

TORRES GARZA ELSA 2003

01058
15
5

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**SÖREN KIERKEGAARD:
EL SEDUCTOR SEDUCIDO**

TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRA EN FILOSOFÍA

PRESENTA
ELSA ELIA TORRES GARZA

DIRECTORA DE LA TESIS
DRA. MERCEDES GARZÓN BATES

MÉXICO, D.F.

2003



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

SÖREN KIERKEGAARD:
el seductor seducido



Elsa Elia Torres Garza

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar debo mi gratitud al propio Sören Kierkegaard por haberme influido como lo hizo desde el primer encuentro que tuve con su filosofía. Desde las primeras lecturas (tiempo ha) quedé atrapada en sus redes seductoras, y creo que ni siquiera con este trabajo habré alcanzado liberarme del encantamiento que su obra todavía ejerce sobre mí. Él, por su parte, ni idea tiene de la forma en que algunos hemos subjetivado todavía más su pensamiento, por si hiciera falta. El Absurdo tenga al maestro en su gloria.

En segundo lugar quiero hacer especial mención de mis amigos Roberto Arteaga, Enrique Flores, Beatriz Quintero y Patricio Rufo, por ser los ideales compañeros que por aquel entonces me acompañaron en la lectura entusiasta y asombrosa de la obra kierkegaardiana. A ellos les debo el que yo haya persistido en poner por escrito una buena parte de la aventura que nos depararon aquellas primordiales lecturas.

A mi asesora, la doctora Mercedes Garzón Bates no sólo le agradezco, sino que con esta tesis le saldo la deuda de honor que hube de contraer con ella desde que fungió como mi tutora en la tesis de licenciatura. —“Me debes la de Kierkegaard”, me dijo después del examen. Bueno, pues aquí le hago entrega por fin de quizá más que una promesa cumplida. Por sobre todo, hemos sostenido desde siempre un rico diálogo en ésta y otras materias, de modo que no me queda sino abrazarla.

A Alberto Constante, mi revisor, le debo mi gratitud, no sólo por haber leído este trabajo de inmediato y entregar su voto, sino por manifestar de entrada su caro reconocimiento a mi trabajo. Por si no lo sabe, este su aliento me habrá de impulsar confiadamente hacia la postulación de nuevos derroteros. Del mismo modo debo mi agradecimiento a los miembros del resto del jurado: la doctora Elsa Cross, el doctor Ernesto Priani y la doctora Ana Ma. Martínez de la Escalera, por donarme su tiempo, su disposición y sus ricos comentarios a mi trabajo.

No puedo de ningún modo dejar de mencionar a mis dos lectores ex profeso, mis entrañables amigos Víctor Kuri y Alberto Cue, quienes desde dos perspectivas totalmente polares: el primero, desde la libertad, el segundo, desde el rigor, me permitieron asegurarme, partiendo de su disyuntiva, mi propio y original estilo de abordar el tema planteado. Es un alivio pensar que no los tuve de jurados, sino de lectores desinteresados. Con ellos puedo decir, sin más trámite, Salud.

A mi familia consanguínea, con mi madre a la cabeza, Dora Elia Garza, a mi hermano y a mis tíos y primos les agradezco ser parte indisoluble mía, y, a mi tropel de amigos, vivos y fallecidos, y sin dejar de lado a quien fuera mi psicoanalista, les concito a agradecer conmigo a las fuerzas de la vida el habernos reunido. Yo, por lo demás, le doy gracias también al cáncer el haberme puesto para siempre en otro lugar.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 9

CAPÍTULO PRIMERO

KIERKEGAARD, DRAMATURGO	16
1. El uso de la seudonimia	24
2. La trama de los estadios	30
3. Lo tragicómico	37
4. El poeta demoníaco y la niña	43
5. El amor-repetición	50

CAPÍTULO SEGUNDO

LOS SEDUCTORES	62
1. El stratagema demoníaco	63
2. Don Juan: ¿apetencia o anhelo?	72
3. Las mujeres: una puesta en escena definitiva	84

CAPÍTULO TERCERO

EL CASTILLO INTERIOR	95
1. El Rincón de ocho caminos	99
2. El Caballero de la resignación infinita	106
3. El Caballero de la fe	115
4. La seducción sublime	120
5. El seductor seducido	123

EPÍLOGO 126

BIBLIOGRAFÍA 131

TFIS CON
FALLA DE ORIGEN

INTRODUCCIÓN

Es difícil escribir sobre Sören Kierkegaard (1813-1855). Escribió con una mezcla de inmediatez y discurso indirecto, de urgencia confesional e irónica distancia tan vívida, tan diversa, que empobrece el comentario ajeno.¹

Así comienza el Prólogo de Georges Steiner a la edición de la obra kierkegaardiana de Everyman Library de 1994. Quizá como complemento a este pertinente comentario se pueda afirmar que Sören Kierkegaard ciertamente es un autor difícil, pero también es, por excelencia, un autor profundamente seductor. Quizá sea más difícil pensar en posibles lectores indiferentes a su influjo, ya que su obra siempre es una aventura y, como todas las aventuras, plena y emocionante. De esta aventura hablarán las páginas del presente trabajo.

Quiero partir de Kierkegaard como de un autor completamente original. Aunque hijo de su tiempo: de la *décadence*, este filósofo tuvo la osadía o si se prefiere, otra "astucia": revelar el absurdo, la paradoja de la existencia (contra la razón), desplazándose, como es bien sabido, en tres estadios fundamentales: estético, ético y religioso. La dialéctica que los implica será tomada en cuenta en todo momento, ya que además de ser materia constituyente e indisoluble del corpus conceptual de la filosofía del danés, es también el resultado de una rica conjugación de estilos.

Como es bien sabido, los medios que utilizó Kierkegaard para urdir su escritura fueron indirectos: una rica y sutil combinación de filosofía, teología, poesía, confidencias y ensoñaciones. Aunado a ésta nos encontramos también con la fecunda utilización de seudónimos (recurso que utilizaría para firmar sus primeros libros, comprendidos bajo el título general de *Papeles* o *Estudios estéticos*),

¹ Cfr. Georges Steiner "Sobre Kierkegaard (1994)", en: *Pasión intacta*, op. cit., p. 311.

y de la dramaturgia, de la que se servirá para poner a actuar a los personajes (*dramatis personae*) que habrán de representar, a todo lo largo y ancho de su obra, la dialéctica existencial.

De aquí que la dificultad que conlleva el abordar la filosofía del danés radique más bien en el uso que él mismo hacía de estos recursos "literarios", que en el hecho de haberse erigido, contra esa razón que unificaba en sí a todos los seres en orden a un sistema universal, como lo fuera la razón hegeliana, con una crítica arrolladora.

Kierkegaard optó por reclamar la superioridad de la existencia sobre el pensamiento, sobre la razón, utilizando otras formas discursivas. De aquí lo dificultoso de su empresa, ya que al oponerse a la apoteosis del racionalismo idealista de Hegel (que se hallaba fuertemente arraigado en Dinamarca), lo haría anteponiendo una empresa filosófica sin paralelo: la postulación del concepto de individualidad considerado como una realidad, en sí misma, suprarrazional.

De modo que el que pretenda estudiar la obra del danés deba partir, de entrada, del pensador original y paradójico que, además no ha cesado de influir en las corrientes filosóficas y teológicas más importantes de finales del siglo XIX, del XX, y aún del XXI. Seguramente sería inexacto considerarlo un pensador posmoderno, pero no se puede negar que su pensamiento es, en gran parte, su fuente inspiradora. Él representa un hito.

Ahora bien, considerando la vastedad de esta obra y la diversidad de sus preocupaciones, me he decidido por abordar, principalmente, los conceptos de amor y seducción que vertebran — me atrevo a decirlo—, la totalidad de su obra, y dotan de una extraña investidura la vocación de escritor del propio filósofo. En cuanto a sus conceptos de la angustia, la desesperación, el pecado y la fe, que son también los más conocidos y estudiados, también serán traídos a colación en el decurso de este escrito, ya que es insoslayable su importancia, pero sólo jugarán un papel auxiliar para el análisis de los conceptos que me ocupan principalmente.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Tanto el amor como la seducción tienen vida propia en los tres estadios arriba mencionados. Veremos aquí escenificados, entonces, a los diversos personajes y sus respectivas voces y parlamentos, que el filósofo ha dotado de poder dialéctico y, sobre todo, de poder amatorio y seductor.

Este *leitmotiv* (amor y seducción) aparece en el primer capítulo, titulado “KIERKEGAARD, DRAMATURGO”, en la forma de cinco párrafos que giran en torno de la dramaturgia. La dramaturgia, proyectada desde la lente kierkegaardiana, pone en escena, a diferencia del teatro visto como género literario, cualidades sensibles que pertenecen en última instancia a un ámbito conceptual. El filósofo dramaturgo ejercerá tanto el arte de la actuación, como el de la expectación. Quizá de una forma fragmentaria, subjetivamente independiente de una puesta en escena formal, pero inmersos en un contexto social perfectamente delimitado, cuya pertenencia de clase y localización es muy clara (la burguesía danesa), los personajes y seudónimos de Kierkegaard podrán ser posibilitadores de una conciencia emancipada.

A la manera de una mascarada, los rostros tras los velos, no ejemplifican solamente las pasiones humanas, sino las pasiones del filósofo en un marco más amplio. Se trata de un foro destinado al combate de las ideas que expresan una pugna que se desarrolla tanto para la lucha contra algunos de sus contemporáneos, como para la postulación de sus conceptos filosóficos. Un foro, en suma, dedicado a la lucha contra la razón. El teatro es el escenario social donde el filósofo dinamarqués dirimirá sus propias pugnas frente al ineludible combate que ha establecido tanto consigo mismo, como contra sus adversarios. Por otra parte, somos sus lectores quienes quedaremos atrapados en sus tramas, tal y como el autor se lo propone.

En este orden, el primer párrafo, titulado “El uso de la seudonimia”, está destinado a la exposición de los motivos que llevaron al filósofo a usar este recurso a la hora de signar sus obras estéticas (las que se engloban según el título general de *Estudios estéticos*). La seudonimia, cabe comentar, es una suerte de

mascarada con la que Kierkegaard seducía provocando las reacciones de sus contemporáneos, pero sobre todo, las ocurridas en sus lectores.

En “La trama de los estadios” (segundo párrafo) se abordará la dialéctica de los tres estadios fundamentales (estético, ético y religioso), poniendo de relieve que los conceptos de amor y seducción pasarán por los diversos tamicos que reviste dicha triada. De aquí que con antelación se quiera apuntar que su provocación seductora tendría como finalidad la defensa de una verdad superior que vería su cumplimiento cabal hasta el acceso al tercer estadio. Se tratará en el capítulo tercero.

A través del concepto de lo tragicómico, Kierkegaard pudo escenificar, y poner en acción, la trama de los estadios (“Lo tragicómico” es el título del tercer párrafo). Este concepto hace de la dialéctica existencial kierkegaardiana, una dialéctica anfibológica: ésta define el espíritu según dos principios en constante oposición y connivencia: simpatía-antipatía, tristeza-alegría, ventura-desventura, y otras parejas semejantes, y se sostiene en su carácter indisoluble. Lo tragicómico permitirá al filósofo, por tanto, “enfocar” la tragedia desde la lente de la poesía y, sobre todo, desde el poder del *pathos* (que éste considera imprescindible a la poesía), así como le permitirá apuntar sus flechas hacia su propia crítica al Romanticismo. La fuerza literaria de la tragedia no será tratada por Sören como una expresión exclusiva del estadio estético; será la teoría de los confines, a través de los conceptos de ironía y de broma como lo trágico podrá desplazarse hacia lo tragicómico, y así podrá devenir en constante contradicción existencial, más allá de lo estético, en lo ético y religioso, donde lo trágico, en el sentido clásico, ya no es representable.

De lo expuesto anteriormente se podrá desprender el cuarto y penúltimo párrafo del capítulo, que lleva por título: “El poeta demoníaco y la niña”. Los dos personajes aquí aludidos encarnan, por el enamoramiento, la dialéctica de lo tragicómico. Pero, sobre todo, es a través de los debates interiores del poeta que podrá tener lugar –por medio de la “reflexión infinita”–, el “salto cualitativo”,

mismo que fungirá como dispositivo esencial que permitirá intensificar el gran periplo de los estadios. En cuanto a la práctica amatoria y seductora que ejercen estas figuras, el “malentendido” será el rasgo contradictorio que signará la relación amorosa (dicha categoría, del orden estético, quedará aquí detallada).

Para cerrar este capítulo, “El amor-repetición” se ha consagrado a la exposición de una de las categorías kierkegaardianas más ricamente desarrolladas: la repetición. Con este término el filósofo querrá significar algo muy superior a la idea de que el amor se alimenta por su reiterada vivencia o por el recuerdo. Se trata de la existencia objetivable de un amor liberado tanto de la eternidad estética, como de la trágica. Mediante esta categoría, además, Kierkegaard experimenta otra forma del tiempo, ya no lineal, sino aquella que mantiene la contradicción en todo momento, sin posibilidad de superación (de *Aufhebung* hegeliana).

Este capítulo es el más largo de tres que constituyen la totalidad de este texto, ello se debe a que en éste se buscará hacer precisiones conceptuales básicas, tanto para apuntalar la lectura que se propone de las obras aquí abordadas, como para recoger aquellas argumentaciones que esgrimen los propios personajes y seudónimos kierkegaardianos en lo referido, sobre todo, al ejercicio amatorio y seductor. Como veremos, éste podrá darse en grados y niveles muy variados, y ello nos dará pie para avanzar en el orden de los dos capítulos que más adelante depara este trabajo.

El capítulo segundo lleva por título general “LOS SEDUCTORES”. Como queda indicado, es la seducción el tema en el que habrá que centrarse y particularmente en las figuras del seductor (dichoso y desdichado) que se hallan en el *Diario de un seductor* (“El estratagema demoníaco”, título del primer párrafo) *Los estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical* (“Don Juan: ¿apetencia o anhelo?”, segundo párrafo) e *In vino veritas* (“Las mujeres: una puesta en escena definitiva”, tercer párrafo). En este empeño, el papel que juega la mujer ante semejante seducción será justamente destacado, así como la desmedida veneración por *Don Giovanni* de

Mozart, como representante de la aparición de la sensualidad –como concepto– en el mundo.

“EL CASTILLO INTERIOR” es el título del tercer y último capítulo. La teoría del incógnito que se reflejó en el uso de la seudonimia iría más lejos incluso. Kierkegaard sentiría la necesidad imperiosa de mantener ocultas en buena medida sus inspiraciones más profundas, inspiraciones que por otra parte podrían resultar aterradoras a sus interlocutores más cercanos (piénsese en Regina Olsen). Ciertamente, le importaba sobremanera el problema de la comunicación, pero se veía impelido a resguardar el fondo de sí mismo, a preservar –se podría decir– su inconsciente. De ahí que rindiera un especial culto al silencio y a la soledad, ya que éstos habrían de ser los instrumentos precisos para poder clamar, desde el paisaje desértico de su castillo interior, un sermón imperturbable en defensa de la subjetividad misma. De estas fuentes, por tanto, surgiría la gran metáfora del “Rincón de ocho caminos” (que se aborda en el primer párrafo), y personajes como el “Caballero de la resignación infinita” (segundo párrafo) y el “Caballero de la fe” (tercer párrafo), quienes al estar aguijoneados por la “reflexión infinita” y la “paradoja” (categorías desarrolladas a lo largo de este trabajo) se ven impulsados a realizar el “salto cualitativo” que conlleva el vuelo hacia lo divino, hacia ese espacio interior donde el hombre se realiza a sí mismo en la seriedad y en la libertad. La dialéctica consiste en una interiorización de la existencia, y ésta parece no tener límites. “La seducción sublime” (cuarto párrafo) consistirá al fin en que el amor y la seducción alcanzarán en el estadio religioso el poder absoluto de la absoluta tolerancia; el amor se volverá más pródigo, y la seducción más orientada hacia el horizonte de la posibilidad.

Kierkegaard es “el seductor seducido” (último párrafo) y tal y como ha sido consignado en la tradición filosófica, el padre simbólico del existencialismo o de las filosofías de la existencia. Es por tanto el conquistador, el cronista de todo un hemisferio filosófico que llega hasta nuestros días. Él sucumbió ante todo a la

TECIE CON
FALLA DE ORIGEN

seducción de su propia escritura y de ese modo inauguró, como ningún otro filósofo, un espacio de goce entre su escritura y sus lectores.

TFIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO PRIMERO

KIERKEGAARD, DRAMATURGO

El ideal poético es
siempre un falso ideal,
porque el verdadero ideal
es siempre real.

S. Kierkegaard

Las páginas de este capítulo repararán en algunos textos de Sören Kierkegaard que forman parte principalmente de esa totalidad conocida como los *Estudios estéticos* (1843-1845), y que constituyen aquellos escritos que fueron publicados bajo seudónimo. Es, sobre esta base, que se buscará ilustrar algunas expresiones de los conceptos de amor y de seducción gracias a los cuales el filósofo danés pudo organizar primero sus estudios literarios, para más tarde hacer lo mismo con los de índole ético-religiosa. En otras palabras, aquí se intentará describir los caracteres humanos o, si se prefiere, los “personajes conceptuales”² que conforman el programa teórico de la filosofía kierkegaardiana. Como la dramaturgia será para el filósofo el vehículo idóneo para representar las lecciones de su propia vida en torno al amor y la seducción, de ella surgirán las figuras que trataremos de atraer a la órbita del presente estudio.

La dramaturgia discurre sobre el amor y, sobre todo, repara en la incertidumbre de su objeto. El amor, como sabemos, es un sentimiento muy ponderado por el movimiento romántico.³ De aquí

² Me serviré aquí de la noción de personajes conceptuales que proponen Gilles Deleuze y Félix Guattari, en *¿Qué es la filosofía?*: “El personaje conceptual –dicen– no es el representante del filósofo, es incluso su contrario: el filósofo no es más que el envoltorio de su personaje principal y de todos los demás, que son sus intercesores, los sujetos verdaderos de su filosofía. Los personajes conceptuales son los “heterónimos” del filósofo, y el nombre del filósofo, el mero seudónimo de sus personajes”, *op. cit.*, p. 65.

³ Ciertamente, no es posible abreviar, y menos en una nota al pie de página, lo que significó el movimiento romántico, no obstante se hace preciso delinear, al menos algunos de los rasgos que lo caracterizaron. En primer lugar, podríamos decir que en el ámbito filosófico surgió como una férrea crítica a la razón que la Ilustración había colocado en el cenit de sus más altas valoraciones, al menos así se constata en la obra de sus

que Kierkegaard sea muy prolijo en los temas del amor y la seducción y que, con minuciosidad, quiera darnos a conocer sus motivos más preciados. Incluso, en una especie de ataque idealista, el danés querrá salvaguardar la pasión romántica y aun tratar de preservarla dentro de los marcos del matrimonio.⁴ Y, yendo todavía más lejos, querrá sostener el proyecto amoroso mismo a lo largo de todo el recorrido por los estadios de la vida en los que se conducirá a sí mismo hacia el crisol religioso donde finalmente amalgamará su obra entera. En definitiva, toda su vida.

Para ello, Kierkegaard, tal y como un director de teatro, pondrá en acción todo un artilugio escénico para la representación de los personajes que habrán de contribuir —a pesar de una prevista voluntad de ocultamiento—, a la comunicación de aspectos tan reales como el amor-repetición, la melancolía, el silencio de la interioridad y la soledad.⁵

Tanto a su método expositivo como a su lirismo romántico, rasgos que le son inherentes, el filósofo añadirá los recursos de la dramaturgia, lo que le permitirá poner en movimiento personajes conceptuales y seudónimos (que a veces también son personajes) perfectamente delimitados y cuyas personalidades describen de una

pensadores más destacados ("Schiller joven y Fichte viejo, Schelling, Chateaubrand y Byron, Coleridge y Carlyle, Kierkegaard, Stirner, Nietzsche y Baudelaire"). Habría que tener en cuenta que el romanticismo se puede ver como un hijo legítimo de la Revolución francesa, movimiento que por otra parte origina el orden científico racional. En esta dicotomía conviven, como en un vórtice, tendencias ideológicas de matices variados y contradictorios. Para nuestro propósito subrayaríamos la obra de Rousseau en Francia y de Herder en Alemania, como dos influencias determinantes en la nueva manera de sentir que permeó toda una época. H. G. Schenk, en su excelente estudio titulado *El espíritu de los románticos europeos*, ensaya una especie de fórmula breve para definir la esencia del romanticismo, cito: "Sueños utópicos para el futuro al lado de una nostalgia del pasado; un marcado nihilismo acompañado por un ferviente anhelo de fe; serios intentos de producir un renacer cristiano, seguidos —en un caso reconocidamente marginal— por el abandono mismo de la fe, de parte de su anterior apologista; la pugna entre la vieja religión y las nuevas ideologías", *op. cit.*, p.18. El propio Kierkegaard consideró, por su parte, la dificultad de circunscribir el movimiento romántico, ya que reconocía como uno de sus primeros críticos, que éste rebasaba toda frontera. Uno de los grandes rasgos distintivos de los románticos lo es el de su pronunciada sensibilidad erótica y amorosa vivida desde la individualidad tan ponderada por todos ellos.

⁴ A pesar de que Kierkegaard declinó su compromiso matrimonial con su novia Regina Olsen, en una especie de decisión dolorosa por el celibato, escribió sin embargo una *Estética del matrimonio*, *op. cit.*

⁵ Sobre el amor-repetición dedico en especial un apartado en este capítulo, ya que se trata de una noción clave para la comprensión cabal de su dialéctica existencial y especialmente de su experiencia del amor. Sirva por el momento adelantar que el amor así designado significa contradictoriamente no el que se repita, o se reduplica, sino que se ejerza en el instante de forma inédita. En cuanto a la melancolía, la soledad y el silencio, dedicaré algunas reflexiones hacia el final de este estudio.

forma dinámica su lugar de pertenencia, ya sea éste el estadio estético, el ético o el religioso.⁶ El filósofo no podrá prescindir de actores que representen sus charadas dialécticas,⁷ sus adivinanzas al lector; necesitará que éstos polemiquen entre sí y se conviertan en la materia nutriente de su escritura.

Más allá de inspirarse en la mera composición teatral (sin menoscabo de su complejidad), es el arte teatral mismo en su integridad el que permitirá a Kierkegaard exponer su contextura existencial.⁸ Ahora bien, ¿por qué el teatro? La respuesta es muy sencilla: porque “el teatro es vida”,⁹ sólo que la vida en el teatro se torna más vívida porque es un espacio extraordinario para animarla de mil formas fascinantes y condensadas. Pero, para lograr esta condensación, antes tendrán que aflorar la frescura y la intensidad que exige cada instante. Es precisamente aquí donde el filósofo dramaturgo podrá explorar todo un campo fértil para sustentar su visión de lo trágico desde las perspectivas estética, ética y religiosa, pero, ante todo, precedida por el existencial “salto cualitativo”.¹⁰

Entonces, las tentativas de una escritura irónica y persuasiva servirán como lugares alternos del heroísmo trágico tan ponderado por los poetas y los pensadores románticos. Se hace oportuno acudir

⁶ En este mismo capítulo se dedica un párrafo entero a la exposición de estos estadios.

⁷ Recurramos a esta delimitación sobre el concepto de dialéctica establecida en el *Diccionario de Filosofía*, de Nicola Abbagnano: para Kierkegaard “la Dialéctica es en general el reconocimiento de lo positivo en lo negativo [...], una relación entre los opuestos que no mengua ni anula la oposición y no determina un paso necesario a la conciliación o a la síntesis, sino que permanece estáticamente en la oposición misma”, *op. cit.*, p. 326.

⁸ El problema de la existencia es tan viejo como el de la esencia, y el pretender resolverlo queda fuera de los propósitos de este trabajo. Lo que sí se puede afirmar, por lo menos, es que para Kierkegaard la existencia está antes de la esencia, es decir, del concepto. La existencia antecede al pensar y por lo tanto al reflexionar. En palabras de Manuel Suances Marcos y Alicia Villar Ezcurrea: “La existencia concierne siempre a lo particular; lo abstracto, lo ideal, no existe; lo que no significa que no tenga realidad; la tiene: es una realidad posible, esencial, pero no existencial”, en *El irracionalismo*, vol. II. *De Nietzsche a los pensadores del absurdo*. cfr. “El irracionalismo existencial de S. Kierkegaard”, *op. cit.*, p. 86.

⁹ “El teatro no tiene categorías, trata sobre la vida”, asevera el genial director de teatro y de cine Peter Brook, siglo y medio después de Kierkegaard. Cfr. su obra titulada *La puerta abierta. Reflexiones sobre la actuación y el teatro*, *op. cit.*, p.30.

¹⁰ Este término servirá a Kierkegaard para indicar el pasaje del agente existencial de un estadio a otro de la existencia. Lo constitutivo y casi podríamos decir, privativo del sujeto, es su capacidad de elección y de salto. El salto es signo de una libre decisión individual. En palabras de José Antonio Míguez: “El nuevo salto, la nueva elección, a expensas de la existencia desgarrada, deja al hombre en la zona de contacto con lo divino, mejor dicho, en la prueba indecible que colma ya, y desborda, la medida ética”, en: Prólogo a la edición de *Mi punto de vista* de S. K., *op. cit.*, pp. 15-16.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

a las siguientes palabras de Szondi para adelantar que: “Kierkegaard se evidencia menos como teórico de lo trágico que de los conceptos antagónicos: la ironía, el humor y la comicidad, cuya afinidad con el elemento trágico iría sugiriéndosele con tanta mayor certidumbre cuanto más decididamente se deshiciera de éste”.¹¹ No basta decir que el drama aparecerá como resolución posible de la tensión trágica. En efecto, es esta tensión la que regirá al sujeto existencial durante todo el trayecto de su vida particular, pero será al insistir en los movimientos dialécticos de la subjetividad, como Kierkegaard dará con el hallazgo de una categoría existencial clave: lo tragicómico.¹² ésta será un ingrediente vivencial que posibilitará que la tensión existente entre los consabidos tres estadios, cristalice en una subjetividad libre y reconciliada con lo particular y lo finito de la condición humana.

Pero más allá de las *dramatis personae* formales con que el filósofo dramaturgo pretende animar su libreto, quizá sin precedentes en la filosofía, el drama fungirá en la obra estética como el recurso por excelencia que permitirá probar que es posible la representación dialéctica¹³ de las existencias vitales.¹⁴ Se ha de advertir entonces que aquí se insistirá en todo momento en que Kierkegaard encontró en el lenguaje dramático el mejor camino para perfeccionar sus textos estéticos.

Kierkegaard mismo fue un gran aficionado al teatro, al que asistía con mucha frecuencia. Se ha dicho incluso que impulsó al gran Ibsen. Por otra parte, inspirado en una obra del dramaturgo Eugenio Scribe escribió, bajo el seudónimo de J. L. Heiberg, su obra *El primer amor* (utilizando el mismo título de aquella). Tampoco faltaron sus comentarios en torno a la obra de Georges Brandes, quien fuera además su coterráneo.

¹¹ Cfr. Peter Szondi, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, op. cit., p. 213.

¹² También en este capítulo el lector encontrará un párrafo dedicado a la explicación de este concepto.

¹³ Debemos entender aquí por dialéctica la doctrina que subraya la síntesis de los opuestos. En el caso particular de Kierkegaard la dialéctica, más que una síntesis, representa la continua tensión entre los contrarios. En otras palabras, si no fuera porque la contradicción acompaña a toda condición de la existencia, la dialéctica estaría muerta.

¹⁴ “*To be or not to be, that is the question*”.

Lo anterior nos permite apreciar, entonces, que el espacio de representación que presupone el teatro permitió a Sören colmar este espacio (quizá el espacio en blanco de la página) no sólo sobre la base de una entreverada trama representada por numerosos seudónimos y personajes conceptuales, sino conseguir, por ese medio, la comunicación con sus virtuales espectadores, es decir, con sus lectores, de sus categorías fundamentales.

El arte teatral, más que una afición, constituyó para el filósofo su experimento crucial, el punto de apoyo para su palanca escapista del "Sistema" inexpugnable de Hegel; la catapulta que habría de lanzarlo de su costado una vez que en el ámbito de ciertos valores éste no tuviera cabida en la imponente estructura de aquél. Kierkegaard, tocado por la fuerte influencia de Novalis, Hoffman y los Schlegel, entre otros, y al igual que ellos, abrazó con ahínco los valores de lo extraño, de lo misterioso, de lo no consignado por el "Sistema", sirviéndose de la actividad subjetiva. Dicha actividad precisa de la asimilación y la transformación personal de la experiencia, por tanto, es sólo partiendo de la interioridad del sujeto, tomado como individuo, y no como colectividad, que podrá hablarse del drama de la existencia concreta.

Pese a las huellas de una romanticidad inevitable, Kierkegaard lanzó su propia crítica al romanticismo, movimiento que como sabemos se había extendido como un estado anímico *a la mode*. James Collins asevera que la descripción de Kierkegaard de la existencia estética contiene su crítica más fundada del romanticismo.¹⁵ Pero lo que importaría apuntar aquí es que el acacer de la vida constituye, finalmente, lo que apunta hacia las leyes de la existencia; éstas quedarán explicitadas constantemente en la *pasión de la libertad* que abrigan sus personajes conceptuales.

Es sólo a partir de la subjetividad, es decir, marchando hacia dentro de nosotros mismos, hacia esa totalidad inacabada que somos nosotros mismos, que alcanzaremos a asir el sentido de la existencia verdadera. Es por ello, quizá, que el teatro resultará para el filósofo

¹⁵ Cfr. James Collins, *El pensamiento de Kierkegaard*, op cit., p.47.

el medio más adecuado para representar las contradicciones en las que los sujetos nos hallamos inmersos. En efecto, en Kierkegaard, la ocupación del espacio escénico sirve para mostrar al sujeto en un tiempo: el aquí y el ahora (*hic et nunc*), mismo que, a su vez, se halla abierto a lo posible, a la posibilidad.¹⁶ En palabras de Jean Wahl, ese fiel kierkegaardista y autoridad en el estudio de los filósofos de la existencia:

Esta idea de lo posible está vinculada [...] a la idea de tiempo, de suerte que podríamos oponer al tiempo hegeliano, como desarrollo lógico, el tiempo kierkegaardiano con sus continuidades y rupturas, como podemos oponer la dialéctica hegeliana y la dialéctica subjetiva y apasionada de Kierkegaard.¹⁷

La idea de lo posible, que Kierkegaard opone al hegelianismo, radica sobre todo en la asunción del individuo en cuanto a su condición inmanente, antes de creerse diluido en la historia universal. A ella se aúna el espacio teatral, es decir, ese “espacio vacío” –como lo llama Peter Brook– que sirve como suelo inspirador para representar la tragedia, el drama y la comedia, productos todos de este acacer primigenio, el instante.¹⁸

En el *Diario íntimo*, Kierkegaard intentará desbrozar ese territorio, ya en sí bipartito, que separa la vida del saber, y el acontecer de su representación. El resultado será, sin remedio, teatral. Dice Kierkegaard:

¹⁶ “La eternidad –escribió Kierkegaard en *Las obras del amor*, texto posterior a los Estudios Estéticos– en tanto posibilidad, está siempre *próxima* a nosotros, dispuesta a echarnos una mano, y, sin embargo, también está lo suficientemente *alejada* como para mantener al hombre en perpetuo jaque de movimiento hacia lo eterno, en plena marcha y progreso”, pp. 79-80. La posibilidad es pues lo infinito en lo finito. El horizonte donde cabe cualquier futura determinación.

¹⁷ Cfr. Jean Wahl, *Historia del existencialismo*, *op. cit.*, p.14.

¹⁸ La noción del instante será nodal en la filosofía de la existencia. Más allá de toda determinación histórica que comprenda un pasado, un presente y un futuro sobredeterminados, la noción del instante permitirá situar los acontecimientos de la existencia individual en la contingencia, en el aquí y ahora (*hic et nunc*) que se cumple en la inmanencia misma de lo inmediato.



Primero acaece la vida y después la teoría. Luego por lo general sobreviene una tercera cosa: el intento de crear la vida con la teoría, o mejor aún la ilusión de reanudar la misma vida anterior con la teoría, o mejor aún la ilusión de reanudar la vida misma anterior a la teoría, es decir, de reanudarla de una forma fomentada. Esa es la parodia (todo concluye en una parodia), y así acaba el proceso, se hace necesaria entonces una nueva vida.¹⁹

Tal vez a la frase: “se hace necesaria una nueva vida”, se podría objetar: “hace falta una nueva forma”. Pero, ¿acaso sería posible ésta gracias al teatro? Se lo vamos a preguntar a la obra estética de nuestro danés. Por supuesto, no la forzaremos, permitiremos que hable por sí misma.

Si como afirmamos, Kierkegaard fue un filósofo dramaturgo, el serlo le llevaría a representar aquellas ideas, conceptos o categorías, poniendo en acción un amplio repertorio de actores cuyas intenciones, ora claras ora oscuras, estuviesen en perfecta tensión intelectual y pudieran transmitir, comportando un cuerpo equilibrado, sentimientos verdaderos.

Por consiguiente, el amor y la seducción (emanados esencialmente del estadio estético), servirán al filósofo dramaturgo, autor estético, moral y religioso, para explicar los más complejos motivos que nos mueven al reconocimiento del *otro* sujeto del drama. En este reconocimiento, jugarán su mejor papel los implicados: los personajes conceptuales que, atenazados por el impulso al “salto cualitativo”, dinamizarán la existencia, la dialectizarán. Collins apunta a este respecto:

En vez de barajar la dialéctica hegeliana desde dentro, Kierkegaard, con toda calma, llamaba la atención sobre el hecho de que toda dialéctica es un instrumento del hombre individual y sólo produce resultados en sus manos y a través de sus libres decisiones. Toda crítica

¹⁹ Cfr. S. K., *Diario íntimo*, op cit., p.349.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

verdaderamente drástica tiene que empezar por el nexo entre la dialéctica y el individuo libre.²⁰

Ya que propiamente Kierkegaard no es, de forma explícita, un autor de libretos teatrales, sino un filósofo, su allanamiento del espacio teatral no está apegado de un modo ortodoxo a la forma. Se acerca a la teatralidad a través del espacio de la escritura. Al ensayarse como escritor, incursionaba en una narrativa que le permitiría diversificar y poner en forma a sus seudónimos y personajes. Si le hubiera tocado vivir en nuestros días, Kierkegaard podría haber sido un director cinematográfico, como Ingmar Bergman, ya que además de sugerir la posibilidad de un espacio de representación como se lo proporcionara el teatro, las tramas kierkegaardianas también nos dan razón de los ensayos, de los preparativos, del reparto de los papeles, e incluso del lente perverso del espectador.

La dialéctica kierkegaardiana es sobre todo fiel al método indirecto, socrático, ironista. De modo que la tragedia, confrontada precisamente con el movimiento dialéctico, se verá intervenida por el acto reflexivo. Al interior de su pasión, los amantes sufren con un dolor desgarrado el “malentendido”, pero hacia el exterior, se hallan en un plano de comicidad inevitable, de aquí lo tragicómico.

Si nuestro filósofo es un dramaturgo, sólo lo será en el sentido señalado por Peter Szondi, es decir, hasta el grado en que la tragedia podrá ser depurada hasta derivar en drama, en dramaturgia:

La totalidad del drama se deriva en definitiva de su origen dialéctico. No surge gracias a un yo épico que se interne en el seno de la obra, sino merced a la superación, continuamente alcanzada y anulada continuamente, de la dialéctica interpersonal, hecha palabra mediante el diálogo. También en este último sentido es el diálogo, pues, el soporte del drama. La posibilidad del drama dependerá de la posibilidad del diálogo.²¹

²⁰ Cfr. J. Collins, *op. cit.*, pp. 63-64.

²¹ Cfr. Peter Szondi, *op. cit.*, p.22.

De todo lo anterior se puede afirmar que lo que interesa a Kierkegaard es, por sobre todo, establecer una relación de seducción con sus lectores, seducción que implicará –de una forma radical–, el diálogo y la comunicación.

1. El uso de la seudonimia

Kierkegaard se ganó un espacio extraterritorial en la historia de la filosofía. El hecho incluso de haber sido “resucitado”²² por los filósofos de la existencia del siglo XX, no ha bastado para hacerlo desocupar un lugar apartado del Partenón de los elegidos. Después de todo, él es un marginado, una voz raramente reconocida. Es de esta marginalidad desde donde se puede hablar de la filosofía kierkegaardiana. Desde esta marginalidad que queda subrayada por su peculiar estilo escritural. Porque allí donde la filosofía elige como medio de expresión el discurso reglamentado, preceptivo, con su orden y evolución propios, en suma didáctico, es en Kierkegaard *subvertido* con los medios persuasivos propios de la literatura dramática. Este uso literario no se aplica como un mero recurso comunicativo, sino que es parte inherente a su expresión filosófica.

Victor Eremita, Johannes de Silentio, Constantin Constantius, Johannes Climacus, Vigilius Haufniensis, Nicolas Notabene, Hilarius Bogbinder, Frater Taciturnus, J. Antielimacus, entre otros, no son sólo seudónimos, sino heterónimos.²³ Cada uno de estos nombres, en realidad, son autores autónomos que dan vida a personajes conceptuales. De la autoría de estos seudónimos (término que sin embargo seguiré usando aquí) se desprenderán personajes tales como el poeta demoníaco, la niña, Juan el seductor, Don Giovanni de Mozart, el Caballero de la resignación infinita, el Caballero de la fe, todos ellos individualidades independientes,

²² Véase Sartre, Heidegger, Jaspers *et al.* *Kierkegaard vivo, op. cit.*

²³ Tomando en préstamo el célebre ejemplo del poeta lusitano Fernando Pessoa.

complejos autónomos inconscientes –como llama Carl Jung a toda individualidad psíquica–, personajes sensibles.

Porque Kierkegaard no pretende exponer el mundo objetivamente, sino exponerse a sí mismo y, esto, en el doble significado de la palabra exposición, lo cual queda claro en el hecho de que el filósofo gustaba de embozarse con seudónimos, forma paradójal de no exponerse.²⁴ Pero si bien podríamos afirmar que Kierkegaard pretendía mantenerse en todo lo posible al margen de los discursos esgrimidos por sus seudónimos, “él se interesaba intelectual e imaginativamente por todos los puntos de vista que encuentran paladines seudónimos en sus libros”.²⁵

Esta marginalidad textual que nos lleva a enfrentarnos a una personalidad “polígrafa” y “heterónima” lo vuelve a nuestros ojos un contemporáneo. Él hace uso de un artificio de ocultación que no tiene nada que ver con el defecto físico que utilizó la crítica para ridiculizarlo (consistía el tal defecto en una malformación corporal de nacimiento).²⁶ El uso de la seudonimia es, en el fondo, una sugerencia sutil de lo comprometido en el impulso que desemboca en la escritura.

Kierkegaard, opuesto hasta la exaltación al sujeto hegeliano: representado como humanidad en su totalidad, como “comunidad actuante”, centró su atención en la subjetividad de la persona; persona que, más tarde, especialmente con Husserl, designará aquella síntesis de individuo y comunidad. Para Kierkegaard alcanzamos la universalidad indagando nuestro propio yo. De aquí que ese prestar especial atención a las cuestiones básicas de su tarea, o sea el afirmarse como autor, y ocultarse como tal, habrá de

²⁴ Exponerse: ponerse fuera; en latín exponere= *se obijicere*; *se offerre* (ofrecerse); en suma, con el sentido principal de ponerse en riesgo, de arriesgarse ante el peligro.

²⁵ Cfr. J. Collins, *op. cit.*, p.51.

²⁶ Según algunos intérpretes de la obra kierkegaardiana, como Theodor Haecker (en su obra *La joroba de Kierkegaard*, *op. cit.*, se ha querido encontrar estrechas correlaciones entre la estructura espiritual del filósofo y sus condiciones somáticas. Mas “los hallazgos de la psicología anormal –como afirma Collins–, deberían estar subordinadas al análisis filosófico”, cfr. J. Collins, *op. cit.*, p. 33. Cabe mencionar aquí el gran escándalo periodístico suscitado con P. L. Møller, quien no perdería oportunidad para llamar a Kierkegaard, a través de reportajes y caricaturas zahirientes, con los mote: “el filósofo o lo uno o lo otro”, “el filósofo de los pantalones desiguales”, el “aspirante a la cátedra de estética”, y así por el estilo; cfr. *op. cit.*

derivarse en la necesidad de diversificar esta autoría en seudonimia, en el despliegue de una multiplicidad de yoces que conforman al autor.

El primero de febrero de 1846, Kierkegaard anota en el *Diario*:

Hasta ahora he estado al servicio de mis seudónimos para ayudarles a convertirse en escritores, pero en el futuro me decidiré para la escasa productividad que puedo todavía permitirme, la realizaré en forma de reseñas a propósito de tales o cuales artículos ajenos y expondré mis pensamientos así, como si formaran parte de la obra comentada ¿Evitaré, acaso, de esta manera aparecer como autor?²⁷

De cualquier manera este arte de ocultación, al que alude la seudonimia, le permitirá al autor mantenerse a la zaga y ser irónico. Era muy fácil que a éste le embargara la angustia a la hora de ser responsable directo de sus ideas: “las ideas de un hombre —decía— deben ser su propia morada, de lo contrario, peor para ellas”.²⁸ Como buen seductor, soterrado y clandestino, este filósofo se pronunció como un conocedor por excelencia de los goces del instante, de la inmediatez, y en ello no se refleja la actitud del hombre espontáneo que ignora la dialéctica de la vida y los valores éticos y espirituales que deben acompañar, *aeterno modo*, al héroe de la contingencia; él sabrá llevar al lector a través de la certidumbre de haber actuado con verdadera resignación. Pero, ¿resignación a qué, a la vocación de escritor? Pregunta que dejaremos abierta hasta el final de este estudio. En una notación al *Diario* Kierkegaard dejará asentado lo siguiente:

Mi mérito literario será siempre el de haber expuesto las categorías decisivas del ámbito existencial con agudeza dialéctica y una originalidad que no se encuentra en ninguna obra literaria, por lo menos que yo sepa, tampoco

²⁷ Cfr. S. K., *Diario íntimo*, op. cit., p. 144.

²⁸ *Idem*.

me he inspirado en obras ajenas. Además el arte de mi exposición, su forma, la ejecución lógica; pero pasará tiempo antes de que alguien lo tenga suficiente para leer y estudiar seriamente. En este sentido, mi productividad será, quién sabe hasta cuándo, despreciada, como el plato delicado que se sirve a los campesinos.²⁹

Los seudónimos son espacios de goce para apagar la sed de anonimato. Y es que Kierkegaard es devoto de lo inédito. Su dialéctica, basada en la subjetividad,³⁰ establece un puente que patentiza el placer del diálogo. Fincados en ambas orillas, el que escribe bajo seudónimo y el lector, miran hacia el umbral de la comunicación. Sin embargo, esta comunicación no se libró de ser oblicua y dificultosa. La seudonimia, esta peculiar y central característica de la personalidad literaria de Kierkegaard, sobre todo en lo que compete a los *Estudios estéticos*, estuvo investida por un conjunto de estilos no exentos de abigarramiento, “sencillamente agobiantes por ese esfuerzo continuado hacia el puro virtuosismo en la afirmación de detalles y matices”,³¹ como aprecia Collins. Cabría conjeturar que el recurso de adoptar el disfraz de un seudónimo lo libraba de una probable timidez inicial, convirtiéndolo en uno de los escritores que, a semejanza de los de la modernidad, se ejercitó en las argucias literarias para persuadir a sus lectores de tomar el camino del *pathos* existencial.³²

No podemos dejar de señalar que los perfiles de sus seudónimos están marcados por algunos sucesos determinantes que

²⁹ *Ibid.*, p. 157.

³⁰ La subjetividad es la fuente inalienable de cada hombre, es individualidad, conciencia, espíritu, interioridad. La subjetividad es historia personal, privada, que no se reemplaza con ninguna otra; es una condición intrasferible; es reflexión, libertad, relación consigo mismo, y, sobre todo, capacidad de amar y de comunicarse.

³¹ Cfr. J. Collins, *op. cit.*, p.50.

³² “Kierkegaard ofrece en sus obras estéticas –como afirma J. Collins– un *mappa mundi* para aquellos que deseen saber dónde se encuentran colocados y con qué problemas pueden enfrentarlo”, *op. cit.*, p. 47. Aunque su forma de exposición resulta ambigua y no exenta de humor, lo que produce en el lector la impresión de estar siendo burlado por el autor, baste como ejemplo de este estilo humorístico el texto titulado “Dilema. Una exposición extática” que forma parte del conjunto de aforismos que Kierkegaard encerró con el título de *Diapsálmata* [intermedios musicales] o *Ad e ipsum* [para sí mismo], cfr. *op. cit.*, p. 47. En este texto el danés hace gala de sus dotes “de lógico y encantador”.

si bien tendrán distintos matices en sus obras posteriores (sobremanera, en los *Discursos edificantes*), nunca dejarán de formar parte de sus más preciadas reflexiones. No obstante, las motivaciones resultantes de estos sucesos constituirán el hilo más fino de toda la trama kierkegaardiana. Para llegar a ello tenemos que insistir, en líneas generales, en los objetivos y las preocupaciones centrales que animan el sistema filosófico “irracional” de Kierkegaard, asentando algunos datos biográficos imprescindibles para desentrañar el significado de su pensamiento. En esta misma tónica, Collins precisa que el método del filósofo radica en aquella capacidad de analizar la naturaleza y supuestos de la especulación sistemática y mostrar su incapacidad para tratar las existencias reales y los problemas de hombres reales también,³³ y es sólo así como podrá quedar caracterizada la llamada filosofía de la existencia.

En *Mi punto de vista*, obra publicada póstumamente, el filósofo llamará la atención sobre tres acontecimientos, y preparará el camino para un cuarto momento que concluirá con su muerte, éstos son: “su formación en manos de su padre, su amor desgraciado por Regina Olsen, su choque con el público y la prensa y su abierta lucha contra la Iglesia danesa”.³⁴ Aunque no nos ocuparemos, más allá de estas anotaciones, de la relación que Kierkegaard guardaba con su padre, sirva señalar que ésta dejó en el filósofo una huella muy profunda, horadada sobre todo por una serie de acontecimientos determinantes. El primero de ellos estaría signado, como lo refieren todos los estudiosos del filósofo, con J. Wahl a la cabeza, por lo que el propio Kierkegaard llamaría “el temblor de tierra”.³⁵ Se trataba de ese terrible efecto que había provocado en él la confesión que le hiciera su padre, pastor de la iglesia luterana, relativa a la maldición que éste hubo lanzado un cierto día de desolación contra Dios.³⁶ A esta confesión se aunó dolorosamente el hecho de que su padre, ya

³³ Cfr. J. Collins, *op. cit.*

³⁴ Cfr. S. K., *Mi punto de vista, op. cit.*, p. 16.

³⁵ Cfr. J. Wahl, *Kierkegaard, op. cit.*, p. 10.

³⁶ Véase Georges Steiner, *Pasión intacta, op. cit.*

anciano, celebraríamos esponsales con su criada. Mas al poco tiempo de resultar muerto su padre, todo ello lo hundiría en la más profunda desesperación. Mas ella no impedirá, cabe apuntar, que el filósofo llevara por entonces una vida muy al estilo del *dandy*, marcadamente sensual y disipada.³⁷

En concordancia con estos sucesos tan significativos, en el fondo yacía una voluntad introspectiva, una tendencia –podríamos decir– casi talmúdica, que tratará ante todo de mantenerse a salvo de toda influencia exterior: será preciso salvaguardar la interioridad.³⁸

Kierkegaard trabaja en su escritura con una completa entrega y, en tanto, afirma estar dedicando su vida al sólo “servicio de una idea”.³⁹ En cierto modo podemos decir que esta idea central quedará comprendida en un nombre de mujer: Regina Olsen.

En los *Estudios estéticos*, la figura dominante de los acontecimientos que se discuten será Regina, su prometida. Ésta será el objeto central de la génesis de la concepción del amor en el conjunto de su pensamiento. Esta será el eje del universo filosófico creado por el danés, según el cual la existencia puede germinar en tres etapas, estadios o esferas: la estética, la ética, y la religiosa. A lo largo de la obra kierkegaardiana estos estadios se relacionan de múltiples formas, pero es condición indispensable para lograr el enriquecimiento de la personalidad humana el transitarlos uno a uno, de manera que el individuo concreto, en su búsqueda de sí mismo, debe elegir de manera auténtica este camino tripartito.⁴⁰

³⁷ Se llegará a considerar a sí mismo, como lo refiere Adorno, “como un *flâneur*, [vago, callejero] aceptando una similitud concreta entre la imagen de la propia persona y la del dandi de Baudelaire”, cfr., *op. cit.*, p. 21.

³⁸ Se tratará, a lo largo de este estudio, de poner en claro qué se entiende por interioridad en la obra kierkegaardiana. Cabe anotar, sin embargo, que en el último capítulo de este trabajo se ahondará en la explicación de ésta de una forma más puntual.

³⁹ Cfr. S. K., *Diario íntimo*, *op. cit.*, p. 155.

⁴⁰ “Al principio –señala Collins– Kierkegaard usó los términos ‘estadio’, ‘esfera’ indistintamente para cualquier campo de la actividad humana, como los intereses políticos o militares. Pero, gradualmente, llegó a reservar estos términos, en su sentido técnico y preñado de significados, para los compromisos fundamentales y los ideales organizadores que están al alcance del hombre. En *O lo uno o lo otro* (primer libro de su carrera pública como escritor) presenta la alternativa del orden estético y el ético[...]. En *La repetición* hace de nuevo la crítica a la vida estética, *Temor y temblor* insiste en que el punto de vista ético no es suficiente para comprender la realidad de la fe religiosa. Así que se abre camino para un tratamiento separado de la esfera religiosa en las *Etapas del camino de la vida* y el *Postscriptum*”, *op. cit.*, p. 57.

2. La trama de los estadios

Entre los años de 1844 y 1845, Kierkegaard apuntó en su *Diario íntimo* cuestiones muy importantes que arrojan luz sobre la naturaleza cambiante que caracteriza a la concepción de los estadios. Podría afirmarse que, en el fondo, todo el planteamiento de los estadios se hallaría sometido siempre a fluctuaciones. Kierkegaard mismo se comportaría como un navegante improvisado ante las altas mareas y las eléctricas tormentas que su propia temporalidad le imponía, ya se tratase del autor del estadio estético, del ético, del religioso.

Sin lugar a dudas, aun pisando el suelo del estadio religioso, Kierkegaard nunca podrá desentenderse por completo del estadio estético. El hombre religioso siempre volverá a éste, aunque sea de una forma sesgada, es decir, indirecta, porque este estadio constituye un eslabón inevitable en el tránsito del héroe existencial. Ello resulta muy evidente si partimos de que la preeminencia del orden estético, de este estadio, es para Kierkegaard la inminencia misma de la inmediatez.⁴¹ Es, por tanto, en este ámbito donde Juan el Seductor, el Esteta, el Traficante de modas y Don Giovanni se hallarán inmersos por completo. Es también, y de una forma sobresaliente, el ámbito donde podrá germinar el poeta demoníaco, símbolo magistral del dialéctico Kierkegaard, del trágico conflictivo en pos de su liberación y, más adelante, los caballeros de los estadios ético y religioso.

Para confirmar esta fidelidad al estadio estético, extraemos del texto *Mi punto de vista* la siguiente confidencia: "...mediante mi modo personal de existencia yo pretendía apoyar la obra estética y

⁴¹ El papel asignado al tiempo es decisivo para identificar los diversos estadios. La inmediatez es propia de la existencia estética, fundada en el presente del placer, el deleite y el goce de la vida. El esteta depende inmediatamente del exterior, dicho de otro modo, está volcado a lo inmediato.

escrita bajo seudónimo en su totalidad”.⁴² La manera de concebir el estadio estético variará, por tanto, de obra en obra y, según esta lógica fluctuante es que podremos valorar sus mensajes.

En el *Diario*, como decíamos, Kierkegaard expresará estas diferencias en la manera de concebir los estadios, tal como lo muestran sus obras consignadas bajo los títulos de *O lo uno o lo otro* y *Etapas en el camino de la vida*. Estas diferenciaciones las efectuará partiendo de que en tanto en *O lo uno o lo otro* lo estético “era un presente en lucha contra la ética”, en *Etapas en el camino de la vida*, el momento estético será “rechazado como algo perteneciente al pasado”,⁴³ precisamente por este viraje él mismo podrá vaticinar que su obra se resentiría de un sensible declive en el número de sus lectores. La perspectiva sensual estética planteada en *Etapas en el camino de la vida*, y aquí se refiere al texto *In vino veritas* perteneciente a *Etapas*, aparecen perfilados sus personajes y seudónimos:

El Joven (melancolía del espíritu); Constantino Constantius (endurecimiento intelectual), Victor Eremita, que no puede ser ya editor (ironía simpatizante), el Modista (desesperación demoniaca), Juan el Seductor (perdición, una individualidad “deshonrada”), que acaba por decir que la mujer sólo es “el momento”. Y entonces interviene el Asesor, según el cual la belleza de la mujer aumenta con los años, puesto que en realidad consiste precisamente en la duración.⁴⁴

El amor prevalece en los tres estadios de la existencia, pero decisivamente no con el mismo rostro, no significando lo mismo.

Kierkegaard parte de la dialéctica de los estadios como de un experimento, por tanto, de cada estadio logrará desprender no sólo distintas visiones del mundo, sino diferentes rasgos del amor. Para

⁴² Véase S. K., *Mi punto de vista*, op. cit., p.74.

⁴³ Cfr. S. K., *Diario íntimo*, op. cit., p. 137.

⁴⁴ *Idem*. Adviértase esta alusión de Kierkegaard que prefigura el concepto de duración. Sería interesante analizar entonces, a la luz de Henri Bergson, las implicaciones del mismo.

este gran experimento, la fuente estética del amor resultará importantísima, e incluso imprescindible.

Como Kierkegaard estará muy consciente del lado deseante de la vida, sabrá que ésta está signada, por encima de todo, por el deseo. Desear es estar vivo. Desear es la confirmación de que se vive. Yo, tú, nosotros deseamos. “Tú sólo vives con el deseo,/ con este deseo que ni siquiera es mío,/ sino el deseo de todos,/ enamorados o canallas” – como dicen los versos del poeta Luis Cernuda.⁴⁵ Lo cierto es que si extrajéramos el deseo del proceso de la existencia, si acaso pudiéramos hacerlo, ésta, muy probablemente, carecería definitivamente de las dimensiones trágica y cómica de la vida.

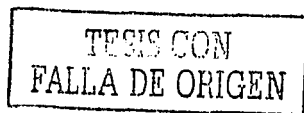
Ciertamente la tragedia es para Kierkegaard territorio por excelencia del *pathos*, que es propio de la poesía, pero no por ello el poeta cómico se hallará exento de este *pathos*. La tragedia, tanto como la comedia, serán para Kierkegaard los ingredientes maestros del platillo de la existencia, en pocas palabras, sin ellas no podremos degustar la tensión entre los estadios, y sin ellas, tampoco lo irónico y el humor serán delectables.

El caso es que el *pathos* será el ingrediente principal de la existencia, y sus implicaciones serán muy abarcales a la hora de cimentar una filosofía basada, lo más fidedignamente, en la vida del sujeto individual. Por ahora, admitamos el hecho de que los estadios de la existencia, estas “etapas” señaladas por el filósofo, serán la columna vertebral de donde surgirán los rasgos esenciales de una venidera psicología profunda. Se tratará de una psicología abarcadora que se escindirá de una *philosophia prima*.

Por otra parte, esta aparente contradicción que regirá toda la filosofía kierkegaardiana será, en contrapartida de la contradicción hegeliana implicada en el “Sistema”, análoga a la que impedirá considerarse “demasiado reflexivo, para poder amar”.⁴⁶ Parece tratarse de un juego de contradicciones paralelas. El acento puesto

⁴⁵ Véase Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*, op. cit.

⁴⁶ Cfr. S. K., “¿Culpable o no culpable?”, en: *Etapas en el camino de la vida*, op. cit., p. 236. En esta reflexión el amante se debate entre amar o reflexionar.



en la singularidad del individuo podrá hacer estallar en mil pedazos el sistema hegeliano, más aún si el individuo se ejercita en la introspección. Kierkegaard parte del reconocimiento selectivo que se establecería a partir de que el ser sólo es ser en cuanto uno, en cuanto individualidad. Es quizá de esto mismo de donde habrán de partir más tarde filósofos como Jaspers o Heidegger. El sujeto individual es el único portador de los valores, sólo éstos le permiten al individuo nombrarse a sí mismos en su ser, nombrar sus dudas, o sus grandes aciertos, nombrar su presencia o, en su defecto, su voluntario exilio.

Será gracias a la “reflexión infinita”, o simplemente a partir de la reflexión, que el pensador viajero de los estadios se habrá conectado con una fuerza superior: la eternidad. Es gracias a esta insólita reflexión que el sujeto accederá al reconocimiento de las exigencias del estadio religioso. Es a partir de la reflexión, entonces, que Kierkegaard armará toda la monumental trama de su filosofía. En el texto firmado por su seudónimo Frater Taciturnus *¿Culpable o no culpable?*, que forma parte del conjunto *Etapas en el camino de la vida*, Kierkegaard nos advierte, con cierto desenfado, de ese rasgo decisivo de su personalidad: el ser profundamente reflexivo:

Sólo podrá darse cuenta del grado de mi desarrollo, el que comprenda lo que quiere decir no hacer nada, ni la menor cosa, salvo en virtud de la reflexión; es como si alguien, para poder caminar, tuviera que recurrir a una pierna artificial, no pudiera dar un solo paso sin ayuda, y quisiera además, ocultar a todo el mundo (cosa que es realizable, sin embargo, en lo que concierne a la reflexión) que se trata de una pierna artificial.⁴⁷

Según esta revelación, el acceso a la “reflexión infinita”,⁴⁸ que motiva no sólo la toma de conciencia de los estadios, sino del

⁴⁷ Cfr. S. K., *Etapas en el camino de la vida*, op. cit., p. 208.

⁴⁸ Esta reflexión está cifrada por el “salto cualitativo”. El héroe estético “padecerá” de una volubilidad que lo llevará a reflexionar sobre su condición estética e inmediatista. Si resulta ser, en esta impronta, un héroe capaz de sobrepasar lo estético, por medio de la reflexión infinita, estará listo para transitar los estadios ético y religioso.

“salto”, sólo será privilegio de unos cuantos. Quizá para ello hará falta ser filósofo danés y vivir agujoneado por los sentimientos que a éste le han tocado en turno. De cualquier forma, y como ya hemos insistido, él estará dispuesto a exponerse en el escenario de múltiples escritos, es decir, en sus propios foros, contando con la participación activa de múltiples personajes (seudónimos y personajes conceptuales) donde, cada uno desde su sitio, querrá dar cuenta de la certeza de estar viviendo en alguno de los tres estadios, y donde se está siendo un activo partícipe. En el *Diario* apunta lo siguiente:

Pero en el instante mismo en que uno lo reconoce, ha ganado *eo ipso* a Dios para la intriga (en el buen sentido). Por su lado la subjetividad queda reintegrada con esto en el ejercicio de sus derechos, tales como debe comprenderlos toda individualidad que ha actuado y no se ha contentado con hablar de los demás, poetizar o especular con ayuda del resultado. La mayoría de las gentes no se introduce para nada en estas esferas, pues siempre es escaso el número de personas que actúan en sentido eminente.⁴⁹

El héroe estético, entonces, se hallará en la libertad de decidir si quiere seguir siendo estético, y sumergirse así en las delicias de la vida inmediatista y erótica, o bien exponerse al agujón de la “reflexión infinita”, y ejecutar por ese medio el “salto cualitativo” hacia los otros estadios, en aras sobre todo al religioso. Si bien existe una fuerte tensión entre el estadio estético y el estadio ético, como entre éste último y el estadio religioso, la tensión derivada de la relación estético-religioso es aún mayor. Frente a su equidistancia, el estadio ético sólo cumple un papel intermedio y conflictivo, lo que no significa que tan sólo represente una etapa de transición meramente prescriptiva; el estadio ético mueve al individuo a la acción, ya que lo compromete a elegir, pero a la hora de hacer una

⁴⁹ Cfr. S. K., *Diario íntimo, op. cit.*, p. 135.

toma de posición total frente a la existencia, el estadio religioso resultará ser el decisivo.

Cuando T. W. Adorno afirma que “el proyecto kierkegaardiano de las esferas no se agota en un tosco esbozo estático y antidialéctico”,⁵⁰ está echando luz sobre una cuestión de suma importancia, y que está referida a la “doctrina de los confines” implícita en la topografía de los estadios, esto es, la que permite interconectarlos entre sí. Los “confines” varían de contenido, ya que tal como lo expone Adorno, éstos no estarán supeditados a “la interpretación del fenómeno objeto del discurso, sino más bien, para atender a sus contenidos, a partir del esquema de las esferas”⁵¹. Estos confines serán la *ironía* (como confín superior del estadio estético) y el *humor*, que al separarse del estadio ético, éste último también visto como confín, atiende a la propiedad de lo religioso. Otras veces, “lo interesante”⁵² tomará el lugar de la ironía, y “la ocasión”, el lugar del humor.

En cuanto a la ironía, sírvanos asentar aquí una cita de Kierkegaard, tomada de la obra de Adorno:

La ironía es la unidad de la pasión ética, que en la interioridad del propio yo acentúa su relación con la exigencia ética, así como con la educación que, en la exterioridad, es infinitamente abstraída por el propio yo, como una cosa finita, junto con las otras cosas finitas y particularidades... La ironía es la formación o educación del espíritu y sigue, por consiguiente, a la inmediatez; luego viene el ético. Lo sigue el humorista, y por último, el religioso.⁵³

⁵⁰ Cfr. T. W. Adorno, *op. cit.* p. 158.

⁵¹ *Ibid.*, p. 159.

⁵² “Lo interesante [...] es una categoría fronteriza, confín entre lo estético y lo ético. Nuestra investigación tendrá que entrar permanentemente en el terreno de la ética en la medida en que, para adquirir sentido, deba plantear el problema con fervor y placer estéticos”, referencia de Kierkegaard tomada de T. W. Adorno, *op. cit.*, p.22.

⁵³ *Idem.*

Es importante no perder de vista que la reflexión, como proceso dialéctico interiorizado, es el principal artificio de toda la travesía por los estadios. Reflexión que encierra la importancia generadora del confin ético. Kierkegaard apunta en el *Diario* (1844-1845):

La reflexión ética es el punto decisivo en la vida. Ella suministra la autorización y la medida de la existencia humana. Las demás diferencias no cuentan, por otra parte. No hay diferencia entre un comerciante al por mayor que mide millones de palmos de tela por año y una pobre viuda que sólo mide algunos centenares. La diferencia estriba en el “cómo”, es decir, en que ambos se sirvan de la medida legal para medir.⁵⁴

La elección que precisa el estadio ético, la *alternativa* (que está planteada en su primera obra *O lo uno o lo otro*) tendrá que ser *asumida* por aquel que pisa el suelo ético, marcando así su radical diferencia frente al estadio estético. Se tendrá que elegir entre uno u otro estadio, sin mediaciones ni síntesis a la manera hegeliana. En este sentido, “la medida legal para medir” será cualitativa, no cuantitativa. El que mide (el comerciante y la pobre viuda) es el más general y el más particular. Obra como un modelo válido para la colectividad, pero su acción es particular.

El camino tripartito que trazara Kierkegaard en el proyecto de delinear los rasgos de un nuevo heroísmo, más allá del trágico, o sea el trayecto liberador de la tragicidad, y encaminado a “una madura posesión propia”,⁵⁵ nos habla de la decisión de ingeniar un camino no precisamente más llevadero de la existencia, pero sí más autónomo, no eudemonista —porque no se plantea el “telos” de la felicidad—, pero en cambio, sí se haya profundamente comprometido con la ironía y el humor. Al señalar esta topografía, el filósofo no sólo trató de dar volumen a la monotonía de la vida burguesa que le

⁵⁴ Cfr. S. K., *Diario íntimo*, op. cit., p.140.

⁵⁵ Cfr. J. Collins, op. cit., p.56.

atañía, sino de transgredirla. Kierkegaard mismo emprende el camino de su trilogía con el propósito de advertir a los burgueses coercionados, de la pasión de la libertad.

El individuo, tocado por la “reflexión infinita”, jamás quedará libre de las exigencias que conlleva el salto cualitativo por los estadios. Y aunque cada uno de estos estadios implique, “en forma concreta, un modo total de vida”,⁵⁶ cada existencia, desde su lugar irremplazable, partirá del irrevocable salto cualitativo. Podrá o no efectuarlo, pero ya no podrá dejar de escuchar el llamado de los dos estadios restantes.

3. Lo tragicómico

Kierkegaard pudo escenificar y poner en acción la trama de los estadios introduciendo, en su ayuda, un ingrediente crítico por excelencia: la risa. La risa que irrumpe y posibilita que, ya sea por parte del actor (autor), o el espectador (lector), la Idea pueda ser comprendida de forma cabal. No hay nada equiparable a la risa del lector (suscitada, sobre todo, sin previo aviso) ante una textualidad que implica el ingrediente irónico.⁵⁷ De pronto, y mediante ella, el lector accede a la iniciación al pensamiento, más precisamente, a la Idea. Por su parte, la Idea, al ser ella misma “una expresión indirecta”, despierta la chispa ocasional de la risa, deviniendo ella misma vaso comunicante. Pero más allá de acercarse a la figura de

⁵⁶ *Ibid.*, p.62.

⁵⁷ Como ya hemos mencionado atrás, la ironía constituirá para Kierkegaard el confin del estadio estético, de modo que es ya una categoría del orden ético. El texto de Kierkegaard *Sobre el concepto de ironía*, que lo haría merecedor al título de *Magister artium*, en 1841, es una larga disertación sobre la noción, fundada, como sabemos, por Sócrates. Kierkegaard analiza detenidamente en estas páginas “los diálogos diegemáticos”, es decir, aquellos que están estrechamente relacionados con la concepción histórica de Sócrates, con el objeto de delimitar, precisamente, la ironía en ellos. Es a partir de que la subjetividad impuso sus derechos en la persona de Sócrates que la ironía sería posible, puesto que “la ironía es una determinación de la subjetividad”(p. 272), como afirma nuestro filósofo danés. Cabe agregar que tal como la virtud, la ironía es también una determinación negativa. Cito: “La ironía es salud en la medida en que libera al alma de su embelesamiento por lo relativo, y es enfermedad en la medida en que no puede cargar con lo absoluto sino en la forma de la nada; claro que esta enfermedad es una fiebre tropical que sólo contraen unos pocos individuos, y de la que un número aún menor se recupera”, *op. cit.*, p. 137. Es por tanto la ironía ese vaciamiento de la tragicidad como destino, es una “vuelta de tuerca” del fatídico destino del héroe histórico y legendario.

la ironía retórica, la risa da lugar a la complicidad, a la posibilidad de una relación íntima (y no necesariamente explicitada por la vía verbal) con el *otro*, con el interlocutor.

Acaso esta cita del *Diario* de nuestro filósofo dramaturgo es apenas un esbozo de lo que venimos afirmando sobre la risa. Ya que la risa está implícita en todo lo largo y ancho de su obra filosófica y literaria:

En la vida todo es cuestión de modas —lo religioso, el amor, las crinolinas y los anillos que los salvajes usan en la nariz— me diferencio de los demás simplemente porque lo he percibido y por la ayuda incondicional que presto a esa diosa sublime, hasta estallar de risa ante ese animal, el más cómico de todos, el hombre; he aquí que se acerca a la baronesa de ¿Me has visto?, sin duda para comprar una librea de demente.⁵⁸

Resulta pertinente señalar que el término tragicómico es de cuño anfibológico, ambiguo. Pero es precisamente por la ambigüedad de este término que Kierkegaard podrá aplicarlo como un dispositivo eficaz para demostrar que en la dialéctica de la existencia lo que está en juego, ya sea durante los sucesos acontecidos en la vida cotidiana o los inéditos y extraordinarios es lo tragicómico. Se trata de la consecución de una sintonía entre la seriedad trágica y la alegre comicidad (*tristitia hilaris. hilaritas tristis*) misma que de hecho ha de concurrir en los hechos de la vida. No resulta gratuito que el propio Kierkegaard, en un aforismo, se denominara a sí mismo como un Jano Bifronte, con un rostro riante y el otro lloroso.⁵⁹

El poeta demoníaco (personaje conceptual del que hablaremos más extensamente en el próximo parágrafo), presenta como rasgo el verse siempre ante la necesidad de ir más allá del sentimiento trágico de la vida, conforme a la “reflexión infinita”, de la que se

⁵⁸ Cfr. S. K., *Diario íntimo, op cit.*, p. 118.

⁵⁹ Véase S. K., *Diapsálmata, op. cit.*

halla preso sin remedio. Y es que lo trágico y lo cómico intercambian papeles. Frente a la “contradicción sufriente” que supone lo trágico, Kierkegaard antepone la “contradicción indolora” de lo cómico. En palabras de Theodor W. Adorno:

Kierkegaard distingue lo trágico y lo cómico, comprendidos ambos en las condiciones formales de lo contradictorio, por la relación en la que contradictoriamente se encuentran lo finito y lo infinito, como momentos de la contradicción. Trágico es para él lo finito en conflicto con lo infinito, y que, medido por el metro de éste último, enjuiciado por un patrón infinito, cómico, en cambio, es lo infinito enredado en lo finito, y que acepta las determinaciones propias de lo finito.⁶⁰

En el texto titulado *El amor y la religión*, Kierkegaard logrará delinear, de esta suerte, la síntesis tragicómica, ya que ésta será en gran medida, el más óptimo dispositivo teatral mediante el cual éste podrá fincar sus argumentos relativos a los conflictos sentimentales que el poeta demoníaco tendrá que dirimir por amar a “la niña” (otro imprescindible personaje conceptual), y, atención, todo ello en el suelo del “malentendido” (existenciario fundamental del entramado tragicómico del amor). “Trágico es que dos amantes no se entiendan; cómico que se amen quienes no se entienden”, nos dice con desenfado Frater Taciturnus en la *Historia de los sufrimientos*.⁶¹

La noción de lo tragicómico encierra una gran riqueza dialéctica. Como figura anfibológica —como ya hemos señalado— está implicando, por sí misma, la aglutinación, en un sólo vocablo, de dos sentidos opuestos. ¿Pero, acaso, no es lo tragicómico, en términos de la realidad objetiva, el verdadero ropaje donde se envuelve la totalidad de la existencia? Como buen dialéctico, la contradicción es para Kierkegaard el carácter mismo de la existencia. “Mientras viva, viviré en la contradicción, porque la vida

⁶⁰ Cf. la tesis doctoral de T. W. Adorno, *Kierkegaard, op. cit.*, p. 31.

⁶¹ *Idem.*

misma es contradicción”,⁶² decía sin más. En efecto, Kierkegaard no busca, sino encuentra, un mundo paradójico y experimental, no teórico, sino polémico.

Kierkegaard sabía muy bien que no era posible una superación dialéctica⁶³ que condujera más allá de la tensión trágica. En su texto *Repercusión de la tragedia antigua en la moderna*, se advierte ya, desde el título mismo, el afán puesto en desentrañar aquellos elementos de la tragedia antigua presentes en la modernidad. No obstante, el danés no dejará de lamentarse de encontrar inevitables abismos entre ellas: “Nuestra época –dirá–, posee una peculiaridad típica sobre aquella época griega de que estamos hablando, a saber, la de ser más melancólica y, en consecuencia, más profundamente desesperada”.⁶⁴ Es, en las proporciones del dolor y de la pena, donde Kierkegaard podrá demarcar las hondas transformaciones de lo trágico, las evidentes diferencias.

En la tragedia griega “la pena es más profunda”, en tanto que en nuestro tiempo, el dolor es mayor: “no se olvide –indica– que esa pena no es algo que hay en mí, sino en la misma tragedia, de tal suerte que si yo deseo comprender rectamente la profunda pena que domina la tragedia griega, he de hacer un gran esfuerzo por incorporarme vitalmente a la conciencia griega”.⁶⁵ Nuestro filósofo no deja de contemplar la gran diferencia que existe entre la cólera de los dioses recayendo sobre el héroe y su culpa, y el examen de conciencia que empujaría a un cristiano de su época al arrepentimiento, movimiento que ya sale fuera de los límites de la culpa trágica. El héroe clásico no se arrepiente de sus culpas, él está frente a nosotros, investido en su propia culpa, como objeto de nuestra compasión. En otras palabras, cuando se incorporan

⁶² *Ibid.*, p. 129.

⁶³ Mucho menos una superación a la manera hegeliana. Si bien en Kierkegaard se podría hablar de superación dialéctica, ésta sólo puede concebirse, no como superación de la contradicción, o acceso a una etapa de algún desarrollo histórico. La superación se logra gracias a categorías que se escapan a la cuantificación de un tiempo histórico. Su cronología responde al marcaje de un tiempo subjetivo.

⁶⁴ Cfr. S. K., *Repercusión de la tragedia antigua en la moderna. Un ensayo de esfuerzos fragmentarios*, op. cit., p.17.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 27.

elementos éticos, desaparecen los estéticos: “El arrepentimiento posee una santidad que deja en tinieblas todo lo que es estético”.⁶⁶

La tragedia, sin embargo, no dejará de erigirse ella misma como expresión, por excelencia, del estadio estético, en su vínculo indisoluble con la poesía. Se trata de la comunicación íntima, subjetiva, propia del arte. La estética alude a la forma de comunicación subjetiva (o intersubjetiva) que se deriva de toda obra artística. Este encuentro ocurre en el terreno de los fenómenos particulares y, por lo tanto, es fenoménico e impreciso: porque en tanto más vivenciado es el arte, mayor la interioridad.⁶⁷

En su obra *Antígona*, Kierkegaard se concentrará en allanar el concepto de lo trágico desde el lugar de su modernidad, sin prescindir de analizarlo a partir de la cultura clásica. Es un dato sobresaliente el hecho de que autores como Friedrich Schlegel, Hoffman o Jean Paul –como lo refiere T. W. Adorno–⁶⁸ ejercieran una fuerte influencia sobre la vocación literaria del filósofo danés. Es por esta heredad, quizá, que se vio obligado a disipar las diferencias entre lo trágico antiguo y lo trágico moderno, sin dejar de advertir la evidente línea de continuidad entre lo trágico antiguo por encima de lo trágico moderno, es decir, reconociendo una prevalencia de lo trágico antiguo sobre lo trágico a secas. Con este afán, la mención que el propio Kierkegaard hace, relativa a que el propio “público de teatros y los lectores de dramas” estaba consciente de esta línea divisoria, no resulta nada gratuita.⁶⁹

Al concepto de lo trágico compete el de interioridad, y lo mismo puede aplicarse al concepto de lo cómico. Lo trágico y lo cómico son lo mismo en la tentativa dialéctica.⁷⁰

⁶⁶ *Ibid.* p. 29. De aquí que, como veremos más adelante, el poeta demoníaco no accederá, de ninguna manera, al arrepentimiento, del mismo modo que nunca claudicará, por más distancia que tome de ésta, de su amor desmesurado por la niña.

⁶⁷ Cfr. T. W. Adorno, *op cit.*, p.29.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁹ Cfr. S. K., *Antígona, op. cit.*, p. 10.

⁷⁰ Tentativa que consiste en actuar con la sinceridad del que se mueve en el mundo contradictorio, absurdo y contrastante, y trata de comprobar, mediante acciones concretas, la objetividad de sus más caras convicciones, de su pensamiento.

Se podría afirmar que lo trágico en Kierkegaard es de índole socratizante, en el sentido en que apunta a poner en relación con la Materia, la Idea, el trabajo de la Idea:

Alguien podría venir y afirmar que lo trágico es siempre lo trágico. Poco tendría que oponer a esa opinión, que en cuanto a una evolución histórica siempre se encuentra dentro del ámbito delimitado por su propio concepto; y si con lo dicho se pretendiera afirmar algo, si con la repetición de la palabra trágico se pusiera dos signos intelectuales encerrados en un paréntesis vacío, no podría querer decir otra cosa sino que el contenido del concepto no surge del concepto mismo, sino que lo amplía y enriquece. Por otra parte, no habrá escapado a ningún observador atento [...] que entre la tragedia antigua y la moderna se da una diferencia esencial. Si alguien quisiera poner en juego una diferencia absoluta, para introducirse primeramente mediante el ingenio y finalmente, quizás, mediante la fuerza, entre lo trágico antiguo y lo trágico moderno, la cosa sería igualmente absurda: de ese modo troncharía la rama sobre la cual está sentado, y sólo conseguiría demostrar que lo que quiere separar va junto.⁷¹

Antígona es, para el filósofo dinamarqués, el arquetipo de lo trágico. La ruda dialéctica amorosa que envuelve la tragedia de *Antígona* significará para éste la trama perfecta para acomodar su propia historia amorosa, para resignificar –por así decirlo–, según los códigos de una escritura singular, los propios signos de su perturbada relación con la Olsen.

La diada tragicómica se constituye, en términos útiles al filósofo, como un mecanismo para la comunicación de la interioridad: ésta es la única historia que le importará comunicar a Kierkegaard (aunque en otro sentido persiga mantenerla a buen resguardo). Hay sentimientos, que expresados en actos, resultan

⁷¹ *Idem.*

radicales, pero hay otros que implican largas esperas y necesarias reconciliaciones. Hay una parte humorística, cómica, de la realidad, y otra que resulta patética, insufrible. Ambas resultan ser reales, en las dos existe la desproporción, la contradicción entre lo absoluto y lo relativo, lo temporal y lo eterno. A la realidad trágica se une también una realidad cómica. La comicidad por tanto señala, como confines, a la ironía y el humor como verdaderos escudos de combatiente, de aquí que para Kierkegaard lo cómico resulte ser la lente por donde podrán asomarse el ético y el religioso. De aquí que de lo cómico asentara en el *Diario*:

Lo cómico estriba siempre en la contradicción. En el hecho de que un hombre pida autorización para abrir un despacho de cerveza y que se le niegue el permiso, no existe nada de cómico. Por el contrario, que una muchacha solicite permiso para hacer una vida deshonesta y obtenga una negativa, como a veces sucede, eso sí que es cómico; y como hay aquí más de una contradicción, el efecto es mayor.⁷²

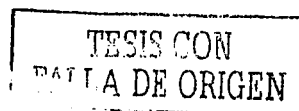
Los amantes serán el arquetipo más eficaz para mostrar los retos que impone lo tragicómico, y ello quedará expresado con gran relieve. De aquí que Kierkegaard se sirva de los personajes conceptuales representados en las figuras del poeta demoníaco y la niña. Pasemos entonces a hablar de ellos.

4. El poeta demoníaco y la niña

El filósofo del instante, de la repetición, de la seducción no pudo llevar él mismo una vida conforme a las vías socialmente naturales. Su oficio de filósofo y su vocación altamente poética lo separarían, en una elección dramática, de la posibilidad del matrimonio.

El amor por su novia y prometida, Regina Olsen, habría de seguir un curso trágico. No obstante, estas huellas calarían tan hondo

⁷² Cfr. S. K., *Diario íntimo*, op cit., pp. 129-130.



que, inevitablemente, tendrían que permearse en la totalidad de sus obras. Basten como muestra, entre otros, estos personajes estéticos: el poeta demoníaco y la niña.

La estética, considerada como el primer estadio vital, significa la asunción en el mundo de la inmediatez, ya que el estado básico del individuo estético es la sensualidad inmediata, sensualidad entendida como el obrar de los sentidos en el mundo de los afectos, gozosos y dolorosos.⁷³ Habría que señalar que el individuo parte de las vivencias dadas. Será la “reflexión infinita” la que modifique la experiencia de lo dado. El individuo tendrá, pues, la capacidad de elegir el rumbo de su existencia, sobre todo si experimenta la amenaza de las determinaciones. Lo que preside la elección en este estadio no es el “deber ser ético”, sino el anhelo de realizaciones.

En la obra de Kierkegaard encontramos la elección determinada por el amor, particularmente en el dilema que pone a elegir entre un bien como el matrimonio y la vocación que en este caso tiene tintes dramáticos, casi fatales, del poeta volcado por el peso de un anhelo apremiante que es el cumplimiento de la propia obra. Como en Kafka, el llamado del mundo interior no se sacrifica al objeto de su deseo, renuncia a éste. Kierkegaard asume esta pérdida, y fortalecido aprovecha sus enseñanzas.⁷⁴

El personaje estético kierkegaardiano se verá preso del agujón de un anhelo más alto, el que incita al poeta a vivir un amor desgraciado para salvaguardar el único tónico que lo hace poeta, el *pathos*. Es decir, que la estética se torna una estética patológica, más no en términos clínicos, sino entendida como un vigor espiritual que animará al individuo a efectuar el “salto cualitativo”, es decir, el

⁷³ Se es esteta no porque se persiga la belleza; se persigue la sensación, tal como lo expresa la etimología griega “*aisthesis*”.

⁷⁴ Kafka no se escapó de leer a Kierkegaard, y de ello es prueba fehaciente la interioridad incommunicable del checo. Para Kafka, Kierkegaard señala la ambigüedad existente entre lo general y lo particular. Por eso para él, lo general estaría en el fondo del decorado y, en la escena, el ir y venir entre lo general y lo individual. Con Kafka nos hallamos ante dos incommunicables. Para Kierkegaard, por su parte, sólo existe lo incommunicable individual. El guardián de *El proceso* no conoce lo interior, lo incommunicable: “Jamás cuenta cosa alguna sobre el interior”. Con respecto a algunas comparaciones entre Kierkegaard y Kafka puede consultarse el texto de Jean Wahl, *Historia del existencialismo*, op. cit., pp.79-114. De cualquier forma, volveremos a traer a colación la relación de los dos señores K, hacia el final de nuestro estudio.

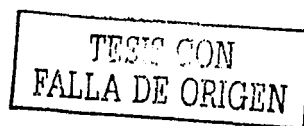
arriba al siguiente estadio en el que media la “reflexión infinita”, ya sea ésta positiva o *negativa*, que lleva a la Idea, principio de una toma de actitud dialéctica ante el mundo. Los movimientos que conlleva el amor serán, por tanto, los movimientos convulsos de la contradicción, de aquí que lo que Kierkegaard llamaba “malentendido”, refiriéndose al amor estético (que, por lo demás, será disuelto a favor de un entendimiento ético contractual, es decir, la unión conyugal) resulte una paradoja de la pérdida, que no lo es, puesto que el amor perdura en el amante, una vez que ha terminado la relación. Kierkegaard estaba tan embebido en el amor romántico, que se propuso, como ya lo hemos señalado, reconciliarlo con el matrimonio (en su obra *Estética del matrimonio*), lo que refuerza la paradoja.⁷⁵

La estética amorosa guarda su dialéctica. El “malentendido”, según el cual “si se ha vuelto loco porque le era fiel a la niña, o si le era fiel porque era loco”,⁷⁶ es aquel malentendido del amor que se goza y se sufre, el que posee las propiedades de una obra de arte, o más precisamente, de la apreciación de la obra de arte que realizamos sensualmente y que, a final de cuentas, no dejamos de realizar en la propia vida. El amor será, al cabo, como la obra maestra de la vida. Obra maestra, sorpresiva, que no deja de emerger de la insondabilidad que produce la existencia.

A partir del momento en que el poeta sigue fielmente su vocación, termina su experiencia del primer estadio para continuar, fortalecido por el amor que arranca, hacia un estadio superior. Pero aquí Kierkegaard prevé una disyuntiva inquietante. De convertirse en un héroe estético habría que interrumpir el salto cualitativo y volcarse en una transformación demoníaca no necesariamente connotada como maligna. Se renuncia a vivir de acuerdo con los dictados de lo alto y se elige otro destino; en unos este destino es vivido como una autodeterminación moral, en otros, como la

⁷⁵ Con relación al concepto de paradoja debemos apuntar aquí que Kierkegaard la entendía como propiedad de la fe. Esto lo ilustra muy bien en su obra *Temor y temblor*, al referirse al pasaje bíblico en donde Jehová demanda de Abraham el sacrificio de su hijo Isaac, como prueba de su fe. Es significativo que la parábola religiosa se corresponda con la paradoja del amante que sacrifica a su amada para retener su amor.

⁷⁶ Cfr. S. Kierkegaard, *El amor y la religión*, p. 12.



aceptación signada de ese destino. Kierkegaard no continúa por ese camino, mas, sin condenarlo propiamente, lo señala desde su comprensión.⁷⁷ Anticipa, intuyéndolos, a aquellos que sí tomarán la senda heroica y demoníaca, los que se apartarán del siguiente estadio y realizarán el viaje a los infiernos; no están muy lejos, serán Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Raymond Radiguet, Jean Genet y William Bourroghs, para citar sólo algunos.⁷⁸

Es en el texto *El amor y la religión* donde Kierkegaard repartirá con minuciosidad los libretos de los dos personajes centrales que se verán presos en el “malentendido”. El primero de ellos: el poeta, tendrá “un carácter demoníaco dirigido hacia lo religioso”. De lo religioso hará la siguiente consideración:

...no hay que despreciar lo religioso, pues pese a todo lo que se diga, no está destinado a gentes estúpidas, ni a bribones sin afeitar, sino que es la más difícil de todas las cosas, aunque absolutamente accesible y muy necesaria a todo el mundo, lo que ya es difícil de comprender; como es difícil de comprender que en el mismo lugar, la misma agua, sea tan poco profunda como para que pueda caminar por ella un carnero, y bastante profunda como para que pueda nadar un elefante.⁷⁹

Es el estadio religioso el que permitirá, al arbitrario filósofo dramaturgo, tensar hasta el máximo los papeles de sus personajes, poner en plena contradicción la relación amorosa. En cuanto al segundo personaje: la niña, Kierkegaard la concebirá completamente carente de nociones religiosas: “una niña muy joven, muy amable, dentro de la extensión estética de la ingenuidad”.⁸⁰ La vida de estos personajes conceptuales estará sellada por el amor, pero será un

⁷⁷ “La decisión personal tiene lugar dentro de una libertad personal finita, no en la casi-libertad de un sistema total”, cfr. J. Collins, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁸ Cabe mencionar aquí a Arthur Strindberg como otro connotado escritor para quien su encuentro con Kierkegaard resultaría cimbrante. Hablaremos de este gran dramaturgo en su momento.

⁷⁹ Cfr. S. Kierkegaard, *El amor y la religión*, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁰ *Idem.*

amor trastocado, por así decirlo, en un *pensar*, en un abstraer que a su vez se convertirá en *reflexión*.

De aquí que en toda la perspectiva amorosa, la *posibilidad* será trazada como un horizonte móvil. Lo que quizá signifique que en todo el proceso accidentado que implica la existencia amorosa, la esperanza, el ideal, el anhelo de realizaciones pueden, gracias a la posibilidad, quedar inalteradas. Como un Guepeto dando forma a Pinoccio, el filósofo dramaturgo irá conformando, a su antojo, las facciones de sus personajes.

El poeta demoníaco, como todo poeta que se precia de serlo, se encuentra fuertemente animado por el *pathos* que, como ya hemos dicho, es materia esencial de la tragedia. De modo que el poeta, a pesar de sí mismo y de la poesía, se verá condenado a vivir un amor desgraciado. Pero como el poeta también se ve arrastrado a efectuar, inevitablemente, la “reflexión infinita”, de modo que el amor se vuelve dialéctico, la poesía —cuando esto sucede, nos advierte el dramaturgo—, tendrá que abandonarlo.⁸¹ Y es precisamente esto lo que el poeta se resistirá a aceptar, ya que, sin pasión, no hay poeta. “Si la poesía ha de seguir existiendo, tiene que descubrir otra pasión tan justificada para ella como el amor. No sería difícil demostrar que tal pasión no existe, precisamente a causa de la síntesis especial del erotismo”.⁸²

El dictamen es rotundo. Kierkegaard advierte la presencia de lo tragicómico en todo el proceso, y no sólo es a partir de esta lente bifocal que otorga capacidad de dar relieve a los actores del drama, sino que será gracias al “malentendido”, visto desde adentro del drama, el elemento que no dejará de alumbrar el suelo trágico, pero también el suelo cómico donde tanto el héroe como la heroína, como dos contrarios que existen simultáneamente, resultarán demasiado dialécticos para la poesía.⁸³ Mas podríamos conjeturar que lo tragicómico que envuelve al complejo entramado de nuestros

⁸¹ *Ibid.*, p. 27.

⁸² *Idem.*

⁸³ *Ibid.*, p. 41.

personajes conceptuales, no es lo que está puesto en juego. Lo tragicómico es sólo el común denominador de la vida inmediata.

El poeta demoníaco, tocado sobre todo por la “reflexión infinita”, se ha modificado, ha llegado a ser religioso. Pero, también, gracias a aquélla ha alcanzado la libertad: “la libertad se gana con la reflexión infinita”.⁸⁴ Independientemente de los vericuetos en los que el poeta demoníaco y la niña están inmiscuidos, él, en particular, se halla más allá de un explícito arrepentimiento, ya que, en palabras del dramaturgo:

...él no puede llegar a arrepentirse, porque la cosa de la que tendrá que arrepentirse está aún como indecisa y no puede encontrar reposo en el arrepentimiento, porque todo es continuamente como si tuviera que actuar, que rehacer todo en caso de ser posible. El hecho de que ceda a esto, es lo que tiene de demoníaco; sólo le queda tener en cuenta la posibilidad y borrar completamente el arrepentimiento.⁸⁵

Resulta un dato curioso que Kierkegaard anteponga al arrepentimiento lo que llama el *quidam*⁸⁶ de la experiencia. Como la experiencia del poeta demoníaco no puede prever su fin, tampoco puede llegar a arrepentirse, ya el hacerlo implicaría adecuarse al “Sistema”, y, por tanto, poner lo general por encima de lo particular. Por el contrario, el poeta demoníaco se aferra “orgullosa y exaltado” a su falta, y, mediante ésta, “hasta piensa honrar a la niña”. ¿Cómo? Alejándose, dejándola. Única idea seductora, necesaria “para la curación”.⁸⁷ El dramaturgo, por tanto, no dejará de prever las siguientes disyuntivas entre sus personajes:

⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁶ *Quidam* [adj.], *quoddam* [pron.] indef.: un cierto, uno, cierto, alguno.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 90. En el *corpus* entero de la obra kierkegaardiana late la posibilidad de lograr, por la vía de la experiencia, la emancipación (libertarse de la patria potestad o de la servidumbre), de modo muy semejante a lo que más tarde para Sigmund Freud podrá ocurrir por medio de la *cura* psicoanalítica. Con respecto al poder terapéutico de la filosofía kierkegaardiana, consúltese la rica interpretación que hace, poniendo a Kierkegaard y a Otto Rank por encima de Freud, es decir, por “encima del psicoanálisis”, el psicoanalista y filósofo norteamericano Ernst Becker, en: *El eclipse de la muerte*, *op. cit.* Véase además la novela del

1. *Él está replegado sobre sí mismo. Ella ni siquiera puede estarlo.*
2. *Él es melancólico. Ella tiene afición a la vida.*
3. *Él es sobre todo un pensador. Ella no lo es en absoluto.*
4. *Él es ético-dialéctico. Ella es estético-inmediata.*
5. *Él simpatiza. Ella es inocentemente egoísta en el sentido de la inmediación.*

Es gracias a este papel de antípodas que representan los desventurados personajes que el filósofo, no tanto el dramaturgo, podrá introducir su noción de “salto cualitativo” hacia lo religioso, es decir, hacia ese *confinum* donde se une lo ético con lo religioso. Gracias a esta estela, dibujada tal vez por el “salto cualitativo” (que más que un salto parece ser un clavado) en el entramado de los estadios, Kierkegaard podrá reparar en el papel que juega la poesía, ya que ella “se encuentra en la conmensurabilidad de lo externo con lo interno, y por consiguiente, muestra el resultado en lo visible”.⁸⁸ En cambio, en lo que se refiere a la ética, ésta desea “estar separada de la estética, y de esa exterioridad que es el defecto de lo estético; ella desea contraer una unión más preciosa, una unión con lo religioso”.⁸⁹

De modo que aquí el dramaturgo ya empieza por no encontrar formas que proporcionen un desenlace exterior; tanto lo ético como lo religioso dejan de depender de su representación exterior, por desarrollarse precisamente en lo interior, en la interioridad. Sirva como prueba la siguiente observación:

Lo religioso desempeña el mismo papel que lo estético, pero en un sentido superior, aleja la celeridad infinita de lo ético y tiene lugar el desenvolvimiento, pero el escenario está en lo interno, en los pensamientos y en el

novelista inglés contemporáneo David Lodge, *Terapia*, *op. cit.* Para Lodge, Kierkegaard resulta ser una fórmula curativa muy eficaz para los males de la era posmoderna.

⁸⁸ *Ibid.*, p.75.

⁸⁹ *Idem.*

espíritu, lo que no es posible ver, ni siquiera con unos gemelos de teatro.⁹⁰

Kierkegaard parece decirnos que como espectadores podemos precavernos de esta invisibilidad en el escenario que concitan lo ético y lo religioso. El aguijón demoníaco consistirá precisamente en esto, porque, como vimos, este carácter no tiene una connotación maligna; el poeta puede confiarse a otro tipo de *demon* y también podrá, si así lo prefiere, elegir los derroteros inmediatistas de la sensualidad. En suma, vivir de lleno en el estadio estético. Aunque se vea condenado a vivir un amor desgraciado, lo que al final rifará como una fórmula ineludible es que “aún amando hay que bastarse a sí mismo”, como sostendrá el propio filósofo, ya sin tapujos melancólicos o egoístas, el amor estará finalmente libre de todas las determinaciones, y nada ni nadie podrán defraudar al amor, ni mucho menos engañarlo.⁹¹

5. El amor-repetición

No es posible pasar inadvertida en este capítulo la obra de Kierkegaard titulada *La repetición*. Se trata de una de las obras más ricas, literariamente hablando, que junto con el *Diario de un seductor*, el filósofo danés pergeñó para sus lectores.⁹²

No es difícil pensar a Kierkegaard como uno de esos escritores de la modernidad que ha dado mayor importancia a los problemas suscitados por las exigencias literarias, que a las surgidas del filósofo o el psicólogo.⁹³ De aquí que las preocupaciones del literato no puedan ser puestas de lado, ni ser discriminadas (como ha

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ Véase, como parte de los Estudios Edificantes, *Las obras del amor, op. cit.*

⁹² Aunque, por supuesto, aquí nos ocuparán otras obras igual de vigorosas en este sentido, como el *Diario de un seductor*, que abordaremos en el capítulo siguiente.

⁹³ T. W. Adorno, en su obra citada, proporciona datos precisos sobre las interpretaciones de los modernos estudiosos de Kierkegaard, en las que se hace patente el debate de hasta qué punto en la obra de Kierkegaard está puesto de relieve el literato por encima del teólogo y el psicólogo, hasta llegar a la tesis del católico Erich Przywara, quien viera en Kierkegaard “un literato romántico estetizante”, *op. cit.*, p. 70.

ocurrido generalmente) en este estudio. Las exigencias literarias que impulsaban a Kierkegaard son, también, las que nos impiden liberarlo de su contexto tanto geográfico como autobiográfico. De todos los filósofos, Kierkegaard es el menos extraditabile. Los sucesos de su vida serán la materia prima de donde podrá surgir su gran trama filosófica.

Como la mujer amada debía ceder el lugar a la musa, ya que él se veía impelido a elevar su amor hasta las esferas de su empeño filosófico, donde éste resultara más vital e intrépido, el suceso de su rompimiento amoroso sería algo más que un drama en la vida de un amante. Ya se ha dicho que este suceso habría de filtrarse en gran parte de su obra, e incluso, sin temor a equivocarnos, en la totalidad de ella. De aquí su concepción del amor, como un “malentendido” en el estadio estético; como compromiso matrimonial, en el estadio ético; y como sentimiento trascendente, situado “por encima de todas las determinaciones”, en el estadio religioso.

En *La repetición*, el autor seudónimo Constantin Constantius, último representante de los estetas (quien se mueve exclusivamente en la esfera estética de la existencia, vista ésta con los ojos del pesimismo romántico), será por tanto una obra que se plantea, de una forma quizá todavía dirigida por la voluntad convulsa del dramaturgo, lograr la exposición del conflicto fundamental del “malentendido” (que ya hemos descrito en los últimos párrafos), pero en esta ocasión haciendo eco íntimo con los sentimientos originarios del autor primordial, quien resulta ser el propio Kierkegaard.

Aunque Constantin Constantius permanezca cercado entre los lindes del estadio estético, el autor religioso: Sören Kierkegaard, se traslucirá y adelantará en todo momento. No obstante, en esta obra, el filósofo desplegará una serie de enseñanzas para la comprensión de una original concepción del amor, entendido éste como *repetición*. Con este término querrá significar algo muy superior a la idea de que el amor se alimenta por su reiterada vivencia o por el recuerdo. La repetición será para Kierkegaard una categoría importantísima

para ser aplicada, en toda su extensión, a la dialéctica de los estadios.

Cabe señalar que en *La repetición* se permean, completamente, los efectos de sucesos autobiográficos ineludibles. De los viajes (referidos en la obra) de Constantin a Berlín, se derivan directamente los viajes que hizo el propio Kierkegaard a la misma ciudad entre los años de 1841 y 1843.

He aquí una crónica breve de lo ocurrido entre esos años: el 12 de enero de 1841 Kierkegaard pronunció su primera disertación religiosa en la Holmeskirke de Copenhague; el 16 de julio defenderá la tesis “Del concepto de la ironía”, con la cual se gradúa de *Magister artium*; el 11 de agosto ocurre un hecho dolorosamente imborrable: Kierkegaard devuelve el anillo a Regina; el 29 de septiembre acudirá a la defensa de su tesis, y el 11 de octubre, romperá definitivamente con Regina Olsen; para concluir el año, el 25 de octubre viajará a Berlín.⁹⁴ Como también está referido en esta obra, el segundo viaje a Berlín Kierkegaard lo llevará a cabo el 8 de mayo del año de 1843, con el objeto de “aliviarse –como lo refiere Daniel Gutiérrez Rivero, en sus acertadas anotaciones a la traducción al español– de la enorme emoción que le tenía embargado desde que la misma Regina le dirigió un leve saludo de cabeza en la iglesia de Nuestra Señora”.⁹⁵ De modo que Kierkegaard justificará la importancia de asentar en esta obra, a través de su esteta entré los estetas: Constantin Constantius, la existencia objetivable de un amor liberado tanto de la eternidad estética, como de la trágica.

Como afirma Gutiérrez Rivero, es preciso considerar que en esta obra podemos hallar tan sólo un trazado muy general del concepto o categoría denominada la *repetición*, ya que ésta no se agota aquí (ni sus implicaciones), y puede ser rastreada en otras obras de Kierkegaard –anteriores como posteriores–, sobre todo si vamos buscando en sus rasgos tanto helenistas como hegelianos.⁹⁶

⁹⁴ Cfr. “Cronología de la vida de Sören Kierkegaard”, en *Diario íntimo, op. cit.*, pp 11-23..

⁹⁵ Cfr. S. K., *La repetición, op.cit.*, pp. 129-130.

⁹⁶ *Idem.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En los niveles del relato, tanto la obra como su autor seudónimo siguen estado animados, en última instancia, por la pasión dramática del autor originario que voluntariamente prefiere mantenerse oculto. Pero a diferencia de los instrumentos utilizados en *El amor y la religión*, donde vimos que en su condición de antípodas, al poeta demoníaco y a la niña sólo les queda naufragar sin remedio en las mareas de lo tragicómico; aquí, en *La repetición*, vemos en su lugar un joven que, aunque parecido al poeta demoníaco, parece ser más bien el retrato hablado del propio Kierkegaard perdidamente enamorado de Regina Olsen, pero, sobre todo, este joven representa un personaje con una voluntad capaz de arruinar, en el plano de su realización objetiva, la propia relación amorosa. Todo ello en sacrificio a la subjetividad a la que se debe el “caballero de la resignación infinita”.⁹⁷

Para Kierkegaard, la existencia real de los sujetos (incluyendo sus seudónimos y personajes) sólo puede tener lugar al margen del devenir histórico que sostiene el ineluctable “Sistema” hegeliano,⁹⁸ incluso, como ya lo vimos, hasta la tragedia resultará pobre para él en cuanto recurra, para su representación teatral, a sus remisiones históricas.

Con el término de repetición, de amor-repetición, Kierkegaard podrá imprimir la cualidad misma del “salto” y, así, podrá dirigirse hacia una concepción de la existencia cabalmente fincada en el devenir. Cabe decir que no se trata del devenir visto desde el lugar de su realización histórica, sino del devenir visto desde la inmanencia y contingencia de los sujetos particulares y, por lo tanto, singulares. La repetición es exactamente lo contrario del recuerdo, *es carpe diem*.

Es la repetición kierkegaardiana algo muy parecido a lo que en Marcel Proust, unas décadas más tarde, y en medio de los

⁹⁷ Personaje que veremos actuar plenamente en *Temor y temblor*.

⁹⁸ Como sabemos, la dialéctica hegeliana es concebida como la síntesis de los opuestos por medio de triadas de tesis, antítesis y síntesis. La Historia entonces es una mistificación de estas síntesis. Ella misma puesta como mediación de esta direcciones.

ambientes decadentistas de París, la evocación.⁹⁹ Es quizá precisamente ése el sentido que querrá significar Kierkegaard con el término repetición. Yo diría que sí, que se trata propiamente de la evocación.

Por todo ello no resulta una casualidad que *La repetición* empiece con el comentario de Constantin sobre la actitud peripatética de Diógenes de Sínope (el cínico), ante la posición escépticamente dogmática que los eleatas sostenían frente al movimiento.¹⁰⁰ Con la repetición Kierkegaard quiere referirse al devenir; no al recuerdo de un suceso y su rememoración a través de la memoria, sino a la vívida experiencia que brinda cada instante en su facticidad, en su acontecer aquí y ahora (*hic et nunc*). Si no nos queda claro, escuchemos de sus propias palabras las diferencias guardadas por la repetición con respecto de otras formas de interpretar el tiempo,¹⁰¹ todas por lo demás, anacrónicas, pertenecientes al pasado:

La esperanza es un vestido nuevo, flamante, sin ningún pliegue ni arruga, pero del que no puedes saber, ya que no le has puesto nunca, si te cae o te sienta bien. El recuerdo es un vestido desechado que, por muy bello que sea o te parezca, no te puede caer bien, pues ya no corresponde a tu estatura. La repetición es un vestido indestructible que se acomoda perfecta y delicadamente a tu talle, sin presionarte lo más mínimo y sin que, por otra parte, parezca que llevas encima como un saco.¹⁰²

⁹⁹ Evocación quiere significar no el recuerdo o la rememoración de una experiencia anterior regulada por una especie de nostalgia. Evocación querrá decir la actualización en el instante, en el aquí y ahora de una vivencia primigenia y fundante, que se vuelve a experimentar en toda su intensidad. Se podría decir que la ensoñación se acerca a una iluminación extática.

¹⁰⁰ "La expresión más clara de la lógica es aquel dicho de los eleáticos "nada nace, todo es" que aplicaron equivocadamente a la existencia", cfr. Manuel Suances M. y Alicia Villar E., *El irracionalismo*, op. cit., p. 85.

¹⁰¹ El tiempo kierkegaardiano, el devenir es más de índole zenoniano que de índole lineal. No se trata de la superación del tiempo en términos del *Aufhebung*, sino de otro tipo de movimiento que mantiene la contradicción, la paradoja, el presente, la repetición.

¹⁰² Cfr. S. K., *La repetición*, op. cit., p. 131.



Ciertamente, *La repetición* es una obra perteneciente a los *Estudios estéticos*, y su autor seudónimo es el paladín de una personalidad cabalmente estética, pero se podría decir que en esta obra ya se anuncia la desaparición de los seudónimos. No estará ya distante el tiempo en que Kierkegaard (aunque eventualmente vuelva a firmar con un seudónimo, como es el caso de *La enfermedad mortal*, publicada en 1849, del estilo de un Anticlimacus) se decidirá por firmar con su nombre todos sus posteriores discursos, tratados y disertaciones.

Es importante señalar que con la categoría de “repetición” será posible exponer finalmente el descubrimiento de una vida totalmente nueva, donde el tiempo determinado por las edades de la contingencia: la infancia, la juventud, la madurez y la vejez, se ven superadas por una suerte de repetición que vendría a querer “captar, mediante una paradoja –como bien señala Jean Wahl–, la simultaneidad de los sucesivos”.¹⁰³

Será por la seriedad con que se vivan los sucesos,¹⁰⁴ que la repetición auxiliará en aquello de investir la realidad y la existencia de un contenido real, ya que, como opina Constantin: “...la seriedad de la vida no consiste de ninguna manera en estarse cómodamente sentado en un sofá y escarbarse los dientes con un palillo”,¹⁰⁵ la seriedad consistirá, en cambio, en la tenacidad de vivir el tiempo en su devenir, de *actuar* “la repetición”:

La auténtica repetición, suponiendo que sea posible, hace al hombre feliz, mientras el recuerdo, lo hace desgraciado, en el caso, claro está, de que se conceda tiempo suficiente para vivir y no busque, apenas nacido, un pretexto para evadirse nuevamente de la vida, el pretexto, por ejemplo, de que ha olvidado algo.¹⁰⁶

¹⁰³ Cfr. Jean Wahl, *Tratado de metafísica*, op. cit., p. 50.

¹⁰⁴ Para Vladimir Jankélévitch, un filósofo más cercano a nuestra época, la seriedad es una forma de contemplar el tiempo en su conjunto. Véase del autor *La aventura, el aburrimiento y lo serio*, op. cit.

¹⁰⁵ Cfr. S. Kierkegaard, *La repetición*, op. cit., p. 133.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 131.

Constantin Constantius, y con él, el propio Kierkegaard, parecen estarnos diciendo que el tiempo en el que concurren nuestras existencias particulares, con sus determinaciones, ya sea por nosotros elegidas, o bien, impuestas por el “Sistema” (para lo cual habrá de encontrar una salida, un subterfugio), es un tiempo condenado a ser vivible plenamente sólo por medio de la repetición: “el que elige la repetición, ése vive de veras. No anda, como los niños, a la caza de las mariposas”.¹⁰⁷ Lo que equivale a decir que el que vive la repetición, no se anda entre las ramas, actúa.

Aunque la repetición es una categoría que no elude el estadio estético, ni mucho menos, sólo es pensable, e incluso realizable, desde el estadio religioso; es a partir de la relación con Dios, mediante la fe, que la repetición constituirá la esposa más fiel que pueda encontrarse bajo el orbe; sólo ella será “una fuente inagotable de placer y felicidad”.¹⁰⁸ Es por ello que esta categoría rebasará la obra misma para convertirse en “la más envolvente y escurridiza” – como afirma Gutiérrez Rivero– de todas las categorías kierkegaardianas.¹⁰⁹ Más adelante, precisamente hacia el final de este estudio, abordaremos otra vez, y con mayor detenimiento, la importancia que cobrará esta categoría de la repetición a la hora de hablar de la toma de posición radical que el propio Kierkegaard adoptará frente a su vocación de escritor.

El amor-repetición, por tanto, radicará en aquello que Constantin Constantius esgrimirá como una tarea ineludible del agente del amor, por lo menos en el horizonte móvil de los confines, y, como tal, quedará expresado bajo la siguiente advertencia:

Cada uno debe de hacer verdad en sí mismo el principio de que su vida ya es algo caducado desde el primer momento en que empieza a vivirla, pero en este caso es necesario que tenga también la suficiente fuerza vital para

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 132.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 130.

matar esa muerte propia y convertirla en una vida auténtica.¹¹⁰

Mas si retornamos, en esencia, esa estrecha relación entre Constantin Constantius: confidente solícito (y arrobado) del muchacho enamorado hasta la perdición de esa joven que, a su vez, es presa ella misma del anhelo de llegar a ser la fiel esposa de aquél, tendremos que bregar en condiciones nada halagüeñas para la *repetición*. En esta obra se ve aparecer la máscara de la ironía, porque “también es necesaria cierta elasticidad irónica para manipular debidamente el recuerdo”.¹¹¹

Como quedó planteado anteriormente, la trama de los estadios y lo tragicómico resultarán ser elementos ineludibles a la hora de exponer los ires y venires de la relación amorosa acontecida, estrictamente, en el estadio estético. Por ello es necesario no perder de vista que el estadio estético nunca podrá actuar por sí sólo. Aunque contemos con seudónimos y personajes, pertenecientes por entero al estadio estético, como los que aquí nos ocupan, la ironía, como *confinum* del estadio estético, permitirá renovar una y otra vez el conflicto en que se halla el poeta demoníaco, o, en este caso, el aquí referido muchacho melancólico, fatídicamente enamorado de una joven “mocosilla” que, en reciprocidad, le es profundamente fiel, con esa fidelidad que, para colmo, recaerá finalmente como un gran lastre sobre las espaldas de nuestro desgraciado muchacho.

Por último, Constantin Constantius podrá prever que el dramaturgo que lo inspira, estando impelido, a su vez, a abandonar su cómodo lugar de espectador, se hallará involucrado sobremanera con sus personajes, al grado de reconocer, no sin gran énfasis, las limitaciones que frente al arte de la representación antepone la condición mortal:

¡Oh soberbio teatro del mundo, continúa tus representaciones, a las que nadie suele llamar comedias o

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 141.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 140-

tragedias, porque ninguno ha visto todavía el final! ¡Oh teatro de la existencia, prosigue tu espectáculo incesante, en el que a nadie se le devolverá nunca la vida, del mismo modo que no se devuelve el dinero! ¿Por qué no volvió ninguno jamás de entre los muertos? Porque la vida no sabe cautivar como lo hace la muerte, ni tiene la persuasión de la muerte.¹¹²

El ironista está plenamente consciente de su condición mortal:

Si muriera “ahora”—apunta en el *Diario íntimo*—el mundo creería que he muerto de pena por la persecución, y esto conviene al mundo; en cierto sentido, se puede decir que no ha contribuido a prolongar mi vida. Por otra parte, la verdad sobre mi vida es otra. Cuando la abandoné a ella, elegí la muerte, y, por lo mismo pude trabajar enormemente. Ella hizo la parodia de exclamar: “Me muero”, en tanto yo pretendí que sólo entonces comenzaba la alegría de mi vida... He aquí una situación completamente regular: “ella” es mujer y yo soy un ironista. Y la razón es aún más profunda. En efecto, lo que me impulsó a abandonarla (mi profundo infortunio...) asumió para mí una importancia distinta, cuando por su causa habría debido hacerla desdichada y cargar sobre mi conciencia un homicidio.¹¹³

Esta conciencia de la propia muerte, esta ineludible determinación se tornará, en la obra kierkegaardiana, en la más efectiva vía de persuasión para vivir según los dictados del erotismo. Obviamente, entre más se envejece, menor será la experiencia del placer; pero a la luz de la *repetición* no se podrá pasar esta mortalidad por alto, ya que ésta marchará a contracorriente de la eternidad. Deberá tomarse en cuenta, por tanto, que los argumentos esgrimidos por el esteta Constantin Constantius, según los cuales el amor se eslabona con la eternidad, tal y como se lo exigía la visión romántica en ciernes, tendrán que ser relativizados, a fin de cuentas, mediante

¹¹² *Ibid.*, pp. 207-208.

¹¹³ Cfr. *Diario íntimo, op. cit.*, p. 190.

una crítica que, aun rayana en los confines de la ironía y del humor, servirá para reconocer las limitaciones que se ciernen sobre el territorio del goce de la existencia.

El amor-repetición, entonces, será una categoría directamente remitible a una teleología, pero ésta, al hallarse con la inadecuación entre lo absoluto y la temporalidad, reparará en el hecho de que la existencia comprende una dimensión trágica (patética) y otra cómica. Este “telos”, por tanto, repercutirá en una aceptación de la finitud como finalidad de la existencia. Hemos de devenir nuestro ser y de ser nuestro devenir, hemos de fenecer,¹¹⁴ de aquí que, posteriormente, un filósofo de la existencia, como lo será Martin Heidegger, podrá insistir con tanto empeño en la *resolución* ontológica del “ser para la muerte”.¹¹⁵

El amor-repetición, repito, sólo tendrá la efectividad y la resonancia de ser una categoría tan irrevocable, como lo fuera a su vez la noticia que había de recibir Kierkegaard, como un balde de agua helada, donde se le anunciara el nuevo noviazgo formalizado entre Regina Olsen y Fritz Schlegel, en 1843, y, luego de un año, la celebración de su matrimonio.¹¹⁶

Para terminar este capítulo, sólo quisiera advertir que lo que aquí hemos considerado (más o menos de forma pormenorizada) constituye una parte importante del programa que da forma y contenido a los conceptos amor y seducción en la obra estética kierkegaardiana, y se halla simultáneamente ligado a otro programa teórico donde conceptos tales como la angustia y la desesperación echarán también fuertes raíces para erigirse y revelarse como indisociables de los que aquí nos ocuparon básicamente.

Hemos visto, por tanto, cómo Kierkegaard se sirvió, en gran medida, del arte dramático para poner en acción tanto sus seudónimos como sus personajes conceptuales, ya que todos éstos, en conjunto, resultan imprescindibles para la exposición de sus categorías filosóficas existenciales más ponderadas. Dichas categorías sólo podrán cobrar vida en el contexto de un escenario, el escenario del

¹¹⁴ Véase J. Wahl, *Tratado de metafísica*, op. cit.

¹¹⁵ Véase Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, op. cit.

¹¹⁶ Estos habrían de contraer matrimonio, finalmente, el 3 de noviembre de 1847.



pathos de la existencia. En este sentido, la contradicción, como condición *sine qua non* de las existencias vitales, sólo podrá mostrar su objetividad inmanente mediante su puesta en escena y su representación en el espacio vacío de la teatralidad de la existencia.

Para Kierkegaard, el único escenario donde esta dialéctica podrá ser representada, será aquel en el que a razón de una incansable escritura, permita levantar y animar, con todo y sus ineludibles parafernalias, hasta el hecho mismo de su muerte, acontecida el 11 de noviembre de 1855.

En el próximo capítulo habremos de abordar las tramas que encierran la actuación de otros seudónimos y personajes conceptuales que, en el ejercicio del amor y la seducción, y siendo desmedidamente venerados por el propio Kierkegaard, encontrarán tanto en el teatro, como en la literatura, e incluso en la ópera, las atmósferas propicias para mostrar sus polémicas personalidades. Estos serán Juan, el Seductor, que vive en el *Diario de un seductor*, y Don Giovanni, de Mozart, privilegiado representante de la sensualidad –entendida como concepto– en el mundo, y que puebla las páginas de la obra titulada *Los estadios eróticos inmediatos y lo erótico musical*.

Debido a que el amor y la seducción son dos pulsiones que ejercen a la perfección estos personajes, será también imprescindible hablar del blanco en que éstos recaen, es decir: la mujer. En cuanto a lo que a ella se refiere, abordaremos en el próximo capítulo una obra fundamental: *In vino veritas*, que acudirá en nuestra ayuda para señalar que Kierkegaard, lejos de ser una especie de baluarte de la misoginia medieval o de la romántica, tal como pretende Celia Amorós, es más bien, a nuestros ojos, por lo menos, un filósofo para quien la mujer habrá de ser liberada por fin, frente al resto de los románticos, de los cartabones que impuso, a las figuras del amor, una misoginia atormentada.¹¹⁷

¹¹⁷ Celia Amorós es una destacada estudiosa de la filosofía kierkegaardiana. Su obra titulada *Sören Kierkegaard o la subjetividad del caballero* bastan para corroborar que su entrega al estudio minucioso de la obra del danés ha sido no sólo total sino muy fructífera. Ella encuentra en el filósofo claros resabios de misoginia heredada tanto de la Edad Media, a través del amor cortés, como del Romanticismo, a través de los fantasmas atormentados que el poeta Kierkegaard hará manifiestos a través de sus obras estéticas. Sin intención de polemizar con esta autora, si quiero manifestar que Kierkegaard me parece estar muy alejado de la misoginia, tal y como esta autora lo delimita a la luz de la cultura de Occidente. Por el contrario, yo veo a Kierkegaard ejercer una especie de activismo feminista, que precisamente partiendo de su admiración por

En esta perspectiva particular, es de considerar que Kierkegaard pudo, a contrapelo de una misoginia burguesa perfectamente instituida y personificada, ser un travestido, o más precisamente, lo que se ha designado actualmente como "homoevestido": él se disfraza de numerosos hombres para representar el fenómeno de la seducción y su poder liberador para las mujeres. En los escenarios kierkegaardianos, los personajes y seudónimos se pondrán las vestiduras viriles para dilucidar, con mayor penetración y compromiso, los secretos de la seducción. Juan, el seductor, y Don Giovanni, de Mozart, y otros más, serán concretamente estos "homoevestidos", y, junto con ellos, la mujer, sin necesidad de travestirse jugará un papel clave para allanar el territorio de la dialéctica existencial.

Don Juan, tanto el literario como el operístico, estaría subrayando la importancia del deseo como lugar de afirmación privilegiada de los destinos posibles del placer femenino. Obviamente, Kierkegaard no puede sustraerse de su tiempo, y en este sentido se erige, como todo creador, en un hijo de su tiempo. Pero, aunque en este sentido enarbolará una cierta concepción de la mujer no exenta de prejuicios, cabría recordar que en su decisión de renunciar al compromiso matrimonial, y, en suma, al matrimonio con Regina Olsen, no se ocultan motivaciones de índole misógina, antes bien, en esta decisión parecerá encerrarse una visión nueva de la mujer como sujeto liberado de las trabas que le imponían los cánones que legitimaba la burguesía de su época. En este tenor, en cambio, si me interesará analizar aquí, específicamente en el tercer capítulo, la influencia que su pensamiento ejerció en una misoginia innegable como la que ejerciera sin tapujos Arthur Strinberg, o en una impotencia manifiesta y declarada frente a las mujeres que caracterizara a un gran autor como lo fuera Franz Kafka. En autores aún más contemporáneos, como David Lodge y Paul Auster, Kierkegaard todavía sigue lanzando sus radiaciones, de modo que no está de más decir que a ello dedicaremos algunas líneas más adelante.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO SEGUNDO

LOS SEDUCTORES

Quien apoye la cabeza en la colina
de los elfos verá al elfo en sueños.
No lo sé; pero sí sé que cuando
mi cabeza reposa en tu seno,
y no cierro los ojos,
sino que te miro,
contemplo el rostro de un ángel.

S. Kierkegaard

Como hemos visto, el amor y la seducción constituyen un proceso esencial en la dialéctica kierkegaardiana. Dialéctica que, como ya hemos señalado, siempre estará implicando que la existencia transcurre permanentemente atravesada por determinaciones dicotómicas, en suma, por la contradicción; en el caso del amor y la seducción se trata de aquella que se debate entre el cuerpo y el espíritu.

En este capítulo abordaremos el amor natural o inmediato, estético (vivido como una obra de arte) que, al tiempo que vincula a los seres que se aman, tiende a la perfección y la riqueza sensoriales. Kierkegaard lo ha visto encarnar en figuras como Juan el Seductor y Don Juan mozartiano. El cristianismo dio origen a una sensualidad fascinante justo porque la negaba.¹ Al fortificar el espíritu, el cristianismo reforzó, involuntariamente, la carne. Don Juan es un ejemplo de autonomía de la sensualidad en este sentido, ya que ha elegido entregar su vida al erotismo y renunciar de este modo al mundo que lo culpabiliza. Quizá, sin remordimiento, pero sí con el

¹ En la época clásica, el erotismo y el amor eran vividos como algo bello y no se hallaban en pugna con nada. Don Juan es inimaginable en esta época.

peso de su exilio, en cierta forma atormentado, aunque viva sin frenos su sexualidad, en la línea de fuego de la discordia.²

Pero la renuncia a este amor inmediato en aras del espíritu implicará la “reflexión infinita” (de la que ya hemos esbozado algunos argumentos), misma que traerá a la conciencia (p. ej. del poeta demoníaco) las determinaciones dicotómicas que ésta tendrá que sintetizar (pero a través de la alternativa, de la elección, nunca como superación de la contradicción). No importa si contraemos la duda, dudar nos hará más fuertes. El caso es que el espíritu tienda a infundir en el amor una nueva huella, a sublimarlo.

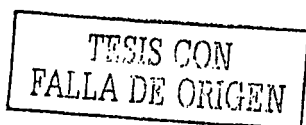
1. El estratagema demoníaco

Como hemos insistido, Kierkegaard conoció la teatralidad no sólo como un espectador aguzado y profundo, sino como todo un dramaturgo. De aquí que para él no resultara difícil poner en escena, en un texto como *Diario de un seductor* —la obra más literaria del filósofo, de hecho, una novela—, la dialéctica amorosa. Aunque la identidad de la primera persona del relato no nos es revelada en una primera instancia (pero sabemos se trata de Víctor Eremita), dicha persona (primera voz de la enunciación) sí nos participa la auténtica autoría del *Diario* (incluidas cartas y borradores de cartas, propiedad de un tal Juan), y que accidentalmente ha caído en sus manos.

El escritorio no había sido cerrado y todo en él quedaba a mi disposición. Un cajón estaba abierto. Allí, sobre algunos papeles sueltos, se encontraba un volumen encuadernado con muy buen gusto. Hallábase abierto en la primera página, donde, en un pequeño recuadro de papel blanco, había escrito de su puño y letra: Commentarius perpetuus No. 4.³

² “El sexo es el culmen de la sensualidad y, por tanto, de la lejanía del espíritu. En principio, la sexualidad no es tampoco pecaminosa; pero, en la medida que el hombre se desarrolla, encuentra en ella un obstáculo y así se ve abocado a una disyuntiva: o satisfacción del instinto o desarrollo espiritual. Éste se nutre con la renuncia a aquél”, cfr. M. Suances y A. Villar, *El irracionalismo*, op. cit., p. 116.

³ Cfr. S. K., *Diario de un seductor*, op. cit., p. 5.



El hallazgo de este *Diario*, escrito por un tal Juan, el que conducirá indefectiblemente a su subsecuente lectura, no dejará de perturbar al lector,⁴ quien, por ello mismo, no podrá quedar exento de ocupar el lugar del *voyeur*:

Y ahora, después de haber podido dirigir la mirada dentro del corazón tenebroso de aquel hombre corrompido, cuando regreso con el pensamiento al momento en que estuve ante aquel cajón abierto, experimento una sensación parecida a la de quien, durante la pesquisa del cuerpo de un delincuente, descubre una cantidad de papeles que le revelan estar sobre la pista; entonces, a la satisfacción del descubrimiento, se mezcla una sensación de asombro por todo el trabajo y el estudio utilizados.⁵

Lo consignado en el *Diario* es en muchos sentidos la obra de un perverso. No cabe duda que las flechas que el seductor utiliza para seducir siguen un trayecto oblicuo, y su técnica persigue “una seducción impura”, ya que este seductor no trata de conseguir (como otros donjuanes) los favores carnales de la seducida, sino de empujarla hacia su propio abismo. Este seductor trata de transportar a la seducida, a pesar de sí misma, hacia ella misma. De modo que se trata de una seducción calculada punto por punto.

El *Diario de un seductor* es una obra muy reveladora. En ella Kierkegaard extrapola la forma en que el *pathos* (imprescindible a la poesía) se alía con las formas de la seducción que esgrime la mujer. Es la mujer la que goza de las condiciones idóneas para representar el deseo y la seducción. Es ella la que propicia y hace suya la galantería,⁶ y la que manifestando su propio anhelo “paroxístico”, despierta en el seductor un anhelo, una tarea heroica. El seductor calcula, ella fantasea. Él sigue al pie de la letra su plan con la

⁴ El lector mismo lo expresa así: “en el primer momento me invadió un terrible estupor; recuerdo perfectamente que me sentí palidecer y poco faltó para que me desvaneciera”, *ibid.*, p. 6.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶ La galantería será, en los términos de uno de los principales seudónimos: Víctor Eremita, una cualidad propia de la mujer, no de los varones, como se suele pensar. Véase *In vino veritas*, *op. cit.*

frialdad de un científico, de un economista. Ella duda y se tropieza, tentalea. Él camina por la tierra firme de su apetencia: seducir hasta el hartazgo, o sea, hasta el acabamiento del poder seductor de su víctima. La seducida, cuyo nombre es Cordelia, será tocada por ese espíritu libertario que, aunque ella misma no alcance a comprender cabalmente, la diferenciarán, al fin y al cabo, de la comunidad de las mujeres. Ella podrá —a la postre de la traición donjuanesca— comprender la potencia de su propia feminidad. Al sucumbir a la seducción, es decir, al debilitarse al grado de perder su propio poder seductor, podrá entrever una realidad más alta, es decir, podrá obtener la revelación de su propia condición humana. Más allá de la determinación de su género, capturaré la visión encarnada de su libertad. Cordelia se sentirá librada al fin de los cercos de la ley humana que su propio seductor se afana en refinar. Quedará libre de ejercer su ley obscura y linfática como único ejercicio de su condición sexual, podrá, sobre todo, caer seducida por ella misma en su propia seducción, ser ella misma su propia presa.⁷

“Cordelia me odia y me teme. ¿Qué teme una mujer? El espíritu. Porque el espíritu es la negación de toda su existencia femenina” —consigna Juan en el Diario.⁸ Pero así como Cordelia no mueve a compasión, tampoco Juan puede ser considerado un simple delincuente. Empero, cabría señalar que para un autor contemporáneo, Jean Baudrillard, el *Diario de un seductor* constituye “el guión de un crimen perfecto”:

hay algo de impersonal —dice— en todo proceso de seducción, como en todo crimen, algo de ritual, de suprasubjetivo y de suprasensual, de lo que la experiencia vivida, tanto del seductor como de su víctima, sólo es el reflejo inconsciente. Dramaturgia sin sujeto. Ejercicio ritual de una forma en que los objetos se consumen. Por eso el conjunto reviste al mismo tiempo la forma estética de una obra y la forma ritual de un crimen.⁹

⁷ Quizá toda seducción se ejerza siempre y en primer lugar de una forma especular, y Juan no se halla exento.

⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁹ Cfr. Jean Baudrillard, *De la seducción*, *op. cit.*, p. 97.

A expensas de Baudrillard, empero, el donjuanismo responde esencialmente a otra cuestión: en realidad, este Juan libera a Cordelia del círculo vicioso del Amor y la Propiedad. En *De la seducción*, Baudrillard desmenuza ciertamente un asunto muy legítimo y punzante, el hecho de que Juan el seductor busca arrancar a Cordelia su feminidad, ya que “ella debe ser destruida porque es ella la que *está dotada por naturaleza* de toda la seducción”.¹⁰ Según su interpretación, la feminidad sigue actuando como un poder amenazante al cual es preciso restar fuerza (el travestismo es un ejemplo ilustre); la feminidad, aunque haya sido desalienada, tiene que ser de cualquier modo “reciclada y normalizada”.¹¹

Es fácil trazar un cuadro de la mujer alienada a través de los tiempos –nos advierte Baudrillard– y abrirle hoy, bajo los auspicios de la revolución y del psicoanálisis, las puertas del deseo. Todo eso es tan simple, tan obsceno en su simplicidad –peor: es la expresión misma del sexismo y del racismo: la conmisericordia. [...]

Afortunadamente –continúa Baudrillard– lo femenino nunca ha sido su imagen. Siempre ha tenido su estrategia propia, estrategia incesante y victoriosa de desafío (cuya máxima expresión es la seducción). Inútil llorar la equivocación de que ha sido víctima y querer repararla. Inútil jugar a los justicieros del sexo débil. Inútil aplazarlo todo a la hipoteca de una liberación y de un deseo cuyo secreto sería por fin levantado en el siglo XX. Los juegos se han jugado siempre del todo, con todas las cartas y todos los triunfos, a cada momento de la historia. Y los hombres no han ganado, en absoluto.¹²

El traer aquí a colación de Jean Baudrillard no resulta un simple recurso a la mano, por el contrario, el que este autor se refiera al seductor kierkegaardiano en un estudio general de la

¹⁰ *Ibid.*, p. 95. Las cursivas son del autor

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid.*, p. 25.



seducción en nuestra era resulta muy significativo. Kierkegaard, podría decirse, es el primer filósofo realmente interesado en analizar los recovecos de nuestra sexualidad y de nuestro deseo. Kierkegaard parte del descubrimiento de la pasión, del *pathos*, bajo la forma del impulso amoroso.

Con la intención de profundizar aún más en la concepción que Kierkegaard sostenía con respecto a la feminidad y las mujeres, en el último párrafo nos abocaremos a analizar los papeles que para él jugaban las mujeres en general. Por el momento, retornemos al hilo de nuestro discurso.

El carácter demoníaco del personaje estético de Kierkegaard reviste una significación especial, ya que como vimos no tiene una connotación maligna; porque el poeta puede confiarse a otro tipo de *demon* podrá, si así lo prefiere, elegir los derroteros inmediatistas de la sensualidad, en suma, vivir de lleno en el estadio estético.

Hablamos de un carácter capaz de sensibilizar la experiencia en tanto que si tiende hacia un objeto lo aprehende de antemano en la estetización de la ensoñación; tal como lo vemos en el Diario de Juan el Seductor, no se asegura la posesión del objeto amoroso sino a través de un prolongado rodeo en el que el protagonista se satisface morosamente, de una forma egótica, egoísta, como Narciso en el riesgo de su propia contemplación. No obstante, Kierkegaard lleva a su héroe hasta el umbral de una realización.

¿A qué se debe, pues, que este Diario tenga las características de una creación poética?

Quien lo escribió tenía naturaleza de poeta, es decir, un temperamento que –por explicarlo así– ni es tan rico ni tan pobre como para poder separar la poesía de la realidad. El espíritu poético era el “plus” que él mismo agregaba a la realidad; ese “plus” consistía en lo poético de que él gozaba, en una poética situación de esa realidad; cuando la evocaba otra vez como fantasía, recibía de ella un segundo goce; de esta manera, en su vivir sabía sacar partido del placer. En el primer caso, gozaba en ser el

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

objetivo estético; en el segundo, gozaba estéticamente su propia existencia.¹³

Juan, el autor del *Diario*, no deja de recordarnos al poeta demoníaco, e incluso la propia relación de Kierkegaard con Regina. Tenemos claros indicios de que la estrategia revelada en el *Diario* pertenece a los artilugios del propio filósofo, a su particular estilo no tan sólo rebuscado, sino complejísimo en sí mismo. El abandono, la traición, el renunciamiento en los que ha de derivarse todo este breviarío de seducción, serán, no obstante, capitalizables, por así decirlo, para el actor principal.

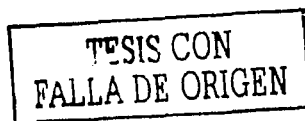
En este punto no se puede decir que Juan renuncie, sino que obtiene lo que en verdad desea: su propio fortalecimiento, la seducción ha sido cumplida, y en él, el anhelo se reviste de un poder del cual es dueño. Cabe indicar que el ejercicio amatorio es para Kierkegaard una tarea solitaria y trascendente. El amor comienza anticipadamente en uno mismo: “Aun amando hay que bastarse a sí mismo”, nos dice en el texto *Temor y temblor*. Con esta frase vemos que Kierkegaard rechaza de entrada cualquier riesgo al que el amor de dos pueda conducir y afirma, por el contrario, la posibilidad de sublimar ese amor mediante los ejercicios del anhelo solitario. Esta cita glosa todo lo anterior:

Cuando Cordelia haya aprendido en mi escuela lo que es “amar” y sepa “amarme”, el compromiso deberá romperse o disolverse, como forma insuficiente de amor, y ella será mía. Otros, en cambio, se precipitan como locos hacia la meta del compromiso y se aferran a él con tenacidad sin tener por delante otra perspectiva que un matrimonio aburrido para toda la eternidad. Cada quien actúa de acuerdo con sus gustos.¹⁴

Lo demoníaco sería entonces la sensualidad mantenida por el individuo como un goce personal, dotado incluso de poder

¹³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴ *Ibid.*, p. 68.



espiritual; éste fecunda en los sueños, en las alucinaciones, en el terreno de todo lo ilusorio, y de manera sensible, pero limita la experiencia con el Otro. Kierkegaard mismo opta por el celibato demoníaco, en este sentido.¹⁵ Entonces el filósofo concibe el amor como una fuerza en última instancia religiosa, y sólo toma de la existencia el carácter espiritualizado de la carne. Toda su rebuscada aventura amorosa con Cordelia, Juan podría transustanciarla en una fuerza ética y religiosa.

Implícitamente, en Kierkegaard existe un límite, de acuerdo a su visión, para la vivencia poética, que no considera como un fin en sí mismo, el cual sí lo es para los poetas. Mas reconoce que ellos están situados por encima del mundo real. Otra vez aparece la dimensión teatral:

Más allá del mundo en que vivimos, en un fondo difuso, existe otro mundo, y ambos se encuentran más o menos en la misma relación que la escena teatral y la real. A través de un delgadísimo velo vemos otro mundo de velos, más tenue, pero de más intenso carácter estético que el nuestro y de un valor diferente de los valores habituales de las cosas.¹⁶

Para Kierkegaard la poesía es un medio inicial de gran fuerza, capaz de lanzar al hombre a un destino aún más alto, tal vez la unión mística con Dios.¹⁷ El amor, como vimos, es la única facultad presente como un eje en los tres estadios que él cultiva. Inicialmente, el amor carnal es espiritualizado, después, el amor es

¹⁵ Kierkegaard a mi parecer fue un pionero del celibato moderno. A pesar de su notable transgresión, a saber, la de haber optado por la soltería en una época en la que el noviazgo implicaba inflexiblemente un compromiso con miras al matrimonio, contrajo implicaciones casi fatales para su prestigio personal, sin embargo su distancia habría de enfilarlo en las fuerzas liberales de su época.

¹⁶ *Ibid.* p. 8.

¹⁷ Ciertamente, aunque no hemos hablado mucho de ello hasta ahora, Kierkegaard fue un pensador religioso, incluso ha habido quienes consideran que era únicamente eso, restándole importancia como filósofo, lo que es a todas luces una injusticia. El caso es que como pensador religioso, el filósofo danés hizo la crítica del cristianismo, desde el cristianismo mismo (particularmente el luterano), sin intermediaciones eclesíásticas, de aquí que ponga el ejemplo del conocimiento de Dios. "Objetivamente, la reflexión versa sobre el hecho de la verdad de Dios; subjetivamente, sobre el hecho de que el individuo se refiere a Dios de tal manera que entabla una relación personal con Él", cfr. Manuel Suances Marcos y Alicia Villar Escurra, *El irracionalismo. De Nietzsche a los pensadores del absurdo*, vol. II, *op. cit.*, p. 111.

éticamente “correctivo” y, finalmente, identificado con lo supremo.¹⁸ El caso es que el gran impulso del entramado kierkegaardiano lo confiere el amor. El amor y la soledad son los dos grandes motivos que animan toda la filosofía del danés. Quizá podamos ilustrar esto a través del siguiente pasaje del *Diario*, por lo demás altamente poético, que no podemos dejar de evocar aquí en su amplitud. Se trata de la descripción del lugar principal de los encuentros del seductor y su seducida:

Este salón es pequeño, pero muy agradable. Cordelia y yo nos sentamos en el sofá; desde allí más que desde otros sitios, me agrada observar el ambiente. Delante, tenemos la mesa de té, cubierta con un bello mantel que cae en ricos pliegues hasta el suelo. Sobre la mesa hay una lámpara en forma de flor, una flor que abre su corola amplia y generosa; alrededor cuelga un velo finísimo bordado, que se mueve constantemente de tan leve. La forma de la lámpara me recuerda la flora de Oriente, y el movimiento del velo, el suave aire de aquellas regiones. A veces, la lámpara se convierte casi en el *leitmotiv* de mis ensueños, y me parece estar junto a Cordelia, sentado bajo una flor luminosa... Otras veces me lleva a fantasear la alfombra, tejida de extraños juncos. Pienso en el diminuto camarote de un barco, Cordelia y yo vagando por el océano sin fin.¹⁹

Es innegable la fuerza poética a la que esta descripción responde. Se trata sin duda de la descripción arrobada de un poeta. El propio interceptor del *Diario*, incluso su transcriptor, tendrá que testificar las resultantes de esta labor seductora. Con respecto al

¹⁸ En palabras de Maite Larrauri, en su ensayo titulado “El teatro del devenir”: “la magnitud del deseo sólo puede ser medida por la enormidad de la renuncia y, por lo tanto, el movimiento de la pasión se convertirá, en el segundo acto, en resignación infinita. Por fin, en el tercer acto, el deseo se afirmará como insurrecto y la pasión esta vez se transformará en contestación infinita. La obra se termina con el triunfo de la fe, que es el nombre de la pasión cuando ésta toma el papel de unificadora de la vida, y con el desvelamiento del secreto del salto perfecto, es decir, con la repetición”, en: Javier Urdanibia (Coord.), *Los antihegelianos; Kierkegaard y Schopenhauer, op. cit.*, pp. 68-69. En este estudio se podrá apreciar la exposición, en otros términos, por supuesto, de estos tres actos señalados por Larrauri.

¹⁹ *Ibid.*, p. 78.

seductor, este testigo advertirá que una vez cometida la fechoría.²⁰ “Su vida [la del seductor] no estaba quebrada, como la de las seducidas; sólo dentro de ellas habían sido dobladas y vencidas: perdidas para los demás, trataban inútilmente de reencontrarse a sí mismas”.²¹

De todos los seductores, el kierkegaardiano reinaugura y refuerza, como ningún otro en la historia de los donjuanes, el tema de la mujer desde el lugar de su emancipación. Más adelante, al abordar *In vino veritas*, veremos con más claridad ese esfuerzo del filósofo por poner en boca de sus seudónimos y personajes un abanico contradictorio de discursividades que se debaten por desentrañar y, sobre todo, enarbolar la capacidad intelectual y espiritual de la mujer en el campo de la heterosexualidad y, sobre todo, con la intención de insertarla en el territorio de la reflexión negativa²² que hasta entonces había sido vedada a las mujeres. Quizá podríamos considerar al seductor kierkegaardiano como un mero paradigma en la tradición de los donjuanes, pero la verdad es que preconiza obras teatrales aún más modernas, como la de Max Frisch: *Don Juan y el amor a la geometría*, donde el seductor incluso ya estará muy lejos de interesarse en las mujeres y en seducirlas.²³

Como parte del estadio estético, el anhelo comprende a su vez otros tres estadios que Kierkegaard denominó estadios eróticos, Don Juan (Giovanni) de Mozart representa su síntesis, ya que es “la encarnación del espíritu de la sensualidad en el mundo. o la espiritualización de la carne”, “la expresión de lo demoníaco definido como lo sensual”. Por ello para Kierkegaard Don Juan no

²⁰ Cabe señalar que Juan, el autor del Diario, es un artero; en realidad, éste entra en contacto con Cordelia a expensas de Eduardo, el tímido enamorado que no se atreve a confesar su amor a Cordelia; oportunidad perfecta para que Juan entre en la escena y, en falsa complicidad con Eduardo, se disponga a seducir a Cordelia “de pe a pa”.

²¹ *Ibid.*, p. 9.

²² La reflexión de quien se posee, perteneciente al sujeto y a nadie más.

²³ Cfr. Max Frisch, *Obras escogidas*. El don Juan de Frisch, quizá ya fatigado por la tradición, se atreverá a decir por ejemplo:--“Ya no soporto a las mujeres, no puedo verlas ni oírlas. La verdad es que no comprendo a la creación. ¿Era necesario que hubiera dos sexos? Pienso mucho en todas estas cosas; en el hombre, en la mujer, en la herida incurable del sexo, en la especie, en la personalidad. Sobre todo, en esto: la lucha inútil por la personalidad”, en: “Don Juan y el amor a la geometría”, p. 467. Sin duda esta lucha por la personalidad nos habla de la fatiga histórica en la representación de los roles heterosexuales. ¿Qué dirían las mujeres?

proviene de leyenda alguna, él “está fluctuando constantemente entre ser idea, fuerza, vida e individuo”.²⁴ El héroe estético vive volcado a lo inmediato, y encuentra en la seducción su arma de juego por excelencia. El anhelo que Don Juan insufla es por tanto pura consecución, pura marcha sin límites.

2. Don Juan: ¿apetencia o anhelo?

Que el Amor (Eros) sea natural o el producto de una mente descabellada, del Demiurgo o de Afrodita, por ejemplo. El que amar sea una facultad innata o una construcción de nuestro deseo, razón o voluntad desemboca en una cuestión que bien podría robarnos el sueño de innumerables noches que al final resultarán desgastantes, estériles y, sobre todo, fatigosas.

Lo realmente digno de considerarse (ya que el Amor anda bastante manoseado entre nosotros, cual moneda corriente, circulando en la propiedad, el poder y la producción) es que este vocablo: Amor, sigue designando, hasta nuestra hora, el acto de dar y el acto de recibir, la caridad y la ambición, la beneficencia y la codicia, en suma, el interés y su balanza. Porque, ¿quién cree aún que Amor es desinterés?²⁵

Desde esta perspectiva hablaré de Don Juan quien, tratándose de interés es, por excelencia, el protagonista prototipo, y lo es desde este ángulo porque, para colmo, éste su interés entronca, a su vez, con lo que el propio Kierkegaard apostaba por esta figura. De modo que en un primer momento, puede muy bien asociarse a Don Juan con aquello que Hegel señalara como la *apetencia*: movimiento intrínseco de la autoconciencia que *en pos* del Sistema resulta fundamental para la evolución del Espíritu. Esta conciencia de sí que es apetencia no podrá descubrir la verdad más que en otra conciencia, y ésta tendrá que ser tan viviente y singular como ella.

²⁴ Cfr. S. K. *Los estadios eróticos...* *op. cit.*, p. 100.

²⁵ Atraída por el tema del amor, cierto día adquirí en una librería el texto de Alain Finkielkraut *La sabiduría del amor*, *op. cit.* Para mi sorpresa, este texto no hablaba del amor, sino del odio. Quizá el único parámetro que nos permita acercarnos a lo que el amor significa sea el que demarcan las trincheras del desamor.

Para reconocer al otro en su originalidad hará falta la negación de uno mismo; del mismo modo, será imprescindible la afirmación del propio yo, de la propia singularidad, para dar cabida al reconocimiento de otra singularidad semejante y totalmente independiente de mí. La afirmación de una singularidad que necesita, para serlo, de su antítesis, es decir, de la negación que (infinitesimal, casi inmediata) dará lugar a la nueva afirmación que patentiza la conciencia bilateral de la otredad. Acudiremos aquí a las propias palabras de Hegel:

La primera autoconciencia no tiene ante sí al objeto tal y como este objeto sólo es al principio para la apetencia, sino que tiene ante sí un objeto independiente y que es para sí y sobre el cual la autoconciencia, por tanto, nada puede para sí, si el objeto no hace en sí mismo lo que ella hace de él. El movimiento es, por tanto, sencillamente el movimiento duplicado de ambas autoconciencias. Cada una ve a la otra hacer lo mismo que ella hace, cada una hace lo que exige de la otra y, por tanto, sólo hace lo que hace en cuanto la otra hace lo mismo; *el hacer unilateral sería ocioso, ya que lo que ha de suceder sólo puede lograrse por la acción de ambas.*²⁶

Sin embargo, la apetencia no se consume en este solo hecho, tiene muchas otras implicaciones. La más importante sin duda es la que centellea, en este momento preciso de la autoconciencia, la dialéctica del amo y el esclavo. La apetencia hegeliana sigue delimitando (y aquí no sin embargo, sino *en embargo*) dos maneras de vivir la muerte y de jugársela, es decir, dos maneras muy distintas de apetecer.

Este encuentro de dos conciencias, cada una de las cuales busca su propia verdad frente al espejo del capital, de la producción –y, por supuesto, de los signos–, es el que vemos representar a Don Juan, así como *una por una* a todas las mujeres que él ha seducido. En redondo, ilustra un impulso básico: el deseo. La apetencia es el deseo.

²⁶ Cfr. G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu.*, p. 114. (Las cursivas son mías.)

Principio básico de nuestro *ser en el mundo*, en el léxico de Martin Heidegger.²⁷

De modo que no es gratuito relacionar a Don Juan con este momento hegeliano de la autoconciencia, de la apetencia, como el que la propia autoconciencia hegeliana nos lleve de la mano al amo y el esclavo y a su irrenunciable dialéctica. Es en realidad de la dialéctica de donde Don Juan trata de escapar; su apetencia, si hemos de delimitarla no es (al tiempo que lo es), la que protagonizan el amo y el esclavo.

Me explico, Don Juan no es, en el fondo, el amo de ninguna, ni ellas son sus esclavas; en realidad Don Juan responde al principio de apetencia tanto como amo y como esclavo al mismo tiempo de su propia apetencia, y, al seducir a las mujeres, lo único que pretende es incitarlas a llevar a cabo en sí mismas el mismo movimiento. Lo que quiero decir con esto es quizá que Don Juan y sus mujeres no "superan" propiamente la dialéctica del amo y del esclavo, sino que se colocan alternativamente, en otro lugar. Lugar, por lo demás, que corrobora la autenticidad de toda versión de Don Juan habida y por haber.

Para sostenerme en hechos plausibles y poder apoyar este presupuesto sólo me basta referirme en primer lugar al *Burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra*, es decir al Don Juan de Tirso de Molina, carta de naturaleza de Don Juan.²⁸

Sin duda el Burlador de Tirso no nació para representar el papel de dueño o propietario de las mujeres, para seguir legitimando esa prolongada condición que conocemos como "propiedad" y que, por siglos, estuvo legislada. Este primigenio Don Juan apareció, por el contrario, en rebeldía con aquéllo; nació para devolverle a las mujeres su deseo, es decir, su voluntad. Don Juan, aunque burlador, cínico, astuto, cruel y un sinnúmero de adjetivos por el estilo, surgió en la historia para desafiar y, aun vencer, esa norma universal según la cual

²⁷ Véase, Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, op. cit.

²⁸ Véase Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra*, op. cit.

los padres o tutores (cual amos) podían desposar a las mujeres por encima de su voluntad de elección.

De aquí que Doña Ana habrá de saber desde el principio que quien irrumpe en sus aposentos no es su prometido ardiendo de pasión por ella, sino el impostor, cuyo arrojo le permitirá romper con una larga y lamentable condición esclavizante; como en toda liberación auténtica aprovechará, en un *impasse* del coloniaje, entregarse, sin más reservas, a los mandatos de su cuerpo. Doña Ana, por primera vez en su vida, y en la de millares de mujeres, habrá elegido –engaño de por medio– hacer valer su propia apetencia. Esa su virginidad, su honor y su apellido tan preciados, aquí ya no *cuestan* nada, simplemente *valen*. Lo que rifa es su elección ufana y temeraria. Su elección consciente del engaño. Esa elección que al fin habrá que disfrazar y disimular como deshonor pero que, en realidad significó transgredir lo por siglos vedado: la ruptura de una convención arbitraria y sexista.

En las mujeres de Don Juan sólo el deseo actúa. Pasaje al acto dicen los psicoanalistas. Doña Ana es ahora, a la par que Don Juan, una Burladora, una burladora del destino histórico-social, de su condición reificada. Ciertamente, una vez ocurrido el "fatídico" suceso, Doña Ana tendrá mucho de qué lamentarse ante los otros y perseguir que se aplique el castigo al impostor. A pesar de que ella tiene que hacer eco de la hipocresía y perseguir, desde su inconsistente base, que se aplique la justicia (aún no está ni mucho menos madura para ser cínica), tiene también que hacer valer el código infausto de lo permisible. Gracias a su apelación a la ley humana, ella ya puede dominar y, como aquél que la engañara, ser ella misma ama y esclava al mismo tiempo, o sea, autoconsciente, de su apetecer.

Don Juan nació para movilizar a las mujeres, para hacerlas dueñas de sí mismas, para hacerlas dueñas –insisto– de su deseo. Y creo que no voy muy errada. Don Juan y sus versiones literarias, musicales o filosóficas resulta un prototipo valiosísimo para la investigación del significado del amor y, tratándose de su fase paroxística, es decir, erótica, del secreto que oculta: la seducción.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Por ello la apetencia hegeliana, desde su palabra y su designación resultan muy útiles a esta dilucidación. En Don Juan está implícito ese ordenamiento pactado que signa (de forma diversificada y múltiple) lo que me coyunta con otro, o con otros que, a su vez, gozan de su singularidad y me son ajenos aunque no quiera. No estoy sola en el mundo ni soy única en el universo; en realidad yo hago el mundo y éste se diversifica de mi propia identidad en lo que no soy yo, es decir, en lo que me sensibiliza y me abre hacia afuera, a la otredad. "Lo que me constriñe no es yo", acierta en decir el señor Teste de Paul Valéry.²⁹

En este reconocimiento estriba el teatro del mundo, y el que Don Juan, identidad singular, rebelde por excelencia, dependa sin embargo, para ser quien es, de la otredad llamada Doña Elvira. Las otras mildós mujeres que la restan o la adicionan a esta lista consecutiva y heroica no son más que un dato sin importancia; ninguna de ellas afianzará tan bien el yugo que Don Juan sostiene con la otredad.

Algunos intérpretes del mito afirman que esa dependencia es en realidad establecida con los rivales y no con las seducidas, lo que el Don Juan de Molière nos pone, por lo demás, en evidencia.³⁰ En la versión comediada de Molière Don Juan es movido por una autoconciencia competitiva y diferenciadora que en realidad trata de anular el poder del otro, en particular, el rival. Mucho goza este Don Juan en batirse con sus rivales y en doblegar su fuerza. Él depende totalmente de su existencia, sin ellos, él simplemente no sería él y, además, y esto es una nota importante, él no extraería de ello ningún placer. Nótese que las mujeres que Don Juan seduce tienen hombre, están por casarse o ya lo están (a reserva de Doña Elvira que era monja y sus bodas eran con Dios). De aquí que el deseo de Don Juan sea fervientemente atizado por el reto y la dificultad. Un deseo que se cumple sin tropiezos, tropieza él mismo en la banalidad. El deseo de Don Juan es el deseo que se arriesga, el deseo que prepotentemente

²⁹ Véase Paul Valéry, *El señor Teste*, op. cit.

³⁰ Véase Molière, *Don Juan o El convidado de piedra*, op. cit.

espeta: "Tan largo me lo fiais" —en respuesta a su lacayo (Cataliñón) o a Don Diego (su padre)— creyéndose invencible e inmortal. No hay coto a su voluntad que sólo él y nadie más puede cumplir sin falla ni fallo. Ni siquiera la muerte es para él temible, la finitud no se vislumbra como horizonte.

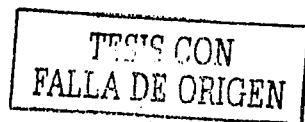
En la mira temporal de Don Juan lo único que se avista es el efecto infalible de una técnica: la seducción. La seducción se nulifica si su blanco no es el deseo; el deseo por su parte no es nada más que cáscara si no media en su consecución la seducción, ésta es el juguete binario que intercambia el seductor con la seducida. Aquí una referencia se hace imprescindible, aquella según la cual la realidad esencial del hombre y la naturaleza se revela como acoplamiento (incluso esquizoide) de "máquinas deseantes", las que al decir de Deleuze y Guattari:

Son máquinas binarias, de regla binaria o de régimen asociativo; una máquina siempre va acoplada a otra. La síntesis productiva, la producción de producción, posee una forma conectiva: y, además... Siempre hay, además de una máquina productora de un flujo, otra conectada a ella y que realiza un corte, una extracción de flujo (el seno — la boca).³¹

El deseo es un órgano que produce y consume su producto. Él sólo se conjuga y se declina sin fin. Él, en sí mismo, se consume sin morir. Es una máquina. E incluso una máquina que puede fincarse en la muerte. El deseo aquí es inmortalmente deseante. Pero ésa es otra de las implicaciones que denoté al principio de este escrito.

Para Soren Kierkegaard, quien en materia de Don Juan es y seguirá siendo un experto analista (con su denodada admiración por Don Giovanni de Mozart a la cabeza de su filosofía vitalista, y de su propio Juan el Seductor, del que se desprende no sólo su filosofía, sino su arte de vivir y ciertamente sus más dolosas jaquecas), Doña

³¹ Cfr. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El AntiEdipo*, op. cit., p. 15.



Elvira representará "el destino épico de Don Juan".³² Más adelante veremos por qué, antes quiero redondear lo hasta aquí expuesto en mi razonamiento inicial.

Contra lo que comúnmente nos vemos obligados a considerar, Don Juan no es tan cruel, cínico y despiadado con las mujeres (a las que ciertamente ha embaucado con sus artes del engaño y el disfraz); en efecto, es un burlador (y siempre lo será); y aunque no siempre será oriundo de Sevilla y sólo de Sevilla, y español como rasgo insustituible, como es el caso del Juan danés, será siempre un simulador astuto del código caballeresco que, en el fondo, no respetará en lo más mínimo, ya que éste es sólo la convención moral del momento, el rostro de una conducta consensual y una economía. Don Juan es, sí, un inmoral libertino, pero su aparición histórica proviene de una necesidad más profunda: la necesidad de las mujeres de ser, en su deseo, desalienadas, es decir, devueltas a la potestad de su propio cuerpo, a su propio deseo.

En este sentido, Tirso de Molina fue, sin temor a equivocarme, un "decompresor" de los impulsos y desmayos del temperamento femenino. Con su Burlador, Tirso reivindicó para las mujeres un lugar, ya no estático, sino móvil en el teatro del mundo. A partir de él, los otros pueden mirarse a través de mí, porque yo soy sólo la expresión singular, sí, pero universal de mi propio y único caso; yo me parezco al otro e incluso estoy ligada a él por la simple regla de la similitud y la coincidencia; yo elijo a Don Juan para que me seduzca y me haga suya, para que haga efectiva la autenticidad de mi deseo que se basa en mi elección; yo elijo al Burlador, yo concentro, en paroxismo, las reglas de mi propia posesión. Después vendrá la convención y el dictamen externo que de cualquier modo habrá de condenarme, de acusarme de lesa debilidad, y de ser el blanco fácil de las prepotentes y frívolas voluntades que alienan y debilitan (sólo en apariencia, en realidad) mi deseo. De ese mi poder de seducción. Mi poder de elección. Mi poder de máquina deseante.

³² Cfr. S. K., *Siluetas*, op. cit., p. 96.

Ergo, he de ser el pretexto del prejuicio, del pecado y la debilidad, en resumen de la culpa, de la falta.

Para Kierkegaard Don Juan introduce al mundo la sensualidad como idea, como concepto; y ello en tanto su aparición en el mundo sólo fue posible en el contexto cristiano. Para la Antigüedad clásica Don Juan es incongruente porque la prohibición de la sensualidad no denotaba todavía una noción: el pecado. La sensualidad nació como concepto, y Don Juan es su representante, por la exclusión; la sensualidad en la moral cristiana, es pecaminosidad, y de ahí que haya que denegarla.

Kierkegaard nos muestra, en *Los estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical*, cómo el Don Juan musical, el Don Juan de Mozart, es el más grandioso y pleno de todos los donjuanes, en primer lugar porque es musical, y la música es el medio ideal y fáctico donde la sensualidad se manifiesta. Segundo, porque la música, como la más abstracta de las artes, está en disposición de manifestar, en pleno, el brío del espíritu, el que todas las demás artes: la escultura, la pintura o la literatura, por ser artes reflexivas y colocarse a cierta distancia perentoria de la experiencia inmediata de la sensualidad, sólo están en condiciones de representar. Sólo la música puede delirar con los sentidos. Pero, por sobre todo, el Don Giovanni de Mozart marcará para Kierkegaard el signo del devenir de su propia existencia:

...soy como una joven enamorada de Mozart, y por tanto tengo que ponerle en el sitio más alto, cueste lo que cueste. [...] Y si no quieren oír mi ruego, cumplir mi deseo infantil, *abandonaré la sociedad, me separaré de sus ideas y fundaré una secta que no sólo pondrá a Mozart en lo más alto, sino que sólo a él rendirá culto.* [...]

¡Inmortal Mozart! A ti te lo debo todo. Te debo el haber perdido la razón, que mi alma se asombre, que yo sintiera miedo en lo más íntimo de mi ser. A ti debo el no haber pasado por la vida sin que nada hubiera podido

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

IMPRESA DE LA BIBLIOTECA
DE LA UNIVERSIDAD DE VALPARAISO

conmoverme; a ti debo que no muera sin haber amado, aunque mi amor haya sido desgraciado.³³

Con esta declaración constatamos una vez más el temperamento marginal de Kierkegaard. Él mismo reconoce el absurdo de pretender poner a Mozart por encima de los inmortales. Él mismo se reconoce como un radical:

Con Don Juan entra Mozart en el pequeño grupo de los inmortales cuyo nombre y cuyas obras jamás borrará el tiempo, ya que la eternidad los recordará siempre. Y pese a que cuando se entra en ella es indiferente estar en lo más alto o en lo más bajo, porque en cierto modo se está a la misma altura cuando se está a una altura infinita, y aunque es cosa infantil discutir por el puesto más alto, sin embargo yo todavía soy demasiado niño, o, mejor aún, soy como una joven enamorada de Mozart, y que por tanto tengo que ponerle en el sitio más alto, cueste lo que cueste.³⁴

La música existe en el momento que se ejecuta. Su modo de representación y expresión es siempre directo: “el oído es el sentido más definido por el espíritu”.³⁵

La sensualidad, por todo ello, no admite la reflexión. Los tres momentos fundamentales que Kierkegaard clasifica como estadios eróticos inmediatos, indican tres momentos del anhelo. El primer estadio lo representa el paje de Figaro. Éste vive lo sensual con una profunda melancolía, su anhelo es un “anhelo presentido”, el anhelo de lo que ya se tiene, pero que se ignora. Por tanto, en esta ópera el anhelo carece de objeto. El segundo estadio está representado por Papageno, quien camina imprevisiblemente hacia el despertar de los anhelos. Se trata de un anhelo descubridor, cuyo objeto se aparece en la multiplicidad. Es un presentimiento del tercer estadio, es decir, de Don Juan, donde el anhelo aparece perfectamente definido.

³³ *Ibid.*, p. 45. Las cursivas son mías.

³⁴ *Ibid.*, p. 44-45.

³⁵ *Ibid.*, p. 29.

Desglosando, el primero anheló lo ideal o lo uno; el segundo, lo singular bajo la determinación de lo múltiple y cambiante, y el tercero, unificó ambas tendencias y las encarnó de manera absoluta estableciendo el anhelo como principio. Don Juan por tanto es la encarnación viva y vigorosa de la sensualidad y de la seducción como principio. De aquí que la infidelidad sea, en esta lógica, la vibración propiciatoria y erótica de las escalas musicales. Sólo lo sensual es infiel.

Muy distinto será el Don Juan de Molière, quien de entre todas las versiones representa un Don Juan cómico y sólo ello; un Don Juan pasado por el cedazo de la reflexión; un “vivaes” que, al igual que burla a sus inquisidores, engatuzo a sus acreedores. El Don Juan de Molière es un sátiro de la competencia desleal. En cambio, el Don Juan musical, como señala nuestro filósofo danés, cumple un único y auténtico papel: “espiritualizar la carne y encarnar el espíritu”.³⁶

El Don Juan musical es un triunfador en toda la línea y por eso está, como es natural, en posesión absoluta de cualquiera de los medios que le pueden conducir a la victoria. Es más, se puede decir que está en una posesión tan absoluta de los medios para ese fin que es como si no tuviera necesidad de emplearlos, esto es, que en realidad no los emplea como medios...³⁷

Este presupuesto, por lo demás confrontado a la dialéctica hegeliana y a su horizonte sistemático, rompe con cualquier norma globalizante, con cualquier precepto que quiera fungir como universal. La inmediatez kierkegaardiana representada por el Don Juan mozartiano encuentra en la música —la más excelsa de las artes, como diría el propio Wagner, la más inteligente y fundante—,³⁸ el vehículo de representación de una fuerza que, con el nombre de Don Juan, no es ni puede recaer en el perfil delineado de un sólo individuo

³⁶ *Ibid.*, p. 100. “Don Juan es [...] la encarnación de la carne o la espiritualización de la carne por el espíritu de la carne”.

³⁷ *Ibid.*, p. 127.

³⁸ Véase Richard Wagner, *La poesía y la música en el drama del futuro*, op. cit.

llamado Juan, sino que es, a la vez que individuo, fuerza, idea, vida, turbulencia desnuda.³⁹ A criterio de Kierkegaard, el Don Juan musical es el más representativo del ideal, es decir del anhelo, el cual se traduce en seducción. En este sentido, la música en sí misma es lo demoníaco:

...¿con qué clase de fuerza seduce Don Juan? Es la energía del deseo, la energía del deseo sensual. Él desea en cada mujer la femineidad, y en eso está la fuerza sensualmente idealizadora con la que puede de un golpe embellecer y conquistar su presa. El reflejo de esta gigantesca pasión embellece y engrandece lo deseado, lo enciende y aumenta su belleza con el reflejo.⁴⁰

Es desde este lugar que no podemos moralizar a Don Juan; no es él el sujeto que habrá de cargar con los estigmas y los anatemas de la conciencia culpígena, con las frustraciones que señalan a las miltrés mujeres que Juan ha seducido como víctimas. Si algo está representando Don Juan es, a mi parecer, todo lo contrario. Él no fue creado para que las mujeres le reprochen su labilidad, su falta de compromiso con lo normativo y su carencia de principios. Don Juan existe para que ellas lo veneren; en primer lugar porque él es el varón más fiel a su grandísima demanda; y aunque no la cumpla, y sólo esté ahí para señalarla y recordarle al mundo que las mujeres son por sobre todo “máquinas deseantes” y que su deseo es arrollador e incommensurable. Ya que, en el fondo, toda mujer desea ser poseída por un monstruo, en la medida en que desea crear dentro de sí misma la potencia que corresponda de facto a la intensidad exacta de su deseo. Por ello ningún hombre, convencionalmente, puede saciarla. Ningún hombre de carne y hueso puede suministrarle el *quantum* de su deseo, el éxtasis y su expansión en el espíritu. La convención puede convencerla de llevar una vida insatisfactoria y

“Cuanto más concreta, y por consiguiente más rica, es la idea, y lo mismo el medio, tanto mayor es la probabilidad de la repetición”, *ibid.*, p. 53.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 115.

coercitiva pero, en el fondo, ella estará deseando siempre a otro más osado, tan osado como su deseo. Estará deseando a Don Juan. Porque su deseo se ha escapado, en realidad desde siempre, del cálculo y la imposición externas. Por ello me aventuro a afirmar que Tirso inventó a Don Juan porque vio latir, a corazón abierto, el deseo femenino, su gran demanda frente a un mundo cruento que le negaba rotundamente la afirmación y preexistencia de su deseo. Ese mundo que se sentía el dueño definitorio de su presencia como vehículo progenitor por excelencia, como vehículo reproductor y preservador de la especie. Ese mundo que la colocaba en el lugar del esclavo y, en términos hegelianos, como "ajena a la singularidad de la apetencia".⁴¹ La mujer es inmediata y el hombre universal. Ella es estulta (por lunática) y, por lo tanto, está privada, frente a la ley masculina, de igualdad: ella sólo deviene de la ley subterránea e inconsciente de la inmediatez. Ley divina sin embargo hemos de objetar. Él, en cambio, enarbola la ley humana. Hegel lo subraya y de ello deslindaría dos éticas según las cuales:

La unión del hombre y la mujer constituye el medio activo del todo y el elemento que, escindido en estos extremos de la ley divina y la ley humana, es asimismo su unión inmediata que hace de aquellos dos primeros silogismos el mismo silogismo y reúne en uno sólo los dos movimientos contrapuestos, el de la realidad descendiendo hasta la irrealidad —el de la ley humana que se organiza en miembros independientes, hasta descender al peligro y la prueba de la muerte—, y el de la ley subterránea, que asciende hacia la realidad del día y hacia el ser ahí consciente, movimientos de los cuales aquél corresponde al hombre y éste a la mujer.⁴²

Kierkegaard comprendió, en el deslinde de estas leyes muy bien delimitadas por su antípoda, que era preciso vindicar la ley nocturna y subterránea desde el lugar mismo de su tutelaje, es decir, desde la

⁴¹ Cfr. Hegel, *op. cit.*, p. 269.

⁴² *Ibid.*, pp. 272-273.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

mujer misma. No desde la legislación, como aquel otro filósofo lo hiciera, de un derecho diferenciado a partir de cánones preestablecidos, de un derecho varonil, sino precisamente desde la ausencia de legislación de ese derecho que la historia se ha encargado de negar a las mujeres y, en consecuencia, ellas a sí mismas.

3. Las mujeres: su puesta en escena definitiva

Si bien son muchos los aspectos que toman atractiva la estética kierkegaardiana, el hecho –infrecuente en los filósofos– de que la mujer ocupe en ella un lugar clave y estratégico, resulta aún más fascinante. El que Kierkegaard viviera aguijoneado por el hecho de haber declinado su compromiso matrimonial con Regina Olsen, y esto se convirtiera en el *leitmotiv* de toda su obra filosófica, constituye una coordenada digna de ser acotada. La reiteración de Kierkegaard de poner a la novia una y otra vez en un lugar preponderante de su filosofía, habría de conducirle al desarrollo de una teoría del amor y la seducción que, tamizada por la concepción de los estadios, expondría a ambos conceptos según una lógica intrínsecamente cambiante y fenomenológica. Pero, así como en las mitologías concebimos a las diosas como diversificaciones de una diosa única, en la obra kierkegaardiana podríamos conjugar, a partir de Regina, una diversidad de mujeres que la sugieren a ella como principio unificador, ella será en sus palabras, “el sol de las mujeres”.⁴³

En los textos analizados atrás, los personajes masculinos: el poeta demoníaco, Juan el seductor y el Don Juan musical (mozartiano), han fungido hasta aquí como figuras especulares de lo que Kierkegaard decidió exhibir como arquetipos de su propia pasión, como sus dobles, como los dueños de una personalidad hondamente contradictoria, compleja y seductora, como lo fuera la

⁴³ Cfr. S. K. *Cartas del noviazgo*, op. cit., p. 69.

suya propia. En cambio, las mujeres de éstos: la Niña, Cordelia, etcétera, parecen estar perfectamente perfiladas como simples comparsas de aquéllos. Pero no siempre fue así. En realidad la tremenda inquietud de Kierkegaard en torno a la mujer lo condujo a otras consideraciones sobre su naturaleza más abarcantes y paradójicas.

Acudiremos aquí al texto *In vino veritas* que forma parte de ese conjunto denominado *Etapas en el camino de la vida*, y que sin pretender agotarlo aquí, nos abrirá paso en la demostración de cuán importante fue para Kierkegaard el defender el estatuto de lo femenino, o más precisamente la filogenia de su influjo.⁴⁴

In vino veritas, por tanto, se erige en este sentido como un texto sintetizador. En él Kierkegaard puso a conversar a los comensales (emulando en cierta manera el banquete platónico) sobre la mujer a algunos de sus seudónimos pasando por los tonos más diversos, desde la seriedad un tanto melancólica de un Víctor Eremita hasta la comicidad de El traficante de modas –“un personaje casi bufo”.

Los convidados eran cinco: Juan, por sobrenombre “El seductor”; Victor Eremita, Constatino Constantius y otros dos más, cuyos nombres no puedo decir que haya olvidado, pues en realidad no los supe nunca. [...] A uno de ellos lo llamaban “El hombre joven”. [...] Al otro de los convidados sin nombre lo apodaban “El traficante de modas”, ya que ésta era cabalmente su condición social.”⁴⁵

Por supuesto, el banquete kierkegaardiano difiere sustantivamente del antiguo; se trata de un banquete moderno. Constantin Constantius, quien sin su intervención “habría sino un poco menos que imposible la celebración de semejante banquete”,⁴⁶ no es, aunque sea irónico, un fiel emulador de Sócrates, ni mucho

⁴⁴ En el próximo capítulo retornaremos a este texto, pero desde un ángulo completamente diferente. En aquél nos interesará explorar un poco más en cuanto a las redes de parentesco que escritores como Kafka o Strindberg tendieron a partir de Kierkegaard, todas ellas relativas a su relación con las mujeres.

⁴⁵ Cfr. S. K., *In vino veritas*, op. cit., pp. 24-25.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 26. No olvidemos que Constantin Constantius es el autor de *La repetición*, lo que ya nos habla del poder convocador que éste cobra en el presente diálogo imaginario.

menos. De hecho, se trata de un moderno *simposium* que nos muestra, en fraternal sociedad, a cinco de los más importantes seudónimos de Kierkegaard dialogando, de elegante manera, sobre las más peliagudas concepciones en torno a la naturaleza de la mujer. Una nota curiosa y que no dejará de recordarnos de nuevo el espacio dramático, la constituye el hecho de que esta reunión plurívoca también ha previsto su disolución definitiva, el carácter desmontable que conlleva toda puesta en escena:

La decoración de la sala en que se celebrase debería renovarse del todo, de suerte que pareciera una sala nueva, recién estrenada. Pero luego, inmediatamente después del banquete, se la destruiría hasta no dejar el menor rastro. Incluso era de desear que ya antes de levantarse de la mesa se anticiparan algunos signos de esta total destrucción.⁴⁷

Tal y como ocurre en el teatro, el destino de esta representación se cifra en su propia consumación, en su carácter pasajero y contingente. Y es así como discurre también la vida real. Los amigos se reúnen y se embriagan estableciendo un puente que les permite intimar hasta la confidencia, pero una vez que ésta ha sido posible, es preciso acotarla. No debe quedar huella o pista de este encuentro. La confianza entre los hombres sólo puede ocurrir como un acontecimiento y éste, no concurre de forma permanente.

Pues bien, en el discurrir de este banquete discursivo, podemos, como espectadores, incluso oír el entrecuchar de las copas de los comensales, quienes, so pretexto de que las mujeres no deben ni pueden asistir a los banquetes, a no ser en calidad de “coro de bailarinas”, tal y como lo expresa Víctor Eremita,⁴⁸ podrán hacer todo un despliegue confesional de sus más caras apreciaciones sobre la naturaleza y carácter de la mujer según sus particulares puntos de vista, y, por regla, no siempre conciliables entre sí. No obstante éstos sus discursos serán irrefragablemente veraces, ya que han sido

⁴⁷ *Ibid.*, p. 26-27.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 29.

inspirados por el vino: “puesto que el vino es la defensa de la verdad, como ésta es la apología del vino”.⁴⁹

Víctor Eremita, quien tomará sin permiso la palabra (después del anfitrión Constantin Constantius) nada tardo comenzará por alabar a Mozart (recordándonos inevitablemente la autoría del *Diario de un seductor* y de los *Estudios eróticos inmediatos, o lo erótico musical*, ya visitados atrás) y por hacer un prolongado elogio a la inmediatez como “la más divina de las categorías”.⁵⁰ Del mismo modo, bajo el manto inspirador de la música, para este comensal se hará preciso aludir, como fuente inspiradora, a aquellos otros tiempos ancestrales “en que los hombres y las mujeres se sentaban codo a codo en los festines”.⁵¹ Por tanto, desde un lugar nada sexista, Víctor instará a los demás comensales a entregarse a la simple borrachera y al paroxismo. Mas no podrá ser tan persuasivo. Desde sus respectivos lugares los otros bohemios allanarán, cada uno a su debido tiempo, el acontecimiento, desde su acostumbrada sobriedad y lucidez, e incluso, desde su escepticismo y misoginia. Pero Constantino Constantius pondrá oportunamente las reglas del diálogo; lo que se pretende es entablar un diálogo y, como tal, nada importa que éste sea agonal y contradictorio; entonces, los incitará a centrar el tema de la reunión en el amor y las relaciones entre ambos sexos.

A cambio de reseñar descriptivamente este texto, sí vale la pena ir paso por paso, ya que el orden de las intervenciones parecerá ir concatenado así como, *in crescendo*, orientado hacia una cabal defensa del estatuto existencial y subjetivo de la mujer como sujeto portador del espíritu de la reflexión, mismo que, hasta ese momento contextual histórico de Kierkegaard, era sólo una facultad aducida en exclusividad a los hombres.⁵²

⁴⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

⁵² Ya hemos visto, desde la perspectiva hegeliana, cómo la mujer estaba privada incluso de la apetencia como tal, o era sólo un agente pasivo de ésta.

Bien, después que Constantin ha fijado el tema a abordar, “el hombre joven”⁵³ tomará la palabra para dar testimonio de su “amor desgraciado”, lo que provocará en cierta manera la animadversión de los interlocutores, pero no podrá evitarse el que éste se exhiba en los pormenores de su desventura. Para este joven “el amor es de suyo cómico”: “me parece –dice– una cosa completamente cómica que todos los hombres amen o quieran amar sin haber, previamente, aclarado a fondo cuál es el objeto del amor, es decir, *lo amable*”.⁵⁴ Sin duda, nos encontramos aquí como ya lo hemos visto en el capítulo anterior, con el modelo del poeta demoníaco, aquél que camina cual un gato por los tejados del abismo abierto a la “reflexión infinita”, impelido todo el tiempo a dar el “salto cualitativo”; de aquí que este joven enamorado se sienta ridículo amando, se sienta, a la luz de lo tragicómico, profundamente desgraciado. Además de todo – como sabemos – este joven amante no puede contraer matrimonio, hacerlo implicaría lo que éste considera sufrir “las consecuencias”.⁵⁵

Este personaje es una especie de saltimbanqui en los estadios de la existencia. Sabe que casarse implicaría la pérdida de la reflexión infinita, la pérdida de la capacidad de pensamiento: “El pensamiento es para mí como la respiración eterna de todo mi ser y, por tanto, algo mucho más valioso que ser padre o madre, o tener una esposa”.⁵⁶ Según su propio arbitraje, Constantin Constantius habrá de seguir al joven en el orden de los discursos, éste casi querrá redondear el discurso del joven agregando que para él la mujer constituye “la broma”: “La única concepción exacta de la mujer es la que se obtiene enfocándola bajo la categoría de la broma”.⁵⁷ Debido a que la broma es consignada para Constantius como una categoría ética, más que estética, si la mujer abandona su lugar estético, donde es innegablemente “bella y encantadora” estará pisando precisamente el lugar de la broma:

⁵³ Del que ya tuvimos noticia en el texto “¿Culpable o no culpable?”, en: *Etapas en el camino de la vida*, op. cit.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 44. Las cursivas son del autor.

⁵⁵ O sea, sucumbir al matrimonio.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 65.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Consideradla, pues, en el plano ético, empezad por ahí y os encontraréis con la broma. Incluso Platón y el propio Aristóteles consideran que la mujer es una forma incompleta de vida y un cierto ser irracional que quizá, en una existencia mejor, llegue a transformarse en hombre. Pero en esta vida, como es lógico, hay que tomarla según es en sí misma. ¿Y qué es ella en definitiva? Se ve en seguida, pues ni ella misma se contenta con permanecer en el plano estético, quiere ir más lejos, *emanciparse* y, según dice, ser lo mismo que el hombre. Y cuando esto ocurre la broma es colosal.⁵⁸

Con esta tónica continúa Víctor Eremita, quien se congratula, haciendo eco de Platón, de “haber nacido hombre y no mujer”: “de haber nacido mujer –confiesa–, me gustaría haberlo sido en el Oriente, como una esclava. Porque, al fin de cuentas, ser pura y simplemente una esclava siempre es algo en comparación de esa ventolera y nadería que es la mujer en otras latitudes”.⁵⁹ Víctor encuentra que sería más auténtica mujer siendo esclava, que pretendiendo ser una burguesa célebre de su tiempo, ya que a ésta última la considera de tal naturaleza contradictoria y absurda, “que en un momento lo significa todo y el siguiente no significa absolutamente nada, siempre incapaz de comprender lo que realmente significa”.⁶⁰ Este orador gastará su saliva en demostrar que entre las cualidades más destacables de la mujer se halla la galantería: “Al hombre le conviene ser galante con la mujer. El arte de la galantería no consiste en otra cosa que en concebir a la que es objeto de la misma según categorías fantásticas.”⁶¹

Hasta aquí los oradores, a través de sus intervenciones, no han hecho otra cosa que situarse por encima de la mujer y de señalar a ésta como una especie de truhán que aspira a ser hombre, cosa que les parece ridícula, cómica y completamente engañosa. Para éstos, la

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 77-78. La cursiva es nuestra.

⁵⁹ *Ibid.* p.78

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 79.

mujer sigue siendo- como lo señala actualmente Jean Baudrillard-amenazante.

Sin embargo la preocupación por definir a la mujer y su poder es el motivo de prolongados desvelos y larguísimas reflexiones; hasta aquí, los personajes y seudónimos kierkegaardianos parecen estar demarcando definitivamente las fronteras que los separan de la mujer y de su estatuto evanescente. Ésta, en realidad, se les escapa de las manos. Pero, paulatinamente, el banquete podrá dar cabida a un discurso cada vez más cómplice de las mujeres. Así, el llamado "Traficante de modas", quien, cual un diseñador de nuestra era, llámese Versace, Armani o Galiano, casi seguro homosexual, se atreverá a otorgarle a la mujer las facultades del espíritu, "gracias a la moda": "La que sí es mujer es la moda, puesto que la moda es la inconstancia dentro de lo absurdo que sólo conoce una consecuencia, la de ser cada vez más disparatada".⁶²

Según el traficante, la mujer es la dueña de la dicha. Es gracias al cultivo de su apariencia que la mujer llama la atención ante todo a las propias mujeres, por efecto de la moda. Pero, sobre todo, la mujer llama la atención no sólo de los seductores, sino de "todos los voluptuosos, anhelantes de placeres".⁶³ El traficante de modas, por tanto, no escatima el poder de la reflexión por parte de las mujeres, al contrario, las cree tan capaces de ella que se atreve a advertir que:

Para controlar la reflexión de las mujeres es necesario poseer cabalmente unas dotes de reflexión tan enormes y, además, haberlas desarrollado tan plenamente, que sólo el que se haya consagrado por entero a la moda, supuesto que sea un superdotado, puede ejercer semejante control. Feliz, por tanto, el hombre que no se lía con mujer alguna, pues no le pertenecerá nunca, aun en el caso de que le fuera muy fiel y no lo engañara con otro. Porque la mujer, por siempre y para siempre, sólo pertenece a ese fantasma que han creado juntas, en contubernio monstruoso, la reflexión

⁶² *Ibid.*, p. 93.

⁶³ *Idem.*



propiamente dicha de la mujer y esa reflexión también femenina que es la moda.⁶⁴

Es innegable que el “Traficante de modas”, al igual que sus antecesores en el podium del banquete, también deja entrever su concepto un tanto devaluado de la mujer; aunque le concede, a diferencia de los anteriores, la facultad reflexiva, ésta queda constreñida al mundo cambiante y frívolo que representa la moda. Ciertamente, este *designer* vaticina que llegará el día en que las mujeres usarán un anillo en la nariz, tal y como acontece en nuestra hora, pero ello no libera a las mujeres de la frivolidad ni niega la esforzada intención de prostituirlas en todo momento. No obstante, ya asoma en su argumento un reconocimiento de que la mujer no está privada de reflexión. Que ésta esté supeditada al mundo del exhibicionismo, o sea el de las meras apariencias, no le impedirá tomar el lugar de su resurrección como individuo.

Por último, será Juan el Seductor, quien sellará con broche de oro este simposio. Y será Juan en definitiva, quien restablecerá el estatuto de la mujer considerada como individuo y no como engendro incomprensible. Juan, de entre todos los comensales, será el más revolucionario a la hora de brindarnos un discurso dedicado por excelencia a la exaltación de lo que significa para los hombres la mujer. Juan en este sentido será el mayor aliado de la mujer. En primer lugar tachará a los demás comensales de miserables, tétricos y desdichados con respecto a sus deseos, e indicará con ello cuán errados están en su ejercicio amoroso. Aquellos son unos misóginos que no han hecho sino injuriar a las mujeres, comprobando con ello lo alejados que están de la feliz resolución de sus deseos. Cuán alejados de un conocimiento cabal de las mujeres. Él, en cambio, sabe (quizá a la manera de Sócrates y su alusión a las enseñanzas de Diotima) que “solamente de las propias mujeres se puede aprender a hablar de la mujer”.⁶⁵ Juan hablará en los siguientes términos:

⁶⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 105.

Mi mayor alegría estriba en saber por experiencia que el sexo débil no es inferior y menos perfecto que el masculino, según piensan muchos varones inexpertos, sino infinitamente más perfecto. [...] La única actitud que ofende a la mujer es precisamente la que vosotros habéis adoptado, aunque en realidad ella está muy por encima de tales ofensas mezquinas y los castigados son los que las cometen, yo, en cambio, nunca jamás he ofendido a ninguna mujer. Semejantes cosas no son más que habladurías y calumnias de los hombres casados que, naturalmente, no quieren reconocer que hago más justicia y rindo más pleitesía a la mujer que todos los maridos juntos.⁶⁶

Juan, quien se considera a sí mismo simplemente como lo que él mismo llama “un hombre erótico” (lo que los otros denominan con el mote de seductor) se congratulará de ser legítimamente feliz. Y es que Juan es el célibe perfecto, es el amante que reconoce que el amor a la mujer sólo puede tener resonancia estableciendo con ella una “relación negativa”. El matrimonio, en este sentido, implicaría sostener con ella una relación positiva que conduciría indefectiblemente al fracaso de la pasión amorosa: “La mujer es ligera porque el juego combinado de sus fuerzas se concentra en el polo invisible de una relación negativa, dentro de la cual ella misma se relaciona consigo misma”.⁶⁷ Definitivamente, de todos los convidados a este banquete, será Juan el Seductor (personaje conceptual como hemos visto, aunque no por ello menos autor y seudónimo) el que de una forma contundente hará a la mujer acreedora de toda la seducción. Él reconoce que es ella la que por encima de todo ejerce un poder mágico, e incluso sobrenatural, y la que proporciona el placer más sublime. Producto del mito, ella será más capaz de sobreponerse a la infelicidad del matrimonio.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 105-106.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 110.

Con el matrimonio, en cambio, son los dioses los que triunfan. La que un día tuvo la suerte de ser seducida, no tiene ahora más remedio que caminar al lado de su esposo durante toda la vida. De vez en cuando vuelve la vista atrás con los ojos cargados de nostalgia, pero se resigna a la nostalgia que le ha tocado vivir y así va pasando los días hasta que le llega la muerte. Muere, en efecto, mas no en el mismo sentido en que lo hace el hombre, porque lo que ella hace propiamente al morir es volatilizarse y disolverse de nuevo en aquel inexplicable conglomerado de elementos de que la formaron los dioses.⁶⁸

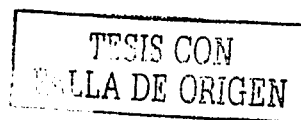
Ciertamente, con la intervención de Juan, el banquete de estos hombres enamorados (todos ellos a su particular manera) llegará a su fin. El anfitrión: Constantin Constantius, sin pretender dar voz a los alegatos que los otros convidados pudieran reservarle a Juan, “saludó a sus compañeros con la copa en alto, la vació de un trago e inmediatamente la lanzó para que fuera a estrellarse contra la puerta del fondo de la sala”,⁶⁹ dando por terminada la sesión.

El discurso de Juan nos podría remitir a un sin fin de lugares no sólo literarios, como históricos, donde la relación hombre y mujer está dada en una lógica de igualdad. Quizá podamos contar con un puñado de ejemplos. Mas lo que me interesa aquí poner de relieve, en suma, es que *In vino veritas* aparece como una obra en que la mujer no sólo es el motivo de una ronda de discursos exaltados que gracias a los efluvios del vino y su inherente connuvio con la verdad, se atreven a pronunciar los conflictos más caros del hombre con relación a la mujer, sino que se trata de una obra donde se pretende desentrañar sobre todo los derroteros del placer.

En realidad, a través de estos seres hablantes que componen la mesa del simposio, el deseo es el centro de toda la locución. Cada uno de los seudónimos y personajes aquí reunidos son enunciadores de una palabra de deseo. El que estén satisfechos o no, en realidad no es lo que importa. Lo que importa es que cada uno es el portador de un

⁶⁸ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 115.



yo que se haya a cierta distancia de la consecución de su deseo. En efecto, podría fácilmente derivarse de por lo menos de cuatro de los convidados que Kierkegaard estaría abrigando una posición misógina, pero haciendo caso omiso de ello, de la intervención de Juan el Seductor, podemos concluir, que Kierkegaard busca con todo el encuentro narcisístico, si se quiere, entre un rasgo de uno mismo que amamos en el otro, aunque sólo sea la imagen que el otro nos remite en cuanto objeto amado. No olvidemos que Juan depende indefectiblemente de sus seducidas, sin ellas él no sería un seductor en absoluto.

En Juan el Seductor no hay asomo de sexismo o misoginia. La dialéctica que prevalece en Kierkegaard, incluye el alejamiento como única posibilidad de preservar el deseo: porque el otro real no puede dar placer de manera constante. Es necesario el alejamiento, porque el poder de dar placer es proporcional a poder decepcionar. Creo, que independientemente de que Kierkegaard abrigara sentimientos despectivos hacia el ser femenino, sin perder de vista sus delimitaciones histórico culturales (ya que era heredero de una educación sentimental, y una víctima de ella), adivinaba nuevos poderes filtrados en su interior. De modo que frente a la presencia real de las mujeres y de su influjo, pudo reconocer un carácter específico de la relación amorosa: la simetría⁷⁰ y la interdependencia de los yoes.

⁷⁰ La noción de "relaciones de simetría" proviene de los estudios sobre alienación-amor-pasión llevados a cabo por la psicoanalista Piera Aulagnier, y se refiere al compromiso que el amante está destinado a preservar entre placer y sufrimiento. Véase *Los destinos del placer. Alienación, amor, pasión, op. cit.*

CAPÍTULO TERCERO

EL CASTILLO INTERIOR

Aquellos que saben callar
se convierten en hijos de los dioses,
pues sólo con el silencio nace en nosotros
la conciencia del origen divino.

Diario íntimo

El amor y la seducción son dos virtudes que guarda la libertad. Lo que hacemos bajo su dictado, no lo hacemos por deber, sino por placer. De modo que ambas son dos facultades que se escapan a toda regla que las constriña. Toda prescripción aplicada a ellas es inútil, ya que éstas arrancan del sentimiento antes que de la razón. Mas ello no quiere decir que el amor y la seducción sean dos pasiones abruptas y meramente instintivas, lejos de ello, se trata de dos sentimientos sublimes. El amor, por su parte, rebasando toda limitación material y finita, y la seducción, desde la inmediatez, mostrando a toda costa su poder conciliatorio con lo finito.

Por ello, y tal como vimos en el capítulo anterior, el hecho de que para preservar el amor, el amante deba distanciarse del amado, o que el seductor requiera del alejamiento como estrategia para mantener vivo su poder seductor, no resultan ser meros estratagemas útiles al filósofo dramaturgo. En esta actitud se encierran, secretamente, motivos aun más fundamentales que llevarán al amante a resguardar la zona íntima que preservará el destino del artista, o sea, el silencio.

A nuestro filósofo le interesa sobre manera mantener a salvo el silencio de la interioridad. Éste será defendido incansablemente como un espacio reservado que es preciso respetar. ¿Cuál es ese silencio, sino el que requiere el escritor? Kierkegaard clama por ese espacio libertario y propicio a la actividad del escritor, aquel que le permita el desempeño de una tarea inaplazable. Es postergable y

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

disoluble el compromiso matrimonial, la defensa del amor romántico, pero no su restitución estética, ética y religiosa a la luz de la filosofía de la existencia, ésta es una tarea impostergradable.

Hay una época para permanecer en silencio y otra para hablar. Mientras he considerado que era mi deber guardar el más estricto silencio, me he esforzado en mantenerlo por todos los medios. No he vacilado en contrarrestar, en un sentido *finito*, mi propio esfuerzo con el enigmático misterio y la *doble entente* [doble sentido] que el silencio favorece.¹

Un culto al silencio como principio, incluso su significado y ejercicio tomará en él un carácter tan sólido en el substrato de su pensamiento, que cabría identificarlo en sus variadas configuraciones. Con el silencio, el descanso del dormir y el sueño diurno, la filosofía existencial en Kierkegaard cobrará a su vez una significación muy precisa en tanto éstos permiten a la imaginación ser una fuerza productora del sentido de la existencia, y éstos sólo hallan su cabal devenir en la individualidad del ser. El sueño constituye, de esta forma, el hilo que tensa la pasión: “Debo dormir mi sueño para poder mantener la pasión en todo el transcurso del tiempo”.² En este punto cabría aclarar que dormir y soñar no equivalen a lo mismo. Para nuestro danés soñar dormido es un pecado, el sueño le pertenece a la visión, a los ojos abiertos: “Divido mi tiempo de este modo: la mitad del tiempo duermo, el resto lo paso soñando. Cuando duermo, nunca sueño. Sería un pecado. Dormir es la mayor de las genialidades.”³

Maurice Blanchot decía que el escritor “proporciona al arte esperanzas y riquezas nuevas, que caen pesadamente sobre él mismo: transforma en fuerzas consoladoras las desesperadas órdenes

¹ Cfr. S. K. *Mi punto de vista, op. cit.*, p. 27. Las cursivas son del autor

² Véase S. K., *Diapsálmata, op. cit.*

³ *Ibid.*, p. 32.

que recibe: salva con la nada".⁴ El escritor se ve impulsado a comunicar lo incomunicable, el fondo de una expresión auténtica y autónoma. El autor se desdobra del autor inicial, se torna en el autor embozado (seudónimo) que se autorrecompensa gozosamente con el banquete de sus propias máscaras, con el intercambio simbólico de los caracteres filosóficos, con la intensa representación de su experiencia del Absurdo.⁵

El carácter polisémico, equívoco y ambivalente de la seudonimia permite a Kierkegaard buscar a Dios bajo distintas indumentarias del deseo. Se trata de un deseo que no tiende necesariamente hacia un blanco fijo, sino que apunta, por el contrario, hacia la movilidad de una voluntad de entregar el alma a la vida misma.

Si la ruptura de su compromiso matrimonial estaba signada por una exigencia emanada del ámbito escritural —como suponemos aquí—, esa decisión muy probablemente se veía reforzada también por la fascinación ejercida por la soledad del sujeto. Es inobjetable que él tenía que escribir. Ésta era su impronta. Tenía que hacer de su filosofía una dramaturgia, crear sus personajes. De hecho, el *Diario de un seductor* sería escrito —dicho con sus palabras— para rechazar a Regina.⁶ De aquí que su separación presente esos tintes dramáticos impresos a lo largo de todas sus páginas.

En cuanto a su renuncia al matrimonio podríamos esgrimir dos argumentos constitutivos; por una parte, la condición matrimonial atenta contra la individualidad y la soledad necesarias al escritor y, por otra, contra el amor y la seducción como fuerzas vivificadoras del deseo. Mas la individualidad, antes que el poder amatorio, corre el mayor peligro con el vínculo matrimonial. El célibe filósofo apunta en el *Diario íntimo*:

⁴ Véase Maurice Blanchot. *Pasos falsos*, op. cit., p.12. Sirva decir aquí que el silencio, como una especie de batería de la interioridad, de vitamina de la escritura, es también un vínculo con la Nada.

⁵ Nuestra intención en este capítulo es hacer algunas reflexiones acerca de esta relación del individuo con lo Absurdo, concepto por demás complejo para ser desmenuzado en esta nota. Más adelante se abordará.

⁶ Cfr S. K. *Diario de un seductor*, op. cit., p.385.

Amor y matrimonio es en el fondo un corroborante más profundo del amor propio; uno se vuelve doblemente egoísta; por esto los esposos se sienten tan contentos, tan prósperos para la vida vegetativa, porque el puro amor no está hecho para la existencia terrenal como el egoísmo. El solitario, por lo mismo carece de egoísmo, los esposos lo expresan diciendo de él: “Es un egoísta”;⁷ porque los esposos parten de que el matrimonio es amor.

Kierkegaard, haciendo eco de sus propios enigmas existenciales, habló mucho del matrimonio. De hecho, su *Estética del matrimonio* constituye una obra para la que todavía no hallamos parangón en nuestros días. Quizá sirva apuntar que en esta obra Kierkegaard tratará de conciliar el amor romántico con la vida matrimonial. En ello, por supuesto se verá implícita una ética. En pocas palabras, Kierkegaard advertiría como signo distintivo del matrimonio la confirmación de un contrato ético emanado del contrato nupcial, de la representación ritual de una convivencia meramente ética. Enumerará para ello los porqués del matrimonio. Arguyendo, sin embargo, que

Entregándose a la crítica del matrimonio, nuestra época se declara por el amor excluyendo al matrimonio, y por otra parte admite el matrimonio excluyendo al amor. Así hemos visto en un drama moderno a una razonable costurerita formularse esta sabia observación sobre esos señores: “Nos aman, pero no se casan con nosotras; a las mujeres de su mundo no las quieren, pero se casan con ellas”.⁸

De modo que la pasión puede entrar en relación con lo ético y lo religioso sin que medie en ello la reflexión. El valor de la bendición nupcial se instaurará con independencia del vínculo como tal. “Te cases o no te cases, te arrepentirás igual”—dice Kierkegaard

⁷ Cfr. S. K. *Diario íntimo*, op. cit., p.198.

⁸ Cfr. S. K. *Estética del matrimonio*, op. cit., p. 33.

en *Diapsálmata*—.⁹ El matrimonio es para Kierkegaard un paradigma social y, cristianamente hablando, saludable, estético, pero está sujeto a una normatividad prescriptiva que no se escapa a la concepción del amor en términos aún más sublimes, sublimados. El matrimonio, como la vida, como la existencia, estarán sujetos al tiempo, de modo que su campo de batalla es el tiempo. Quizá la montaña más difícil de escarpar para Kierkegaard fuera el acceder a la condición de esposo sosteniendo hasta el final ese sentido ético-religioso y misterioso del compromiso, y todavía más complicado, conservando el deseo sexual e inmediatesta de la vida estética y romántica.¹⁰

Antígona; la niña del poeta demoníaco; Emelina de la comedia de Scribe; Marie Beaumarchais, Doña Elvira y Margarita¹¹ y, de la misma forma la seudonimia, entre otras figuras estratégicas, permitirán al filósofo jugar con la duplicidad, le permitirán —como hemos visto— encontrar en el silencio y la soledad el principio, el punto de partida de toda comunicación eficiente aunque efímera. Pero también éstas tendrán que quedar atrás.

En adelante, el estadio estético, una vez cristalizado, exigirá del caballero el tornarse hacia una nueva posición caracterizada por la “reflexión infinita”, es decir, la que hace indefectiblemente transitar al poeta hacia los estadios ético y religioso.

1. El Rincón de Ocho Caminos

Justamente es la soledad la que permite al filósofo lucubrar acerca de las múltiples peripecias de la vida y sus valores socializados. La soledad es la que permite al poeta, al novelista o al filósofo, consagrarse a la escritura de la obra. Paul Auster, el todavía joven novelista norteamericano (1947), en su novela *La invención de la*

⁹ Cfr. *Diapsálmata*, del aforismo titulado “Dilema. Una exposición extática”, pp. 47-49.

¹⁰ “Kierkegaard decía de sí mismo que era erótico hasta un punto extraordinario”, así lo asegura Jean Wahl.

Cfr. *Kierkegaard, op. cit.*, p. 14.

¹¹ Véase *Siluetas, op. cit.*

soledad, que se revela a sí misma como dotada de inspiración kierkegaardiana (e incluso no deja de citar al filósofo), nos dice:

Cada libro es una imagen de la soledad. Es un objeto tangible que no puede levantar, apoyar, abrir y cerrar, y sus palabras representan muchos meses, cuando no muchos años de la soledad de un hombre, de modo que con cada libro que uno lee puede decirse a sí mismo que está enfrentándose a una partícula de esa soledad.¹²

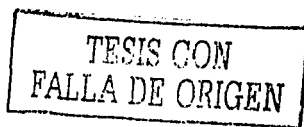
No es difícil encontrar en el sentimiento trágico del Romanticismo, en poetas como Keats, Hölderlin, Leopardi o Novalis un culto al silencio como principio. Incluso su significado y su ejercicio práctico toma en ellos un carácter tan sólido como sustrato de su pensamiento, que podríamos afirmar que se trata de una de sus categorías. En Kierkegaard el silencio está imbricado en la edificación del propio yo.

Una metáfora, ilustrada al inicio de *In vino veritas*, resultará clave en la comprensión del orden vital que establece la dramaturgia de la existencia. Se trata del “Rincón de Ocho Caminos”: figura que nos habla de la soledad que envuelve la propia individualidad, y que sirve para expresar esta paradójica necesidad del escritor.

Con la metáfora del “Rincón de Ocho Caminos”, expresada en la obra que hemos mencionado, el filósofo danés querrá poner de relieve la condición contradictoria a la que se expone el individuo en cuanto a su soledad y su inmersión inevitable en el mundo social. El individuo está solo, sí, ha nacido solo y se morirá solo, pero no se halla, como Robinson Crusoe, aislado; por el contrario, se halla en medio del bullicioso ajeteo de la colectividad, de aquí que el filósofo mismo subraye el contraste y la paradoja que encierra la expresión, diciendo:

En el bosque de Gribs hay un lugar que se llama “El Rincón de Ocho Caminos”. Solamente lo puede encontrar

¹² Cfr. Paul Auster, *La invención de la soledad*, op. cit., p.193.



el que lo busque con mucho empeño, puesto que no aparece señalado en ningún mapa. El propio nombre de este lugar es ya una enorme contradicción. ¿Cómo puede, en efecto, llamarse rincón aquel sitio en que se cruzan nada menos que ocho caminos? ¿Cómo pueden unas carreteras o unos senderos abiertos a todo tránsito ofrecernos la idea de un rincón apartado y tranquilo? [...] Todo es allí oculto, apartado, secretísimo. Muy próximo al cruce hay un cercado que se llama “El Seto de la Desgracia”. La contradicción de esta nueva denominación contribuye a aumentar todavía más la sensación de soledad de nuestro lugar, ya que toda contradicción nos hace sentirnos profundamente solitarios.¹³

El hecho de estar solo en medio de la multitud apunta a una cuestión fundamental: la interioridad. La condición de la existencia de cada uno, de cada yo en el mundo, es intransferible, de aquí que en la parábola del “Rincón”, la interioridad se preserva, ya que el yo asume, por sobre todo, su soledad. En el *Diario íntimo* detalla esta condición:

En la intimidad de cada hombre siempre existe la angustia de estar solo en el mundo, olvidado y descuidado por Dios, en este inmenso gobierno de millones y millones. Uno sofoca esa angustia con la visión de tantos hombres como nos rodean, vinculados a nosotros por la naturaleza o por la amistad; pero la angustia persiste, y uno no osa pensar en lo que experimentaría si todo le fuera arrebatado.¹⁴

Si la soledad embarga a la vida individual, “El Rincón de Ocho Caminos” viene a demarcar, sin rasgos trágicos, el estado de perfecta discontinuidad en la que el individuo se halla. Existe una *conditio primigenium*, un ámbito privado que cada individuo habita y que sólo él allana. Un territorio señalado por una especie de

¹³ Cfr. S. K., *In vino veritas*, op. cit., p.19.

¹⁴ Cfr. S. K., *Diario íntimo*, op. cit., p. 203.

sentido común o de localización según los cuales se responde a un tiempo y un espacio inintercambiables.¹⁵

Cabría hacer mención de que en el “Rincón de Ocho Caminos” el filósofo transmite una visión del individualismo según la cual la persona es dueña de una condición subjetiva, es decir, privilegiadamente perteneciente al orden de la interioridad. Si los individuos estamos inmersos en una colectividad de individuos, ello no descarta el hecho de que nuestro lugar en el mundo (espacio-temporal) sea uno, único e insustituible y, sobre todo, solitario.¹⁶

En una magistral carta a Regina, emitida durante el noviazgo, Kierkegaard expresó su sentimiento amoroso precisamente en el tenor de este “Rincón”:

Mi Regina:

He leído muchas páginas de Platón sobre el amor; y sin embargo hay un elogio del amor al que atribuyo más valor que a la *summa summarum* de todos los concurrentes al banquete; o más bien es un amor del que quiero hacer el elogio no en un banquete sino *en el silencio de la noche, cuando todos duermen, o en medio del estrépito ensordecedor, cuando nadie me comprende.* [...] ¹⁷

El “Rincón de Ocho Caminos” responde sin duda a una intención de oponerse a la objetividad hegeliana –sustentada en la pasión y el deseo de una totalidad– con la idea de que la verdad reside en la subjetividad. Jean Wahl expresa esto muy atinadamente:

¹⁵ Acudamos a la siguiente apreciación de orden ontológico del filósofo contemporáneo Charles Taylor: “Para estar capacitado para responder por sí mismo uno ha de saber dónde se encuentra y a qué quiere responder. Y por eso naturalmente nos inclinamos a hablar de nuestra orientación fundamental en términos de quiénes somos. Perder esa orientación, o no haberla encontrado, equivale a no saber quién se es. Y esa orientación, una vez conseguida, define el lugar desde, es que respondes, es decir, tu identidad”. *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna, op. cit.*, p. 45. En este sentido también la obra de Kierkegaard *El tratado de la desesperación o La enfermedad mortal*, bordará su sentido en torno a la identidad del yo, cuestión en la que abundaremos más adelante.

¹⁶ Yo soy una y la misma. Aun en medio de la multitud, mi ser respira en mi unicidad. Ciertamente, esta es una cuestión que para todos aquellos posteriores filósofos interesados en la existencia, Heidegger, Jaspers, Sartre, Marcel, etc., se traducirá en términos aun más intelectuales.

¹⁷ Cfr. S. K., *Cartas del noviazgo, op. cit.*, p.71. Los subrayados son míos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Kierkegaard rehúsa ser considerado como parte de un todo. Ver en él un simple párrafo en el sistema del mundo, es negarlo. Podríamos decir, escribe, que yo soy el momento de la individualidad, pero yo me niego a ser un párrafo en un sistema. Al pensador objetivo opone, pues, el pensador subjetivo, o aun aquel a quien llama el individuo, el único.¹⁸

La soledad constituye ese recinto sagrado que el silencio preside como una profunda respiración. Es gracias a la soledad que la fantasía fructifica, pero también es por ella que emerge el sentimiento fundamental de la existencia. Aun considerando que cada individuo sea el agente de su propia libertad, o que su entendimiento actúe frente a lo que se halla fuera de él, es decir, de Dios, “el existir será el más alto valor”.¹⁹ Debido a que el individuo existente se sabe en contacto con algo externo a él: “Su pensamiento sufrirá una especie de crucifixión”.²⁰ Por tanto, la “reflexión infinita” (de la que ya hemos delineado algunos rasgos fundamentales) habrá de preñar al poeta demoníaco de sentimientos cabalmente religiosos que lo pondrán de frente a lo que el filósofo llamará “lo Otro absoluto”.²¹

De aquí que la figura anfibológica del “Rincón de Ocho Caminos” sea una derivación de esta condición y funja también como un espacio que es preciso mantener a resguardo. La interioridad para nuestro filósofo, en otras palabras, la soledad vivida desde la realidad subjetiva, exige la práctica de permanecer libre de toda intención objetivable. Es decir, que es preciso salvaguardar la interioridad de todo intento exotérico.

Si bien podríamos, con Ernst Becker, llamar a Kierkegaard psicoanalista, “sin temor de que se rían de nosotros”,²² éste marchó,

¹⁸ Cfr. Jean Wahl, *Historia del existencialismo*, op. cit., p. 10.

¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

²⁰ *Ibid.*, p. 13.

²¹ Jean Wahl se refiere a ello en los siguientes términos: “...un dios que, por cierto, es un protector, pero que en su esencia es absolutamente heterogéneo al individuo: un amor infinito que nos acoge, sin duda, pero que sentimos distinto a nosotros, porque en nuestra individualidad somos absolutamente opuestos a él”, *idem*.

²² Cfr. Ernst Becker, *El eclipse de la muerte*, op. cit., p. 111.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

a diferencia de Freud, a contrapelo, en la preservación de la interioridad. El psicoanálisis quizá esté pretendiendo sacarla a la luz, mas Kierkegaard recomienda mantenerla como el único tesoro que hay que preservar de toda clase de intrusión y despojo.

La subjetividad silenciosa en medio del ajetreo ruidoso de los ocho caminos nos describe sobre todo al actor de la existencia, pero también al actor-espectador de la misma. Estamos frente al actor-espectador de la dialéctica existencial. De nada servirá integrarlo previamente a un foro, ni obligarlo a acudir a los ensayos. Este paradójico “rincón”, fuera de todo tiempo y espacio, fuera de toda especulación, será irrepresentable. Es el no-lugar crucial donde el individuo solitario se debate. Está solo, completamente solo, pero también está acompañado, completamente acompañado.

Gracias al “Rincón”, el actor-espectador tendrá que habérselas con su propia existencia. Cara a cara. De nada servirá que prevea un foro imaginario para una posible representación. El actor-espectador será acaso un trashumante obligado a actuar y presenciar el teatro, pero será el teatro del devenir que no se ensaya ni se anuncia en marquesina alguna. En este espacio el individuo tendrá que prescindir de un espacio escénico predeterminado. De modo que:

Los ocho caminos y el mucho tránsito son meramente una posibilidad, una idea que se nos puede pasar por la cabeza, puesto que en realidad nadie transita por allí, a no ser algún que otro insecto que se atreve, *lente jectinans*, a cruzar de un lado a otro: o algún caminante que pasa a toda prisa, volviendo la vista a todas partes, no para ver a nadie, sino para evitar que alguien lo pudiera ver a él; o algún fugitivo que se esconde por aquellos parajes y en su escondrijo no barrunta siquiera el afán de todo caminante que espera recibir algún mensaje, pues él sólo espera recibir una bala mortal que le atravesara el corazón o la cabeza, lo que no explica, sin embargo, que se agite tanto cuando un ciervo es abatido por la bala de un cazador. No, nadie transita de ordinario por este lugar, solamente el viento, del que nadie sabe de donde viene y adónde va.

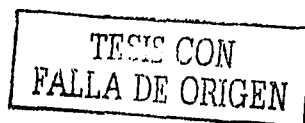
De aquí que podamos derivar también el hecho de que el “Rincón” alude más a un estadio de posibilidad que a un espacio real y habitable; se trata de un “grado cero”, podríamos decir, donde el ser vive y respira en un remanso de paz solitario e intransferible, pero virtual. Kierkegaard continúa diciendo inmediatamente:

Por eso en este rincón de los ocho caminos uno se siente más solitario incluso que aquel que se dejara engañar por el sortilegio seductor de la soledad mágica que arrastra hacia sus guaridas al caminante incauto, o a aquel otro que su propia iniciativa huella el sendero más estrecho del bosque en pos de su escondrijo más recóndito. ¡Ocho caminos y ningún caminante! Es como si el mundo hubiera muerto y un único superviviente a la catástrofe cósmica se viera en la perplejidad de no encontrar a nadie que lo enterrara. O como si todos los transeúntes del mundo entero hubiesen atravesado este cruce de los ocho caminos y se hubieran olvidado por completo del que quedó allí totalmente a solas.²³

La soledad y su aliado, el silencio, plantean un dilema a la vida humana, ya que ésta transcurre en buena medida entre el ajetreo y el bullicio colectivos; en realidad, sería muy difícil abstraerla de esta verdad trivial, sin embargo el traer aquí a colación a Pascal no resulta desatinado cuando afirma que: “La infelicidad del hombre se basa en una sola cosa: que es incapaz de quedarse quieto en una habitación”.

El silencio de Sören, su mutismo, es otra expresión más de su forma de comunicación indirecta, y quizá podríamos reconocer en éste por lo menos tres motivaciones: 1. Una voluntad de ocultación que no es otra cosa que la defensa de la interioridad como ámbito de la intimidad desdichada. 2. La desesperación y la angustia como estados de conciencia inherentes al escritor y 3. El arte del actor-espectador.

²³ Cfr. S. K., *In vino veritas*, op. cit., pp. 19-20.



De la primera motivación cabría mencionar que Kierkegaard execraba del engaño de los escritores: “Esas personas reputables – decía–, los engañadores que quieren que la comunicación les sirva en lugar de servir ellos a la comunicación, se presentan al público sólo para ganar reputación para ellas mismas”;²⁴ él, por tanto, esgrimirá otra política como escritor: aquella que le permita comunicar –como ya lo hemos dicho– lo incomunicable: el silencio de la interioridad. De la segunda motivación podemos adelantar que tanto la desesperación como la angustia, a través de obras como el *Tratado de la desesperación* (o *La enfermedad mortal*) y *El concepto de la angustia* serán dos grandes categorías que cimientan el castillo interior del individuo. En cuanto al arte del actor-espectador no dejamos de advertir, a lo largo de toda la obra del dinamarqués, la presencia del *voyeur*.²⁵

El escritor requiere de la soledad, es sólo por ella que puede consagrarse a la escritura, sólo así puede mirar en su interior y observarse a sí mismo como a través de una esfera de cristal, sólo así puede multiplicarse y buscar, estilógrafo en mano, un método, aunque sea indirecto y asistemático, de comunicarse. ¿Acaso se trata de engañar? Nada de eso. El escritor busca que quienes lo miren puedan ver, a pesar de la mascarada, su yo secreto.

2. El Caballero de la resignación infinita

Como hemos señalado en toda su amplitud, a Kierkegaard no le interesaba poner en pie sus categorías sobre bases meramente “intelectuales”, por el contrario, todo el afán puesto en la descripción, trayectoria y acción de sus seudónimos y personajes conceptuales, ya sean pertenecientes a los *Estudios estéticos*, o a los

²⁴ Cfr. S. K., *Diario íntimo*, p. 69. Esta posición de Kierkegaard ante los escritores podría equipararse a la que sostuvieran Sócrates-Platón frente a los sofistas.

²⁵ En *Mi punto de vista* –la autobiografía como escritor de Kierkegaard– se pone de relieve esta vocación de *voyeur* en los siguientes términos: “Comencé a conocer a todos los tipos de hombres: sin embargo, nunca se me ocurrió que podría encontrar a un confidente en alguno de ellos, y a ninguno de ellos se le ocurrió que era mi confidente. Es decir, *me veía obligado a ser y era un observador*”, *op. cit.*, p. 99. Las cursivas no son del autor.

Discursos edificantes, apuntaba sobre todo a señalar aquellas fuerzas que conducen a la verdad por las vías de la experiencia, es decir, las vivenciales. La filosofía para Kierkegaard no es huera actividad intelectual. Por el contrario ella sólo puede expresarse a través de sentimientos básicos como la desesperación y la angustia, y sólo mediante ellos es que el pensamiento se transforma adquiriendo nuevas fuerzas que lo impulsan hasta “fuentes de verdad que ni siquiera existen para los demás hombres”, en palabras de Leon Chestov.²⁶

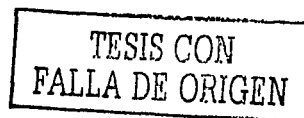
En obras como *La repetición*, y más tarde *Temor y temblor* y *El concepto de la angustia*, guardando las respectivas distancias y variaciones, la desesperación y la angustia serán categorías inexcusables para la comprensión de su filosofía, su moral teológica y su terapéutica psicológica.

Bajo la firma de J. Anticlimacus (el último seudónimo en el tiempo), *La enfermedad mortal* (o *Tratado de la desesperación*, 1849) nuestro filósofo concentrará en buena medida los rasgos de la desesperación. Con esta obra, por antonomasia psicológica, Kierkegaard dona para la posteridad una especie de guía psicológica en materia del yo ante la muerte. Partiendo de que el yo es el espíritu, la orientación interna de cada individuo consigo mismo significará la relación más delicada y peligrosa, ya que: “El hombre es una síntesis de infinito y finito, de temporal y eterno, de libertad y necesidad. en resumen una síntesis.”²⁷ Particularmente, la desesperación parece hallar sus fuentes en el extravío del sujeto en cuanto a investir una identidad, un yo. “La desesperación es la discordancia interna de una síntesis, cuya relación se refiere a sí misma.”²⁸ Para Anticlimacus sólo hay dos formas de vivir desesperado: querer ser otro que yo mismo, o bien, querer ser yo mismo. Es. en la discordancia de esta relación, que la “enfermedad mortal” constituirá, en sentido lato, la enfermedad de la desesperación. Ésta radicará más en la incapacidad de morirse que

²⁶ Cfr. Leon Chestov, *Kierkegaard y la filosofía existencial*, p. 35.

²⁷ Cfr. S. K., *La enfermedad mortal*, op. cit., p. 19.

²⁸ *Ibid.*, p. 24.



en la esperanza que para los cristianos constituye el más allá de la muerte. El desesperado está enfermo de muerte e incluso no puede morirse, puede morir la muerte, y vivir un sólo instante la muerte, “es vivirla eternamente”.²⁹ Entonces, la enfermedad mortal consistirá en no poder morir.

Como no existen personas enteramente sanas, al decir de los doctores, podría también decirse, conociendo bien al hombre, que no existe uno exento de desesperación, en cuyo fondo no habite una inquietud, una perturbación, una desarmonía, un temor a algo desconocido o a algo que no se atreve a conocer, un temor a una eventualidad externa o un temor a sí mismo; así como dicen los médicos de una enfermedad, el hombre incuba en el espíritu un mal, cuya presencia interna, o relámpagos, en raras ocasiones, un miedo inexplicable le revela. Y en todos los casos nadie ha vivido nunca y no vive fuera de la cristiandad sin estar desesperado, ni dentro de la cristiandad, si no es un verdadero cristiano; pues sí no lo es íntegramente, queda siempre en él un grado de desesperación.³⁰

No es posible escapar a la desesperación, ésta es un pasaje anímico que el yo no podrá rebasar fácilmente. Este juicio es contundente, pero entre más consciente se está de ello, al igual que de la angustia, más cerca se está de hallar una cura más o menos efectiva de la enfermedad mortal. Ya que

...lejos de que todos aquellos que no se creen o no se sienten desesperados no lo estén, como la gente supone, y que sólo lo estén los que dicen estarlo, muy por el contrario el hombre que sin simulación afirma su desesperación, no está tan lejos de curarse, incluso está mucho más cerca de ello --en un grado dialéctico- que

²⁹ *Ibid.*, p.28.

³⁰ *Ibid.*, p.33.

todos aquellos a quienes no se cree y no se creen tampoco desesperados.³¹

La desesperación es una expresión de la condición humana. Y aunque se quiera negarla, no puede evadírsele. Incluso si se la llegara a ignorar y a mantener soterrada esto sería lo más nocivo para el espíritu.³² En *Temor y temblor*, Johannes de Silentio será el encargado de conducir al Caballero de la resignación infinita, en su aspiración, a dar el salto a Caballero de la fe.

A modo de paréntesis, me permito mencionar nuevamente que Ernest Becker, en el *Eclipse de la muerte*, ve a Kierkegaard ocupar un sitio por encima del psicoanálisis. Éste advierte un poder anticipatorio de la obra psicológica kierkegaardiana. Así, considera el texto *La enfermedad mortal* una obra pionera en los estudios sobre la psicosis, así como el *Concepto de la angustia*, en los de la neurosis.³³ Esto nos habla de que la psicología de Kierkegaard está presente en la filosofía de la existencia, sin que esta afirmación se reduzca a un psicologismo, ya que existen pruebas contundentes de que en Kierkegaard la psicología es una herramienta filosófica eficaz. En todo momento, a través de sus frases, asoma una suerte de terapia. Su lectura produce el efecto de una cura para el aquejado. Su medicina la ha probado consigo mismo, por medio de un afán introspectivo sin tregua, de aquí que el individuo posea en sí mismo, virtualmente, aquellos elementos (como el silencio, tanpreciado por él) mediante los cuales puede obtener alivio a sus confusiones y dudas, plagas características de nuestro mundo. En la obra *Concepto de la angustia*, sostiene:

³¹ *Ibid.*, p.37.

³² En la segunda parte de *O lo uno o lo otro*, es por demás explícito el consejo de Kierkegaard: "Te exhorto a la desesperación, no como a un consuelo, como a un estado en el que debes permanecer, sino como a un acto que requiere toda la fuerza, toda la seriedad y todo el recogimiento del alma, pues mi convicción, mi victoria sobre el mundo es que todo hombre que no ha gustado la amargura de la desesperación se ha engañado siempre acerca del sentido de la vida, aun en el caso de que haya conocido en la suya la alegría y la belleza", en: Prólogo de José Antonio Miguez a *Mi punto de vista*, *op. cit.*, p.14.

³³ Véase Ernst Becker, *op.cit.*

Aquel que es educado por la angustia se ha educado por la posibilidad, sabe más a fondo (que un niño el alfabeto) que no le pedirá absolutamente nada a la vida, y que el terror, la perdición, la aniquilación se encuentran muy cerca de cualquier hombre, y ha aprendido la provechosa lección de que cualquier miedo que nos asusta puede convertirse en el minuto siguiente en un hecho real; entonces entenderá de un modo diferente la realidad.³⁴

Como se ve, la manera de tranquilizar de Kierkegaard no será administrando un soporífero, sino por el contrario, mirando la vida de frente en busca de la existencia verdadera, sin aderezos, pero con sabiduría. Lo que propone, entonces, es una fidelidad a sí mismo y una constante elevación.

De modo que para llegar a ser Caballero de la resignación será preciso transitar los laberintos de la desesperación, ya que ésta se halla totalmente vinculada a la resignación infinita.

La resignación infinita es esa camisa de que se habla en un cuento popular: sus hilos han sido tejidos con lágrimas, ha sido cosida con lágrimas, la tela ha sido blanqueada con lágrimas y, a pesar de todo será una coraza más protectora que la de acero y de hierro.³⁵

El Caballero de la resignación ocupará un lugar central en estas obras. En el texto *La religión y el amor* (ampliamente referido en el primer capítulo, perteneciente a una época posterior a las obras que ahora nos ocupan), el poeta demoníaco pasará a ocupar, en razón de la "reflexión infinita", el estatuto del Caballero de la resignación infinita.³⁶

Debido a que el poeta demoníaco ya no se halla cabalmente inmerso en el estadio estético (él ya no es más un reflejo de Don Juan, quien asume sin ambages su pertenencia al orden de la

³⁴ Cfr S. K.. *Concepto de la angustia, op. cit.*, p.281.

³⁵ Cfr.S. K.. *Temor y temblor, op. cit.*, p.109.

³⁶ En realidad todos sus personajes conceptuales están comprometidos en cierta forma con la "reflexión infinita".

inmediatez, al mundo de los estadios eróticos inmediatos y tampoco pretende acceder a otra toma de posición vital) su condición ahora es fluctuante y ambigua, lo que lo coloca ante los llamados y exigencias de los estadios ético y religioso, es decir, de la conciencia desesperada. Es aquí donde respira el Caballero de la resignación absoluta. Apelemos al vivo retrato que Chestov nos ofrece:

A ciertos hombres les parecerá acaso más tentador matar en ellos el deseo de la princesa, embotar, por así decirlo, la acerada punta del dolor. Kierkegaard llama a tal hombre el caballero de la resignación. Y hasta encuentra para él palabras compasivas y, sin embargo, “debe ser maravilloso obtener a la princesa”, y “el caballero de la resignación que así no lo piense es sólo un impostor”; su amor no es un amor verdadero.³⁷

De Kierkegaard existe un rasgo permanente, ése en el que lo vemos lamentarse repetidamente por no haberse casado con la mujer amada. Empero, en este reiterado sentimiento se asoma siempre la esperanza de que de haberlo hecho hubiese sido infinitamente feliz. Después de todo, ningún enamorado renuncia así porque sí al deseo de cristalizar su amor, y, si ese fuera el caso, él estaría transgrediendo las reglas de oro del caballero.³⁸ Todo amante verdadero no renuncia a su amor, aunque en el terreno de la realidad éste no pueda realizarse. Su resignación, por tanto, está cifrada precisamente en la aceptación de que aunque su ideal no es posible en el terreno de lo inmanente, en el orden infinito sí lo es, en el territorio de la posibilidad del infinito desear. Ideal y realidad serán entonces para el Caballero de la resignación infinita una contradicción a superar a través de un concepto más alto, es decir, más entrenado en la danza del espíritu. El caballero de la fe aparecerá entonces como horizonte de posibilidad: “Los caballeros

³⁷ *Ibid.*, pp. 84-85.

³⁸ Ciertamente, hay mucho del amor cortés en las inspiraciones dramáticas de Kierkegaard. Él, como sus personajes, muestra un proceder caballeresco dictado por una tarea heroica y un profundo sentido del honor.

del infinito son bailarines y alcanzan altura”.³⁹ Su danza quizá sólo pueda equipararse a la del Zaratustra nietzscheano.⁴⁰

Pero cabría pensar, siguiendo el hilo de nuestra reflexión, que así como esta distensión del vínculo amoroso colocaría al amante en el pasaje del arrepentimiento, éste le permitiría, también, entregarse a la religiosidad absoluta (“siempre que no sea a ese embrollo que amasan los pastores” –como lo advierte el danés en el *Diario íntimo*⁴¹). Al Caballero de la resignación parecen pertenecer entonces las facciones más íntimas del propio Kierkegaard, éste, en última instancia, se halla resignado a su renuncia, mas no cesa en conquistar por lo menos el “sentido” de la existencia, partiendo de la fórmula de “elegir una elección”.⁴² En sus palabras: “El uno mismo que se escoge al elegirse uno, debe estar previamente presente, justamente para que pueda ser elegido; y así sucede que sólo se puede elegir a la persona amada que ya es amada. Elegir un amante sólo significa aceptar al amado”.⁴³

Es precisamente en las fronteras de esta elección que el Caballero de la resignación representará su mejor papel; él rebasará las formas del burgués, quien está discretamente adecuado a las simulaciones que su sociedad le demanda. Este caballero es un símil del Job bíblico que “suspende la ética”⁴⁴ en aras de oponerse a todas sus añagazas de la Necesidad. Éste apunta inevitablemente a la rebeldía del que oponiéndose a las reglas eternas del universo se enfrenta al Absurdo, sin importar que la rebelión esté perdida de antemano. El Absurdo al que se resigna este caballero conlleva una incomodidad persistente y una náusea incurable, quizá atenuada pero nunca sobrepasada. Kierkegaard lo expresa así:

³⁹ *Ibid.*, p. 103.

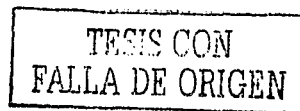
⁴⁰ Zaratustra dice: “Yo sólo creería en un dios que supiera bailar [...] Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo debajo de mí, ahora baila un dios en mí.”. Cfr. F. Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*, *op. cit.*, p. 262.

⁴¹ Cfr. S. K. *Diario íntimo*, *op. cit.*, p. 385.

⁴² Cfr. T. W. Adorno, *op. cit.*, p. 34. La elección final que, por supuesto, no está exenta de riesgos, será la de hacerse libre. La libertad misma se convierte en fundamento de la elección.

⁴³ *Ibid.* p.55.

⁴⁴ Cfr. Leon Chestov, *op. cit.*, p.59.



La resignación me proporciona la conciencia de la eternidad: es un movimiento perpetuamente filosófico que podré realizar tan pronto como se me exija, algo que puedo comprometerme a hacer por medio de una severa disciplina interior [...] un movimiento que puedo realizar con mis propias fuerzas.⁴⁵

La absurdidad precisa de la fe, entendida esta última como la paradoja: categoría fundamental del corpus filosófico entero de nuestro filósofo. “Lo absurdo es la razón lúcida que comprueba sus límites” —escribiría Albert Camus a cien años de distancia de Kierkegaard.⁴⁶ Será necesario renunciar a la novia, a la princesa, a la niña, para saber reconocer por medio de esta renuncia, que se “renuncia a lo finito”.⁴⁷ Job rechazó todos “los consuelos engañosos de la sabiduría humana”, y Kierkegaard reconoció —como lo dice Camus— que “el pecado no consiste tanto en saber (a este respecto todo mundo es inocente) como en desear saber”.⁴⁸ El Caballero de la resignación, al igual que el poeta demoníaco, no halla su potencia o su impotencia en el “salto cualitativo”, sino en la honestidad que consiste en transitar ese borde vertiginoso, en tanto todo lo demás “es subterfugio”.⁴⁹

Al equiparar al Caballero de la resignación con figuras más cercanas a nuestra actualidad, no podemos soslayar a autores como August Strindberg y Franz Kafka (íntimos lectores de Kierkegaard), dos activos caballeros de la resignación infinita. En los tres casos, las muchachas que los desvelaban no eran en realidad sus amadas, sino nada menos que la ocasión que despertó en ellos la vena de la actividad creadora y los convirtió en poetas.⁵⁰ El caballero resignado obra la repetición, ello es porque reconoce la absurdidad de su deseo, se atreve a renunciar a lo finito en pos de lo infinito. En Kafka, por ejemplo, a través de “un universo inefable en el que el

⁴⁵ *Ibid.*, p.86. Cita extraída de *Temor y temblor*.

⁴⁶ Cfr. Albert Camus. *El mito de Sísifo*, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁷ *Ibid.*, p.87.

⁴⁸ *Ibid.*, p.59.

⁴⁹ *Ibid.*, p.60.

⁵⁰ Cfr. S. K. *La repetición*, *op. cit.*, p.141.

hombre se da el lujo torturante de pescar en la bañera sabiendo que no saldrá nada de ella”,⁵¹ es decir, dándose el lujo de contrastar, absurdamente, magnitudes tan distantes como la del deseo y la realidad. Se requerirá entonces de un “remedio sutil” que nos permita imaginar el poder dar un brusco “salto” mediante el cual todo cambie. Strindberg declara decididamente el haberse debatido profundamente frente a la “nociva” influencia de Kierkegaard en su evolución. Reconoce que “Kierkegaard no le hubiera calado tan hondo si no hubiera sido por una serie de circunstancias que le ocurrieron al mismo tiempo”.⁵² Strindberg ve a Kierkegaard “predicar la locura”: “Johan no podía comprender que Kierkegaard, el estilista, había renunciado al goce escribiendo la parte A, y que el seductor y Don Juan eran el mismo escritor satisfaciendo en la imaginación, el deseo”.⁵³

Aunque en una gran medida inasible, la filosofía kierkegaardiana señala, como único faro seguro, el Absurdo. Paradójicamente, “lo absurdo es esencialmente un divorcio”,⁵⁴ es el producto de una contienda perdida de antemano, ya que es el resultado de una contrastación desigual, Job ante Dios, Abraham ante Dios, Kierkegaard ante Dios. El Absurdo “no está ni en el uno ni en el otro de los elementos comparados. Nace de su contradicción”.⁵⁵

El “salto cualitativo”, que motiva al poeta demoníaco a transformarse en Caballero de la resignación infinita, podrá efectuarse sólo si se deja atrás, en primera instancia, el estadio estético (pues éste ya no puede vivirse sino a través de la lente ético-religiosa); y se resuelve a ocupar el lugar del sujeto sometido a la paradoja de la fe. Y en todo ello no hay infatuación.

Lo imposible se convierte en posible porque el caballero lo expresa espiritualmente, pero al hacerlo así expresa a la

⁵¹ Cfr. A. Camus, *op. cit.*, p. 140.

⁵² Cfr. August Strindberg, *Fermentación*, *op. cit.*, p. 197.

⁵³ *Ibid.*, pp. 197 y 199.

⁵⁴ Cfr. A. Camus, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁵ *Idem.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

vez su renuncia a ello. Y el deseo que debía convertirse en realidad, pero que había quedado varado en la imposibilidad, se pliega ahora hacia dentro, aunque no por ello se pierde o cae en el olvido. Y así, el caballero siente dentro de él mismo, pues es demasiado orgulloso como para aceptar que lo que constituyó la substancia misma de su existencia haya podido ser un sentimiento efímero, algo pasajero. Mantiene joven este amor suyo, y con él crece en años y hermosura.⁵⁶

Kierkegaard llevará muy lejos, pero muy lejos, esta nueva contienda del amor y la seducción. De aquí que sólo en la figura bíblica de Abraham podremos encontrarnos ante la encarnación del Absurdo, entendido como la aceptación de la paradoja que constituye la fe. Antes, sin duda, habrá que recorrer la senda del Caballero de la resignación infinita.

3. El Caballero de la fe

Todos somos dueños de un sino. Todos nos vamos a ir de esta vida tarde o temprano. Todos nos estamos yendo de esta vida minuto a minuto, a través del tiempo de nuestras edades, entrañando un cuerpo que no cesa de cambiar y desgastarse. (El padre Abraham se hace viejo y todavía no logra engendrar un hijo.) Con la muerte se acaba nuestro destino (Abraham está destinado a ser el anciano progenitor de Isaac; lo más patético, a la luz de la ética y la normatividad humana, está destinado a ser el asesino de Isaac.) Abraham es un asesino porque es capaz de cortar la vida a su hijo en holocausto a su Dios. Abraham, a la luz de la ética, es un loco, un criminal. Desde la luz de la religión, él es y será el padre de la fe.

Con la figura de Abraham entramos estrictamente en materia ético-religiosa. Se trata ahora de la fe: "La fe no es [...] un movimiento estético, sino que pertenece a un estadio más elevado;

⁵⁶ Cfr. S. K. *Temor y temblor*, op. cit., p. 107.

precisamente por eso ha de ir precedida de la resignación; no es un impulso inmediato del corazón, sino la paradoja de la existencia”.⁵⁷ Todo lo relativo al estadio estético, si bien nunca queda del todo atrás, sí ocupa aquí una importancia meramente colateral. El cumplimiento del deseo, en términos inmediatistas ha dejado de ser el objetivo de este caballero y de sus estratagemas de seductor. El Caballero de la fe no cabe en la armadura del seductor, ésta es demasiado esbelta y ceñida al cuerpo para éste. Aquí el poeta demoníaco se ha metamorfoseado hasta alcanzar los rasgos vetustos del Caballero de la fe. El poeta demoníaco ha madurado su desgracia hasta el grado de olvidar a la Niña en pos de un amor completamente desinteresado (religiosamente hablando). Frente al campo religioso lo estético y lo ético ya no florecen igual, las viñas de la fe —por así decirlo—, son la promesa de un vino sagrado.

Temor y temblor, obra donde Kierkegaard se concentrará en dilucidar hasta la exacerbación los alcances de la gesta privada del padre de la fe: Abraham, es, además la obra (firmada por Johannes de Silentio) donde su pluma literaria se afinará hasta trazar, de un modo sin igual, los rasgos más profundos y detallados de este pasaje bíblico.⁵⁸ En el proemio de este texto el autor se sirve relatar, durante cuatro reiteradas veces, la escena primordial de la subida de Abraham e Isaac al monte Moriah. Advertimos en él que Kierkegaard recrea el pasaje, a cambio de reproducirlo a la letra, para incluirse a sí mismo en su drama con Regina.⁵⁹ Pero, en pocas palabras, lo que interesa al autor es exaltar el Absurdo que encierra esta gesta y, por lo tanto, el sentido paradójico de la fe. Citemos por lo menos la segunda reiteración de este proemio:

Era muy de madrugada cuando Abraham se levantó,
abrazó a Sara, desposada de su vejez, y Sara besó a Isaac,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁸ Johannes de Silentio, a causa de *Temor y temblor*, no sólo levantara pólvora en toda Dinamarca, sino en toda la comunidad filosófica y teológica hasta nuestros días.

⁵⁹ Cuando Kierkegaard se refiere al destete del niño en estas cuatro recreaciones, se estará refiriendo a su relación con Regina. “El niño es Regina y la madre que debe ennegrecer su seno el propio Kierkegaard”. Cfr. n.5, en *Temor y temblor*, p.64.

que la había librado de la vergüenza y era su orgullo y la esperanza de su descendencia. Cabalgaron en silencio durante el camino y Abraham no levantó los ojos del suelo hasta que llegó al cuarto día, entonces alzó los ojos y vio el monte Moriah, y de nuevo sus ojos se volvieron al suelo. En silencio recogió la leña para el sacrificio y en silencio ató a Isaac: en silencio empuñó el cuchillo: entonces vio al carnero que Dios le había dispuesto. Lo sacrificó y regresó al hogar... Desde aquel día Abraham fue un anciano, no podía olvidar lo que Dios le había exigido. Isaac continuó creciendo, tan florido como antes; pero la mirada de Abraham se había empañado y nunca más vio la alegría. Cuando el niño se ha hecho más grande y llega el momento del destete, la madre, virginalmente, oculta su seno, y así el niño ya no tiene madre. ¡Dichoso el niño que no ha perdido a su madre de otra manera!⁶⁰

Debemos recordar –con Chestov– que de Job, Kierkegaard ha aprendido que el hombre yerra si acepta sin más lo que le ha sido dado y lo vive en consecuencia como algo definitivo e irrevocable.⁶¹ El hombre piensa bien si, a cambio, es capaz de revelarse contra la Necesidad. En la filosofía del dinamarqués Abraham será, por excelencia, el único representante del Caballero de la fe: la figura más elevada del amor. Abraham es aquel devoto hijo de Dios capaz de aniquilarse y aniquilar lo que más ama en el mundo (su hijo Isaac), ya que ésta es la orden que le impone el amor de lo más elevado.

Cuando Abraham, solo, caminaba hacia el monte Moriah, la tarde era sosegada; se arrojó al suelo y su rostro tocó la tierra y pidió a Dios que le perdonase el pecado de haber querido sacrificar a Isaac, pues el padre había olvidado su deber para con el hijo. Repitió con frecuencia su solitario viaje, pero no logró encontrar la paz. No podía comprender cómo podía ser pecado el haber querido sacrificar a Dios lo más preciado que poseía, aquel por

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 64-65.

⁶¹ Cfr. L. Chestov, *op. cit.*, p.91.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

quien hubiera dado la propia vida tantas veces como hubiera sido necesario; y si era un pecado, si no había amado a Isaac lo suficiente, tampoco podía comprender entonces cómo le podía ser aquello perdonado, pues, ¿qué pecado podría haber sido más tremendo?⁶²

Hay, en toda la obra kierkegaardiana, infinitas apreciaciones acerca del ejercicio amoroso, de aquí que no sea inocuo afirmar que el amor constituye el único principio capaz de conducirlo hacia la fundamentación, obsesivamente detallada, de una dialéctica amorosa. Es por eso que vemos a Kierkegaard embargado continuamente por el asombro que le devuelve la propia hechura de su obra. Dicho agobio encontrará finalmente, si bien no su remanso, sí su última expresión en el concepto de lo Absurdo. Mediante éste, el poeta y filósofo-dramaturgo podrán mostrarnos los movimientos del amor más allá de una justificación histórica. Para ello se servirá del amor en su sentido más abarcante: el único sentimiento capaz de rebasar la temporalidad, de poseer los rasgos de un impulso infinito. “Mi relación con Dios es ‘el amor feliz’ de una vida que en muchos aspectos ha sido difícil e infeliz” –dirá en el tercer capítulo de *Mi punto de vista*.⁶³ El amor será entonces una actividad que desde siempre está apuntando hacia lo sagrado, hacia la vida entendida como una experiencia trascendente. El sistema hegeliano, por tanto, no podrá, ni estará en condiciones, de mostrar la salida. De aquí que Johannes de Silentio se vea impelido a asentar que el

No ha comprendido el Sistema –caso de que exista uno, y caso de que esté redondeado. Ya tiene bastante su débil cerebro con la tarea de imaginar la prodigiosa cabeza de que debe uno disponer en nuestra época para contener proyecto tan descomunal–. Aunque se lograra reducir a una fórmula conceptual todo el contenido de la fe, no se seguiría de ello que nos hubiésemos apoderado adecuadamente de la fe de un modo tal que nos permitiese

⁶² Cfr. S. K., *Temor y temblor*, op. cit., p. 65.

⁶³ Cfr. S. K., *Mi punto de vista*, op. cit., p. 85.

ingresar en ella o bien ella en nosotros. El autor del presente libro no es en modo alguno un filósofo, es *poeticeo et eleganter* un escritor supernumerario que no escribe Sistemas ni promesas de sistemas, que no proviene del Sistema ni se encamina hacia el Sistema.⁶⁴

Es desde esta toma de posición que podrá entenderse la existencia del Caballero de la fe. Éste —como hemos visto— no tiene cabida en el sistema hegeliano. La toma de posición de Johannes de Silentio es contundente. El Caballero de la fe no puede encontrarse de ningún modo en un contexto ya cercado de antemano. A éste le ronda el Absurdo. “El caballero de la fe tiene una clara conciencia de la imposibilidad: por lo tanto, sólo le puede salvar el absurdo, y lo aprehende por medio de la fe”.⁶⁵

Ya no se trata del Don Giovanni mozartiano ante el cual Kierkegaard se reclinara como un fiel seguidor en la orden de los eternos. Más lejos aún, amará por sobre todas las cosas finitas a Abraham. En éste ve una suspensión teleológica de la ética:

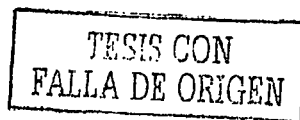
Queda fuera de cualquier duda que Abraham representa la fe, y que ésta encuentra en él su normal expresión, su vida no es sólo la más paradójica que imaginarse pueda, sino que lo es a tal grado que resulta imposible pensarla. Abraham obra por virtud del absurdo, pues absurdo es que él, como Particular, se halle por encima de lo general. Gracias al absurdo recupera a Isaac.⁶⁶

La ética no tiene una respuesta cabal frente al acto de Abraham. Ella está ocupada en señalar la conducta moral y las costumbres de los hombres. Desde su jurisdicción, la conducta de Abraham es inexcusable (quizá en mayor medida que la de Don Juan). El fallo de la ética es contundente, si como afirma Giorgio Agamben: “El hombre, siendo potencia de ser y de no ser está, por

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 56-57.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 124-125.



tanto, ya siempre en deuda, tiene ya para siempre una mala conciencia antes de haber cometido un solo acto culpable”.⁶⁷ De aquí que “Abraham atravesó la frontera de la ética... O la ética no es la realidad suprema, o Abraham está perdido”.⁶⁸ Si la religión tiene un sentido, éste es el de la absurdidad. El descubrimiento y asunción del sentido de lo Absurdo es la parte crucial de los estadios de la existencia. Ciertamente, es un arduo movimiento, nada exento de dolor, ese que ejerce el Caballero de la resignación para alcanzar el grado superior, el de caballero de la fe. De cualquier modo, si no logra alcanzarlo, como le aconteciera al propio iniciado en la caballería, Sören Kierkegaard ya ha sido mordido por la paradoja.

4. La seducción sublime

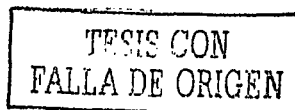
Abraham es el padre de la fe. A él pertenecen por derecho propio los méritos de ser el Caballero de la fe. La prueba que él ha atravesado es la prueba de las pruebas. Él está, como ningún otro ser en la Tierra, en un cabal estado de temor y temblor, pero es este estado el que le permite atravesar, sin dudas, las pruebas que le ha puesto lo General. No le importa parecer un loco ni dolerse de su acto hasta el desfallecimiento, “pues la fe comienza precisamente allí donde la razón termina”.⁶⁹

Aquí hemos querido detallar cómo el amor y la seducción ocupan un lugar regente en la exploración vivencial que el propio Kierkegaard consumó en relación a los tres estadios básicos de la existencia por él mismo planteados. El tramo de vida que cada particular allana en este triple sentido es insustituible e irrevocable. En su caso, él pudo allanar estas tres estancias propuestas. Sus experiencias de amor y de seducción vivirían al menos bajo el mismo cometido. Lo que se transformó, en el trayecto, fueron sus diversas motivaciones.

⁶⁷ Cfr. Giorgio Agamben, *La comunidad que viene*, op. cit., p. 31.

⁶⁸ Cfr. Leon Chestov, op. cit., p. 55.

⁶⁹ Cfr. S. K., *Temor y temblor*, op. cit., p. 120.



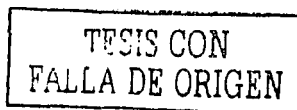
Al plantear las pruebas del estadio religioso, Kierkegaard podrá plasmar finalmente su experiencia más sublime en torno al amor.

En el estadio religioso el amor ha traspasado ya los humores estéticos, pero también los insufribles pasillos de la ética. Ahora el amor se ha liberado de la contradicción. El amor en el estadio religioso va más allá de sí mismo, y, además, éste ya no sale medrado si acaso se presenta la infidelidad del amado. El amor estético es tan bello como las flores; nace, crece y germina como las flores; en cambio, el amor, desde la religión, sólo puede responder a la naturaleza solidificada de las piedras que, para lograrse, requiere eones de tiempo. La fidelidad a uno mismo es lo que constituye la riqueza de la gema. Para el poeta demoníaco, la seducción es el *pathos* que mana de la poesía, el amor es el *pathos*; de la misma forma el Caballero de la resignación infinita requiere del *pathos* para llevar a cabo el movimiento, el mentado "salto cualitativo" hacia la paradoja que constituye la fe:

Todo movimiento del infinito se lleva a término por la pasión, y nunca una reflexión podrá producir un movimiento. Ese es el salto continuo en la existencia que explica el movimiento, mientras que la mediación es una quimera con la que Hegel pretende explicarlo todo, pero a la vez es la única cosa que él no ha tratado nunca de explicar. Incluso para hacer la famosa distinción socrática entre lo que resulta inteligible y lo que no resulta inteligible se requiere pasión, y como es natural, todavía en mayor grado para efectuar el movimiento socrático característico, es decir, el de la ignorancia. Sin embargo no es reflexión lo que hace falta a nuestra época sino pasión.⁷⁰

Sólo bajo el predominio de la pasión, y por encima de la reflexión será posible transitar (y vivenciar satisfactoriamente) la triple vía de los estadios. La pasión será, para Kierkegaard, la única

⁷⁰ *Ibid.*, p. 105. Nota de Kierkegaard, en cursivas en el original.



responsable del movimiento, de la pulsión que conlleva al “salto cualitativo”. Ésta, ciertamente, será estética, ética y religiosa a un mismo tiempo, pero no necesariamente en un equilibrado porcentaje. Mas en los territorios del amor alcanzado, o bien representado por las dos órdenes de caballería (y sus dos caballeros) que ya nos han ocupado atrás, el amor alcanzará los méritos de efectuarse por medio de un salto aún más olímpico, el que nos situará en la incondicionalidad del amor, en el Absurdo.⁷¹

En el texto titulado *Las obras del amor* (1847) obra considerada ya como parte de los *Discursos edificantes*, firmada por el propio autor, el amor ha tomado el cariz de las vivencias religiosas. Aunque Kierkegaard prefirió llamar Discursos a lo que podríamos considerar sermones, son textos más de índole sacramental que profana. Aquí el amor lo tolerará todo, creará en todo; aquí el amor será pródigo, pura dádiva. Además, y por sobre todo, nunca quedará defraudado.

El amor vive en el presente y, por lo tanto, en la posibilidad. Nada podrá medrarlo, ya que provisto del orden de la finitud: hasta “la muerte es también una solución”,⁷² y de la eternidad, la cual está siempre tan “próxima a nosotros, dispuesta a echarnos una mano, y [...] lo suficientemente alejada, como para mantener al hombre en perpetuo jaque de movimiento hacia lo eterno, en plena marcha y progreso”⁷³, él podrá ir más allá de todas las determinaciones.

En el estadio religioso el amor nunca resulta traicionado, y si acaso el amado llegase a traicionar al amante, ello será para el amante una razón insustancial, ya que el amante no se vive como engañado, y por el contrario, es el propio engañador el que se estará engañando a sí mismo.

La seducción sublime de Kierkegaard consiste precisamente en la que compete al amante. Éste está destinado a vivir el Absurdo a través de su renuncia. No importan las torturas, el dolor. El amante

⁷¹ Si alguien acató la medida de Dios, ése fue Abraham. Ningún otro hombre podría enfrentarse al Absurdo como él, prototipo de la prueba y de la libertad absoluta.

⁷² Cfr. S. K., *Las obras del amor*, op. cit., p. 78.

⁷³ *Ibid.*, pp. 79-80.



vive, pervive y sobrevive gracias al sostenimiento que hace de su deseo. Si éste no se cumple en la finitud, la eternidad le ofrece la posibilidad de permanecer enamorado más allá de lo alcanzado por la contingencia.

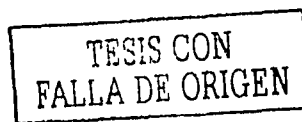
De toda la aventura de los estadios –con Don Juan y Abraham como las dos frentes del Jano legendario–, Kierkegaard confirmará su travesía existencial reconociendo que “aun amando hay que bastarse a sí mismo”. El amor entonces es absolutamente solitario y responsabilidad del propio agente que ama. Pero éste no es un principio egoísta. El amante ama al otro en su originalidad y lo ayuda ocultando en todo momento su generosidad. De aquí que el amor posea los rasgos de la amistad: “una vez intercambiados lo mío y lo tuyo, aparece lo nuestro, que es el concepto en que radica la fuerza propia del amor y de la amistad, o donde al menos éstos se sienten más fuertes”.⁷⁴ Por supuesto, el amor en el estadio religioso se halla más allá de lo consignado en las leyes civiles, así como de las que construyen la doctrina teológica del pecado.⁷⁵ La angustia, como nos ha dicho el filósofo danés, es una angustia objetiva.

5. El seductor seducido

Hemos mostrado que la elección de Kierkegaard entre su vocación de escritor y la vida marital conllevó la renuncia de ésta última. En realidad ya nunca podremos saber si, de haberse casado, él hubiese seguido los dictados de su vocación de escritor con la misma entrega. Podemos suponer, si acaso, que tal como asumía su decisión –no libre de angustia–, el matrimonio sí aparecía a sus ojos como una condición que amenazaba la cristalización de su búsqueda. Para articular su dialéctica existencial (“dialéctica lírica”,

⁷⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁷⁵ En las certeras palabras de Giorgio Agamben: “El único mal consiste en decidirse por permanecer en la deuda de existir, y apropiarse de la potencia de no ser como de una substancia o de un fundamento fuera de la existencia; o (y éste es el destino de la moral) por atender a la potencia misma, que en el modo más propio de la existencia del hombre, como a una culpa que en cada caso hay que reprimir”. Cfr. *La comunidad que viene*, op. cit., p32.



como la llamara en *Temor y temblor*) era preciso distanciarse del objeto que lo había arrobado hasta el grado de pensar en la posibilidad de escindirse de su sino. Él mismo lo dijo así: “Vuelvo al instante de una sociedad de la cual he sido el alma; los dichos ingeniosos salían de mi boca, todos reían, me admiraban –pero yo me apartaba–sí, el paréntesis debe ser tan largo como los radios de la trayectoria terrestre–, y quise matarme”.⁷⁶

En realidad lo vemos entregarse no a la seducción objeto de sus maquinaciones; él no se hace presa de sus propios deseos, sino muy por el contrario, cae seducido por una necesidad mayor: la de plasmar en una obra rica de proyecciones su auto-realización.⁷⁷ Claro que a un costo alto pero al fin y al cabo impulsor hacia un estadio de horizontes más amplios, el religioso. Para que el poeta demoníaco alcance la resignación será necesario recorrer una senda tortuosa, llena de inquietudes y enigmas por resolver.

Su problema está en saber –afirma Jean Wahl– hacia qué podrá orientarse, captar la idea con cuya ayuda podrá ver más tarde retrospectivamente que su vida se ilumina, comprender su vocación, hallar una verdad “que sea verdad para él” [...] “vivir realmente, existir, es vivir tan intensamente en el interior de un postulado que este deje de ser un postulado”.⁷⁸

Frente a la imposibilidad de sellar el lazo matrimonial, Kierkegaard optó por la seducción de sí mismo, cuyo poder residía en su inmensa capacidad como autor. En el *Diario íntimo*, no sin ironía, hace el siguiente comentario: “Si hubiera seguido mi vocación y elegido la carrera para la cual tenía un notable talento, la policial, habría sido mucho más feliz, aunque ahora sea mejor que

⁷⁶ Cfr. Cita extraída de J. Wahl, *Kierkegaard, op. cit.*, p. 11.

⁷⁷ Ciertamente resulta cuestionable el concepto de realización plena del individuo, de autorrealización, como lo demuestra Xavier Rubert de Ventós, en su obra *Ética sin atributos, op. cit.*, por ser ya caduco. Pero Kierkegaard consiguió encarnar dicha autorrealización adoptando, prudentemente (como espera el propio Rubert de Ventós), criterios parciales, coherentes y autónomos.

⁷⁸ Cfr. J. Wahl, *Kierkegaard, op. cit.*, p. 10.

todo hay sucedido de esta manera. Mi sagacidad se hubiera exteriorizado".⁷⁹

Al encontrar, en sí mismo, la posibilidad de expresarse en casi todos los géneros, no dudó en recorrerlos de manera admirable, puesto que a diferencia de la filosofía forjadora de sistemas prefirió expresar sus pasiones, el "aguijón de la carne". Sorprende que algunos críticos echen en cara a la escritura de Kierkegaard su falta de predeterminarlo todo y no ver que las capacidades del danés rebasaban no la metodología indirecta que siempre utilizó, sino la reacción de un mero sistema racional, acaso por eso se nos presenta como un contemporáneo, a diferencia de otros filósofos de los cuales posiblemente prescindía el pensamiento vivo.

⁷⁹ Cfr. S. K., *Diario Intimo*, op. cit., p.121.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

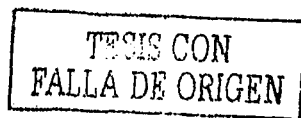
EPÍLOGO

Kierkegaard recurre, a lo largo de toda su obra, a un estilo pasional, literario, poético y dramático; su prosa está a la altura tanto de los filósofos presocráticos y clásicos, como de los escritores de la literatura de mayor envergadura en la historia de la literatura, plena de sugerencias y figuras. En él se concentran todos los géneros aunados a un pensamiento inquisitivo, irónico y riguroso, tal como lo aprecia George Steiner en su brillante ensayo sobre el filósofo:

Una gran filosofía tiene siempre “estilo”, es decir, que su impacto en el oyente o lector, la fuerza de la coherencia que genera, la música de su persuasión, se relaciona necesariamente con sus medios de representación (los del lenguaje). Sören Kierkegaard era un artesano de la prosa de primerísimo orden. Podemos situar su tonalidad, la rápida e intensamente personalizada dinámica de sus presentaciones, en el contexto más general del romanticismo europeo. Viene después de Rousseau y después del primer Goethe no menos que, digamos Carlyle. En Schiller, en Novalis, Kierkegaard podía encontrar una completa justificación para la coexistencia, en la misma obra, de componentes filosóficos y poéticos, de meditación técnica y géneros de ficción dramática.¹

Después de este comentario central, queda claro que la lectura de Kierkegaard va más allá de los hábitos del mero academicismo que busca una coherencia lineal, escrupulosamente apuntalada por una cascada de razonamientos imbricados que arroje una conclusión definitiva, cerrada. Lejos de ello, la escritura de Kierkegaard recapitula la reflexión filosófica como una necesidad vital, profundamente comprometida con el todo del ser, no únicamente con la capacidad cognitiva. Por tanto, supera el ámbito filosófico y

¹ Cfr. George Steiner, *Pasión intacta*, op. cit., pp.316-317.



se expande hacia la psicología y el teatro, hacia la poesía y la música tornándose en un espíritu abierto y actual.²

Kierkegaard fue siempre fiel a su vocación de escritor. “Substancialmente –decía– he vivido como un escribiente en su *comptoir*”.³ De aquí la resultante ruptura de su noviazgo con Regina Olsen. El demonio de Kierkegaard fue el de su indomable vocación de escritor. Esta vocación sería servida como el cumplimiento de una tarea prescrita. De otra manera, “si yo no obedecía –afirmaba él mismo– podría llevarme a la muerte”.⁴ En ningún otro filósofo se hace tan presente la toma de posición (o de posesión) de la escritura como un don al que hay que responder en los hechos, so pena de condenarse por falta, en el estricto sentido teológico.

Como esposo, Kierkegaard tal vez se hubiera permitido fallas, pero como escritor no estaba dispuesto a errar. “Sobre mi *vita ante acta* [...] no puedo extenderme aquí [...] en la forma en que estuve predispuesto desde mi más temprana infancia, y paso a paso a través de todo el desarrollo, hasta llegar exactamente al tipo de escritor que llegué a ser”.⁵ Este estatuto, esta asunción conforme a la cual Kierkegaard se afirmará como escritor, nos aproxima a la persona que, más allá de un yo determinable, incluso más allá de un yo estrictamente escritural, se tornará fluyente e inasible, descriptivamente fenomenológica. Al no poder separar mi yo de los otros yoes que viven conmigo, tengo entonces que lidiar con la diversidad que yo mismo hago tácita. Como consecuencia, he de escribir, de sembrar y regar mis principios, mis conceptos, crear mis personajes. Aquí Kierkegaard cumple con la primera condición de su conciencia: asumirse como escritor.

Kierkegaard, como todo autor prolífico, fue un solitario. Pero, sobre todo, lo que para él constituía la subjetividad no ha ocupado – ni ocupará– un lugar de dominio público. Por el contrario, la

² Sin ir más lejos. en 1993. David Lodge. novelista británico. publicó *Terapia* (en versión española de 1996. editada por Anagrama). una acrobacia humorística que pone de manifiesto cómo la obra kierkegaardiana todavía incide en la clase intelectual contemporánea. espoleando sus valores y sus simulacros.

³ Cfr. S. K., *Mi punto de vista*, op. cit., p.89.

⁴ *Idem*.

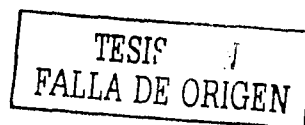
⁵ *Ibid.*, p. 95.

soledad, tan preciada por el filósofo de la existencia, habría de ser el vehículo idóneo para clamar, desde el paisaje desértico de su castillo interior: “Yo digo de mi pena lo que el inglés dice de su casa: “Mi pena *‘is my castle’*”,⁶ un sermón imperturbable en defensa de la subjetividad misma. Kierkegaard es un seductor seducido. ¿Seducido por quién? Por la escritura, tal vez por lo interminable de la escritura, que siguiendo la trama de los estadios de la existencia, y a través de los personajes, permitió al escritor ejercitar libremente el espíritu. Ciertamente, con él, la filosofía toma un rumbo extraño, quizá como nunca antes después de, por ejemplo, un Michel de Montaigne. Ambos hicieron de la filosofía un vehículo para reflexionar acerca de la vida y los fortuitos designios de la existencia, al tiempo que privilegiaban el campo de la acción por encima del que suele arar el pensamiento a secas. Pero podemos decir que nuestro filósofo dinamarqués ha sido el único en reelevar al maestro de la torre (no en el mismo sentido escéptico que cobrara en aquél la obra filosófica) en aquello de hacer de la filosofía un permanente ensayo. Mas, en el danés, el ensayo tomará prestados para la filosofía, los artilugios de la dramaturgia, se volverá primordialmente teatral, no discursivo, sino pletórico de personajes y autores seudónimos. Esta escritura se tenderá y se correrá como un telón teatral, animando vidas, personas dramáticas, concertando el pensamiento existencial.

Es también así, con esta tónica, ensayística, como he querido abordar la filosofía kierkegaardiana, sin pretender abarcar, ni mucho menos, la obra en su totalidad. Por el contrario, buscando efectuar algunos acercamientos (*close up*) a los principales personajes conceptuales que actúan en el juego representacional que implica los consabidos tres estadios de la existencia, el estético, el ético y el religioso.

Han formado el reparto el padre de Kierkegaard, Regina Olsen, el poeta demoníaco, la niña, Juan el seductor y Don Giovanni, el

⁶ Cfr. S. K., *Diapsálmata*, *op. cit.*, p. 23. En inglés en el original.



Caballero de la resignación y el Caballero de la fe, entre otros, así como los numerosos seudónimos que han firmado los libretos.

Ha sido, entonces, siguiendo una especie de método biográfico-histórico (no explicitado por completo), y basándome en mis lecturas y relecturas de Kierkegaard a través del tiempo, lo que me llevó a externar aquí, finalmente, un particular perfil de lectura. Una lectura que quizá resalta los conceptos de amor y seducción sin tomar en cuenta otros aspectos habituales en el estudio de la totalidad de la obra kierkegaardiana, como por ejemplo, la crítica puntual a la filosofía hegeliana que se halla en el *Postscriptum*, o el autor religioso del *Libro de Adler*. Pero al fin y al cabo se trata de una lectura filosófica que repara en los señuelos (charadas) que un filósofo dramaturgo, cual actor-espectador, tiende a sus lectores. Por lo menos a mí, lectora estética por excelencia.

En realidad, debemos reconocer que la complejidad de su obra está muy lejos de ser explotada en su totalidad. La obra kierkegaardiana es tan vasta, como vastas pueden ser sus lecturas; habrá quienes se inclinen hacia su puro pensamiento, otros que atiendan sobre todo a su fuerza estética o psicológica, o bien otros más a quienes atraiga su profunda religiosidad. Y eso es lo apasionante de su figura. Kierkegaard es una figura abierta (tal como Nietzsche) que todavía promete para la posteridad la combinación de elementos culturales, estéticos y psicológicos insospechados. Es también por ello que aquí no he querido otorgar prerrogativas a los autores que como un Collins, un Wahl, o un Adorno, me han servido de apoyo. No he querido oponerme a ellos ni teorizando, ni mostrando sus contradicciones, menos aún basándome en ellos a pie juntillas, sino solamente exponiendo algunos de sus comentarios por considerarlos sólidos para apuntalar mi personal monografía de Kierkegaard.

Como quedó advertido desde la introducción a este estudio, aquí me ha interesado resaltar al pensador subjetivo (como él solía llamarse a sí mismo) que caracterizó nuestro primer filósofo de la existencia. Su vocación de escritor (filosófico-literario) y su especial estilo resultaron axiales en el presente análisis. Las dos coordenadas

que me han guiado: la de la dramaturgia llevada a la filosofía, y la del amor y la seducción como tema recurrente en todos los periodos de la obra kierkegaardiana aquí analizada, me permitió vislumbrar algunos horizontes de investigación futura. A través de los conceptos de amor y seducción, se hace por demás evidente que, por primera vez en la historia de la filosofía, la mujer aparece como una *función* filosófica imprescindible a la reflexión. Kierkegaard habló de la mujer con una acordada insistencia, y ello ameritaría indudablemente una mayor profundización.

Por otra parte, los aspectos humanos, no intelectuales, que involucran el amor y la seducción en su obra, también nos hablan mucho de una preocupación puesta en la libido, en esa energía psíquica sexual que rige el deseo. La obra kierkegaardiana subraya la importancia vital que guardan los deseos y su realización. Como es apreciable en autores tan actuales como David Lodge o Paul Auster, también el celibato (la soltería a la manera kierkegaardiana) aparece en una dimensión contemporánea, sólo basta asomarse a nuestro recalcitrante individualismo como prueba fehaciente. No sólo hay desesperación y angustia en la dialéctica existencial, también hay un Eros, privativo de cada individuo, que busca resolverse en placer. En la figura de Kierkegaard no sólo late un desdichado que trató de unir los sucesos de su vida con su filosofía – como él mismo se encargará en hacernos creer –, también se pulsa el reloj vital del que entregándose al mundo y a la contingencia completó la gesta heroica de dominar un arte de vivir.

BIBLIOGRAFÍA

Obras citadas y consultadas de Sören Kierkegaard

- **Diario íntimo*. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1955.
- **Los estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical*. Buenos Aires, Aguilar Argentina, 1977.
- **Antígona*. México, Séneca (El Clavo Ardiendo), s/f.
- **Cartas del noviazgo*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1979.
- **Diapsálmata*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1977.
- **El amor y la religión*. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1960.
- **Diario de un seductor*. México, Juan Pablos, 1984.
- **Estética del matrimonio*. Buenos Aires, Dédalo, 1960.
- **Estudios Estéticos. De la tragedia y otros ensayos*, vol.II. Madrid, Guadarrama, 1969.
- **Mi punto de vista*. Buenos Aires, Aguilar Argentina, 1972.
- **In vino veritas*. Madrid, Guadarrama, 1976.
- **La repetición*. Madrid, Guadarrama, 1976.
- **Temor y temblor*. Madrid, Guadarrama.
- **Las obras del amor*. Segunda parte. En: *Obras y Papeles de Kierkegaard*. Madrid, Guadarrama, 1965.
- **Migajas filosóficas. O un poco de filosofía*. Madrid, Trotta, 1997.
- **De los papeles de alguien que todavía vive*. Madrid, Trotta, 2000.
- **Sobre el concepto de ironía*. Madrid, Trotta, 2000.
- **Etapas en el camino de la vida*. Buenos Aires. Santiago Rueda, 1952.
- **El concepto de la angustia*. En: *Obras y papeles de Kierkegaard*, vol. VI. Madrid. Guadarrama, 1965.
- **El tratado de la desesperación*. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1976.
- **¿Culpable o no culpable?* en: *Etapas en el camino de la vida*. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1952.
- * *Post-Scriptum aux miettes philosophiques*. Paris, Gallimard, 1989.

Estudios sobre Sören Kierkegaard

ADORNO, Theodor W.
Kierkegaard.
 Caracas, Monte Ávila, 1966.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

AGAMBEN, Giorgio

La comunidad que viene.

Valencia, Pre-Textos, 1996. (Colec. Hestia-Dike.)

AMORÓS, Celia

Soren Kierkegaard o la subjetividad del caballero. Un estudio a la luz de las paradojas del patriarcado.

Barcelona, Anthropos, 1987.

BECKER, Ernest

El eclipse de la muerte.

México, FCE, 1977.

BELL, Richard H. y Ronald E. HUSWIT (ed.)

Essays on Kierkegaard and Wittgenstein. On Understanding in Self.

Wooster, Ohio. The College of Wooster, 1978.

BENSE, Max

Hegel y Kierkegaard. Una investigación de principios.

México, UNAM, 1969.

COLLINS, James

El pensamiento de Kierkegaard.

México, FCE, 1959.

CHESTOV, Leon

Kierkegaard y la filosofía existencial.

Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

HAECKER, Theodor

La joroba de Kierkegaard.

Madrid, Rialp, 1956.

LODGE, David

Terapia.

Barcelona, Anagrama, 1996. (Novela.)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

SARTRE, HEIDEGGER, JASPERS y otros

Kierkegaard vivo.

Madrid, Alianza Editorial, 1970.

STEINNER, Georges

“Kierkegaard”, en: *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995.*

Santafé de Bogotá, Norma-Siruella, 1997.

SUANCES MARCOS Manuel y Alicia VILLAR EZCURRA

El irracionalismo, vol. II. De Nietzsche a los pensadores del absurdo.

Madrid, Síntesis, 2000.

URDANIBIA (coord.)

Los antihegelianos: Kierkegaard y Shopenhauer.

Barcelona, Anthropos, 1990.

WHAL, Jean

Historia del existencialismo. Kafka y Kierkegaard.

Buenos Aires, La Pléyade, 1971.

Kierkegaard.

México, Universidad Autónoma de Puebla, 1989.

Tratado de metafísica

México, FCE.

Otras obras citadas y consultadas

ABBAGNANO, Nicola

Diccionario de Filosofía.

México, FCE, 1974.

ARGUYOL, Rafael

El héroe y el único.

Madrid, Taurus, 1984.

AULAGNIER, Piera

Los destinos del placer. Alienación, amor, pasión.

Buenos Aires, Paidós, 1994.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

AUSTER, Paul

La invención de la soledad.

Barcelona, Anagrama, 1994. (Novela.)

BARTHES, Roland

Crítica y verdad

Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

El placer del texto.

México, Siglo XXI, 1978.

BATAILLE, Georges

El erotismo.

Barcelona, Mateu, 1977.

BAUDRILLARD, JEAN

De la seducción.

México, Cátedra, 1990.

BERGSON, Henri

La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico.

Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

BLANCHOT, Maurice

"El 'Diario' de Kierkegaard", en: *Pasos falsos.*

Valencia, Pre-Textos, 1977.

BROOK, Peter

La puerta abierta. Reflexiones sobre la actuación y el teatro.

México, El Milagro-Conaculta, 1993.

CAMUS, Albert

El mito de Sísifo.

Buenos Aires, Losada, 1973.

CERNUDA, Luis

La realidad y el deseo.

México, FCE, 1980. (Poesía.)

DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI

¿Qué es la filosofía?

Barcelona, Anagrama, 1997.

El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia.

Buenos Aires, Paidós, 1985.

FINKIELKRAUT, Alain

La sabiduría del amor

FRISCH, Max

“Don Juan y el amor a la geometría” en: *Obras escogidas.*

Madrid, Aguilar, 1979.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio

El idioma de la imaginación. Ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo.

Madrid, Taurus, 1983.

GOSSMAN, Lionel

“Dom Juan”, en: *Men and Masks. A Study of Molière.*

Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1979.

HEGEL, G. W. F.

Fenomenología del espíritu.

México, FCE, 1973.

Introducción a la estética.

Barcelona, Península, 1979.

Lecciones de Estética.

Barcelona, Península, 1991.

HEIDEGGER, Martin

El ser y el tiempo.

México, FCE, 1971.

JANKÉLÉVITCH, Wladimir

La ironía

Madrid, Taurus, 1982.

La aventura, el aburrimiento y lo serio.

Madrid, Taurus, 1995.

LODGE, David

Terapia.

Barcelona, Anagrama, 1996.

MARLEAU-PONTY, Maurice

La risa de los dioses.

Madrid, Taurus, 1971.

Sentido y sin-sentido.

Barcelona, Península, 1977.

MOLIÈRE

Don Juan o el Convidado de Piedra

MOLINA, Tirso de

El burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra

PLATÓN

El banquete.

Barcelona, Labor, 1981.

RANK, Otto

El mito del nacimiento del héroe.

Buenos Aires, Paidós, 1961.

ROUGEMONT, Denis de

Amor y Occidente.

México, Leyenda, 1945.

RUBERT de VENTÓS, Xavier

Ética sin atributos.

Barcelona, Anagrama, 1996. (Colec. Argumentos.)

SÁENZ-ALONSO, Mercedes

Don Juan y el donjuanismo.

Madrid, Guadarrama, 1969.

SAID ARMESTO, Víctor

La leyenda de Don Juan.

Madrid, Espasa-Calpé, 1968.

TF SIS CON
FALLA DE ORIGEN

SAVATER, Fernando
La tarea del héroe.
Madrid, Taurus, 1981.

SCHENK, H. G.
El espíritu de los románticos europeos.
México, FCE, 1983.

STRINDBERG, August
Fermentación.
Barcelona, Fontamara.

SZONDI, Peter
Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico.
Barcelona, Destino, 1994.

VALÉRY, Paul
El señor Teste.
México, UNAM, 1972.

WAGNER, Richard,
La poesía y la música en el drama del futuro.
Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.