*, asociado con la capacidad de la creación artística.⁸¹ Efectivamente, el monje melancólico proyecta ante sí la imagen de lo que anhela, de lo absoluto. Intenta concretar en la representación fantasmática o fantasmiosa lo que, en sentido estricto, sería inaprehensible y tendría que buscar

⁷⁶ BENJAMIN, W., *El origen del Trauerspiel alemán*, en *Obras*, vol. I, Madrid: Abada Editores, 2007, p. 354.

⁷⁷ BENJAMIN, W., *El origen del Trauerspiel alemán*.

⁷⁸ KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E. & SAXL, F., *Saturno y la melancolía*, Madrid: Alianza Editorial, 2006, p. 254.

⁷⁹ BENJAMIN, W., *El origen del Trauerspiel alemán*, p. 363.

⁸⁰ La concepción del melancólico como aquel cercano a la verdad es también aceptada por teorías más recientes. Por ejemplo, Freud, en su célebre ensayo *Duelo y melancolía*, afirma que el melancólico, identificándolo con Hamlet, “percibe la verdad más claramente que otros sujetos no melancólicos” FREUD, S., *Obras completas*, vol. II, Madrid: Biblioteca Nueva, 1986, p. 2093.

⁸¹ AGAMBEN, G., *Estancias...*, p. 62.

por otra vía. Siguiendo lo dicho por Agamben, el melancólico se relaciona con el objeto que persigue desde la carencia.⁸² Y es en esta conciencia de alejamiento con su objeto que el melancólico funda su estado o ser contemplativo; intenta representarse lo que, según su lógica, se halla perdido. En sentido riguroso, el melancólico da por perdido un objeto que nunca ha tenido y que en realidad no podría haberse tenido nunca. Establece una relación de duelo con lo que considera perdido y se mantiene en la recreación y representación permanente de esa pérdida. “Recubriendo su objeto con los ornamentos fúnebres del luto, la melancolía le confiere la fantasmagórica realidad de lo perdido”.⁸³

Según este sentido, el monje melancólico ha extraviado la vía que conduciría a lo absoluto porque ha pretendido aprehender, asir lo que es inasible, y por ello ha querido dejarlo como imagen de un mundo más perfecto en el que acaso eso hubiera sido posible. Así, da como perdido lo que nunca tuvo, pero que puede representar una y otra vez como gesto de apropiación. Según esto, el melancólico presenta un desorden en la fantasía, pues intenta representar por vía de ésta lo que es irrepresentable. De ese modo, él trae a la realidad retazos de un mundo originario que acaso reside sólo en su interior, en los laberintos de su imaginación. Por lo tanto, la realidad sólo puede extrañarle, pues le resulta más familiar el mundo de sombras que ha construido para sí. En el ámbito de la representación, no podemos dejar de lado el papel de la obra de arte en este terreno. Pues ésta pasaría a ser un objeto extraído de eso incognoscible, arrebatado a los confines de algo originario y velado para lo real pero que lo fundamentaría. El melancólico recurriría al arte no tanto como medio de sanación, es decir, como manera de esquivar los ataques de la melancolía, como se cuenta en la historia de Saúl y David,⁸⁴ sino como manera de asumir de modo más pleno la melancolía y sus condiciones.

El melancólico cree representar una imagen de lo absoluto y por ello la obra de arte pasa a representar esa totalidad. La obra de arte habría que entenderla como metáfora en su más amplio sentido, más aún, como fetiche. Es decir, como un objeto que sólo vale en relación a lo que representa. La obra como fetiche muestra la tendencia a la salvación de los objetos coleccionándolos; fragmento o imagen que testimonia un origen y que pretende sustraerse al transcurrir del tiempo. En última instancia, el melancólico, con su afán representacional, busca sustraerse al daño que en lo

⁸² AGAMBEN, G., *Estancias...*, p. 34.

⁸³ AGAMBEN, G., *Estancias...*, p. 53.

⁸⁴ I Samuel 16: 14,23. *Biblia de Jerusalén*.

originario ha ocasionado el devenir, el tiempo. Busca representar un paraíso que, aunque perdido, la imagen y lo que ésta representa tendría que conservar al albergarlo en sí misma. Cada objeto arrebatado al destructor devenir se convierte en fragmento que nombra y guarda la totalidad abolida por el tiempo de lo real.

Melancolía II

Kierkegaard no desconocía esta tradición acerca de la melancolía. De hecho, en su valoración también la comprende, como ocurría con los monjes medievales, como pecado. Incluso la define como “el pecado de no querer profunda y sinceramente”.⁸⁵ Para explicar en qué consiste la melancolía, Kierkegaard toma la figura de Nerón como paradigma del ser melancólico. Nerón, el gran emperador, joven, poderoso, rodeado de riqueza, puede hacer todo cuanto quiera. Exteriormente es el más esplendoroso de los mortales, pero interiormente es un ser desesperado que ha encontrado como centro de su existencia la búsqueda de algo que no sabe cómo alcanzar porque acaso no sabe cuál sea su naturaleza. Nerón, como ocurre con las personalidades melancólicas, ha dejado empozarse en su interior la oscuridad que le alejaría de los otros, pero ante todo de sí mismo. La sorda desesperación por mantener un secreto, un enigma ante los otros, se convierte en una carga que sólo el goce puede aliviar pero de manera cada vez más pasajera. Y por ello poco a poco se convierte en un ser temible, “sus ojos son tan sombríos que nadie puede mirarlos, tan llameantes que asustan, pues detrás de los ojos el alma está hundida en la oscuridad”.⁸⁶ Sin embargo, es una mirada que teme el encuentro con otra mirada, más que causar temor, es el temor de ser descubierto lo que le impulsa a hacerse temible. Por ello, la mirada de un niño podría asustarle.⁸⁷ Y en ese retraerse de sí mismo que caracteriza esa visión de la personalidad del melancólico, Nerón dispone todo cuanto tiene al alcance para darse placer. Pasa de una forma de placer a otra y, sin embargo, está siempre inconforme, insatisfecho. Busca algo que él mismo no sabe qué es; su vida oscila entre el extremo del goce y la vaciedad de la insatisfacción, se convierte en la expresión de una carencia. En un vacío creciente para el que la más elevada de las excentricidades o diversiones ya no comporta ningún regocijo, pues le ha llevado al alejamiento de sí mismo.

⁸⁵ KIERKEGAARD, S., *Estética y ética en la formación de la personalidad*, Buenos Aires: Nova, 1959, p. 49.

⁸⁶ KIERKEGAARD, S., *Estética y ética en la formación de la personalidad*, p. 45.

⁸⁷ KIERKEGAARD, S., *Estética y ética en la formación de la personalidad*, p. 45.

En esto precisamente consiste la melancolía; es la carencia de algo que no se sabe exactamente qué es. Así, el ser melancólico aparentemente no tiene conciencia de su propio estado, pues todos sus actos son la desesperada búsqueda de placer. Sin embargo, como se ve en caso de Nerón, el melancólico siente cierto goce en su propio ser enigmático, aun al costo de la extrema desesperación que siente. El melancólico se mantiene en la búsqueda de placer que, como es el caso de Nerón, sabe muy bien será cada vez más pasajera. Una búsqueda que está encaminada, en todo caso, a un alejamiento de lo real y concreto para abrirse a las posibilidades de la imaginación que jamás podrán acoplarse con lo real, pues cuando el deseo se cumple, ya la fantasía está en otro lado.

Si bien Kierkegaard toma un personaje de la antigüedad para elaborar lo que podríamos llamar el perfil del melancólico, es claro que con ello piensa en la melancolía como un problema de la mayor actualidad, como un problema extendido en la modernidad. En efecto, si algo caracteriza a Kierkegaard es una profunda conciencia de su época y una manifestación de lo que podría llamarse sus dolencias. Kierkegaard, en este sentido, fue, como luego dirá Nietzsche de sí mismo, un verdadero psicólogo de la cultura. De este modo, la melancolía aparece en Kierkegaard ligada a la reflexión como atributo propio de la modernidad. Pero el pensamiento, en este contexto, deviene enfermedad cuando se toma conciencia de su insuficiencia para asir y aprehender la realidad; para hacer compatibles los conceptos con aquello que nombran. El elevado entusiasmo de la razón del que el Romanticismo hizo parte (hasta el punto de sugerir por ejemplo una mitología creada por la razón, etc.), cae a pique cuando tiene que comprobar que la realidad o el mundo natural no se dejan clasificar o siquiera nombrar de forma clara. La experiencia se ve sobrepasando con creces a los ideales establecidos desde las operaciones racionales.

Y es el exceso de racionalidad, entendida como abstracción hecha del mundo, el terreno más fértil para el progreso de la melancolía. Es la razón que reflexiona y da vueltas en torno a las mismas cuestiones; soluciona y organiza el mundo de manera teórica pero luego comprueba que ello no se corresponde con la realidad. Pero ¿cómo renunciar a lo que podríamos llamar herencia de la cultura? La herencia se ha tornado en enfermedad, dice Kierkegaard, y bajo ésta gime toda la juventud de Europa. Cabe decir, la época moderna.⁸⁸ Pero, según lo que nos interesa, lo que viene a delatarse con esa nueva conciencia, no es sólo la imposibilidad de la razón, sino también la de la vía a lo absoluto por medio del arte. Camino intentado

⁸⁸ KIERKEGAARD, S., *Estética y ética en la formación de la personalidad*, p. 45.

por el Romanticismo. En tanto hijo del Romanticismo, el Esteta A. hereda también el fracaso. Aunque su reino sea el instante, es decir, el intento por sustraerse al tiempo mismo, es demasiado hijo de su tiempo y a éste debe pagarle tributo. Y tal tributo resulta demasiado elevado, encarnando de la manera más decidida, esto es, en la mayor ambigüedad la melancolía como enfermedad de la época y, acaso, como enfermedad inherente a la condición humana.

Sin embargo, aunque en una descripción demasiado general del melancólico, éste parece no tener conciencia completamente clara de su ser melancólico, en el caso del Esteta A. sí hay plena conciencia de su estado. Pero precisamente por tratarse del elemento que posibilita y constituye su forma de existencia, el Esteta A., como melancólico, la ama, la elige. “¿Cuál es mi enfermedad? La melancolía ¿Dónde tiene su asiento? En la imaginación, y se nutre de posibilidades”.⁸⁹ Esas posibilidades son el deseo del Esteta A. por alcanzar un instante de goce, una nueva creación. Las posibilidades mediante las cuales él se eleva por encima de lo real y alcanza el éxtasis, no sólo nutren su melancolía, sino que dependen de ella. Pues el Esteta, luego de su creación deliberadamente fragmentaria, retorna a su melancolía, al fondo que sustenta su existencia para reemprender desde allí su vuelo sobre la realidad. Por ello afirma el Esteta A.,

mi pena es, sí, mi castillo, que cual nido de águilas tiene su sede allí en lo alto, en la cima de las montañas, entre las nubes; nadie puede expugnarlo. Desde él desciendo volando a la realidad y capturo mi presa, mas no permanezco allí, sino que traigo mi presa a casa y esta presa es una imagen que entretejo en los tapetes de mi castillo.⁹⁰

El castillo del Esteta A., la melancolía, es el centro desde el cual él determina arbitrariamente qué tomar de la realidad para crear, justamente, contra esa realidad. La realidad es su elemento sólo como lugar de las posibilidades que él acopla a su imaginación. El Esteta A. se aleja del mundo para contemplarlo. Y es su agudeza en la visión lo que, precisamente, lo ha llevado a ese alejamiento del mundo. Con ello, vemos cómo la melancolía presenta un alto grado de profundidad, a ella no se llega por mero capricho, sino sólo después de tantear, de contemplar la realidad y comprender el sinsentido que la sostiene. El Esteta A., en tanto que melancólico, ha excavado en la condición humana y sabe sobre qué bases camina el hombre. En ese sentido, la ironía del Esteta A. y las máscaras bajo las que se esconde, son expresión del fondo trágico de la existencia descubierto por la melancolía.

⁸⁹ KIERKEGAARD, S., *Etapas en el camino de la vida*, Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 1957, p. 400.

⁹⁰ KIERKEGAARD, S. *O lo uno O lo otro I*, p. 65.

El alejamiento de la realidad y su reclusión en la melancolía por parte del Esteta A., albergan una gran dosis de nihilismo.⁹¹ En efecto, él es un nihilista, más aún, lo señala con su modo de vida. Él ha observado la existencia y sabe de la pérdida de unidad, sabe de la ausencia de horizontes en que vive, aparentemente sin saberlo, el hombre moderno. Es así que para él todo cuanto se haga se mueve en el sinsentido, en el tedio y el aburrimiento. Por ello, antes que afirmar la realidad, desciende a su melancolía para buscar allí algo que, sabe, se ha perdido. La melancolía es, en este sentido, no sólo el fundamento para desvincularse de la realidad, sino el instrumento para explorar en el fondo mismo de la existencia. Es por eso que todo hombre “sentirá siempre un poco de melancolía; eso se debe a algo más profundo, al pecado original”.⁹² La melancolía pone al hombre en relación con la pérdida originaria, ésa que, como lo veíamos desde Hölderlin y von Kleist, lo signó a la errancia. Pero el Esteta A. no siente sólo un poco de melancolía, él la acepta plenamente como medio a través del cual encontrar destellos de eso irrecuperable, lo originario, la unidad. Pues, como lo dice Adorno, “en la melancolía se representa la verdad, y el movimiento de la melancolía es el movimiento que trata de salvar el ‘sentido’ perdido”⁹³. Pero, teniendo en cuenta que se trata de algo perdido, la melancolía sólo puede ofrecer imágenes, destellos de esa unidad originaria.

En ese sentido, la melancolía del Esteta A. es su grado máximo de comprensión y aceptación de la errancia del hombre en el mundo, como elemento que le es propio. De ahí que, desde lo ético, Guillermo el asesor le reconozca al Esteta A. que “el ser melancólico no es mal síntoma, pues la melancolía, por lo general, ataca a las naturalezas mejor dotadas”.⁹⁴ Así, la

⁹¹ Aunque podría rastrearse el nihilismo en el Romanticismo, este asunto permanece poco abordado. A este respecto son muy iluminadoras algunas páginas de Paolo D’Angelo. D’ANGELO, P., *La estética del romanticismo*, p. 110. Asimismo, el sugerente ensayo sobre el nihilismo en *Hiperión o el eremita en Grecia* de Hölderlin, realizado por José Ordoñez García. ORDOÑEZ GARCÍA, J., “Pallaksch! pallaksch! el nihilismo romántico y su expresión moderna”. *La memoria romántica*, 1997, pp. 137-166.

⁹² KIERKEGAARD, S., *Estética y ética en la formación de la personalidad*, p. 50. Si bien aquí la melancolía se entiende en el sentido indicado, es necesario aclarar que para Kierkegaard la melancolía tiene también otra cara, a saber, la de moda o pose que se toma para aparecer como enigma ante los demás. En este último sentido la melancolía se entiende como la pose del que quiere aparecer profundo pero no lo es, como ocurriría en general con la época moderna. “¿No es acaso la melancolía el vicio de la época? ¿No es ella la que rebota incluso bajo su risa superficial?”. KIERKEGAARD, S., *Dos diálogos sobre el primer amor y el matrimonio*, Madrid: Guadarrama, 1961, p. 72. La concepción de la melancolía como pecado original fue extendida durante la Edad Media. Así, santa Hildegard von Bingen, pensaba que “[la melancolía] nació en el primer fruto de la semilla de Adán por el hálito de la serpiente cuando Adán siguió su consejo y comió la manzana”. SANTA HILDEGARD VON BINGEN, citada por KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E. & SAXL, F., *Saturno y la melancolía*, p. 98.

⁹³ ADORNO, T., *Kierkegaard. Construcción de lo estético*, Madrid: Akal, 2006, p. 80.

⁹⁴ KIERKEGAARD, S. *Estética y ética en la formación de la personalidad*, p. 49.

melancolía aparece como elemento propio del hombre que busca el fundamento de la existencia. Es el rasgo de seriedad y de fidelidad a la búsqueda humana: “Sí, es cierto que hay melancolía, y así deber ser; porque un discurso sobre la vida del hombre en este mundo que no tenga una vena de melancolía, es áfono y desentonado”.⁹⁵ La melancolía es la comprensión de poder alcanzar lo absoluto, pero sólo ilusoria y momentáneamente. En tanto la melancolía pone al hombre en relación con lo originario, lo introduce en la pregunta por el fundamento último de la existencia. Fundamento que las más de las veces se halla encubierto por lo desconocido, pues siguiendo lo dicho por Kant, justamente cuando habla de la naturaleza del melancólico, nuestras representaciones claras son mucho menos que las oscuras, lo que hace que “en el gran *mapa* de nuestro espíritu sólo unos pocos lugares estén iluminados”.⁹⁶ El melancólico se aviene a buscar en esas regiones oscuras poniendo en riesgo la poca luz ganada. El melancólico se pone en la posición del que sospecha de todo para tratar de ganar un conocimiento más certero que, sin embargo, sabe que no puede hallarse. El Esteta A. melancólico sigue vías trazadas por la razón, se aleja de esos caminos trillados para intentar, por vía de la melancolía, un punto de contacto con lo originario de lo que el hombre moderno se alejó.

En las grandes ciudades, las gentes, lo mismo que las casas, están demasiado pegadas unas contra otras. Si tenemos que formarnos una idea primitiva en estos lugares, se necesita un acontecimiento, o hay que buscar algún otro medio, como yo por ejemplo lo he encontrado en mi melancolía.⁹⁷

El melancólico decide alejarse de la medianía del hombre moderno para intentar por vía individual una vivencia de lo originario, para hallar algún vestigio que le señale las ideas de su melancolía. Hay en el Esteta A. melancólico una alta crítica a su época, que da por establecidas verdades que lo son sólo a medias. La melancolía y las ideas con las que ésta nutre al melancólico se convierten en una forma de resistencia a su tiempo y de señalar un extravío en éste.

La melancolía es no sólo la aceptación de la errancia, sino también de una equivocación de la búsqueda de ese fundamento. De este modo, el Esteta A. se aleja de la vida, de la realidad, para hurgar en sus confines, para concentrar su mirada en los fondos no penetrados por la mirada de sus contemporáneos. Y el Esteta, en tanto melancólico, vuelve a la realidad con la mirada cambiada, pues cuando “el hombre intenta adentrarse

⁹⁵ KIERKEGAARD, S. *Diario íntimo*, p. 159.

⁹⁶ KANT, I. *Antropología en sentido pragmático*, Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 36.

⁹⁷ KIERKEGAARD, S. *Etapas en el camino de la vida*, p. 387.

en la naturaleza, queriendo ir más allá de los sentidos sin que la razón establezca antes sus propios designios, puede llegar a un mundo oscuro y misterioso de cosas enrevesadas, desordenadas y trastornadas”.⁹⁸ Cosas que no siempre se pueden conciliar con el orden de lo real y que llevan a callar. Por ello el Esteta A. aparece como enigma, como aquel que ha visto lo desconocido mismo, no pudiendo y no queriendo darlo a conocer, pues cada obra suya es de él y para él; es así como va desligándose de la realidad para decodificarla bajo el aliento de la melancolía. “No tengo más que un amigo; es Eco. Y ¿Por qué es mi amigo? Porque amo mi pena y él no me la arrebató. No tengo más que un confidente, el silencio de la noche. Y ¿por qué es mi confidente? Porque calla”.⁹⁹ El Esteta A. se muestra bajo infinidad de máscaras, engaña de una forma u otra. Pero su rostro, su verdadero rostro permanece oculto bajo los mil velos de la melancolía. Allí, en la melancolía, habría que buscar el rostro del Esteta A. para saber cuál es el tono de su risa. Pues toda auténtica risa proviene de una tragedia.

El Esteta A. se encierra en su castillo inexpugnable para escapar al tiempo presente. Él prefiere el recuerdo del pasado y la alteración que sobre éste pone la arbitrariedad para evadir el devenir propio del presente. El problema del recuerdo cobra importancia en dos sentidos. Por un lado, porque muestra la inseguridad del presente ante lo cual el pasado es un refugio en tanto ya vivido. Y por otra parte, porque lo pasado permite una distancia tal que puede ser recreado y esto causa goce. Lo pasado está perdido, pero en el recuerdo se recupera de otro modo, se transforma para goce de la interioridad. Los objetos o vivencias pasadas, en la operación del recuerdo, aparecen como algo extraño bajo la ambigüedad del recuerdo melancólico. Ese extrañamiento y recuperación de las cosas trae como consecuencia el intento por salvarlas para refugiarse en ellas como fetiches, reteniéndolos, no como símbolo de algo, sino como los objetos mismos trasladados de su contexto. Así, el melancólico se convierte en coleccionista que sale al mar del pasado para pescar la perla del recuerdo. En efecto, como lo dice Benjamín, “la melancolía traiciona al mundo por amor al saber. Pero en su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas muertas a fin de salvarlas”.¹⁰⁰ Y así como el coleccionista que “trata de redimir a las cosas del curso del tiempo”,¹⁰¹ el melancólico, al recordar, intenta salvar el pasado donde habría un sentido más cercano a lo originario. Y es tras esta operación de la memoria, al pescar los objetos y las imágenes, que aparece la importancia del arte

⁹⁸ BARTRA, R., *El duelo de los ángeles*, Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 38.

⁹⁹ KIERKEGAARD, S., *O lo uno O lo otro I*, p. 58.

¹⁰⁰ BENJAMIN, W BENJAMIN, W., *El origen del Trauerspiel alemán...*, p. 371.

¹⁰¹ HERNÁNDEZ, D., *La ironía estética*, p. 137.

en tanto representación. Efectivamente, para el melancólico, “el auténtico goce no radica en lo que uno goza, sino en su representación”.¹⁰² Sin embargo, esta representación va más allá del mero goce o juego con los elementos de la memoria; allí se pone en juego el sentido verdadero y el fundamento mismo del presente y de la realidad. El recuerdo y su representación se convierten en la imagen de lo originario, lo que puede salvar el hacer artístico. Por medio del recuerdo, el melancólico quiere alcanzar la unidad, remontarse a lo originario y salvar la totalidad del pasado representado en un fragmento. Por ello la representación artística va más allá del simple coleccionismo; debe representar esos objetos con plena conciencia de lo que hace la memoria, con lo cual se convierte en un hacer doblemente melancólico.

Y hay todavía más. La alta conciencia que trae la melancolía sirve sólo para ver el mal, la enfermedad misma, pero no la vía de la solución. O, más exactamente, muestra la insuficiencia de dichas vías. El Esteta A. es un gran nihilista, por ello el feroz afán de autodestrucción y muerte, ya sea simbólica o real. Pues en el fondo, el Esteta, como ya se veía por ejemplo en Jean Paul, sabe que lo único que hay real para el hombre es la más brutal de las soledades, el aislamiento y la imposibilidad de comunicación auténtica con los otros. Desde el plano ético, naturalmente esto representaría sólo una desdichada visión parcial de las cosas, pero para quien ha elegido la vía estética, lo que ofrece la vía ética es sólo engaño, el señuelo de la comodidad de vivir. El Esteta A., en tanto melancólico, ha quedado en la incómoda situación del que ha ido más allá de lo que su fuerza o naturaleza podría. Héroe trágico que ya no puede soportar la visión ni el retorno al mundo de la superficie. No se puede hundir la mirada en los confines del mundo y volver a la realidad como si nada.

En su afán por representar, la melancolía acaba por conservar en imagen, no ya la unidad o el anhelo hacia dicha unidad, sino la imposibilidad. Consistente en que la propia melancolía da la conciencia de algo originario destruido por la existencia. Da la intuición de “la verdad cifrada y oculta, que la subjetividad autónoma no puede establecer, pero que la subjetividad melancólica puede leer; en este esquema, la melancolía acompaña a lo que la existencia destruyó”.¹⁰³ La melancolía se apega a lo que nunca tuvo lugar en el ámbito de la realidad, a su posibilidad. El fantasma que crea la melancolía es el intento por representar lo que en verdad es irrepresentable. La permanente búsqueda hacia el pasado significa, más que una búsqueda del origen, la representación de una promesa de verdad y

¹⁰² KIERKEGAARD, S. *O lo uno O lo otro I*, p. 56.

¹⁰³ ADORNO, T., *Kierkegaard. Construcción de lo estético*, p. 158.

unidad acaso existentes alguna vez en la historia humana. La imagen representada es la de las posibilidades otorgadas por la fantasía. La disputa del melancólico con la realidad se fundamenta en la paradoja de que es ésta donde se juega y se posibilita la representación de lo que se considera perdido. Solo por vía de lo que adolece la realidad se puede representar la realidad misma. La absolutización de la creación artística, o de los objetos guardados en la memoria es el intento por unificar lo perdido; los despojos de lo que la existencia misma ha destruido. Y en virtud de la paradoja que sostiene al melancólico, todo cuanto logre traerse desde la fantasía será siempre incompatible con la realidad. La sensación de pérdida constante significa que cuando se presenta lo que el melancólico creía estar pidiendo, descubre que no era eso, a pesar de ser lo pedido. Al respecto, el Esteta A. se vale de un ejemplo cuando dice:

[h]oy me he divertido de lo lindo con el pequeño Ludvig. Estaba sentado en una sillita; con evidente bienestar miraba a su alrededor. En esas que la niñera, Maren, atraviesa la habitación, “Maren”, grita él, “¿sí, pequeño Ludvig?”, responde ella con la habitual amabilidad. Y él, inclinando su gran cabeza hacia un lado y fijando sus inmensos ojos en ella con cierta picardía, añade del todo impasible: “No era esa Maren, era otra Maren”. ¿Qué hacemos nosotros los adultos? Apelamos al mundo vociferando y cuando éste nos complace amicalmente decimos: “No era esa Maren”.¹⁰⁴

El desacomodo del melancólico con la existencia pasa por la profunda conciencia que tiene frente a ésta, y la permanente insuficiencia de lo que esa realidad ofrece frente a la intuición de un algo originario dañado por la realidad misma.

En ese sentido, la melancolía es la representación de la pérdida inexorable de los objetos, es la representación de la fragmentariedad, pues eso es lo que significa el perder los objetos, la imposibilidad de asir la totalidad. Esta imposibilidad se traslada –o nunca salió de allí– a la realidad, en la que se comprende el ser fragmentado, la conciencia de la fragmentación, el caos de la realidad que no puede comprenderse bajo lo racional. Es una metafísica de la realidad donde no hay cómo asirse más que en el retorno al pasado y en la recreación de éste. Pues como lo dice el propio Esteta A., “el recuerdo satisface mucho más que cualquier realidad y posee la seguridad que ninguna otra realidad ofrece”.¹⁰⁵ La melancolía, por tanto, es un intento del arte por lograr la abolición del tiempo, el devenir que pone en penuria permanente al hombre; y en la obra de arte habría algo de amparo ante ese torbellino devastador del tiempo.

¹⁰⁴ KIERKEGAARD, S. *O lo uno O lo otro I*, pp. 59-60.

¹⁰⁵ KIERKEGAARD, S. *O lo uno O lo otro I*, p. 57.

Melancolía III

La ironía, que suaviza lo insoportable...

El detenerse en la periferia de la neurastenia

Thomas Bernhard, *Trastorno*

Siguiendo este sentido, la sobreabundancia de la creación artística resulta ser una carencia. Se debe crear para tratar de sanar la brecha entre hombre y mundo, incluso entre *yo* y *tú*. Si tal brecha no existiese, la creación sería mero accesorio, un sinsentido; ni siquiera podría llamarse así. La obra de arte, el melancólico lo entiende, intenta hallar la cura al pecado original, intenta retornar a la humanidad la comunicación con lo divino. Intenta restaurar la pérdida originaria que signó al hombre a la imperfección. En este sentido, mientras más acabada la obra de arte, mayor la conciencia de esa carencia, mayor la brecha. En el Paraíso no se requería de obras de arte. Como el monje medieval preso de la acidia melancólica, el Esteta A. se enreda entre la meta y la vía para alcanzarla; ya absolutizando lo que sólo es el camino hacia lo absoluto, ya descubriendo que éste resulta inalcanzable porque aquella es insuficiente o dando por incompatibles a ambos. La vía estética viene a mostrarse, en sus resultados, es decir, en la obra de arte, como algo provisional, como intento. La obra de arte sólo lograría la cura provisional al desfase entre lo humano y la creación, incluso entre la subjetividad y lo exterior. No existe la obra absoluta que logre dar cuenta de lo absoluto, es decir, que resuelva el problema de la escisión hombre-mundo. La absolutización del instante, en tanto tiempo de manifestación de la obra lograda, es sólo el simulacro que el Esteta A. crea o recrea, para darse una tregua ante la más honda y evidente realidad de imposibilidad que le dona, sin embargo, la visión del destino humano como imposibilidad y mero intento. Éste parece relegado a espacios intermedios, a logros parciales; justo lo que quien creía firmemente tener las herramientas para lo total no quiere ya aceptar. No se trata, naturalmente, del capricho de una subjetividad; se trata del destino humano. Por eso, atendiendo a la tipología del melancólico, el Esteta A. hace aparecer como pérdida lo que acaso no le competía al hombre tener. Y la conciencia de esto le arroja a una posición irónica frente a la realidad en la que acaba por construirse como objeto de autocontemplación.

Desde el punto de vista de la incomunicabilidad, se puede establecer un vínculo entre ironía y melancolía; ésta subyace a la ironía a la vez que

es su manifestación. Y es aquí donde aparece la ironía como el acicate que hace posible vivir en la medida en que muestra la totalidad del simulacro, la obra de arte como diálogo consigo misma. El melancólico sabe de su permanente fracaso y sabe también que no puede y no quiere cambiar de estado, por eso coquetea con el fracaso y la ironía le sirve para comprender lo crítico de su situación.¹⁰⁶ Pero también le ayuda a sobrellevarla. Toda la exposición del Esteta A., en el sentido reconstruido más arriba, se debe justamente a la conciencia que le ha dado la melancolía en amalgama con la ironía. Es esa alianza la que ha mostrado el exceso de seriedad en el mundo como motivo del extravío humano. El Esteta A. puede llegar a postular la jovialidad que propone, pero sólo después de atravesar el infierno de la verdad mostrado por la melancolía. Puede llegar a postular como principio lo que en él todavía es ambivalente, pues su naturaleza justamente es moverse entre esos dos ámbitos. Sin embargo, esa jovialidad no es otra cosa que el adentramiento más profundo del Esteta A. en su enfermedad. La jovialidad del melancólico no es otra cosa que la conciencia de poder llegar a expresar, como lo hace el Esteta A., que haga lo que se haga uno se arrepentirá, “cásate te arrepentirás; no te cases, también te arrepentirás [...] riéte de las locuras del mundo, te arrepentirás; llora por ellas, también te arrepentirás”.¹⁰⁷ El axioma del Esteta A., la quinta esencia de la sabiduría sería justamente el “hagas lo que hagas te arrepentirás”, dado por la conciencia del tedio que ha hecho que todo resulte insulso y vano, como se dice en el *Eclesiastés*.

La ironía, si bien ayuda a resolver el problema vital de seguir en el mundo aún con lo develado por la conciencia que da la melancolía, también ayuda a aceptar la condición melancólica y por ende a entrañar de una manera más decidida dicha *enfermedad*. Por ello la risa irónica del melancólico no es la muestra de que ha mejorado en su enfermedad sino, al contrario, la prueba de que se ha hundido por completo en ella. La ironía se convierte en el pretexto que tiene el melancólico para gozar con sus dolencias y experimentar con ellas en tanto se considera algo ajeno a sí mismo. Un artefacto que la melancolía ha pulido de tal modo que ya no se sabe dónde estaría el boceto inicial. Pues como lo dice Kierkegaard, en un pasaje que vale la pena citar en toda su extensión, la melancolía abre una honda brecha, no sólo entre el individuo y la realidad, sino en su propio interior:

[m]i melancolía ha trabajado durante muchos años para impedir que yo pudiera tratarme de “tú” en el sentido más profundo. Entre mi melancolía y mi “tuteo”

¹⁰⁶ HERNÁNDEZ, D., *La ironía estética*, p. 81.

¹⁰⁷ KIERKEGAARD, S. *O lo uno O lo otro I*, p. 62.

existía un mundo de fantasía. Este mundo fantástico que ahora he extraído en parte de mí mismo con mis seudónimos. Así como aquel que no posee un hogar feliz, vagabundea todo lo posible y de buena gana prescindiría de su casa, así mi melancolía me ha alejado de mí mismo, en tanto que yo, con mi vida y mis hallazgos poéticos, recorría un mundo de fantasía.¹⁰⁸

Pero las posibilidades a que abre la fantasía son el extravío del sujeto, son el permanecer en regiones apartadas de la realidad como por ejemplo el recuerdo transformado por la imaginación. El Esteta A. acude a su propia despersonalización y al total extrañamiento de sí. Cada cosa de la realidad, y sobre todo de sí mismo, son un lenguaje que no alcanza a comprender. Para el melancólico, el mundo, la realidad y él mismo son un lenguaje originario aún no aprendido. El melancólico debe aprender esta nueva lengua y traducirla a su configuración interior. Pero esa traducción no es literal, pues está alterada por la fantasía y el desacomodo que hay en ésta. De igual modo, cuando intenta traducirse hacia los otros, lo hace de manera enigmática, pues habla en otra lengua. El Esteta A. no logra conciliar con lo real porque no se concilia con el tiempo histórico, con el devenir; por medio de la fantasía se sustrae a éste. Y esa fantasía “crea la idea y abre la posibilidad del comienzo absoluto del yo, pero lo posible no es lo efectivo, y de ahí que el Esteta A. encarne una subjetividad arbitraria y sin contenido, que no ha logrado conciliar en sí finitud e infinitud”.¹⁰⁹ El Esteta A. prefiere el tiempo alterado de la fantasía como imagen de un tiempo libre del devenir, al tiempo devastador de la historia.

La melancolía, como fundamento del hacer artístico, es el intento por asir las cosas en su esencia, o más exactamente, es la conciencia frente a la imposibilidad de captar y aprehender la esencia de lo real, es el movimiento de huida al pasado para salvar algo, el espectro de la realidad “alterada” por la memoria. Y la ironía mostraría al melancólico que eso es sólo la ilusión. La ironía cumple con el doble trabajo de romper la ilusión, pero también de posibilitarla, en la medida que da conciencia sobre la imposibilidad de la tarea. Pero también suaviza la terrible conciencia de tener que permanecer en la periferia del absoluto. En el fondo, es la conciencia de la imposibilidad de asir lo originario. La ironía no es mero juego, es lo más serio que puede crear el melancólico, pues resulta ser el apoyo de todo el entramado que fundamenta la melancolía. Por ello, como lo dice Kierkegaard en su *Diario*, hablando de la ironía y su fundamento: “para una formación así [en la ironía], las individualidades deben poseer un secreto, un secreto de sabiduría

¹⁰⁸ KIERKEGAARD, S. *Diario íntimo*, p. 184.

¹⁰⁹ BINETTI, M. J., “Kierkegaard como romántico”, *Revista de filosofía*, 2005, 119-137.

melancólica”.¹¹⁰ Por tanto, la ironía posibilita el que la obra el melancólico pueda mantener alguna relación con lo real y por ello mismo fundamenta el que la creación salga también a la luz, la ironía ayuda al melancólico a traducirse a sí mismo la lengua originaria que le muestra la melancolía. La obra de arte es el testigo que plasma esa conciencia que se arroja en los abismos. Esa lucha, esa despersonalización en un ego superior que insufla la melancolía es el contenido interior de la figura del Esteta A. magistralmente perfilada por Kierkegaard; es el que sale al mundo a cazar algo que transformar en el castillo de su interioridad. Pero con la plena conciencia de que dicha transformación es totalmente inútil, accesorio. Transformación que intenta salvaguardar lo desde siempre perdido, conciencia de pérdida que toma la ironía como único elemento para retornar a la superficie, a la realidad. La ironía como contracara de la melancolía sin la que, como se ha visto, tampoco puede ser.

Entonces, irónicamente, el Esteta A. melancólico dirá que está una y otra vez por encima de la realidad, que ésta es siempre incompatible con su naturaleza. En esa incompatibilidad, la ironía pasa a suavizar o a hacerle habitable la realidad al melancólico diciéndole que la insuficiencia estaría más en la realidad que en él mismo. Sin embargo, el Esteta A. es consciente de que la carencia y la imposibilidad son más de él que de la realidad. Por ello dice en un arranque de irónica sinceridad: “si intuyese un pensamiento que ligase lo finito y lo infinito[...] Mas la venenosa duda de mi alma lo devora todo”.¹¹¹ Es la duda del desacomodo frente a lo real lo que acaba por determinar su propia realidad, es la reflexión constante que no decide y que vive más en lo teórico que en lo real. Sin embargo, el Esteta A. no quiere cambiar esa condición y, aunque se sienta tan pesado y abrumado por su ser reflexivo, que le ha convertido en algo tan insignificante y desacomodado —“como una letra impresa al revés en la línea”, él mismo afirma estar siempre “celoso de [sí] mismo y de [sus] pensamientos como el banco emisor de sus billetes”.¹¹² Y es la ironía la que le mantiene, llega y aliviana su pesada conciencia de sí mismo para trasladar la insuficiencia a la realidad.

A la vez que es su único punto de contacto con lo real, la ironía devuelve al Esteta A. la capacidad de volver a intentar el simulacro, la repetición del intento. En ese sentido, la ironía es el ojo avizor de la melancolía para que el Esteta A. pueda mantenerse en ella y construir incluso un método. En

¹¹⁰ KIERKEGAARD, S. *Diario íntimo*, p. 212.

¹¹¹ KIERKEGAARD, S. *O lo uno O lo otro I*, p. 61.

¹¹² KIERKEGAARD, S. *O lo uno O lo otro I*, p. 48.

efecto, como dice Susan Sontag: “ironía es el nombre positivo que el melancólico da a su soledad, a sus elecciones sociales”,¹¹³ que se basan en la posibilidad que le da la ironía de mantener contacto y distancia a un tiempo con la realidad. La amplísima conciencia de absurdo y falta de sentido de la realidad que pone al melancólico ante el abismo del completo sinsentido, viene a ser librada por la ironía sin perder lo “ganado” por la melancolía. El ser melancólico acaba por ser librado, una y otra vez, por la ironía. Ésta le da la capacidad de crear y jugar con los datos de sus posibilidades. La ironía le sirve al melancólico “para convertir el absurdo negativo: la conciencia de la falta de sentido de la existencia, en absurdo positivo: ficción”.¹¹⁴ Así como la ironía da al genio romántico la autoconciencia de su propia creación, lo que le permite saber el entramado de la obra, de igual modo da al Esteta A. melancólico la conciencia de aquello que es él. Es decir, desde el punto de vista vital, la ironía es el equilibrio y autocomprensión que el Esteta A. alcanza de sí mismo al entenderse como obra de arte. La ironía, a la vez que propicia la ficcionalización del yo, permite asistir a ese espectáculo, pues como lo dice Béguin, “el hecho de entregarse de lleno al juego, como hace el niño, no debe quitarle el placer de asistir al juego como espectador”.¹¹⁵ La ironía es pues el vínculo o la conciencia con su propia realidad, pero sin salir de ese estar ocupado sólo consigo mismo, en el juego de abolir el tiempo.

La ironía vital que propone el Esteta A., al igual que su melancolía, le remiten siempre únicamente a sí mismo como objeto de autocontemplación. En efecto, “la ironía tiende hacia una persona como su límite, como quedó tan justamente establecido por el dicho aristotélico de que el hombre irónico lo hace todo ‘en atención a él mismo’ ”.¹¹⁶ De este modo, la ironía que podía pensarse como elemento de salida hacia la realidad, no resulta ser más que el doble encierro en sí mismo. Con la ironía, el ironista logra engañar de un modo más decidido y aceptar de modo más radical la melancolía. La ironía sería entonces una poderosa herramienta del melancólico para permanecer en su estado. La risa del Esteta A. está más lejos de la realidad que su silencio melancólico, pues ese modo de establecer comunicación muestra la creciente lejanía con la realidad, paradójicamente, por su alto grado de conciencia hacia ésta.

¹¹³ SONTAG, S., *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona: Edhasa, 1987, p. 152.

¹¹⁴ MAILLARD, C., “La sonrisa del gato de Cheshire. La salvación por la ironía”, *La memoria romántica*, 1997, pp. 107-117.

¹¹⁵ BÉGUIN, A., *El alma romántica y el sueño*, p. 278.

¹¹⁶ KIERKEGAARD, S., *Mi punto de vista*, Madrid: Sarpe, 1985, p. 87.

Mientras mayor melancolía mayor será la risa del Esteta A. y, por ende, mayor la incomunicabilidad, los velos puestos ante lo real. “Mi astucia consiste en la capacidad de ocultar mi melancolía; y tan astuto es mi engaño, cuanto profunda mi melancolía”.¹¹⁷ El momentáneo salir a la superficie de la mano de la ironía no es otra cosa que el doble hundimiento en las profundidades de la melancolía. La risa del Esteta A. es franca sólo consigo mismo, de ahí que parezca de verdad lleno de jovialidad. Pero su risa no es otra cosa que el aleteo en el abismo. Entre las dosis de ironía y melancolía hay un equilibrio perfecto. Sólo la risa puede permitir al melancólico mantenerse en el mundo que ha creado para sí. Por ello, cuando el Esteta A. es llevado al Olimpo y los dioses le conceden cuanto quiera, él responde: “Muy estimados contemporáneos, sólo escojo una cosa, tener siempre la risa de mi parte”.¹¹⁸ Y tal petición es justa, pues le permite mantener el particular equilibrio de su espectáculo. Su risa, como su melancolía, no es mera pose; es el otro elemento fundamental en la construcción estética de sí mismo. La risa del Esteta A. es el hijo más legítimo de su melancolía, pues como lo dice Nietzsche, “el animal más desdichado y melancólico es, como es justo, el más jovial”.¹¹⁹

Glosa

Los apartados finales de este trabajo nos han dejado frente a una interpretación de los aspectos planteados sobre el pensamiento de Kierkegaard, en la fronteriza situación de conclusión y apertura. En efecto, en cuanto a la construcción de lo estético que realiza Kierkegaard y que materializa en el ideal de vida estético, podríamos decir que con la melancolía hallamos el elemento subyacente, el principio a partir del cual se da todo lo demás. Pero quedamos en una situación de apertura frente a otros aspectos del pensamiento kierkegaardiano poco abordados desde el problema de la melancolía. Se trata del problema de lo religioso en Kierkegaard abordado desde los planteamientos románticos. La sugerencia es de Lukács y el desarrollo creemos que sigue pendiente. En *El asalto a la razón*, Lukács plantea que en Kierkegaard la vía religiosa no tiene mayores diferencias con la construcción estética. Según Lukács, el hecho de que Kierkegaard, como buena parte de los románticos, rechace una fe objetiva y basada en la

¹¹⁷ KIERKEGAARD, S., *Etapas en el camino de la vida*, p. 201.

¹¹⁸ KIERKEGAARD, S., *O lo uno O lo otro I*, p. 66.

¹¹⁹ NIETZSCHE, F., *Fragments póstumos*, Bogotá: Norma, 1992, p. 18.

doctrina, irremediablemente llevaría a establecer un paralelismo entre la verdad subjetiva de la fe y la subjetividad del Esteta. Así, Afirma Lukács:

en ambos casos se trata, en efecto, de una parte, de una imagen del universo empapada de fantasía y cuya verdad y realidad sólo pueden demostrarse a base de la pura subjetividad, y, de otra parte, de un modo extremadamente subjetivista de comportarse, cuya colisión con lo general (es decir, con lo ético, con lo social) sólo podría resolverse, asimismo, en el plano de la evidencia puramente subjetiva.¹²⁰

Lukács sólo sugiere esa vía interpretativa pero no profundiza en ella. Los capítulos precedentes nos pueden poner en vía de un hallazgo similar pero con la melancolía como punto de contacto entre lo estético y lo religioso. Como ya hemos visto, la melancolía pone al hombre en relación con algo originario tal como lo vimos desde la reconstrucción hecha por Agamben, pero también desde algunos pasajes del mismo Kierkegaard. Si la melancolía es el intento por asir en la interioridad la imagen de una unidad perdida y anhelada, no resulta descabellado pensar que esté a la base de una construcción religiosa que, como bien lo señala Lukács, se enraíza en la subjetividad. En *¿Culpable? ¿No culpable?*, parte final del escrito *Etapas en el camino de la vida*, y que correspondería a los planteamientos acerca de lo religioso según la tríada kierkegaardiana, nos hallamos con la revelación de un secreto que el lector tiene que descubrir. Éste radica en el paso de un hombre que rompe el compromiso de matrimonio, a una postura religiosa a la que llega por vía de la melancolía que le causa la permanente reflexión acerca de su ruptura con la amada y el juego de posibilidades que comienza a tejer. Más allá de los rasgos biográficos, Kierkegaard plantea allí cómo la melancolía que se hunde en el alma del joven da como resultado un particular salto a lo religioso. Y dicho salto –éste es el secreto de la obra y de esa vida–, se da por medio de la melancolía. Así lo enuncia al final de su diario el seudónimo que escribe la obra:

Pero yo no abandono las ideas extrañas de la melancolía, pues estas últimas, que un tercero llamaría quizá fantasías, y ella, afectuosamente, tristes caprichos, yo las llamo hostigadoras. Con tal de que las siga y de que persevere, me conducirán a la certidumbre eterna de lo infinito.¹²¹

La melancolía se convierte en núcleo para valorar las posibilidades de la realidad y para ponerse en relación con la totalidad. Se convierte también en castigo para aquel que se atreve a hurgar en los confines de la existencia, como lo dice Kierkegaard, es la astilla en la carne para quien renuncia a la comodidad que ofrece la vida seguida bajo el sentido

¹²⁰ LUKÁCS, G., *El asalto a la razón*, Barcelona: Grijalbo, 1968, p. 229.

¹²¹ KIERKEGAARD, S., *Etapas en el camino de la vida*, p. 386.

común.¹²² La melancolía así vista se convierte en guía y tormento de quien se enfrenta al conocimiento y representación de lo absoluto. Es una suerte de religiosidad que no encuentra acomodo en lo general para lo que no queda más que una postura irónica como instrumento de relación. En ese contexto, el hombre religioso no puede hacerse transparente para los demás, así como el Esteta A. tampoco lo puede, pues sus verdades interiores son locura para el mundo. Un desarrollo de esta hipótesis, aquí demasiado somera, tendría que ahondar en las cuestiones románticas en el pensamiento de Kierkegaard, así como en la construcción de la interioridad que realiza el pensador danés. Es claro que con estas nociones se podría emprender una interpretación de conjunto del pensamiento de Kierkegaard. En lo que se delataría, no sólo un peso más importante del Romanticismo en su pensamiento, sino también uno de los secretos mejor guardados de su obra, la melancolía. La presente investigación nos ha abierto esa puerta, queda como propósito desarrollarla en trabajos posteriores. Una tarea nada fácil, y que, por su carácter inconmensurable, como se ve, se torna en sí misma melancólica.

¹²² KIERKEGAARD, S. *Diario íntimo*, pp. 353-354. Esto entendido en el pleno sentido religioso que da San Pablo a la expresión *astilla en la carne* como medio de castigo divino o demoniaco para quien intenta comprender la naturaleza de lo absoluto y expresarlo (II Corintios, 12: 7).