

# **El yo como obra de arte absoluta: Un acercamiento desde la lectura crítica de Søren Kierkegaard a la estética del Romanticismo alemán en “O lo uno o lo otro I”**

*The self as the absolute artwork: An approach from  
Søren Kierkegaard's critical reading of the Aesthetics of  
German Romanticism in “Either/Or part I.”*

**Alejandro Peña Arroyave**

Universidad del Salvador (Buenos Aires, Argentina)

Universidad Nacional de la Matanza (Buenos Aires, Argentina)

Universidad Nacional de General Sarmiento (Buenos Aires, Argentina)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6640-0440>

Contacto: [alejandro.penaarroyave@usal.edu.ar](mailto:alejandro.penaarroyave@usal.edu.ar)

## **Resumen:**

El escrito rastrea cómo en la estética del Romanticismo alemán se da el viraje del genio como mediador absoluto hacia un yo absolutizado que se comprende a sí mismo como superior a lo real. En primer lugar, se reconstruyen algunos principios clave acerca de la noción de genio y su importancia para el proyecto de reunificación entre hombre y mundo en el Romanticismo. En segundo lugar, se muestra cómo, a partir de la imposibilidad de la obra de arte y del artista por asir lo Absoluto, estos principios son vertidos hacia la existencia, tomándose como ideal ya no lo Absoluto sino un vivir estético, esto último desde la elaboración que hace Søren Kierkegaard de la estética romántica en “O lo uno O lo otro I”.

## **Palabras clave:**

Genio; Kierkegaard; obra de arte; fragmentación; existencia estética.

**Abstract:**

This paper traces how in the aesthetics of German Romanticism there was a shift away from the idea of the genius as an absolute mediator, towards an absolutized self that understands itself as superior to the real. First, it reconstructs some key principles about the notion of genius and its importance for the project of reunification between man and the world in Romanticism. Secondly, it shows how, starting from the impossibility of the work of art and the artist to grasp the Absolute, these principles are poured into existence, taking as an ideal, not the Absolute but an aesthetic living, the latter from Søren Kierkegaard's views on Romantic aesthetics in *Either/Or part I*.

**Keywords:**

Genius; Kierkegaard; work of art; fragmentation; aesthetic existence.

## **1. El genio y la búsqueda de re-unificación**

“*Juicio (Ur-teilung)* es, en el más alto y más estricto sentido, la originaria separación del objeto y el sujeto (...) es aquella separación *mediante la cual* –y sólo mediante ella– se hacen posibles objeto y sujeto, es la partición originaria.” (Hölderlin, 1990, p. 25). Así sintetizaba Hölderlin el fundamento de la escisión hombre-mundo descubierta por la reflexión moderna. En el intento por borrar ese guion generado por la partición, se juega el interés del arte romántico. En su plena autoconciencia, el Romanticismo se reconoce como un movimiento que crea una nueva época en el arte y que tendría que extenderse a todas las regiones de lo humano.<sup>1</sup> En ese sentido, toma para sí la tarea de reconducir al hombre a un estado de unidad con la naturaleza perdido por el dominio de la razón. El arte romántico quiere reconciliar al hombre con la totalidad, como no ha podido hacerlo la filosofía. Quiere, por la vía estética, cerrar la grieta entre el hombre y lo absoluto.

---

<sup>1</sup> Como puede verse en *El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán*, escrito hacia 1795 de manera conjunta por Schelling, Hegel y Hölderlin (Hölderlin, 1990, p. 27-29). Así también en Friedrich Schlegel se ve la búsqueda de una nueva mitología que brinde cohesión al arte moderno (Schlegel, 1996, p. 64).

En efecto, ante nuestra imposibilidad de alcanzar lo Absoluto por la vía racional, puesto de manifiesto por Kant, el temprano Romanticismo consideró que el arte debía dar ese conocimiento superior al de la filosofía; es en dicha búsqueda de unidad que aparece la importancia dada por el Romanticismo a la creación y al creador, al artista. El Romanticismo parte de una ruptura con las consideraciones estéticas de la antigüedad fundando una estética propiamente moderna. Así, en esa oposición entre arte antiguo y moderno, Schelling considera que dicha diferencia se debe a la *materia* a partir de la que se crea. Mientras que para el artista antiguo el material lo daba la naturaleza, para el artista moderno es la historia, la moral, el mundo inagotable de los individuos. En ese mismo sentido, Karl Solger señala que entre los antiguos el destino forja el carácter, mientras que para los modernos es el carácter individual el que forja el destino. Por ello, en cuanto surgida de una individualidad, la obra de arte moderna, en su idea, no podría pasar al exterior, y su unidad “tendríamos que buscarla en el seno de la idea misma.” (Solger, citado por D`Angelo, 1999, p. 67). Tal punto de partida deja al arte en la imposibilidad de elaborar una estética de la reunificación, pues todo pasaría a ser mero juego de una subjetividad con su contenido sin posibilidad de establecer comunicación. Por tanto, tendría que surgir quien pudiera mediar y comunicar lo Absoluto contenido en la idea.

Para dar solución a este problema capital, los románticos toman la idea de genio, en principio, según la definición de Kant. En el § 46 de *La crítica del juicio*, dice Kant: “genio es la *capacidad espiritual* innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte.” (Kant, 1990, p. 62).<sup>2</sup> En ese sentido, genio no sólo es el que podría transgredir la regla, superarla, sino el que podría comprender el ritmo creativo de la naturaleza. Es el que podría dar orden al caos y reconciliar los opuestos en una síntesis superior. Pero para fundamentar tal comprensión del artista habría que crear una metafísica del arte. Ello lo hace en profundidad Friedrich Schelling.

---

<sup>2</sup> Como bien lo señala Bürger, los románticos toman la idea renacentista e ilustrada de genio y la reelaboran ante todo desde su búsqueda de nuevas reglas (Bürger, 1996, p. 141).

Según Schelling, hay arte cuando se presenta la unificación entre lo particular y su concepto; cuando lo infinito se encarna en una forma sensible, de modo que “hay belleza allí donde lo particular (real) es tan adecuado a su concepto que éste, en cuanto infinito, ingresa en lo finito y es intuido *in concreto*.” (Schelling, 1999, p. 37). Para Schelling, verdad y belleza son lo mismo, se presentan bajo el mismo proceso; identidad de lo objetivo y lo subjetivo, “*necesidad y libertad se comportan como lo inconsciente y lo consciente. Por esa razón, el arte se basa en la identidad de la actividad consciente y la inconsciente.*” (Schelling, 1999, p. 40). La belleza es verdadera cuando consigue esa identidad, pero consigue sólo una verdad falaz o en lo finito, cuando es sólo artificio, es decir, deviene retórica cuando se da como mero dominio de la técnica; “sólo la belleza absoluta en el arte es también la auténtica y legítima verdad.” (Schelling, 1999, p. 41). Según Schelling, hay arquetipos de las cosas y con ellos debe coincidir la obra, ésta es la individuación del arquetipo. La creación, por tanto, es la capacidad para unificar (*Einbildungskraft*); “es la fuerza por la cual algo ideal es a la vez real, el alma es cuerpo, es la capacidad de individuación que propiamente es la fuerza creadora.” (Schelling, 1999, p. 42). La creación artística es la creación de las cosas como son en sí, como son en lo Absoluto. Ello lo corrobora el hecho de que las cosas son creadas por Dios como eterna belleza y es en Dios donde se da la posibilidad de identidad. Por lo tanto, la materia del arte son los arquetipos eternos: “En efecto, si el arte es la representación de las formas de las cosas como son en sí, entonces la materia general del arte está en los arquetipos mismos.” (Schelling, 1999, p. 43-44). Es siguiendo a estos arquetipos que el artista tendría que dejarse educar por la naturaleza, pues en ella, en cuanto creación de Dios, están dichas fuentes. A cada cosa le corresponde un concepto eterno (la idea) y sólo con la creación se establece un vínculo entre la cosa y su idea, entre la creación de la naturaleza y la creación del artista. El artista es, entonces, el que tiene la fuerza para reunir y dar concreción a lo infinito en lo finito.

Pero para Schelling se jugará todavía algo fundamental en la posibilidad de creación: la libertad. En efecto, según Schelling, en la construcción trascendental de la conciencia lo que representa la libertad es la creación artística. En el artista confluyen lo consciente y lo inconsciente del acto creador; en la obra creada por el genio se resuelven las contradicciones, es lo infinito abarcado en lo fini-

to. El arte es así una síntesis absoluta de libertad y necesidad (Schelling, 1999, p. 38-39). Según Schelling, el entendimiento eterno de la naturaleza está en el artista, por lo tanto, genio es el que posee el poder creador de la naturaleza. El artista y sus obras deben estar tocados de la “realidad insondable de la naturaleza.” (Schelling, 1985, p. 68). Pero no sólo esto, el artista debe poner en la obra una importante parte consciente unida a lo inconsciente. Él es un imitador de la naturaleza, pero no en cuanto a la forma de ésta, sino de su espíritu viviente. En efecto, el artista debe descender hasta el concepto invisible de las formas, y aprehenderlo de tal forma que pueda apropiarse de la manera en que la naturaleza crea. “Lo único que da belleza a la obra de arte, a su conjunto, no puede ser la forma, sino algo que está más allá de la forma; lo esencial, lo universal, la mirada y la expresión del inmanente espíritu natural.” (Schelling, 1985, p. 69). Para Schelling, como ocurre en el Romanticismo, lo grande y lo sublime se puede expresar de modo sensible porque en la materia hay algo afín al alma del hombre (unidad del hombre con la naturaleza), que puede reconocer en las representaciones del arte. “Todos reconocen que lo grande, lo puro y lo bueno del alma tiene también su expresión sensible. ¿Cómo podría concebirse esto si no hubiese en la materia un principio activo, una esencia afín y semejante al alma?” (Schelling, 1985, p. 85), lo cual significa que lo que le aparece a quien contempla la obra es el recuerdo de la unidad originaria.

Hacia esa reunificación tendría que conducir el arte, y por ello el artista es único por cuanto resuelve las oposiciones revelando lo originario al hombre. “El genio se distingue de todo lo que es simplemente talento o habilidad, porque por él se resuelve una contradicción que o es resuelta absolutamente o si no, no puede serlo por nada.” (Schelling, 1988, p. 422). En esa medida el producir del genio se equipara al producir de Dios. Por ello su creación es ideal y real al mismo tiempo, “en el acto del genio, se produce el mundo del arte como el mismo mundo en sí”, por ende, el genio, como Dios, “tiene necesidad absoluta.” (Schelling, 1999, p. 140). La creación del genio es universal, porque desciende hasta el centro de la idea misma. De ese modo el genio mismo tiene que darse una mitología en la que sea universalizable su obra, un elemento de cohesión para su obra que sirva como mediación y comunicación: “todo individuo verdaderamente creador tiene que inventarse su propia mitología.” (Schelling, 1999, p. 121). Pero no

se trata del arbitrio del yo que según su capricho crea un mito de sí mismo o desde su personalidad, sino una mitología basada en la originalidad del tratamiento dado a la materia, es decir, a las ideas eternas:

Antes que la *historia* nos devuelva la mitología como forma de validez universal, queda establecido que el individuo mismo tiene que crearse su círculo poético; y puesto que el elemento universal del hombre moderno es la originalidad, valdrá la ley de que cuanto más original tanto más universal; en lo cual debe distinguirse la originalidad de la particularidad. Toda materia tratada originalmente es, por lo mismo, universalmente poética. (Schelling, 1999, p. 121-122).

Para Schelling, en el proceso creativo el artista debe elevarse hasta la idea misma y expresarla para los otros de manera sensible. Su creación es universalmente válida si logra precisamente superar la esfera de su particularidad personal y mediar la idea, concretarla al aprehender lo eterno y verdadero en ella. El genio puede, en la construcción de una propia poética, alcanzar un tratamiento original y no meramente particular de la materia. Son estos postulados de un arte de la objetividad con pretensiones de absoluto en la que los rasgos particulares del creador se traducen en virtud de una verdad general, universal. No se anula el artista, sino que transmite desde sí mismo lo que es válido para todos porque desciende hasta lo originario de la materia desde la que crea. Se traduce en su conexión profunda con la divinidad que en todo subyace.

Es así como el genio deviene mediador. En cuanto mediador, “el artista se levanta sobre el hombre como la estatua sobre el pedestal” (Novalis, 1991, p. 77), pues él puede dar la Idea, traslada su propio centro a la humanidad. En ese sentido, es el arte el que, como la religión, da un sentido de unidad vinculando los tiempos. Por ello el genio, por ejemplo, como se ve en Hölderlin y Novalis, se equipara al místico, al profeta. Es el gran mediador entre lo humano y lo divino y por ello incluso puede dar una nueva mitología. En efecto, “la conciencia religiosa del hombre necesita de la actividad artística, es decir, de la genialidad. El genio es el verdadero mediador de Dios.” (Hartmann, 1960, p. 273). La obra de arte creada por el genio “forma al hombre

entero en su unidad. Aquello a lo que se dirige no es el entendimiento, ni el corazón, sino el ánimo entero en la unión de sus facultades.” (Fichte, 1998, p. 221). El genio, tal y como lo conciben los románticos a partir de su lectura de Fichte, tendría la tarea de sensibilizar lo abstracto y elevar lo sensible a idea, articular en la creación todas las potencias finitas e infinitas en un todo armónico, surgido sin embargo de su interioridad. Genio es el que puede concretar la obra que reconcilia los opuestos.

Sin embargo, esa alta conciencia y destino propio atribuidos al genio, no llega a ser sino un intento del Romanticismo en su lucha contra la imposibilidad del hombre por alcanzar lo Absoluto, y la disolución de tal ideal se halla al interior del Romanticismo mismo. La obra de arte sólo puede conciliar en el roce con la idea, pero no logra sobrevivir al devenir, y ese fracaso de la obra viene dado por lo que Solger denominó la tragedia de lo bello. En efecto, en tanto el arte es presentación o exposición de lo infinito en lo finito, significa que puede entenderse como la representación de lo irrepresentable: “el arte es ciertamente copresencia de finito e infinito, pero precisamente porque es representación de lo irrepresentable, y, por ello, en él, en el hecho artístico, los dos términos, más que compenetrarse, *están juntos manteniendo su diferencia absoluta*.” (D’Angelo, 1999, p. 101). Esa presencia de lo infinito en lo finito significa el anonadamiento de la idea, la obra sólo es posible en el anonadamiento de la idea. Con ello Solger enfatiza la caducidad de la obra de arte y la creación sólo como aproximación al infinito. Ante el fracaso de la obra, el artista romántico toma de recurso a la ironía como posibilidad para sobrevolar la propia obra destruyéndola o recreándola mediante la crítica, es decir, liberándose de ella y liberándola al infinito, pero sólo con y desde los mecanismos que le permite el arte mismo. En la negatividad de la obra, en su fracaso necesario, como lo expone Solger, el artista romántico encuentra la posibilidad para “infinetizar” su obra, o más exactamente, su capacidad de crear. En esa auto referencialidad que abre la ironía, como ya lo veía Hegel, el arte se convertiría en el juego arbitrario de una subjetividad que crea y destruye a su antojo el mundo, desligando al arte de todo contenido de verdad externa a su esfera (Hegel, 1989, p. 215, 49-53). Es decir, la ironía romántica desliga al arte y al artista de lo que, desde el punto de vista de Hegel, es su verdadera tarea histórica.

Así, la obra de arte comienza a moverse entre lo absoluto y lo trivial de tal forma que ya no podrían desligarse de una manera clara estas cosas. Lo único que permanece como trasfondo es la subjetividad del creador que se mantiene como principio y germen de la creación. Es esto lo que hay tras la conciencia de la imposible reconciliación, esto es, el caos de todas las facultades y el arbitrio de la subjetividad desatada. Ahora, desde el punto de vista del arte, el artista no indaga en la búsqueda de un equilibrio o para comunicar el espíritu, sino como libre expositor y creador de su propio yo, de su voluntad, pues bajo ésta se agrupa todo. Desde el punto de vista del creador esto significa que él tiene conciencia tanto del poder del yo como de la nada a la que está conducida toda creación.

La obra romántica se detiene en el entramado de su hacerse infinitizando su proceso, por lo que se llega al esteticismo en el sentido de ser juego con los mecanismos propios de la subjetividad, de aquello que hace concreta la obra, pero se renuncia al infinito. La obra se queda, por así decirlo, sin afuera, sin un referente ideal. Bajo este esquema, así como la obra se queda sin un afuera, también el artista se entiende como el sujeto absoluto que se remite siempre y sólo a sí mismo como fundamento: “lo que sucede es que él *es* el Sujeto mismo, en la posibilidad de su propia infinitización o de su propia absolutización.” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012, p. 246). En esa posibilidad de la permanente recreación desde, y del sí mismo, se da el viraje fundamental de la teoría del genio como productor de obras hacia la de un vivir estético haciendo de sí mismo la obra de arte absoluta. Por lo tanto, en consecuencia, será la novela el género que mejor describa el viraje que da el Romanticismo hacia lo fragmentario. De ese modo, Friedrich Schlegel llegará a postular que “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” (Schlegel, 1994, p. 137). La novela se abrirá por tanto como género absoluto en la posibilidad de poetizar el yo y desde este recrear la realidad sometiéndola a las posibilidades ahora infinitas del arte comprendido como modo absoluto de relacionarse con lo real.

El Romanticismo desligó así la figura del genio de su condición de mediador absoluto que puede vincularse gracias a la originalidad, a principios



fundamentales y elevar así su obra a validez universal. Desde lo expuesto por Schelling, ello implica un movimiento de vinculación con dichos principios que no están en la subjetividad del artista sino a los que tiene que elevarse y aprehender. Pero el Romanticismo terminó entendiendo la originalidad como particularidad, como la personalidad del creador. El genio da así un giro en sus capacidades creativas porque ahora lo que importa es precisamente su particularidad como individuo aislado y no su impulso hacia lo original, hacia lo universal. Por ello, al volcarse sobre la particularidad, se da una renuncia a lo universal, a la identidad con el Uno y Todo, y se hallará, al contrario, lo infinito en el fragmento. Pero para llegar a ello requirió de otros movimientos en la comprensión del yo ligados igualmente a una lectura particular del Idealismo, como veremos a continuación.

## **2. El Esteta A y la afirmación de lo fragmentario**

Ya desde sus primeras obras, Søren Kierkegaard se interesará por pensar críticamente estos postulados románticos sobre el arte y sobre todo el proyecto de hacer de ellos una forma de existencia. De este modo, en *O lo uno o lo otro I*, Kierkegaard retomará esta teoría estética para llevarla hasta su extremo. La relación de Kierkegaard con dichas posturas es ambigua en la medida que establece una crítica del Romanticismo, sobre todo de la ironía como programa estético que se fundamenta en la arbitrariedad de un individuo, al modo en que lo hace Hegel. Pero Kierkegaard lleva hasta su culminación dicha teoría al encarnarla en uno de sus primeros seudónimos: el Esteta A. En su tesis de habilitación como magíster en teología, *Sobre el concepto de ironía*, Kierkegaard se ocupa en profundidad de la ironía romántica para mostrar de qué modo con ella el arte se desvanece en el capricho de una subjetividad que se desliga de lo real para establecerse como absoluto. Kierkegaard ubica el origen de la ironía romántica en su particular concepción del yo absoluto fichteano. En efecto, para Fichte el comienzo del conocimiento deber ser el yo en una radicalización del *cogito* cartesiano, “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, sino que sólo interesas tú mis-

mo” (Fichte, 1997, p. 7). Sin embargo, ese yo que se establece como principio de conocimiento, los románticos lo trasladan a un sujeto particular: “Fichte quería construir el mundo, pero con ello se refería a una construcción sistemática. Schlegel y Tieck querían instaurar un mundo.” (Kierkegaard, *SKS I*, p. 311 / 2000, p. 298). Por ello la reflexión de los románticos se traslada de la especulación en busca de la idea a concretar, hacia el pensarse a sí mismo como fenómeno estético. Como bien lo indica Walter Benjamin: “mientras que Fichte cree poder trasladar la reflexión 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.” (Benjamin, 1998, p. 54). En ese movimiento, la reflexión no supera la sobrea-bundancia de su yo, porque lo reconoce como infinito. Así, la originalidad reclamada por Schelling como característica del genio queda reducida a la particularidad de la personalidad del artista, de su yo autoestablecido como absoluto que puede, por su poder creador, jugar libremente con la realidad. El arte, como el artista, se pierde en la auto referencialidad haciendo de la realidad un fantasma. Ante ese panorama, el único material de la creación es la experiencia del sí mismo, su elaboración de experiencia, fragmentada, discontinua, inacabada, reelaborable. Y es fragmentada porque ha perdido todo contacto con el fundamento de la realidad precisamente al darle su fundamento en el sí mismo; cada uno es su propio Dios como lo postula el más radical nihilismo (Jean Paul, 2005, p. 53). Esta obra, que es cada uno, es única por no repetirse, pero también por no tener continuidad. Como lo dice el Esteta A, cada uno puede cortar el hilo su propia existencia (Kierkegaard, *SKS II*, p. 40 / 2006, p. 56). Por ello, para Kierkegaard, el artista romántico ahora “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.” (Kierkegaard, *SKS I*, p. 319 / 2000, p. 305). Es la elaboración de una metafísica del arte en la que el artista se abstrae de la pretensión de absoluto para poner ante y sobre lo real su propia realidad estética. El *romantizar* de la mediación absoluta que se indagó con la figura del genio deviene ahora en recrear la realidad como entretenimiento de un yo que lucha contra el tedio del estar suspendido frente a lo real con las alas de la imaginación. Así, el artista entendido como un ironista que traslada los medios del arte a la

vida “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.*” (Kierkegaard, *SKS I*, p. 318 / 2000, p. 304).

Lo que Kierkegaard descubre en su tesis sobre la ironía, y que elabora teóricamente, lo pondrá en marcha poco después (1843) en *O lo uno o lo otro I*, donde se presenta el modo de vida estético como máximo ideal romántico encarnado en el Esteta A, quien firma dicha parte de la obra. Allí el Esteta A aparece como creador de críticas sobre obras como el *Don Giovanni* de Mozart y ensayos y aforismos acerca de los fundamentos de la vida estética. En uno de estos ensayos, *La rotación de los cultivos*, el Esteta A decide revelar la quintaesencia del vivir artístico. A la base de su radicalización de lo estético, encontramos una comprensión negativa de la realidad sustentada y originada en el tedio de Dios:

[L]os dioses se aburrían y por eso crearon a los hombres (...) Adán se aburría solo, luego se aburrían Adán y Eva en conjunto, luego se aburrían Adán, Eva, Caín y Abel *en famille*, luego aumentó la población en el mundo y las gentes se aburrían *en masse*. (Kierkegaard, *SKS II*, p. 276 / 2006, p. 294).

Teniendo este principio como núcleo de la existencia, el Esteta A proclama que la única finalidad es entretenerse sin vincularse con una realidad tan pobre, tan condenada a lo caduco y sin ninguna teleología, vaciada de cualquier absoluto. Pero, tal como hemos visto, la realidad se ha vaciado por la operación que sobre ella ha hecho el yo que se establece como absoluto, desligado de todo afuera. Por ello el Esteta A podrá establecer como uno de sus principios precisamente el cuidarse de la continuidad, no establecer vínculos duraderos con un afuera.

Con el Esteta A, Kierkegaard muestra de qué manera el artista romántico pasa de ser el mediador entre el hombre y lo Absoluto para ser el mediador entre su sí mismo y un mundo externo empalidecido por su propio yo, por la imaginación que se ha liberado hasta infinitizarse. En otras palabras, queda encerrado en un yo que crea y recrea sobre y a partir de sí mismo y que sólo

puede dar cuenta precisamente de la incomunicación. Por ello el Esteta A se queda atrapado en su sí mismo, ya no hay afuera con el que construir relación porque ha dejado a la realidad sin un fundamento por fuera del fundamento poetizado del yo. Por ende, la realidad se ve vacía, llena de tedio y aburrimiento, como sin tiempo, paralizada porque el Esteta A se desvincula de ese devenir de lo real para trasladarlo a su tiempo interno que es fragmentario, discontinuo. Ante ese panorama lo único interesante y artístico será entonces el yo que puede entretenerse con la caducidad de lo real. No hay comunicación y toda acción será autorreferencia al mundo entretejido por el artista, es decir, sólo a la esfera del arte desvinculada de las demás esferas humanas. Por ello, el tiempo del Esteta A es el instante, el goce de lo pasajero. El fluir del tiempo se fragmenta y sólo cobra interés el instante que él arbitrariamente selecciona para poetizar. En efecto, a la base de su método, el Esteta A elabora una teoría acerca del olvidar y recordar como elementos centrales para quien vive artísticamente, pues olvidar garantiza que se corte toda experiencia que pretenda durar. De ese modo, el Esteta A puede recorrer tanto la historia en general como la historia personal seleccionando fragmentos para recrear con ellos instantes de goce. Como bien lo señala Alfredo de Paz, en el Esteta A “la historia se convierte en mito: la subjetividad no alcanza la totalidad, pero se pulveriza en instantes discontinuos.” (De Paz, 2003, p. 126). Por ello, el enemigo terrible para el Esteta A será la continuidad, la historia no tiene para él un contenido real, sino que se ancla en la nada, en el tedio que se ha ontologizado. Por tanto, la lucha del Esteta A va contra la duración y corta una y otra vez con la realidad; “lo que uno debe procurar es no encallarse nunca y esconder el olvido en la manga hasta el final.” (Kierkegaard, *SKS II*, p. 285 / 2006, p. 302). Este olvido en tanto corte con la realidad es análogo al carácter fragmentario de la obra de arte misma que ya no aspira a un absoluto sino a ser ruina, parte, fragmento, indicación de y hacia un yo que es enigmático.

Pero como muy bien lo señala Peter Bürger, el Esteta A mitologiza ante todo la historia del arte y hay goce en su recepción y reelaboración con los elementos de la crítica. Esta recepción es, naturalmente, momentánea. El Esteta A mitologiza la historia del arte porque para él no hay otra esfera de validez, no hay otro contenido con mayor realidad, y no hay más realidad

que aquella que permite el arte. El Esteta A se muestra como un virtuoso en la crítica y en el desvelamiento de las obras, pero ante todo le interesa llevarlo hacia lo vital porque dichas obras se han quedado sin un referente ideal. Y en ese desplazamiento hacia la existencia, lo que aparece y prima es “el acto vital individual en el comportamiento estético” (Bürger, 1996, p. 214). En dicho comportamiento estético será clave la ruptura permanente con lo real por medio del olvido y la infinitización del fragmento por medio del recuerdo arbitrario. Por ello, el Esteta A los postula como principio de su método; “habiendo uno perfeccionado su arte de olvidar y su arte de recordar, está en condiciones de jugar al rehilete con toda la existencia.” (Kierkegaard, *SKS II*, p. 283 / 2006, p. 300). En la medida en que se ha renunciado a los valores absolutos, el comportamiento estético, es decir, la poetización del yo y de la realidad, así como la recepción, sólo puede reconciliar en lo pasajero, en lo instantáneo. Pero es una reconciliación que se da sólo en el interior del Esteta A que ha dispuesto todo el escenario para su aparición, y tal reconciliación no excede el ámbito de lo subjetivo porque él artista se ha separado del devenir histórico y del mundo natural. En efecto, la reconciliación que logra el arte sólo puede ser remitida a la esfera estética porque su producción se ha separado del mundo tanto moral y ético como natural. Mientras que en el primer Romanticismo y en el Idealismo la naturaleza aparecía como cifra de la reunificación, por lo que, como veíamos en Schelling, el genio debía ser educado por la naturaleza, en el Esteta A hay un elogio del artificio, de la obra como virtuosismo que al trasladarse a lo vital deviene en la recreación y por ende artificialización del sí mismo. No hay reconciliación más allá de la risa irónica que genera ver que se produce precisamente el efecto calculado para tal fin.

El Esteta A se convierte así en objeto de autocontemplación, lo que le lleva a no tener una idea clara de sí mismo. Un antecedente importante, incluso el probable origen de esta cuestión en el contexto del romanticismo y la Ilustración alemana, lo podemos ver en Lessing. Efectivamente, en *Observaciones sobre las investigaciones filosóficas de Burke*, tratando 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”. (Lessing, 1982, p. 284). Esta autocontemplación es la artificialización del yo que deviene obra de arte. Según Lessing, esa persona figurada es una existencia estética, algo construido. Algo que sólo alcanza el yo que logra desdoblarse, ponerse como objeto de pensamiento en la reflexión, tal como propugna Fichte; yo soy lo que mi propio yo pone, determina. En este sentido, la existencia estética es lo máximo que puede engendrar la creación estética.

El Esteta A es objeto de autocontemplación. En ese yo encerrado del Esteta A que huye y juega con el tedio hay, sin embargo, un infinito en la autocontemplación. Así como la crítica de arte descubierta por los románticos abre a una interpretación infinita de la obra, así también el yo se convierte en objeto de autocontemplación infinita. El yo en cuanto mero fragmento es también objeto de una hermenéutica infinita.

## Referencias Bibliográficas

- Benjamin, W. (1998). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona: Ediciones Península.
- Bowie, A. (1999). *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, Madrid: Visor.
- Bürger, P. (1996). *Crítica de la estética idealista*, Madrid: Visor.
- D'Angelo, P. (1999). *La estética del romanticismo*, Madrid: Visor.
- De Paz, A. (2003). *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid: Tecnos, Alianza.
- Fichte, J. G. (1998). *Filosofía y estética. La polémica con Friedrich Schiller*, Valencia: Colección estética y crítica.
- Fichte, J. G. (1997). *Introducciones a la doctrina de la ciencia*, Madrid: Tecnos.
- Hartmann, N. (1960). *La filosofía del Idealismo alemán*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Hegel, G. W. F. (1980). *Lecciones sobre la estética*, Madrid: Akal.
- Heine, H. (1987). *La escuela romántica*, Madrid: La fontana Mayor.
- Hölderlin, F. (1990). *Ensayos*, Madrid: Hiperión.
- Jean Paul (2005). *Alba del nihilismo*, Madrid: Istmo.

- Kant, I. (1990). *Crítica del juicio*, Madrid: Austral.
- Kierkegaard, S. (2006). *O lo uno O lo otro I*, Madrid: Trotta.
- Kierkegaard, S. (1997-2012). *Søren Kierkegaards Skrifter*, vols. 1-28, K1-K28, Editado por Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, Jette Knudsen, Johnny Kondrup y Alastair McKinnon, Copenhague: Gad Publishers.
- Kierkegaard, S. (2000), *Sobre el concepto de ironía*, Madrid: Trotta.
- Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J. L. (2012). *El absoluto literario*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lessing, G. E. (1982). *Escritos teológicos y filosóficos*, Madrid: Editora Nacional.
- Novalis (1991). *Obra selecta*, Medellín: Endymion.
- Schelling, F. W. J. (1999). *Filosofía del arte*, Madrid: Tecnos.
- Schelling, F. W. J. (1985). *La relación del arte con la naturaleza*, Madrid: Sarpe.
- Schelling, F. W. J. (1998). *Sistema del Idealismo trascendental*, Barcelona: Anthropos.
- Schiller, F. (1990). *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona: Anthropos.
- Schlegel, F. (1994). *Poesía y filosofía*, Madrid: Alianza.
- Schlegel, F. (1996). *Sobre el estudio de la poesía griega*, Madrid: Akal.
- Szondi, P. (1992). *Poética y filosofía de la historia I*, Madrid: Visor.
- Szondi, P. (2005). *Poética y filosofía de la historia II*, Madrid: Machado Libros.