

Kierkegaard y la autonomía del arte

David A. Roldán

(ARGENTINA)

Resumen

En este artículo el autor expone la autonomía del arte como un acercamiento al fenómeno artístico que busca despejar influencias no-artísticas en el goce estético (Bürger, Sontag). Sin olvidar que el proceso de autonomización del arte está vinculado al ascenso de la burguesía capitalista (Adorno), el autor se pregunta si Kierkegaard aborda al arte en términos de autonomía del arte o más bien como una ocasión para desarrollar otras teorías que conducen, en definitiva, a su indagación sobre el cristianismo. Optando por la segunda opción, el autor muestra cómo lo determinante para Kierkegaard es la interioridad del artista, y no el objeto artístico en cuanto tal.

Palabras clave: arte, obra, Kierkegaard

Abstract

In this article the author discusses the autonomy of art as an approach to artistic phenomenon that seeks to move out non-artistic influence in aesthetic enjoyment (Bürger, Sontag). Taking into account that the process for autonomy of art is linked to the rise of the capitalist bourgeoisie (Adorno), the author wonders if Kierkegaard addresses the art in terms of autonomy of art or rather as an opportunity to develop other theories leading, ultimately, to his inquiry about Christianity. Opting for the second option, the author shows how to Kierkegaard determining the artistic is the interiority of the artist and not the art object as such.

Keywords: art, work, Kierkegaard

Introducción

Peter Bürger, en su famoso libro sobre las vanguardias, recopila tres sentidos de “autonomía del arte”¹. El de la sociología positivista (que entiende la autonomía que los artistas “creen tener” como una mera “ilusión subjetiva”), el referido al clásico dictum “el arte por el arte”, y el adorniano, vinculado a la autonomía que adquiere el arte en relación al trabajo en la sociedad burguesa. Bürger retoma e intenta desimplicar la tesis de Adorno: lo decisivo es el hecho de que el arte dejó de estar vinculado a una praxis vital (ya no está relacionado con una actividad particular de la vida humana, como la

¹ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Gedisa [orig. 1974], 1995), 33-50.

religión, o la corte real). Ese status es resultado de un proceso histórico vinculado a la sociedad burguesa. El problema con muchas concepciones del arte (en general) es que ocultan ese proceso histórico burgués que dio lugar a algo así como una “autonomía del arte”.

Podemos recurrir, a modo ilustrativo, al tan famoso como polémico escrito de Susan Sontag *Against Interpretation*². Con claridad meridiana, la teórica neoyorkina define la autonomía del arte como el primado de la forma por sobre el contenido. A este respecto, dirige su ataque directamente contra la tradición hermenéutica, que pretender utilizar el arte como “ocasión” para el esclarecimiento —o la manifestación— de un contenido. Para Sontag se oculta, detrás de toda estrategia interpretativa, una jerarquización: que el contenido (conceptual) de la obra de arte es más importante que la obra de arte misma, que su “forma artística”. Por lo tanto, en lugar de una “hermenéutica del arte”, necesitamos una “erótica del arte”, reza el *dictum* del décimo párrafo con el que Sontag cierra el ensayo³.

El presente escrito sostiene la siguiente tesis: la posición de Kierkegaard con respecto a la autonomía del arte es compleja: mientras que en un primer nivel de análisis acepta que el arte vale por sí mismo, y su función es autorreferencial, en un segundo nivel de integración teórica (en su proyecto “filosófico”), el arte ocupa un lugar derivado. Su proyecto culmina en una “existencia poético-religiosa” que considera el propio proyecto de vida como una “obra artística”, dejando en un segundo plano las manifestaciones artísticas como tales. La religión cristiana ejerce un rol determinante en el modo en que Kierkegaard concibe el arte. A pesar de que, en definitiva, no acepta la autonomía del arte en sentido estricto, ofrece un peculiar modo de relación entre arte y ética, que puede ser recuperado en la actualidad, en relación al modo en que la tragedia es el elemento en que puede pensarse la ética. En este sentido, Kierkegaard no sólo se contrapuso a la lectura que Hegel hizo de *Antígona*, sino que al mismo tiempo habría precursado las estrategias con las que pensadores contemporáneos recurren a la tragedia para comprender el sentido de la ética, la existencia e incluso, la política.

La estética de Kierkegaard

En *De los papeles de alguien que todavía vive* Kierkegaard se ocupa de hacer una crítica literaria a la obra de H. C. Andersen *Apenas un músico*, en la cual este narraba las peripecias de un joven violinista, bajo el concepto del “genio artístico”. Kierkegaard comienza comparando el inicio de la obra (la nada) con el inicio del sistema hegeliano (*Lógica*): la nada. Kierkegaard aclara que el acercamiento no estará centrado en una crítica de la obra “desde la filosofía moderna”, ni de acuerdo a una regla universal, sino en “la concepción de la vida” que se deja entrever en los escritos de

² Susan Sontag, «Against Interpretation (1964)», en *Against Interpretation* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966); Susan Sontag, *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vazquez Rial (Buenos Aires: Alfaguara, 1996).

³ Hay que decir que Sontag reconoce cierto rol liberador o emancipador a la estrategia hermenéutica, como señala al final de párrafo 3.

Andersen⁴. Ya tenemos aquí una primera indicación de la problemática de la autonomía del arte: en este caso, Kierkegaard no se centrará en la obra como tal, sino en la “referencia” de la obra de arte con el mundo: “nuestra empresa tiene en consideración la concepción de la vida que aquellas historias encierran, la cual presupone sin duda su correlación con la existencia”⁵. La tesis central de la crítica literaria de Kierkegaard a Andersen consiste en captar que este poeta carece por completo de una concepción de la vida, que para Kierkegaard, es mucho más que “frases ensambladas”; una concepción de la vida, para Kierkegaard,

Es más que la experiencia, que, en cuanto tal, es atómica; es, en efecto, la transubstanciación de la experiencia, una seguridad inquebrantable en uno mismo combatida por toda la empiria [*sic*], ya sea orientada hacia lo mundano (...) ya sea orientada hacia el cielo (lo religioso), donde encuentra lo esencial para su existencia tanto celestial como terrenal, ganando con ello la verdadera certeza cristiana (...)⁶.

La concepción de la vida, a juicio de Nassim Jordán, no es ni una máxima al estilo del imperativo categórico, o algo de la índole de la “reflexión”, sino que se trata de una “inmediatez”⁷; podríamos decir que se trata de algo que irrumpe en la interioridad del agente y lo dota de un peculiar modo de hacer frente al mundo, a la realidad. De ahí que se presenten dos actitudes frente a “la realidad”, la mundana (que correspondería a los estoicos) y la “orientada hacia el cielo” (que correspondería al cristianismo). Aun dejando de lado la preferencia de Kierkegaard por la “concepción de la vida” cristiana, una y otra alternativa, puestas como eje de la evaluación de la obra artística de Andersen, constituye en sí misma una oposición a las tesis de la autonomía del arte. No se evalúa la obra en relación a sus propios criterios estéticos (Kierkegaard por momentos lo hace), sino que la sustancia de la intervención apunta a esta cuestión de las concepciones de la vida (y cómo el propio autor, Andersen, se refleja en el fracaso de sus personajes). Aquí el problema es, en definitiva, la interioridad de Andersen.

En *La repetición (Gjentagelsen)*, de 1843, luego de la historia del joven poeta que había tomado como confidente a Constantino Constantius, la atención se centra en el problema de la repetición: el seudónimo de Kierkegaard quiere hacer el experimento de si es posible o no la repetición, para lo cual emprende un segundo viaje a Berlín,

⁴ Sören Kierkegaard, *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, trad. Darío González y Begonya Saez Tajafuerce (Madrid: Trotta, 2000), 38.

⁵ *Ibid.*, 28. En otro pasaje Kierkegaard insisten en la relación entre “poema y realidad”, cuando señala “(...) es posible verse sumido como lector en el estado de ánimo más extraño y más diferente de los pretendidos por Andersen, porque su poema oprime como la realidad misma”, *Ibid.*, 37.

⁶ Kierkegaard, *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, 38.

⁷ Nassim Bravo Jordán, «Sobre la verdadera formación del poeta: Una pequeña querrela en contra de Hans Christian Andersen», en *Sören Kierkegaard: una reflexión sobre la existencia humana*, ed. Luis Guerrero Martínez (México: Universidad Iberoamericana, 2009), 258.

pretendiendo repetir el último que había realizado. Al describir el segundo viaje, Constantius nos ofrece una caracterización de los principales teatros berlineses, el Teatro de la Ópera, el Teatro Real, y el *Königstädter Theater* —al que dedica mayor atención, incluso describiendo sus mejores palcos, filas, etc.—. Esta descripción contiene los más variados temas, desde una intuición que relaciona el gusto por el teatro en la juventud con el desconocimiento de “la realidad de la vida”⁸, pasando por una caracterización de la farsa, la pintura, el placer artístico y el genio artístico. Con respecto a la farsa, el seudónimo la considera tan particular que sostiene que ninguna teoría del arte ha podido caracterizarla debidamente⁹. El seudónimo explica que este fracaso se debe a que

Todos los criterios estéticos generales están condenados al fracaso cuando se trata de definir la farsa. El efecto que ésta produce sobre el público más cultivado puede ser diversísimo, puesto que tal efecto depende en gran parte de la propia actividad creadora del espectador¹⁰.

Esta problemática está centrada en el modo de apropiación que el público realiza, o debe realizar, de la obra. Según el seudónimo, no hay ningún criterio que permita a uno saber cómo debería comportarse ante una farsa en el teatro. Aunque pareciera que esta consideración de la farsa se relaciona con la ironía, el seudónimo considera que no hay tal relación, pues en la farsa todo se hace sin ironía, con una total ingenuidad. Para el seudónimo, esta ingenuidad es propia de los genios que dan cuerpo a las farsas en el teatro. En páginas 182 a 189 ocupa un lugar dominante la teoría del genio artístico en las reflexiones del seudónimo sobre la farsa. De estas reflexiones, por momentos inconexas, queremos destacar una que vincula al teatro con la tarea de la existencia individual. El seudónimo sostiene que aunque los teatros han sido fundados para el deleite y el placer, y aunque muchos espectadores se conforman con ver en escena a personas bellas, la verdadera función de la actuación teatral es despertar la crítica. Una vez que la crítica ha sido puesta en marcha, dice el seudónimo, se genera una desorientación para saber cuáles son las cualidades de un “hombre verdadero”, y mucho más, cómo es posible cumplir, en la existencia individual, dichas exigencias¹¹. “El teatro enseña”, parece ser la conclusión del seudónimo. Quiero destacar este abordaje, en relación a lo que veremos más abajo.

⁸ Sören Kierkegaard, *In vino veritas. La repetición*, trad. Demetrio Gutiérrez Rivero (Madrid: Guadarrama, 1975), 171.

⁹ Cf. *Ibid.*, 180.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, 185.

En “Lo erótico-musical”, el seudónimo nos ofrece una reflexión sobre los que denomina los tres “estadios erótico-inmediatos”; los mismos corresponden, todos, a la esfera estética de existencia.¹²

Lo primero que quiero resaltar es la relación entre tiempo y eternidad manifiesta en ocasión del “genio artístico”. Para el seudónimo, Mozart “ingresa en el reducido e inmortal círculo de aquellos cuyos nombres y obras el tiempo no olvidará, puesto que los recuerda la eternidad”¹³. No se trata de que toda la obra de Mozart tenga el mismo rango; para el seudónimo una sola obra hizo de Mozart un genio inmortal: *Don Giovanni*. Con esto quiere remarcar la unicidad de las obras clásicas, oponiéndose a corrientes estéticas precedentes que incluían “cualquier bagatela” como obra clásica. No quiero entrar aquí a un análisis o una exposición de las tesis filosóficas de Kierkegaard en relación a Don Juan, la sensualidad, la melancolía, etc., etc. Lo que me interesa es el acercamiento de Kierkegaard a las obras artísticas. En un momento determinado, el danés aclara: “Quiero, para mayor seguridad, destacar que mi intención, naturalmente, no es en modo alguno hacer una valoración estética de la obra *Don Juan* ni señalar la estructura dramática del texto”¹⁴. Aquí resulta claro que Kierkegaard no está practicando una crítica que asuma “la autonomía del arte”, sino más bien la utilización de una obra de arte para exponer sus propias consideraciones sobre la sensualidad, lo erótico, lo musical, lo estético. ¿Es este un movimiento inválido en sí mismo? No para un filósofo, o un “pensador religioso”, aunque ambos puedan ser objeto de la campaña de Sontag.

En el opúsculo intitulado “El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno”, contenido en *O lo uno o lo otro*, “el autor de A” nos ofrece una profunda reflexión sobre la actualidad e inactualidad de la tragedia. Contrapone, en primer término, dos posturas antagónicas: o bien solo hay continuidad entre lo trágico-antiguo y lo trágico-moderno, o bien solo hay discontinuidad, diferencia irreconciliable. Kierkegaard¹⁵ toma partido, prematuramente, por la primera opción, y combate la segunda llamando la atención sobre el lugar clave que ocupa la *Poética* de Aristóteles para la crítica de la tragedia moderna.¹⁶

El problema con el que se enfrenta Kierkegaard consiste en determinar si el cambio de un mundo (el mundo antiguo y el mundo moderno) implica alguna diferencia en la representación de la tragedia como tal. Un índice clave en el cambio de mundo es la disolución de la familia, el Estado y el linaje.¹⁷ Por lo tanto, la metodología consistirá

¹² Cf. Sören Kierkegaard, *Los estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical* (Buenos Aires: Aguilar, 1977).

¹³ Sören Kierkegaard, *Escritos de Sören Kierkegaard. Volumen 2/1, O lo uno o lo otro: un fragmento de la vida I*, trad. Darío González y Begonya Saez Tajafuerce (Madrid: Trotta, 2006), 74.

¹⁴ *Ibid.*, 132.

¹⁵ Seguimos aquí la postura de Adorno, quien identifica la posición de “al autor de A”.

¹⁶ Kierkegaard, *Escritos de Sören Kierkegaard. Volumen 2/1, O lo uno o lo otro: un fragmento de la vida I*, 159.

¹⁷ *Ibid.*, 168.

en apreciar el modo en que la tragedia antigua se relacionaba con el individuo (y estas tres instancias), y de qué modo se articulan estos elementos en la modernidad.

En páginas 167-168 de la reciente edición crítica en castellano, Kierkegaard sostiene que no deberían mezclarse los ámbitos religiosos y artísticos¹⁸. A primera vista, parece imposible una expresión más clara de la autonomía del arte. Pero si observamos bien, el resto del estudio sobre la tragedia consistirá en una proyección de categorías religiosas sobre categorías artísticas, mostrando la superioridad de las primeras sobre las segundas. Por ejemplo, el seudónimo entiende que siempre nos hemos “resistido” a ver la vida de Cristo como una tragedia en razón de que somos conscientes de que las categorías estéticas no agotan la profundidad religiosa de su vida.¹⁹ Si bien esto podría significar una frontera entre arte y religión, la superioridad de la religión y sus categorías por sobre el arte y las suyas es clara.

Con el objetivo de reflexionar sobre la relación entre lo trágico-antiguo y lo trágico-moderno, Kierkegaard elige *Antígona*. La estrategia será mostrar que Antígona es moderna, y que se la debe comprender desde la categoría moderna de la angustia.²⁰

La proyección de categorías religiosas es clara en el análisis de “la *Antígona* de Kierkegaard”: “Nuestra heroína, tal y como se ha presentado en lo precedente, está en camino de disponerse a superar un momento de su vida, está disponiéndose a vivir de modo enteramente espiritual, algo que la Naturaleza no tolera”.²¹ Según entiendo, para el seudónimo, Antígona está “mortalmente enamorada”, y así está dando el salto hacia la esfera espiritual.²²

Claro que aún persiste la pregunta acerca de la valoración que Kierkegaard hace de la tragedia. Reserva para esta un lugar privilegiado en la esfera estética. A diferencia

¹⁸ “Se ha traído también a la memoria el interés psicológico que puede tener ver retratado el arrepentimiento, pero el interés psicológico sigue sin ser el estético. Todo ello forma parte de una confusión que se hace valer en nuestro tiempo de múltiples maneras: se busca algo allí donde no debería buscarse y, lo que es aún peor, se encuentra allí donde no debería encontrarse; se pretende la edificación en el teatro, la afección estética en la iglesia; se pretende conversión por las novelas, disfrutar de escritos edificantes; se quiere la filosofía en el púlpito y al párroco en la cátedra”. Ibid., 167–168.

¹⁹ Ibid., 168. Además, debe recordarse la primacía de lo eterno por sobre lo temporal, que atraviesa toda la obra de Kierkegaard. Cf. Michel Wyschogrod, *Kierkegaard and Heidegger: The Ontology of Existence* (London: Routledge & Kegan Paul Limited, 1954), 42 ss. Amy Laura Hall, *Kierkegaard and the Treachery of Love* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 92.

²⁰ Kierkegaard, *Escritos de Sören Kierkegaard. Volumen 2/1, O lo uno o lo otro: un fragmento de la vida I*, 173.

²¹ Ibid., 179.

²² El seudónimo toma distancia de Hegel, cuando éste dice que la colisión trágica es la que se produce entre dos poderes igualmente justificados: las leyes del Estado, por un lado, y las consideraciones religiosas y familiares, por otro. Para Kierkegaard esta no es la colisión clave para entender a Antígona en su contexto, sino dos colisiones diversas: primero, la colisión entre Antígona y su secreto, su amor patético por su padre (colisión interior); segundo, la colisión entre Antígona y el amor simpatético por su amado, Ibid., 179–180.

de la esfera ética (que se caracteriza por ser rigurosa), la esfera estética ofrece consuelo. Desde la perspectiva estética, la tragedia representa la gracia y la benignidad divinas.²³ El individuo puede ser feliz cuando posee lo trágico porque esto implica asumir la relatividad del tiempo, la relatividad de la propia vida. Por lo cual la tragedia asumirá un rol derivado o secundario en el pensamiento de Kierkegaard, toda vez que la tristeza trágica deberá ser superada por la pena y la alegría de la religión:

En cierto sentido, el tiempo lleva muy bien el compás queriendo hacer al individuo responsable de todo; lo malo es que no lo hace con la suficiente profundidad y fervor, y de ahí su medianía; es lo bastante presuntuoso como para desdeñar las lágrimas de la tragedia, pero también es lo bastante presuntuoso como para querer evitar la clemencia. ¿Y qué es entonces, cuando se eliminan ambas cosas, la vida humana, qué es la estirpe humana? Pues, o bien trágica tristeza, o bien la profunda pena y la profunda alegría de la religión. ¿O acaso no son características de todo lo proveniente de aquel dichoso pueblo la pesadumbre, la tristeza de su arte, de su poesía, de su vida, de su alegría?²⁴

La tragedia podría ser el punto de partida para el paso de la esfera estética a la religiosa; por eso Antígona es más moderna que antigua, porque nos ofrece la posibilidad de pensar trágicamente el abandono del individuo ante la disolución del Estado y la familia —colisión que Kierkegaard reserva para comprender su tiempo—. Así, Kierkegaard no solo sobrepasa la autonomía del arte, sino que implica que la tragedia, en particular, puede tener un uso “pedagógico”. Esto precursa algunos abordajes contemporáneos de la hermenéutica.

Por ejemplo, Paul Ricoeur, tomando nota de las investigaciones de Marta Nussbaum, intenta instruir la “sabiduría práctica” por la “sabiduría trágica”. Aunque Ricoeur admite la autonomía de la tragedia para con la filosofía y la pedagogía, reconoce que igualmente “la tragedia enseña”:

Éstos son los rasgos que señalan el carácter no filosófico de la tragedia: poderes míticos adversos que multiplican los conflictos identificables de funciones; mezcla, imposible de analizar, de restricciones del destino y de elecciones deliberadas; efecto purgativo ejercido por el espectáculo mismo en el centro de las pasiones que éste engendra. Y sin embargo, la tragedia enseña²⁵.

La enseñanza que la ética recibe de la tragedia consiste en el reconocimiento del límite de toda institución humana. Siguiendo (parcialmente) la lectura de Hegel, Ricoeur observa el núcleo de la problemática de Antígona: amolda sus exigencias fúnebres a las leyes no escritas (divinas), por sobre las leyes escritas (humanas). Hegel

²³ Ibid., 165.

²⁴ Ibid.

²⁵ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, trad. Agustín Neira Calvo (Madrid - México: Siglo XXI, 1996), 262.

veía el surgimiento del conflicto en la separación y confrontación de estas dos parcialidades (Creonte y Antígona), aporía trágica que sólo se resolvía con la “desaparición” de ambos. Ricoeur admite que la lectura de Hegel no debe ser abandonada por proyectar una “reconciliación” aquí, dado que muerte individual no es reconciliación, sino en todo caso, al final del despliegue del *Geist*, la reconciliación radica en la *Sittlichkeit*. Pero Ricoeur no está dispuesto a seguir hasta allí a Hegel, por lo cual interpreta la riqueza de la instrucción trágica para la acción ética de otro modo: la aporía trágica no sólo tiene que ver con la “unilateralidad de los caracteres” (Hegel), sino que la fuente de conflictos trágicos también tiene que ver con la distancia que se observa entre los principios morales (Kant) confrontados con la complejidad de la vida humana (tragedia). La acción, el “juicio en situación” (Ricoeur), solo servirá como “solución” en tanto y en cuanto desde el fondo ético sobre el que se destaca la moralidad, el actuante resuelva por un punto medio, entre lo unívoco y lo arbitrario. Para Ricoeur, la ética parte desde una visión aristotélica-teleológica de las virtudes, mientras que la moral se recorta sobre ese fondo, al modo de la concepción deontológica de Kant. En otras palabras, la instrucción de la tragedia para la ética consiste en que el actuante recurra de la moralidad (norma) al fondo ético (buena vida)²⁶.

Comentarios finales

Pueden reconocerse en Kierkegaard dos abordajes de la cuestión artística. En primer lugar encontramos una serie de textos dedicados a cuestiones específicamente artísticas, y que ofrecen reflexiones sobre obras de arte consideradas “clásicas”. En estos textos, Kierkegaard llama la atención sobre la profundidad de ciertas obras de arte en relación al individuo que es confrontado por ellas. En algunos pasajes clave, como hemos visto, Kierkegaard (a través de sus seudónimos) se esfuerza por separar, explícitamente, una dimensión artística de una dimensión religiosa en el abordaje de esas obras de arte; sin embargo, ya sea en el caso de Andersen como en el Don Giovanni, lo que realiza Kierkegaard está lejos de ser una crítica del arte en los términos de la “autonomía del arte”.

Theodor Adorno, en su clásico ensayo *Kierkegaard (la construcción de lo estético)* advierte que es necesario aclarar los equívocos de lo estético en Kierkegaard:

La síntesis conceptual no se da ni en el arte ni en las actitudes de Kierkegaard: esa síntesis constructiva sólo puede obtenerse después de una depuración de los elementos. Corresponde distinguir tres de ellos, aunque siempre estén en relación recíproca. Por de pronto, para Kierkegaard, como en los usos lingüísticos corrientes, es estético el campo de las obras de arte y de las consideraciones teóricas del arte.²⁷

²⁶ Cf. *Ibid.*, 174, 270.

²⁷ Theodor Adorno, *Kierkegaard: la construcción de lo estético* (Caracas: Monte Ávila Editores [orig. 1933], 1969), 27. Martin Jay, por su parte, celebra que Adorno considere que para Kierkegaard la estética

En relación a la propia obra de Kierkegaard y la poesía, Adorno señala las ambigüedades:

La obra de Kierkegaard adopta una actitud ambigua frente a las reivindicaciones de la poesía. Con malicia, juega a favor de toda posible confusión que pueda darse en el lector al comienzo del proceso de adquisición de su contenido. La dialéctica de las cosas es juntamente, para Kierkegaard, dialéctica de la comunicación. En ella, la obra de Kierkegaard pretende engañosamente el título de poética, tantas veces como expresamente lo niega.²⁸

La propia ambigüedad de Kierkegaard, y su “comunicación indirecta”, hacen que en la exposición de “lo estrictamente artístico” se filtren caracterizaciones estéticas-existenciales. En medio de los textos mencionados, y en otros, Kierkegaard elabora una teoría de la existencia humana en términos artísticos. Es decir, la decisión de tomar la propia vida como si fuera una obra de arte. Surge aquí una distinción entre un modo de vida interior, artístico, subjetivo, y un modo de vida exterior, el ámbito de la objetividad, el mundo de las obras. Contrariamente a la consideración contemporánea, que privilegia la obra de arte en cuanto tal, Kierkegaard privilegia la interioridad del artista por sobre la obra²⁹. Dice Adorno:

La estética en un hombre es aquello por lo cual éste es inmediatamente aquello que es; la ética es aquello por lo cual debe ser aquello que debe ser. Quien vive todo inmerso, penetrado en lo estético, vive estéticamente.³⁰

Como afirma Sylvia Walsh, para Kierkegaard (Climacus), el verdadero arte es una cuestión de la interioridad y la subjetividad: no de las obras. Los “pensadores griegos” no son genios por las obras que produjeron, sino por su interioridad, por ser ellos mismos “obras de arte” como personas.³¹

Theodor Adorno afirma claramente la proyección lo artístico en lo religioso:

Pero también los ensayos pueden ser comprendidos, como teoría del arte, en forma independiente, prescindiendo de las intenciones del “eremita” pseudónimo

es mucho más que teoría del arte, Martin Jay, *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, trad. Juan Carlos Curutchet (Madrid - Buenos Aires: Taurus - Alfaguara), 122.

²⁸ Adorno, *Kierkegaard: la construcción de lo estético*, 13–14.

²⁹ Esto es evidente en el modo en que Kierkegaard trata la obra de Andersen (el énfasis en la interioridad), Cf. Kierkegaard, *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, 29.

³⁰ Adorno, *Kierkegaard: la construcción de lo estético*, 28.

³¹ Cf. Sylvia Walsh, *Living Poetically: Kierkegaard's Existential Aesthetics* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1994), 201.

o del personaje anónimo “A”. Sobre todo el texto sobre lo trágico contiene motivos que luego vuelven sin cambios en la teología de Kierkegaard.³²

Sin embargo, contra todo lo dicho, hay una última posibilidad de encontrar en Kierkegaard una concepción posible de “autonomía del arte”. Se trata del énfasis en que Kierkegaard pone en la comunicación entre el artista como individuo y el receptor como individuo. Esta unilateralidad (que puede ser muy criticada por las “estéticas marxistas”), coincide parcialmente con una de las definiciones que da el propio Bürger sobre la autonomía del arte, si tomamos en cuenta la “estética de la recepción”. Dice Bürger: “En el ámbito de la recepción, la transformación decisiva se produce sólo con el arte burgués, que es recibido por individuos aislados”.³³ Mientras que el arte, cuando estaba cautivo en los ámbitos religioso o cortesano implicaba una recepción “colectiva”, el arte autónomo implica una recepción individual. Por supuesto que esto coincide con la nota general de las reflexiones kierkegaardianas; según esta teoría del arte autónomo, el auge de este status en la burguesía tiene que ver, precisamente, como la ruptura entre esta dimensión y la “praxis vital” o “vida cotidiana”: mientras que en la sociedad burguesa los hombres son considerados bajo la razón instrumental “medio-fin”, en el arte podían experimentarse como “hombres”, en sí mismos³⁴. A Kierkegaard también le fascinaría esta dimensión, sólo que auténticamente estaría dada por la dinámica de la fe religiosa, y no por una experiencia artística “mundana”. Como fuere, creo que vale la pena seguir investigando en esta última acepción de la autonomía del arte en relación a la posición de Kierkegaard en esa dinámica histórica.

Este texto fue presentado en forma oral en las Jornadas Kierkegaard, organizadas por la Biblioteca Kierkegaard Argentina, en Buenos Aires, en noviembre de 2012.

© 2013 David A. Roldán

Doctor en Filosofía y Doctor en Teología (PhD). Decano del Instituto Teológico FIET y Profesor Adjunto en el área de Filosofía del Instituto Universitario ISEDET. Co-Director de la revista *Teología y cultura*.

E-mail: david@teologos.com.ar

Fecha de recepción: 08-07-2013

Fecha de aceptación: 11-09-2013

³² Adorno, *Kierkegaard: la construcción de lo estético*, 27. En p. 20 Adorno señala que Erich Przywara ve en Kierkegaard “un literato romántico estetizante.”

³³ Bürger, *Teoría de la vanguardia*, 102.

³⁴ *Ibid.*, 103.