

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA

**TESINA PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN FILOSOFÍA
INTITULADA**

**UN DON JUAN QUE QUIERE DESESPERADAMENTE SER DON JUAN.
ESTUDIO KIERKEGAARDIANO DEL *BURLADOR DE SEVILLA***

PRESENTA: HÉCTOR MANUEL GUZMÁN RUÍZ

ASESORA: DRA. ELSA ELIA TORRES GARZA

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO DE 2019.



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.

Tabla de Contenidos

Introducción.....	5
I. Los don Juanes	8
1. <i>Søren Kierkegaard y el Don Juan</i>	8
2. <i>Breve referencia a los estadios de la existencia</i>	11
3. <i>Don Giovanni</i>	27
4. <i>Lo que es un seductor: Juan el seductor</i>	32
5. <i>Lo que no es un seductor: el Burlador de Sevilla</i>	37
II. El personaje demoníaco	41
1. <i>Angustia</i>	41
2. <i>Desesperación</i>	45
3. <i>Pecado</i>	51
III. Un Don Juan que quiere desesperadamente ser Don Juan.....	56
1. <i>El seductor de Tirso</i>	56
2. <i>El teatro existencial</i>	60
3. <i>Seducción burlesca</i>	70
3.1. <i>Burla como engaño</i>	71
3.2. <i>Burla como deshonra</i>	74
3.3. <i>Burla como pecado</i>	83
3.4. <i>La burla del Tenorio, la seducción de los donjuanes</i>	90
4. <i>Tan largo me lo fiáis... (a manera de conclusiones sobre el don Juan Tenorio según las reflexiones kierkegaardianas)</i>	98
Bibliografía	107

A Mariana y a Silvana

*A mis maestros y
maestras –especialmente
a la doctora Torres Garza*

“no hay más que una vida desperdiciada, la del hombre que vivió toda su vida engañado por las alegrías o los cuidados de la vida; la del hombre que nunca se decidió con una decisión eterna a ser consciente en cuanto espíritu, en cuanto yo”

Søren Kierkegaard

“No dejan de constatar el contraste entre la felicidad imaginada por su espíritu y la mediocridad de un buen número de sus experiencias”

Tzvetan Todorov

Introducción

Søren Kierkegaard y Tirso de Molina tienen más de una coincidencia. Ambos fueron poseedores de mentes brillantes, abocadas a preocupaciones trascendentes, vivieron la fe religiosa de una forma muy íntima, militante, haciendo de ella profesión y objeto de vida. Además, ambos cultivaron la literatura con maestría, impregnando sus letras con el sello indeleble y duradero de un muy personal estilo, cargándolas de hondas reflexiones sobre la condición humana, haciendo concentración y cruce de lo mejor de su literatura y filosofía en un personaje especialmente extraordinario: el Don Juan. Tirso, como su creador genial, Søren como desentrañador y refundidor de sus misterios, ambos contribuyentes de su mito.

Gracias a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México tuve la oportunidad de entrar en contacto con estos dos personajes creadores de personajes, ejemplares en su vocación apasionada como pensadores religiosos, como artistas comprometidos con las posibilidades del arte para ennoblecer la condición humana.

Por casualidad descubrí que ambos tenían en el Don Juan un punto de contacto, aun cuando entre ellos medió el desconocimiento de nacer y morir en tiempos y lugares separados, sin embargo, parafraseando a Jorge Luis Borges, así como un hombre es capaz de todas las ideas, tal vez una idea es capaz de todos los hombres, de modo que puede que sea el Don Juan

como fuerza de la naturaleza, como manifestación del espíritu, como tentación de la carne o invitación a lo sublime, quien se ha valido de estos genios para manifestarse al mundo.

Así, es que con motivo de su legado al mito universal del seductor en este trabajo intento en lo que me es posible poner en comunicación a de Molina y Kierkegaard.

Trabajo que tiene tres capítulos, aunque en realidad consta de dos partes: la primera se corresponde primordialmente al aparato crítico, que permite ubicar los trazos esenciales de los planteamientos kierkegaardianos que incardinarán las consideraciones personales del que escribe sobre el *Burlador de Sevilla* a modo de someter a interrogatorio existencialista al personaje tirsiano originado al calor del barroco español, para extraer de él no sólo una nueva lectura, sino tal vez una mejor comprensión.

De modo que en el primer capítulo se hace referencia a nociones generales sobre la filosofía de Søren Kierkegaard, sus estadios de la existencia y sus reflexiones sobre el seductor, a partir del *Don Giovanni* de Mozart y del *Diario de un Seductor*, que responde a su propia visión de lo que ha de ser un Don Juan, mismos que son puestos en relación con el seductor fundacional, el *Burlador de Sevilla*.

En el segundo capítulo se abordan, igual de modo somero, otros conceptos kierkegaardianos que permitirán el entendimiento de las motivaciones del Don Juan Tenorio, consistentes en la angustia, la desesperación, el pecado y lo demoníaco.

En el tercer capítulo, empiezo a usar la redacción en primera persona para intentar actualizar lo dicho por Kierkegaard a la figura creada por de Molina,

para lo cual, tras una muy breve mención al origen y características del personaje y obra de teatro del fraile mercedario, se retoma lo dicho por el nacido en Copenhague sobre la obra clásica que es el *Don Giovanni* para ver si es posible sostener que *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* puede gozar de la misma categoría de obra de arte clásica, hecho lo cual, se extrapolan las cualidades de los seductores que fueron objeto de la reflexión del filósofo en cuestión a modo de saber si el personaje tirsiano puede ser tenido como un seductor análogo a aquéllos aun cuando, en sentido estricto, por mera coyuntura histórica no fue comprendido originalmente en sus reflexiones, además de indagar en qué condiciones y para qué efectos ello podría tener lugar, lo que intento a partir de la reflexión sobre la burla y la seducción, las implicaciones de la seña de identidad del Tenorio, su *tan largo me lo fiais* y su contraste no sólo con el *Don Giovanni* y *Juan el Seductor*, sino principalmente con la figura de Abraham, *el caballero de la fe*, del que me parece que es su antagonista, cuestión esta última que es el corolario de todo lo antes dicho y hace las veces de conclusiones del trabajo.

Queda a la consideración del lector la calidad de la investigación y la validez de los resultados que arroja.

I. Los don Juanes

1. Søren Kierkegaard y el Don Juan

La literatura de Søren Kierkegaard está a la altura de su filosofía. Su biografía tiene la marca indeleble de apasionado escritor, su prosa limpia habla de su depurada técnica, la comunicación indirecta testimonia su genialidad.

El diario de un seductor, por ejemplo, es la perfecta muestra de la compenetración entre ambas disciplinas, puede ser visto como una novela de fina hechura o como la demostración elegante de un escuela de pensamiento, sin que pueda establecerse una frontera entre una cosa y la otra.

No sólo es *el diario*. Cualquiera de las obras de los pseudónimos o las suscritas con nombre propio fluyen, están amalgamadas con recursos estéticos, salpicadas de metáforas, humor, ironías o parábolas, contienen, a la manera del Quijote, pequeños textos dentro de la gran trama y a la sazón de la máxima cervantina, educan entreteniéndolo. En fin, en toda la creación kierkegaardiana, como buena literatura, el estilo configura el contenido y como buena filosofía, el contenido define el estilo. Ambas, crean una forma de ver el mundo que nos dice de manera profunda, bella y comprometida, cómo ha de ser vivido.

De tal manera, no es de extrañar que a tal personaje lo cautivara otro, proveniente de un plano de existencia diferente, pero que, a la manera del llamado Sócrates de Dinamarca, comparte esa dualidad entre literatura y filosofía, que lo ha dotado de una gran receptividad y riqueza: *el don Juan*.

Ese desdoble contribuye a que esta figura tenga la peculiaridad de ser un *arquetipo*, un ideal que cobra vida en el caso concreto, o sea, un perfil que posee rasgos lo suficientemente esenciales, potentes y reconocibles para que pueda estar en constante cambio, adaptarse a las idiosincrasias nacionales, a las modas y los tiempos y aun a las artes que lo expresan y, sin embargo, guardar siempre las señas de identidad que lo hacen reconocible, amado u odiado, seductor, nunca indiferente. Así, la silueta donjuanesca de la que Kierkegaard o mejor dicho el pseudónimo *Esteta A* se enamoró fue la musical, delineada por Mozart en la ópera del *Don Giovanni*:

Mozart, con *Don Giovanni*, pasa a formar parte del pequeño círculo de los hombres inmortales, cuyos nombres y obras nunca serán olvidados, porque los recuerda la eternidad [...] ¡Oh Mozart inmortal! A ti te lo debo todo. A ti te debo el haber perdido la razón. A ti te debo el que mi alma se haya llenado de asombro y que mi esencia íntima haya sentido escalofríos.¹

Carácter arquetípico que el propio filósofo reconoció, al punto en que, como se abundará más adelante, “El personaje estético para Kierkegaard será, por excelencia, el *Don Juan* de Mozart. Y no habrá otro que ocupe ese lugar.”²

¹ Søren Kierkegaard. *Estudios estéticos I (Diapsálmata. El erotismo musical)*. Trad. Demetrio Gutiérrez Rivero, Málaga, Ágora, p. 95.

² Elsa Torres Garza. “Kierkegaard: poeta del devenir existencial”. En: Luis Guerrero Martínez (Coord.). *Søren Kierkegaard. Una reflexión sobre la existencia humana*. México, Universidad Iberoamericana, 2009, p. 132.

Sin embargo, como se desprende de la lectura de *Los estados eróticos inmediatos o el erotismo musical*, ensayo en donde el dinamarqués hace un estudio pormenorizado del don Juan, el autor no tuvo conocimiento del primer y fundacional antecedente literario del personaje, el Tenorio, el *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (que es, en palabras de José Lasaga Medina, “el gran mito barroco”)³ al punto en que el *Esteta A* afirma que “el tipo que sirve de base a las demás concepciones siempre es en sustancia el *Don Juan* de Molière”,⁴ cuando en realidad éste (1665) encuentra su antecedente en aquél (1630). En ese sentido, como se advierte luego, tampoco fue atinado sostener que:

[...] no hay ningún libro popular ni ninguna canción que nos hayan conservado con ediciones sucesivas la leyenda del héroe. Es de presumir, no obstante, que haya existido alguna leyenda relativa a Don Juan, pero lo más probable es que tal leyenda haya recogido sólo un rasgo muy particular [...] Porque, o me equivoco mucho, o la famosa cifra de 1003 es de origen legendario.⁵

Es así que tomando como referencia el aludido carácter arquetípico, que en consecuencia siempre tiene algo constante y algo variable, cabe cuestionarse qué de lo que Kierkegaard/*Esteta A* afirmó sobre el Don Juan en su versión de *Don Giovanni* también le es extensible al *Burlador* e intentar responder, a partir de la propia filosofía kierkegaardiana, qué es lo diferente y propio de éste, para así, en lo posible, dar un paso más en la

³ José Lasaga Medina. *La metamorfosis del seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*. Madrid, Editorial Síntesis, 2004, p. 98.

⁴ Søren Kierkegaard. *Estudios estéticos I (Diapsálmata. El erotismo musical)*. Trad. Demetrio Gutiérrez Rivero. Málaga, Ágora, 1998, p. 179. Como puntualiza Demetrio Gutiérrez Rivero respecto de los *Estados eróticos inmediatos*: “Kierkegaard, basándose en la versión de Molière, solamente da por conocidas las adaptaciones nórdicas de *Don Juan* y no tiene, al parecer, ni la más remota idea de las meridionales, en concreto, las españolas, que es donde están las verdaderas fuentes de *Don Juan*. Es un límite que conviene ser tenido muy en cuenta al juzgar este ensayo en lo que encierra de balance literario, evidentemente incompleto.” Demetrio Gutiérrez Rivero. “Introducción”. Søren Kierkegaard. *Estudios estéticos I...*, p. 218.

⁵ *Ibíd.*, p. 157.

caracterización del personaje que el maestro dejó incompleta, sólo por las limitaciones de su época en la circulación de los textos.

Por tanto, los siguientes apartados pretenden delinear las premisas que posibilitarán ubicar lo que es común a los *don juanes*, para lo cual se hará una referencia a los estadios existenciales kierkegaardianos, que desde luego no pretende ser exhaustiva ni mucho menos, sino sólo destacar los aspectos generales que sirvan para encuadrar a los *don juanes* en cuanto a la posición que ocupan en su particular devenir existencial.

Posteriormente, se reparará en las cualidades estéticas de todo *don Juan* para después analizar lo propio del mozartiano y el reflexivo del *Diario de un seductor* y así establecer en detalle lo que es específicamente del Tenorio, lo cual se hará a partir de las categorías de la seducción y de lo demoníaco, de las que se desprende que aun cuando Kierkegaard no tuvo en cuenta al *Burlador*, éste, a la manera de todos los personajes de aquél, no sólo tiene cabida en su filosofía, sino que es una figura que ejemplifica una posición existencial concreta, a saber, la del que presa de la desesperación del pecado, quiere desesperadamente ser sí mismo.

2. Breve referencia a los estadios de la existencia

La filosofía de Kierkegaard, considerado padre del existencialismo,⁶ coloca en el centro de reflexión al individuo y su circunstancia vital, pues busca

⁶ En palabras de René Maheu: "Sin duda Kierkegaard aparece como el inspirador directo de las filosofías de la existencia, en todas sus formas actuales. Por primera vez en 1846 empleó Kierkegaard de modo plenamente consciente, en su sentido nuevo, el término mismo de *existencial*, y pudo afirmar con razón: <<Es imposible cargar el acento sobre la existencia con más fuerza que lo he hecho yo>>. Kierkegaard fue el que escribió esta frase cardinal en la que se ve reflejada una posteridad ilustre y múltiple: <<La única realidad de la cual un existente tiene algo más que un saber, es su propia realidad, el hecho de estar ahí, de existir, y esta

“mostrar a cada persona el sitio existencial en el que está parado, aunque este sitio pueda resultar incómodo o, en ocasiones, también muestre la insuficiencia de la razón para proporcionar respuestas definitivas sobre la existencia [...] todo esto buscando que los individuos se tomen en serio y con pasión su propia vida”.⁷

En ese sentido, Kierkegaard, por decirlo así, predica con el ejemplo, o sea, su pensamiento filosófico está pergeñado de su propia situación existencial, de la que se nutre y desde la que habla del ser humano, de ahí que, como señala Manuel Maceiras Fafian, se pueden ubicar referencias cardinales de su pensamiento a partir de una *cuádruple relación*: su padre, Hegel, Cristo, y Regina Olsen, pues “Desde esta tetralogía Kierkegaard habla, y desde ella pretende establecer la comprensión de la existencia de todo hombre”.⁸

De su padre, Kierkegaard recibe “por una parte, la fe como dolor; por otra, el sentimiento de la culpa. Ambas cosas entendidas como realidades que impregnan *toda la existencia* y psicológicamente *indelebles*.”⁹ En cuanto a Hegel, “La principal deficiencia que Kierkegaard encuentra en el *sistema* es su impotencia para captar la existencia sin esencializarla, es decir, que no la “entiende” en absoluto [...] representa la reacción de la existencia contra la esencia.”¹⁰ A mayor abundamiento, respecto de la oposición entre Kierkegaard y Hegel, Jean Wahl destaca que:

realidad es su interés absoluto>>”. René Maheu. “Discurso inaugural”. En: Jean Paul Sartre, et. al. *Kierkegaard vivo*. Madrid, UNESCO-Alianza Editorial, 1968, p. 12.

⁷ Luis Guerrero Martínez. *La verdad subjetiva. Søren Kierkegaard como escritor*. México, Universidad Iberoamericana, 2004, p. 7.

⁸ Manuel Maceiras Fafian. *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*. Madrid, Ediciones Pedagógicas, 1992, p. 113.

⁹ *Ibíd.*, p. 114.

¹⁰ Carlos Goñi Zubieta. *El valor eterno del tiempo. Introducción a Kierkegaard*. Barcelona, P.P.U.S.A., 1996, p. 16. En ese sentido, “para Kierkegaard la existencia está antes que la esencia, es decir, del concepto. La existencia antecede al pensar y por lo tanto al reflexionar. En palabras de Manuel Saunces Marcos y Alicia Villar Escurra: ‘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.’ Elsa Elia Torres Garza. *Søren*

Hegel es, ante todo, el filósofo que nos quiso mostrar el mundo como sistema ordenado, como totalidad racional. Ahora bien, la individualidad en cuanto tal, es algo irreductible; no puede entrar en ningún sistema. Dicho de otro modo, no hay un sistema de la existencia [...] A la búsqueda de la objetividad que encontramos en los hegelianos, al deseo y pasión de totalidad, opone lo que él llama el pensador subjetivo.¹¹

Por lo que hace a su vinculación con lo religioso y más particularmente con el cristianismo, Maceiras señala que es ello lo que “confiere carácter unitario a la obra de Kierkegaard. Tan es así que todo el contenido de su obra es una profunda meditación sobre la doctrina cristiana. La relación de la subjetividad finita que se encuentra frente a la subjetividad infinita de Dios, es el eje de todo cuanto Kierkegaard escribió”.¹² Como señala el propio autor:

Kierkegaard. El seductor seducido. UNAM-Facultad de Filosofía y Letras-Sistema de Universidad Abierta, 2003, p. 18.

¹¹ Jean Wahl. *Kierkegaard*. Trad. José Rivera Armengol. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1989, p. 7. Igualmente: “Las dos actitudes en conflicto, la hegeliana y la kierkegaardiana se manifiestan en las siguientes antinomias que no pueden unirse mediante ninguna síntesis: la existencia global contra la individual; el Estado, la historia, lo colectivo, lo holístico contra la irreductibilidad del hombre singular; la racionalidad objetiva de lo real contra la escandalosa fe del absurdo. Podríamos resumir estas dos posiciones en una: *el gran tiempo contra el instante*. Javier Urdanibia. “Introducción”. En: Javier Urdanibia (coord.). *Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1990, p. 20. En el mismo sentido: “Kierkegaard fue un adversario de Hegel, pensaba que el error fundamental de éste fue reducir la existencia al concepto. Para Kierkegaard la existencia corresponde a la realidad singular; ésta, queda fuera del concepto que, de cualquier manera, no coincide con ella. Para un hombre la existencia es algo decisivo; un hombre particular no tiene existencia conceptual. Desde esta toma de postura antihegeliana, muy pronto se hizo patente en Kierkegaard un *leitmotiv*, que se puede expresar así: no teoría y puro saber, sino acción y vida; no objetividad neutral e imparcial, sino empeño y decisión total de la persona.” Balderas Vega, Gonzalo. “Subjetividad, Existencia, Dios y Pecado en el pensamiento de Kierkegaard”. En: *Søren Kierkegaard. Una reflexión sobre la existencia humana*, ob. cit., p. 190. Por último: “La fuerza de Kierkegaard reside acaso en lo que constituye su mismo límite: en la ausencia y desdén de todo sistema. Kierkegaard se niega a proporcionar una verdad constituida; pero desvela y hace viva la realidad que cada hombre lleva dentro de sí mismo. Kierkegaard dice: <<La decisión absoluta en el plano de la conciencia es la que hace al individuo>>. Para exigir esa decisión y para romper la indiferencia o la inercia, Kierkegaard denuncia el vacío oculto bajo nuestra existencia ordinaria, echa por tierra las ideas recibidas y los conformismos.” René Maheu, ob. cit., p. 13.

¹² Maceiras, ob. cit., p. 118.

Fiel a su concepto de la existencia, insistirá en que el cristianismo más que un estado, es un movimiento. Más que en *ser cristiano* consiste en *hacerse cristiano* [...] es un movimiento de *reflexión* que culmina en una reducción a lo más simple [...] tras los devaneos estéticos, vitales e intelectuales y después de la rebusca racional, se abre paso a una convicción definitiva: la existencia auténtica está en el reconocimiento de que el hombre sólo puede ser un existente por la posesión de Dios.¹³

Por último, de Regina Olsen, con quien rompiera su compromiso matrimonial para, a partir de entonces, vivir una vida solitaria consagrada a su labor creadora, destaca Elsa Torres que “Kierkegaard trabaja en su escritura con una completa entrega y, en tanto, afirma estar dedicando su vida al ‘sólo servicio de una idea’. En cierto modo podemos decir que esta idea central quedará comprendida en un nombre de mujer: Regina Olsen.”¹⁴ Pues, siguiendo a la misma autora, Regina “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”.¹⁵

En ese orden de ideas, el pensamiento kierkegaardiano ofrece mediante la caracterización de los estadios de la existencia, por plantearlo de alguna manera, un mapa de ruta, que a la vez que explica las posibilidades del devenir existencial, permite ubicarnos en el mismo y orientar nuestra vida hacia un puerto de sentido y plenitud. Sobre el concepto de estadio, Demetrio Gutiérrez Rivero, señala que:

[...] contra el sentido obvio de la palabra, estadio más que etapa aislada de un recorrido completo, simple tramo de una ascensión vitalicia o trasiego componedor por el mismo camino y hacia idéntica meta, significa una totalidad cerrada en el modo de concebir o encarnar la

¹³ *Ibíd.*, p. 119.

¹⁴ Torres Garza, *ob. cit.*, p. 29.

¹⁵ *Ídem.*

vida. De esta suerte las tres concepciones o formas de vida correspondiente a los tres estadios de la existencia son esencialmente distintas y, en primera instancia real, excluyentes y excluidas. Cada uno de los estadios representa como un mundo o reino aparte, con sus fronteras bien definidas, su clima propio y sus categorías respectivas. La alternativa es cabalmente la categoría divisoria entre aquellos reinos o países en lo que realmente no se existe, como son los del esteticismo encarnado, y aquellos otros en que se da la existencia auténtica o plenaria, como son los de la interioridad en que ondea la bandera del deber o la cruz bendita de la religión.¹⁶

En ese orden de ideas, como destaca Luis Guerrero, “cada individuo debe responder ante su propia existencia y tomar postura ante aquellas realidades que comprometen su propia vida. Este tipo de elecciones van creando una forma de vida o, como los llama Kierkegaard, <<estadios de la existencia>>.”¹⁷

De lo antes dicho se desprende que no hay una sola forma de existir, de modo que a través de los estadios existenciales podemos obtener tipologías existenciales de las que se advierte que la realidad humana puede vivirse de distintas maneras, que es en las decisiones, conscientes o no, de la vida cotidiana en las que se define cómo encaramos nuestra existencia individual

¹⁶ Gutiérrez Rivero..., ob. cit., p. 10.

¹⁷ Guerrero Martínez, ob. cit., p. 32. Sobre el “estadio”: “Lo que el concepto quiere expresar es una manera de vivir la vida y entender el mundo, que excluye a las otras maneras posibles de vivir. El *Estadio*, por tanto, no es una etapa en un camino único, ni elemento de un proceso evolutivo, ni un término dialéctico llamado a ser superado en una síntesis [...] Los estadios son formas alternativas y aisladas de vivir la existencia que, por sí mismos, no evolucionan unos hacia otros. No hay, por tanto, vinculaciones lógicas o dialécticas entre ellos. El posible salto de uno a otro se produce en virtud de un salto cualitativo, que tiene como causa las contradicciones internas que el existente descubre en cada estadio. Pero *lógicamente* ninguno de ellos remite o dirige hacia los otros.” Maceiras, ob. cit., p. 164. Sobre de qué depende vivir en uno y otro estadio, Luis Martínez señala que: “ello no depende de la época, el lugar o la edad que se tenga, ni de ninguna otra circunstancia extrínseca a la voluntad de cada individuo [...] sólo el yo individual, bajo la conciencia de su propia existencia, es el que decide a lo largo de su vida en qué categorías desea existir.” Guerrero Martínez, ob. cit., p. 33.

y si somos propiamente o no individuos en la medida en que nos tomamos en serio a nosotros mismos, en que nos apropiamos de la verdad.¹⁸

En ese sentido, destaca Gutiérrez Rivero que “estético” en Kierkegaard “tiene una connotación mucho más amplia, aunque las encierre expresamente, que la de la sensibilidad griega (*aisthesis*), siempre fiel a su propia etimología, o que la de la aplicación que hiciera Baumgarten del mismo vocablo para connotar la sensibilidad estética como gusto por la belleza en general.”¹⁹

En ese sentido, como señala Luis Guerrero, “La existencia estética vive bajo las categorías de la sensibilidad; gozar de la vida es su lema y para ello se afianza en la inmediatez, en la convicción de que no deben dejarse para un mañana ni para otra vida los placeres que el hoy y el ahora pueden traer”.²⁰

En palabras del propio Kierkegaard:

Todo hombre siente la necesidad natural de formarse un concepto de la vida, una idea del significado y del objeto de la vida. El que vive estéticamente también lo hace y la expresión común que se ha

¹⁸ “Kierkegaard introduce en su filosofía la expresión <<verdad subjetiva>> para referirse a aquellas realidades que cada individuo debe apropiarse. ¿Qué significa esto? Una verdad subjetiva implica que lo conocido no me puede dejar indiferente, *debo tomar postura*, la verdad conocida reclama emplear toda mi fuerza para hacerla real en mí, orientando mi vida en su dirección [...] la verdad subjetiva no es adquirida gracias a los esfuerzos de generaciones pasadas, ni es algo que se adquiere al leer un libro o asistir a un curso. La justicia, el amor, la fe, son algunas de estas verdades que requieren de una apropiación. Ser justo, tener fe, o vivir con amor requieren de una fuerza interior soportada por la pasión existencial”. *La verdad subjetiva...*, ob. cit., p. 30.

¹⁹ Gutiérrez Rivero, ob. cit., p. 14. El mismo autor, abunda que el estadio estético “es todo aquello, en lo que respecta al hombre, que en éste es pura espontaneidad, vida de sensaciones, sobre todo en la línea del placer sensual y del erotismo [...] vida encerrada en el ideal del placer de la carne y de los valores de la finitud y temporalidad.” *Ibíd.*, p. 15. Igualmente, “La estética, considerada como el primer estadio vital, significa la asunción del 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.” Torres Garza, ob. cit., p. 44.

²⁰ Guerrero Martínez, ob. cit., p. 32.

escuchado en todo tiempo y en las etapas más distintas es la siguiente:
<<hay que gozar de la vida>>.

Es así, que en el estadio estético se vive de la inmediatez (“El hombre que vive estéticamente es el que coge cada momento como un átomo del tiempo, y no de la eternidad”)²¹ que, en realidad, es una forma de vida desde la ajeneidad, en atención a que el goce sensual, para que sea constante, siempre necesita estímulos distintos proveídos por objetos externos, lo que implica que el foco existencial no puede estar en el individuo sino en el objeto, no en lo interno, sino en lo externo.

De ahí que, como señala Jean Wahl, el que vive en este estadio “necesita un cambio continuo; pues sólo lo que tiene la lozanía de lo inmediato puede darle esa apariencia de goce que él busca”²² y ello conlleva un estado de desdicha, producto de la desesperación pues:

[...] los partidarios del placer, lanzados a la búsqueda del instante que pasa, no viven sino en el instante que ha pasado y cultivan sus recuerdos. Buscando el placer, el hedonista vive en el dolor [...] En el fondo, toda concepción de la vida estética es desesperada. Toda alegría de este mundo va acompañada de muerte, como en los insectos que mueren al engendrar. De ahí esa angustia de la cual describe

²¹ Maceiras, ob. cit., p. 165, señala que el esteta no guarda memoria del tiempo, pues “hace de este momento concreto, instantáneamente vivido, su eternidad [...] su vida, ligada al instante, se convierte en una discontinuidad en la que cada acto debe ser una *primera vez*.” Ídem. En la misma línea, Carlos Goñi Zubieta enfatiza el valor del tiempo estético como “el pasar incesante sin que pase nada. Para el esteta cada momento es un átomo, no de la eternidad, sino [...] del tiempo. Por ello, lo único que tiene es el instante placentero que debe aprovechar, porque, si no, desaparecerá y nunca más lo podrá “recuperar” [...] Pero obrando de esta forma invierte la relación entre tiempo y eternidad, pues convierte al instante en la única eternidad eliminando el valor de eternidad de que goza el tiempo.” Carlos Goñi Zubieta. *El valor eterno del tiempo. Introducción a Kierkegaard*. Barcelona, PPUSA, 1996, pp. 80-81.

²² Wahl, ob. cit., p. 23.

Kierkegaard todos los matices trágicos, desde los gritos de desesperación hasta el sarcasmo helado.²³

Es así que las cualidades del estadio estético que en un primer momento se pueden considerar como enteramente deliciosas, son en realidad como una especie de “caballo de Troya”, pues socavan la realidad última del goce: la instantaneidad se ahoga en un tener que comenzar azarosamente una y otra vez, la multiplicidad acaba en desazón angustiante de la pérdida del placer, el deseo²⁴ desconectado de un sentido es sólo deseo anhelante de algo que se escapa en cada una de las experiencias concretas de realización, lo que hace evidente la contradicción inherente a la vida regida por las categorías estéticas, que desembocan en la desesperación.²⁵ Como señala Manuel Maceiras:

A este hombre de lo inmediato puede aplicársele, mejor que a nadie, el célebre *ser o no ser* de Shakespeare, ya que toda su realidad depende de la fragilidad de la instantánea particularidad. Sin embargo, llega un momento en que el espíritu toma conciencia de esta dispersión y la personalidad vuelve sobre sí misma, experimentando primero

²³ *Ibíd.*, pp. 23 y 28. Sobre el instante, Kierkegaard destaca que “En su sentido general, esta es la tesis esencial de lo estético, que el instante lo es todo, lo que viene a decir que esencialmente es nada, justo como la afirmación sofista de que todo es verdad y nada es verdad”. Kierkegaard, Sören. *Postscriptum no científico y definitivo a Migajas filosóficas*. Martín Bravo Jordán (trad.). México, Universidad Iberoamericana, 2008, p. 300. En ese sentido, “¡La vida del esteta es condenación en el tiempo! <<Vive en el instante, pero le falta el instante eterno>> Este trágico encierro en la oscuridad interior y en la desesperada esterilidad es el destino del esteticismo como forma de vida.” Pietro Prini. *Historia del existencialismo. De Kierkegaard a hoy*. Antonio Martínez Río (trad.) Barcelona, Editorial Harder, 1992, p. 40.

²⁴ “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, todos deseamos. “Tú 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.” Torres Garza, ob. cit., p. 32.

²⁵ Como señala Pietro Prini, “la <<desesperación>> es para Kierkegaard el fondo opaco o el peso o la culpa del hombre que no sabe aceptarse profundamente a sí mismo”. Prini, ob. cit., p. 42. En el mismo sentido, la desesperación “es la consecuencia necesaria de la vida estética. El esteta desespera ante la imposibilidad de encontrar la eternidad en el instante. El esteta es incapaz de repetir los instantes felices, de recuperar el pasado.” Goñi Zubieta, ob. cit., p. 113.

melancolía y luego *desesperación*. De ellas no puede ser determinada una causa concreta. La causa es la vida estética como tal.²⁶

Esa desesperación, consustancial al estado estético, vivida en su médula, lleva a una especie de encrucijada: una elección, tomar distancia de la mera búsqueda del goce como forma de vida; en una aparente paradoja, debe persistir en el desesperar para superar la desesperación estética.²⁷ En la desesperación radica el estímulo que puede ayudarlo a superar la precariedad estética.

Es ese estado de necesidad existencial de tener que elegir, lo que hace que se alteren las coordenadas existenciales estéticas: tanto con los objetos externos como con la temporalidad. Para hacer frente a la desesperación, el hombre debe anteponerse a sí mismo respecto de los objetos del mundo, debe dejar de guiarse sólo por el deseo. Igualmente, en la medida en que la vida se deja de regir por la búsqueda de la satisfacción efímera, también se deja de experimentar el tiempo solamente como inmediatez. Ello implica –a la vez que es posibilitado por– la introducción de la reflexión y la ironía, que es límite entre el estadio estético y el ético.

En efecto, como señala Javier Urdanibia, “Kierkegaard no pretendió presentarnos una figura estética apaciguada entre las plurales y evanescentes apariencias. El comercio con ellas es la ocasión por la cual el espíritu puede *negar la inmediatez*, negar la <<verdad>> de las apariencias,

²⁶ Maceiras, ob. cit., p. 168.

²⁷ En ese sentido, señala Wahl, que “La desesperación tiene un papel, una virtud. Kierkegaard dirige dos órdenes al hombre que está aún en la fase estética: desespera, elígete a ti mismo. Es preciso elegir su desesperación. La desesperación se convierte así en acto. Desesperando el hombre elige la elección; se elige a sí mismo como potencia de elección [...] por la desesperación y no por la duda es por lo que llega, no al pensamiento, sino a la existencia”. Wahl, ob. cit., p. 28.

ir más allá de ellas”.²⁸ Negación que se logra a partir de la reflexión, pues es ella la que hace contrapeso al deseo; es el pensar sobre una experiencia, lo que la mediatiza: “La reflexión es justamente la negación de la inmediatez [...] La negación consiste en obligar a recular a la realidad, a realizar un movimiento hacia *atrás*, en liberar el campo de la mente de la presencia dominadora de lo sensible”.²⁹

Así, es a partir de la reflexión como tiene lugar la ironía,³⁰ que reorienta la existencia hacia la interioridad humana, ya que a través de ella, como destaca Manuel Maceiras:

[...] las particularidades mundanas se desvelan como insuficientes y engañosas, al compararlas con la infinitud que supone una elección definitiva, capaz de estabilizar la vida. La ironía se presenta como la

²⁸ Javier Urdanibia. “La proximidad de lo lejano”. En: Javier Urdanibia (coord.). *Los antihegelianos...*, p. 40.

²⁹ Ídem.

³⁰ Como señala Elsa Torres, “la ironía constituirá para Kierkegaard el confín del estadio estético, de modo que es ya una categoría del orden ético [...] 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” 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” [...] Torres Garza, ob. cit., p. 37. En ese sentido, sobre la caracterización de la ironía: “La ironía es una forma de <<mostración del infinito>> [...] sólo tiene lugar cuando pensamos que podemos sencillamente colocarnos *fuera* de la experiencia condicionada, y sólo empieza cuando nos damos cuenta de que nuestro reflexionar sobre la experiencia no nos podrá llevar nunca fuera de ella y, sin embargo, debemos distanciarnos de lo condicionado aun quedándonos dentro de ello [...] cambio continuo entre la pertenencia absoluta y el distanciamiento, entre la subsunción completa y el completo alejamiento, es precisamente el movimiento característico de la ironía, cuyo sentido más auténtico reside precisamente en la convicción de que [...] no es posible, sin más, fundirse con el objeto, perderse en él, o distanciarse absolutamente de él, como si se le observara desde fuera, sino que hay que moverse sin cesar de uno a otro polo, sin que sea posible detenerse en uno u otro”, véase: Paolo D’Angelo. *La estética del romanticismo*. Trad. Juan Díaz de Atauri. Madrid, La balsa de la Medusa, 1999, pp. 92 y 131. Por último: señala el maestro Guerrero Martínez que la ironía es “un estilo de reflexión que nos habitúa a medir el peso de nuestras propias observaciones; la autocrítica es la primera piedra de un conocimiento adecuado a nuestro ser finito, de tal suerte que el individuo se supera a sí mismo al no quedar aprisionado a sus propias conclusiones, eliminando nuestra natural tendencia a la exageración”, *La verdad subjetiva*, ob. cit., p. 77.

exigencia de síntesis del dentro y el afuera, de lo particular y lo infinito [...] Por la ironía la desesperación estética repone al hombre en el camino de la interioridad y de la estabilidad. Desde ella el hombre *ironiza* sobre el mundo y la cultura exteriores, a los que había considerado hasta ahora como su único horizonte [...] Por la ironía se produce —en consecuencia— el salto al estadio ético.³¹

Es de este modo que experimentando un límite en las posibilidades de la experiencia estética, al no haber un más allá, puede darse el *salto*, elegir una forma de vida distinta; si antes el foco de la existencia estaba en lo externo sensible, en los objetos que posibilitaban el goce, para superar esa forma de vida, ahora la existencia debe determinarse a partir del individuo. En la medida en que se decide romper con el estadio estético abrazando el ético, el individuo “vive bajo categorías racionales, su comportamiento está mediado por la respuesta a la pregunta: <<¿Cuál es mi deber; mi deber ante la sociedad, ante mi familia, ante mí mismo?>> La respuesta a estas interrogantes vitales se lleva a cabo según criterios de autodeterminación racional”.³² En ese sentido, Kierkegaard pone como ejemplo de la diferenciación entre el estadio estético la que media entre el noviazgo y el matrimonio, como un compromiso autoasumido que se traduce en la elección de pasar de la multiplicidad a la singularidad.

Es esa autodeterminación la que permite establecer que, a diferencia del estadio estético, en el ético realmente pueda hablarse de una vida en la que existe la libertad, pues “El hombre auténticamente libre no es el esteta, que vive esclavizado por los placeres, sino el hombre ético que es capaz de escoger responsablemente”.³³ En la misma línea de pensamiento, de esa

³¹ Maceiras, ob. cit., pp. 168-169.

³² Guerrero Martínez, ob. cit., p. 32.

³³ Goñi, ob. cit., p. 112. En ese orden de ideas, el estadio ético “es el de la reafirmación, de la fidelidad a los demás y a sí mismo. Será el del trabajo y el tiempo. Por contraste con la fase estética, dominada por el “esto es lo mismo que aquello”, será el dominio de la elección por la

libertad surge el deber, en la medida en que, como señala Maceiras, el “deber no es exterior, sino interior. Nace de la propia intención de haberlo elegido como definitivo. Con ello el hombre ético se *elige como único* al extraer de su interior los motivos de su elección. Definitivamente ha elegido un camino”.³⁴

No obstante, al igual que en el caso del estadio estético, la vocación hacia lo general, que define este estadio, genera la contradicción que problematiza la vida ética, Javier Urdanibia hace ver que “el error ético consiste en la creencia de poder alcanzar la síntesis del yo introduciendo el deber, es decir, la universalidad (generalidad) de la existencia ética, como forma de absoluto en el ámbito de la realidad finita y concreta [...] se *tenderá* a una síntesis que nunca, según Kierkegaard, llegará a ser definitiva”.³⁵

La contradicción se desprende de que aun cuando a través de su compromiso consigo mismo el hombre pretende generar una vivencia coherente, unificada por el deber moral, comprometida consigo misma, “la conciencia ética no descubrirá el verdadero absoluto, la eternidad”³⁶ en la medida en que, precisamente, la reflexión que posibilita esa pretensión de universalización del yo a partir de la elección del deber, no puede sustraerse del tiempo y la circunstancias en que tiene lugar.

Es así que: “Toda elección, con la costumbre, el hábito y el deber éticamente surgido, denuncian la insuficiencia y la fragilidad del existente, que no se siente sosegado en el estado que él creía definitivo [...] la desesperación es aquí más aguda porque procede de la decepción de la conciencia de sí y no

cual el individuo asuma la responsabilidad de sí mismo, toma para sí el ser él mismo y adopta su situación [...] Por la revelación ética el hombre se jura fidelidad a sí mismo, se consagra en una tarea; el tiempo deja de ser el enemigo”. Wahl, ob. cit., p. 29.

³⁴ Maceiras, ob. cit., p. 170.

³⁵ Urdanibia, ob. cit., p. 92.

³⁶ *Ibíd.*, p. 93.

de la desconfianza en la exterioridad”,³⁷ como apunta Joan Manuel Pons Juanpere:

[...] la conciencia ética no descubrirá el verdadero Absoluto, la eternidad [...] que ni ella, ni el conjunto de todas las conciencias pueden definirse como lo Absoluto [...] comprende, con humor, que esta falta de referencia al Fundamento nunca será substituida por la obligación moral, pues ésta permanece en la reflexión (en el devenir temporal) y no se convierte en pasión. Esto le impide ver su existencia temporal en función de la eterna felicidad, lo cual frustra intrínsecamente el proyecto existencial ético, y angustia a la conciencia porque su yo no es nada delante del Absoluto [...] Ahora, sólo nos resta la resignación, o... (si contamos con el valor necesario) realizar un nuevo salto cualitativo que nos sitúe en el ámbito de la fe, como, por cierto, hizo Abraham.³⁸

De ello deriva que en la realidad del existente frente a Dios –como apunta Manuel Maceiras– “Dios viene a ser la piedra de toque que hace aparecer el

³⁷ Maceiras, ob. cit., p. 172.

³⁸ Joan Manuel Pons Juanpere. “El momento de la repetición (A propósito de la teoría de la conciencia en s. Kierkegaard)”. En: Urdanibia, ob. cit., p. 93. Respecto del humor, que se haya en el umbral entre lo ético y lo religioso y posibilita el tránsito entre uno y otro estadio –como la ironía lo está entre lo estético y lo ético–, señala Kierkegaard que lo humorístico surge de la contradicción, como cuando se advierte que “tanto los setenta años del anciano como la media hora del infante son demasiado ínfimos para ser una decisión en aquello que concierne a la eternidad. Así como es posible cubrirse voluptuosamente con las mantas, permitiendo que el mundo siga su curso, de igual forma y con auxilio de la inmanencia, el humorista se oculta detrás de la eternidad del recuerdo y esboza una melancólica sonrisa ante la existencia temporal con sus efímeras ocupaciones y su ilusoria decisión.” Søren Kierkegaard. *Postscriptum no científico y definitivo a Migajas filosóficas*. Trad. Nassim Bravo Jordán. México, Universidad Panamericana, 2008, p. 273. En diverso texto, el filósofo señala que “Es una contradicción querer sacrificar la vida a un objetivo finito [...] tal conducta resulta cómica, lo mismo que es cómico querer matarse a fuerza de bailar, o querer llevar espuelas cuando las piernas trastabillantes nos hacen caer, y preferimos morir antes que renunciar a llevarlas [...] Lo trágico es que los dos enamorados no se comprendan; lo cómico es que los que no se comprenden, se amen.” Søren Kierkegaard. *El amor y la religión*. Trad. Carmen Lessening. Buenos Aires, Andrómeda, 2006, p. 51 y 66. En ese sentido, señala Maceiras que: “La desesperada decepción de sí se manifiesta como humor, por el cual el existente confronta la idea de infinito con la caducidad de todo lo que puede ser elegido” Maceiras, ob. cit., p. 172. Por su parte, Wahl destaca que “el humorista ve al yo y la temporalidad en la nada y como falta. Es aguzado por el dolor; aísla al individuo. Por eso mismo el humorista adquiere conciencia de la oposición entre el tiempo y lo eterno [...] el humor considera la temporalidad como episodio pasajero y no como algo decisivo para la eternidad.” Wahl, ob. cit., p. 33.

mundo en su esencial finitud [...] La contradicción no aparece de esta a o aquella elección, sino de buscar fuera de lugar. Aparece así, en la desesperación del mundo, la necesidad de Dios”.³⁹

En consecuencia, de esa situación paradójica de comprometerse interiormente para lograr una existencia coherente con el propio deber que se creía definitivo, no podrá salirse mediante el simple razonamiento, pues ha sido él mismo el que ha mostrado las contradicciones y se muestra incapaz de superarlas, pues, por una parte, no puede sustraerse del devenir de sus propias limitaciones y condicionamientos y, por otra, tampoco puede hacerlo a través de seguir las reglas del orden moral de la sociedad, pues en ella, en su injusticia, violencia y vicios se termina revelando, igualmente, la finitud y precariedad de lo general respecto de lo Absoluto. Tampoco le alcanza al ser humano con la simple voluntad, que al carecer de guía, se desgasta en esfuerzos ciegos que sólo pueden profundizar el estado de desesperación.

Es indispensable, en consecuencia, que el hombre se sobreponga a lo paradójico de la existencia desde la paradoja misma, sin eludirla ni negarla por aborrecible a la razón, la que se ha mostrado incapaz de resolver el crucigrama; de modo que el ser humano debe asumirse en su relación subjetiva con el misterio, con lo Absoluto, con Dios, valiéndose de la fe (que Kierkegaard entiende como la certeza interior que anticipa la infinitud),⁴⁰ desesperando aún más para trascender la desesperación, pergeñada del absurdo. En palabras de Kierkegaard:

En la desesperación me uso a mí mismo para desesperar, y por tanto, puedo en verdad desesperar de todo por mí mismo, pero si hago esto no

³⁹ Maceiras, ob. cit., p. 172.

⁴⁰ Søren Kierkegaard. *El concepto de la angustia*. Trad. Demetrio G. Rivero. Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 272.

puedo regresar a mí mismo. Es en este instante decisivo que el individuo necesita auxilio divino, pese a que es del todo correcto el que uno deba de haber comprendido la existencial relación entre lo estético y lo ético a fin de llegar a este punto –es decir, al estar allí en la pasión e interioridad, uno se vuelve realmente consciente de lo religioso– y da el salto.⁴¹

La situación de Abraham (a quien Dios le ha pedido que sacrifique a su único hijo) resulta ejemplar para entender la contradicción que media entre el deber de lo general y la relación del existente frente a Dios, que siempre ha de vivirse en la soledad de la interioridad. El autor pseudónimo de *Temor y temblor*, Johannes de Silentio, dice de Abraham que:

[...] hubo grandes hombres por sus energías, saber, esperanza o amor; pero Abraham fue el más grande de todos: grande por la energía cuya fuerza es la debilidad, por el saber cuyo secreto es la locura; por la esperanza cuya forma es demencia; por el amor que es odio de sí mismo. Por la fe Abraham dejó la tierra de sus mayores y fue extranjero en tierra prometida. Abandonó una cosa, su razón terrestre, y tomó otra, la fe; si no, pensando en lo absurdo de su viaje no habría partido.⁴²

⁴¹ *Postscriptum...*, ob. cit., p. 260. Señala el maestro Martínez Guerrero que “Si bien la libertad es la posibilidad de que cada individuo haga la decisión final sobre las categorías en las que desea vivir, esto no significa que para Kierkegaard cualquier categoría tenga el mismo valor antropológico; por el contrario, para el filósofo danés sólo la existencia religiosa puede fundamentar la existencia auténtica, cualquiera de las otras dos formas es finalmente un intento –que no deja de ser desesperado– de evadir la relación del yo frente a Dios.” *La verdad subjetiva...*, ob. cit., p. 34.

⁴² Søren Kierkegaard. *Temor y temblor*. Trad. Jaime Grinberg. Buenos Aires, Editorial Lozada, 2003, p. 21. Para ilustrar el abismo que separa al héroe trágico del héroe religioso, que a su vez sirve para ejemplificar la distancia entre el estadio ético y el religioso, el autor contrasta las figuras de Agamenón (quien sacrifica a su hija Ifigenia para apaciguar a la diosa Artemis) y Abraham, extrayendo de ese contraste que: “La diferencia que separa al héroe trágico de Abraham salta a la vista. El primero continúa todavía en la esfera moral [...] Muy diferente es el caso de Abraham. Por medio de su acto ha franqueado todo el estadio moral [...] No actúa para salvar un pueblo ni para defender la idea general del Estado, ni tampoco para apaciguar a los dioses irritados. Si pudiera invocarse la ira de la divinidad, esta cólera habría tenido por objeto únicamente a Abraham, cuya conducta es un asunto estrictamente privado, extraño a lo general. Del mismo modo, en tanto que el héroe trágico es grande por su virtud moral, Abraham lo es por una virtud absolutamente personal. En toda su vida lo moral no halla expresión más alta que esta: el padre debe de amar a su hijo”. *Temor y temblor...*, ob. cit., p. 71.

De este modo, la figura bíblica de Abraham encarna la paradoja de la fe, en el entendido de que no basta cualquier confesión de fe o religiosidad para que un individuo se sitúe en el estadio religioso, ni asumirse como cristiano o practicar los rituales correspondientes, pues como refiere Luis Guerrero:

[...] la fe tiene sus propias exigencias, es una tarea que debe afrontarse con pasión y que dura toda la vida [...] el punto central de la fe cristiana está en el hecho de la Revelación y, de forma especial, en el reconocimiento de que Cristo es Dios [...] no basta la sola fe, se requiere también de la suficiente pasión y voluntad para apropiarse la verdad del cristianismo.⁴³

En palabras de Kierkegaard, si para el sujeto existente “la felicidad eterna representa el bien supremo, esto significa que, en su actuar, los elementos finitos se reducen de una vez por todas a aquello que, respecto de la felicidad eterna, debe renunciarse [...] sólo necesita poner atención a su propia existencia; entonces sabrá.”⁴⁴

Sin embargo, aun cuando es la desesperación de la finitud y las limitaciones de los estadios estético y ético lo que pone al ser humano en las vías del estadio religioso, salir adelante de dicho trance implica, en los términos de la

⁴³ *La verdad subjetiva...*, ob. cit., pp. 34-35.

⁴⁴ *Postscriptum...*, ob. cit., p. 393. En ese orden de ideas: “La realidad de lo elegido se considera ahora en la interioridad del existente, que se enfrenta directamente con Dios. No es que Dios aparezca en todas partes, sino sólo en el interior del hombre que contempla el mundo desde el humor irónico y el dolor oculto. Desde ellos descubre la insuficiencia y la imperfección; más aún, el mal inherente a toda relación humana y a toda elección de cosas mundanas [...] Dios viene a ser la piedra de toque que hace aparecer el mundo en su esencial finitud. Debido a ello, la realidad se presenta en su comicidad, en tanto que aparece como sustituto inadecuado. Es cómico, en efecto, ver cómo el hombre corre agitadamente buscando en el mundo finito un absoluto, un objeto definitivo. Así como una persona corriendo de un lado a otro en un barco que va a naufragar tiene algo de cómico –y trágico a la vez– porque, a pesar de todo, la desgracia se producirá del mismo modo el hombre resulta cómico en su tráfigo buscando en el mundo algo digno de una elección definitiva. La contradicción no proviene de esta o aquella elección, sino de buscar fuera de lugar. Aparece así, en la desesperación del mundo, la necesidad de Dios.” Maceiras, ob. cit., pp. 172-173

paradoja antes señalada, sumergirse aún más en la ruta de la angustia y la desesperación, para así poder estar más cerca de Dios y de su salvación; cuestiones que serán abordadas con mayor detenimiento en el capítulo posterior, en la medida en que es precisamente esta la ruta en donde podemos ubicar al *Burlador de Sevilla*.

Para cerrar este apartado de los estadios que, como se anticipaba, reflejan diversas formas de existir en las posibilidades de la vida humana, y que servirán de referencias cardinales para ubicar en su propia posición existencial a los diferentes *don Juanes* y al Tenorio, resulta conveniente recordar a Kierkegaard diciendo que:

[...] no hay más que una vida desperdiciada, la del hombre que vivió toda su vida engañado por las alegrías o los cuidados de la vida; la del hombre que nunca se decidió con una decisión eterna a ser consciente en cuanto espíritu, en cuanto yo; o lo que es lo mismo, que nunca cayó en la cuenta ni sintió profundamente la impresión del hecho de la existencia de Dios y que <<él>>, él mismo, su propio yo existía delante de este Dios, lo que representa una ganancia infinita que no se puede alcanzar si no es pasando por la desesperación.⁴⁵

3. *Don Giovanni*⁴⁶

⁴⁵ Søren Kierkegaard. *La enfermedad mortal o de la desesperación y el pecado*. Trad. Demetrio G. Rivero. Madrid, Sarpe, 1984, pp. 54-55

⁴⁶ Aun cuando todo lo que se señala en este apartado se enfoca en la música de Mozart, al ser éste el foco de atención de Kierkegaard, se estima conveniente tener presente la trama del *Don Giovanni* en la medida en que, como se verá luego, algunas diferencias en la historia (en especial el énfasis en la burla, la recurrencia de las apelaciones al pecado y la particular dialéctica ente el Tenorio y el Comendador) son relevantes para marcar distancias entre los *don Juanes* en cuestión, de modo que a continuación se cita la más que adecuada síntesis que P. Portabella Durán hizo del libreto de la ópera: "Acto primero (acción en Sevilla a mediados del siglo XVII). Cuadro primero: En el palacio del Comendador, Don Juan intenta conquistar a Doña Ana, hija de aquél y prometida del Duque Octavio. Ella se resiste y Don Juan, ayudado por su criado Leporello, intenta raptarla. A los gritos de Doña Ana, violentada, acude su padre. Don Pedro, que se bate con Don Juan, resultando mortalmente herido. Don Juan y su criado se dan a la fuga, mientras que doña Ana hace jurar a su prometido Octavio que se vengará del asesinato del Comendador. Cuadro segundo (a las afueras de Sevilla): Don Juan se encuentra, casualmente, con su antigua amante Doña Elvira, la cual le apostrofa por haberla abandonado. Don Juan consigue dejar la cuestión en manos de Leporello y se marcha. El criado informa a

Páginas atrás se hacía referencia a la fascinación que el *Esteta A* experimentó por el personaje de *Don Giovanni*, al que asocia, de modo inseparable, a la música que Wolfgang Amadeus Mozart creó para dar vida al libreto de Lorenzo da Ponte de la ópera estrenada en 1787. En tanto considera el danés que Mozart se ha ganado el lugar de honor entre todos

Doña Elvira que son innumerables las mujeres que su amo ha seducido y luego abandonado. Doña Elvira no queda convencida y decide castigar de una vez los escarnios de Don Juan. Acto segundo. Cuadro primero: Zerlina y Masseto son una pareja de novios que han tenido sus disgustos por culpa de los amoríos de Don Juan con ella. Masseto está celoso, enterado de la vuelta de Don Juan a Sevilla y vigila escondido las maniobras del galanteador. Don Juan ha preparado una fiesta en su palacio e invita a los campesinos; al acercarse a Zerlina es sorprendido por Masseto, pero se resuelve la situación invitándole Don Juan a la fiesta. Doña Elvira, Doña Ana y Don Octavio, disfrazados, llegan resueltos a desenmascarar a Don Juan. Son invitados por Leporello en nombre de su amo a la fiesta de palacio. Cuadro segundo: Durante su fiesta Don Juan lleva a Zerlina a su habitación y, por los gritos de socorro que ella profiere, Masseto fuerza la puerta, cayendo desmayada en sus brazos la muchacha. Don Juan intenta salvarse del escándalo explicando que Leporello es el seductor. Doña Ana, Doña Elvira y Don Octavio se dan a conocer y piden cuentas a Don Juan, quien al verse acorralado se abre paso entre los presentes, espada en mano. Tercer acto. Cuadro primero: Acción en una calle de Sevilla, frente a la casa de Doña Elvira. Ésta ha tomado a su servicio a Zerlina. Don Juan canta bajo la ventana de ésta, pero es respondido por Doña Elvira que suplanta a Zerlina. Don Juan se da cuenta del cambio y finge arrepentimiento a Doña Elvira, invitándole que salga con él a la callejuela. Ella accede, pero Don Juan se hace suplantar a su vez por Leporello, para tener el camino libre hacia Zerlina que le atrae profundamente y a quien pide le abra la cancela. Es sorprendido por Masseto y sus amigos. Ante el peligro en que se halla, huye. Cuadro segundo: Leporello, tomado por Don Juan, intenta en vano deshacerse de Doña Elvira. Para evitar la fuga de aquél acuden Doña Ana, Don Octavio, Zerlina, Masseto y pajes con antorchas, quienes quieren linchar al supuesto Don Juan, mientras Doña Elvira intercede a su favor. Todos quedan sorprendidos cuando Leporello se da a conocer y huye. Doña Ana y Don Octavio llegan a la conclusión de que Don Juan es el asesino del Comendador. Acto cuarto. Cuadro primero: Cementerio de Sevilla. Don Juan y Leporello van de regreso a Sevilla después de larga ausencia. Entran en el cementerio donde hay la estatua del Comendador, la cual se pone a hablar, previniendo a Don Juan de los horribles castigos que se avecinan. Leporello está aterrorizado; Don Juan mantiene su calma y el Comendador es invitado a cenar. La estatua acepta con un «sí» que espanta a amo y a criado, los cuales salen huyendo. Cuadro segundo. Palacio del Comendador en el que habita Doña Ana: Don Octavio ruega a su prometida que no demoren por más tiempo su matrimonio. Pero ella alega, dulcemente, el dolor por la muerte reciente de su padre, aplazando los deseos de su novio. Cuadro tercero. Comedor del palacio de Don Juan. Éste celebra su retorno a Sevilla con unos amigos, a los que ofrece un espléndido banquete y cuenta el extraño suceso que acaba de sucederle en el cementerio con la estatua del Comendador. Todos se ríen y se burlan. Don Juan para rematar sus sarcasmos y por si el Comendador se decide a aceptar su invitación a cenar, hace colocarle una silla junto a la mesa y un plato para servirle. De improviso se apagan todas las luces y se filtra por la pared la estatua de Don Pedro rodeada de terrorífico resplandor, que a todos sobrecoge. Avanza la estatua hacia Don Juan, y poniéndole las manos sobre los hombros lo arrastra fuera de la estancia, mientras con voz ronca y tenebrosa le dice que ha sonado su hora. Don Juan se deja llevar sin resistencia hacia las regiones infernales donde va a expiar sus pecados: «¡Así muere quien mal obra!» P. Portabella Durán, *Psicología del Don Juan. Práctica del enamoramiento*. Barcelona, Ediciones Zeus, 1965, pp. 325-327.

los clásicos, afirmación a la que dedica largas disertaciones en el ensayo *Los estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical* que forma parte de *Lo uno o lo otro*, obra en la que se compendian diversos análisis en torno al estadio estético, que culmina con un destacado ejercicio filosófico literario, el *Diario de un seductor*, y que también será objeto de comentario.

Así, estima A que esta obra es clásica entre las clásicas, porque en la misma se ha dado un perfecto equilibrio entre la materia y la forma, la idea y el medio:

La idea más abstracta posible que se puede imaginar es la genialidad sensual. Y cabe preguntar: ¿a través de qué medio es posible expresarla? Respuesta: única y exclusivamente a través de la música [...] La perfecta unidad de esa idea y su forma pertinente la encontramos realizada en el *Don Juan* de Mozart [...] La Gran suerte de Mozart está en haber logrado una materia que es absolutamente musical en sí misma.⁴⁷

La significación del erotismo musical pasa por comprender que fue el cristianismo el que introdujo la sensualidad como principio en el mundo, refiriéndose a que, a diferencia de la época griega en la que la sensualidad estaba liberada de modo que el amor “se daba por doquier en las bellas individualidades de aquel pueblo”, el cristianismo, sin embargo, al renegar de la sensualidad la trasladó de la sensibilidad a la dimensión del espíritu, convirtiéndose en una categoría o fuerza que, aunque excluida, incide en él. Principio que al ser representado en un solo individuo que la concentra,

⁴⁷ *Estudios estéticos I...*, ob. cit., p. 106. Sobre la abstracción de la genialidad sensual y su vinculación con la música, dice el autor, que ésta “en todo su lirismo, es una fuerza, un cierto ambiente, una impaciencia, un apasionamiento, etc. Y es todo esto, sin embargo, no en un solo momento, sino en una sucesión de momentos. Si lo fuera en un solo momento se le podría esculpir o pintar [...] El único medio que la puede expresar es la música. Porque la música entra por esencia un momento temporal, si bien no transcurre en el tiempo, a no ser en un sentido impropio. Por eso ésta no puede dar expresión a lo que es histórico, dentro del tiempo”. *Ibíd.*, pp. 106-107.

genera la “genialidad erótico-sensual”⁴⁸ que en “su inmediatez sólo puede ser expresada por la música”, en tanto que ésta es tan concreta como el sonido, tan abstracta como lo que expresa, que se agota en el momento de su ejecución.

Es por ello que el erotismo sensual se halla en las antípodas de la reflexión y del medio en que se expresa, que se atiene a lo concreto del pensamiento, el lenguaje, pues: “Lo inmediato es indefinible y, en consecuencia, el lenguaje no lo puede apresar”.⁴⁹ Una vez que la reflexión aparece, la música termina. Es así que es la música y, su ejemplar más logrado, el *Don Giovanni*, lo que mejor expresará “los estadios eróticos inmediatos”, aspectos particulares que “tomados conjuntamente constituyen el estadio inmediato”,⁵⁰ correspondiente a la existencia en su dimensión estética.

El primer estadio erótico inmediato corresponde a un despertar, aun adormilado, de la sensualidad, que Kierkegaard simboliza con el personaje *Cherubino*, paje de Fígaro (de la ópera mozartiana *Las bodas de Fígaro*), de modo que “El deseo posee ya lo que será su propio objeto mas lo posee sin haberlo deseado propiamente, esto es, que en realidad no lo posee todavía. Tal es la contradicción dolorosa del primer estadio.”⁵¹ Es así que más que un deseo se trata de un presentimiento del deseo, cuyo objeto permanece indeterminado.

El segundo estadio es caracterizado en el personaje de *Papageno* (de la ópera de *La flauta mágica*), en donde deseo y objeto han quedado separados, de modo que aquél se dedica a buscar su satisfacción entre una

⁴⁸ En palabras del pseudónimo en comentario: “si nos imaginamos ahora el erotismo musical como fuerza, como un reino y determinado por el espíritu —entendiendo esto último en el sentido de que lo excluye— y lo hacemos concentrándolo en un solo individuo, habremos alcanzado entonces el concepto correspondiente a la genialidad erótico-sensual.” *Ibíd.*, pp. 117-118.

⁴⁹ *Ibíd.*, p.125-126.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 131.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 134.

multitud de objetos posibles: “El deseo, pues, está despierto, pero no está determinado en cuanto tal [...] En realidad el deseo inquisitivo no desea, sino que simplemente busca un objeto que pueda desear, sin desearlo todavía”.⁵²

Es el tercer estadio en donde aparece *Don Giovanni*, “el deseo halla en lo singular su objeto absoluto y lo desea de una manera igualmente absoluta”,⁵³ radicando en ello la seducción musical, pues “cuando se concibe a Don Juan dentro de la música y en la música, ya no tenemos delante un determinado individuo particular, sino más bien la fuerza de la naturaleza.”⁵⁴

Fuerza que es la fuerza misma de la seducción y que hace de *Don Giovanni* “la expresión de lo demoníaco definido como sensualidad”⁵⁵ y que no se dirige a una mujer en particular sino a cualquiera de ellas, pues él busca lo que es común en todas las mujeres: “Si no se hace hincapié en esto, entonces Don Juan dejaría de ser absolutamente musical y la estética reclamaría que se hablase, que tuvieran lugar muchas réplicas”⁵⁶. En ese sentido:

⁵² *Ibíd.*, p. 141

⁵³ *Ibíd.*, p. 147. En síntesis: “El primer estadio deseaba, idealmente, lo singular concreto; el segundo lo deseaba dentro de la categoría de la multitud dispar; y el tercer estadio crea la unidad de ambos”. *Ídem.*

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 160.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 156.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 166. Sobre la musicalidad absoluta de *Don Giovanni*, refiere Kierkegaard que: “Su deseo es sensual. Seduce por el poderío demoníaco de la sensualidad y las seduce a todas. Ni las palabras ni las réplicas se le acomodan, y por este camino se convertiría inmediatamente en un individuo reflexivo. Don Juan, en resumen, no tiene ninguna consistencia, sino más bien es un soplo que se precipita raudo en un constante desaparecer. Exactamente como la música, acerca de la cual se puede afirmar que desaparece tan pronto como ha cesado de sonar y renace solamente cuando empieza a vibra de nuevo [...] Don Juan no es para ser visto, sino oído [...] Oíd cómo se lanza sobre la rica variedad de la vida y cómo se estrella contra sus diques más firmes. Oíd estos sonidos de violín ligeros como pasos de danza. Oíd los signos de la alegría, el júbilo del placer y la festiva dicha del gozo. Oíd los ecos de su huida brutal, cuando huyendo se adelanta a sí mismo, cada vez más rápido y más caprichoso. Oíd la codicia desenfundada de la pasión, el ruido suave del amor, el susurro de la tentación, el torbellino de la seducción y la calma impresionante del momento... ¡Sí, escuchad, escuchad, escuchad el *Don Juan* de Mozart! *Ibíd.*, pp. 173 y 175.

Cuando a Don Juan se le concibe musicalmente, entonces nunca dejamos de oír, como encarnada en su persona, toda la infinitud del apasionamiento y, además, percibimos la acometida de su poder ilimitado, al que nada puede resistir; entonces oímos siempre el anhelo desapoderado de los deseos y, además, percibimos la absoluta seguridad de victoria que acompaña esos deseos, a la cual vanamente intentaría uno oponer resistencia.⁵⁷

4. Lo que es un seductor: Juan el seductor

De lo antes dicho podemos entender por qué el *Don Giovanni* es la representación del estadio estético: él es la inmediatez misma, como la música, se expresa en el instante en que se agota y su manifestación es el acto que engendra su existencia, como la música de Mozart que inunda los oídos y se apodera de ellos, la pasión de *Don Giovanni* reverbera en cada uno de los seres que toca. Como la música, que entre más lograda, parece la armonía que siempre ha estado ahí y sólo hasta hoy es que se muestra, arrancada del silencio que la oculta, así *Don Giovanni* hace vivir la experiencia de un placer absoluto que es sólo propio, tan familiar aunque a la vez sea tan desconocido.⁵⁸

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 183.

⁵⁸ Diría Tzvetan Todorov sobre la experiencia del absoluto: “La orquesta, de cuerda y flauta, interpreta un concierto célebre: *La Noche*. Pero lo interpreta con tal precisión, con tal exactitud que al cabo de pocos segundos la sala se paraliza y contiene el aliento [...] Adquirimos conciencia de estar participando, en ese instante mismo, en un acontecimiento excepcional, en una experiencia inolvidable. Siento escalofríos [...] La perfección con que los músicos lo han ejecutado ha abierto la puerta a una experiencia rara y, sin embargo, familiar. Nos ha conducido a un lugar cuyo nombre ignoramos pero que, de pronto, sentimos que nos resulta conocido. Se trata de un lugar de plenitud. Durante un momento, nuestra perpetua agitación interior ha quedado en suspenso. Rara vez una acción contiene en sí misma su justificación; una y otra están ahí para conducir a un resultado, a un sentido situado más allá. En los momentos dichosos como éste, no aspiramos a un más allá: estamos en él.” Tzvetan Todorov. *Los aventureros del absoluto*. Trad. José María Ridao. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, pp. 7-8.

Y como en la música, que tiene el poder de perder en ella a quien la escucha, si una mujer se cruza en el camino del que es la potencia misma de la naturaleza, entonces, al menos por un momento se fundirá en ella y expandiendo a la vez que diluyendo la concepción de su experiencia se sentirá total y perfecta y capaz de ser eterna.

Pero, también como la música, que tras sus vibraciones luminares encaja de nuevo en el silencio, así también esa mujer, que todos hemos sido, es exiliada de la patria de la plenitud hacia una isla más fatídica que la nada misma, pues en el silencio queda privada de aquella música bordada con la íntima fibra de la dicha, que le ha sido arrebatada, como a la Elvira de la ópera.

Así, *Don Giovanni* seduce por la seducción misma, es su mera presencia siempre victoriosa, sin rival ni resistencia alguna, lo que genera la rendición completa. Es por ello que el *Don Giovanni* es una fuerza y no puede ser un individuo, porque: “En cuanto individuo experimenta necesariamente la presión y las barreras del contorno”.⁵⁹

En consecuencia, si al Don Juan se le deja de concebir como musical, la seducción deja de ser también una emanación de su fuerza, abandona su ser y se convierte en una técnica para vencer los desafíos que le plantea una conquista, un método para lograr un fin, pues: “Lo que ahora está esencialmente en juego en medio de esos obstáculos es el interés. Y de esta manera, naturalmente, *Don Juan* pasa a pertenecer a la categoría de lo interesante”.⁶⁰

⁵⁹ *Estudios estéticos I...*, ob. cit., p. 183.

⁶⁰ Sobre esta categoría, que proviene del romanticismo, señala D'Angelo que: “Lo bello es concluso, suficiente en sí mismo, y no tiene necesidad de atractivos que envuelvan al espectador; cuando el arte moderno busca programáticamente la implicación de quien lo disfruta, lo estimula con efectos <fuertes y nuevos>>precisamente para suscitar el *interés*, y con tal objeto explota incluso aquellos recursos que pueden proceder de lo desabrido o de lo

Lo que marca una gran diferencia entre el *Don Giovanni* como fuerza y el *Don Juan* como individuo, pues mientras aquél es inmediato y su expresión es la música, éste es reflexivo y su medio es el lenguaje, necesita de la reflexión para urdir las estratagemas que le permitan hacer caer a su presa y valerse de las palabras para ejecutarlas, a la vez que para darle contenido a su goce. Apunta el *Esteta A*

El Don Juan inmediato debe seducir nada menos que a 1003, el reflexivo únicamente necesita seducir a una sola y, en este caso, lo que nos tiene que ocupar es la cuestión de cómo lo ha hecho. La seducción peculiar del Don Juan reflexivo es una obra de arte, en la cual cada una de las pinceladas por insignificante que ella sea, encierra una importancia especial. En cambio, la seducción de que hace gala el Don Juan musical es como un chispazo, esto es, un asunto de un instante, algo que se hace con mayor rapidez que se dice.⁶¹

Es así que para Kierkegaard el seductor en sentido estricto es el que se vale de la seducción, el que la necesita, el que debe echar mano de su destreza e ingenio para lograr su objetivo, fijar una táctica y aplicar una técnica, que como maestro consumado, se vale de sus herramientas para transformar la materia acorde a un diseño previamente trazado. En el caso, el método es un fino entramado reflexivo de cavilaciones y simulaciones, las herramientas son las del lenguaje, la materia es una mujer particular que a la vez encierra

terrorífico para captar la atención de aquellos a quienes se dirige. Pero la necesidad de conquistar al público nace precisamente de la falta de criterios absolutos, objetivos, que fundamenten el indudable valor de la belleza; en lugar de tales criterios se afirma la <<energía estética subjetiva>> pura, que es otro modo de referirse a lo interesante. El artista griego no tenía necesidad de asombrar, su obra adquiría valor en la medida en que se adecuaba a los criterios estables y reconocidos de lo bello; pero el artista moderno, constitucionalmente aislado, no tiene puntos de referencia a los que remitirse, está condenado a buscar la novedad, a destacarse como *individualidad interesante*.” Paolo D’Angelo, ob. cit., p. 163. Es así que, como se verá más adelante, en el *Diario de un seductor*, el protagonista tiende hacia lo interesante en una doble vertiente, al buscar la realización del fin de la seducción, en el que tiene interés, como en los artilugios de que se vale para involucrar a la seducida.

⁶¹ *Estudios estéticos I...*, ob. cit., pp. 184-185

la esencia misma de la femineidad⁶² y la finalidad es rendir sus fuerzas de manera total a la vez que liberarlas de manera plena.⁶³

Es de eso de lo que está hecho el *Diario de un seductor* que, como se anticipaba, es el ejercicio literario que cierra los estudios estéticos contenidos en *O lo uno o lo otro*. “El argumento de la novelita es bien sencillo: Juan determina seducir a Cordelia y cuando lo consigue la abandona [...] lo que hace del *Diario* una pieza única es la genialidad con la que Kierkegaard convierte una historia de amor y desengaño en un tratado filosófico”.⁶⁴

⁶² Dice Juan el Seductor: “La mujer siempre será para mí un tema inagotable, una joya de maravillosa irisación en la que estar eternamente absorto. El hombre que no se sienta atraído por el estudio de este gran tema puede dársele de ser en el mundo todo lo que se le antoje, pero que no se diga que es un esteta. Porque eso es lo magnífico y divino de la estética, tener por asunto lo bello y todo lo que se relaciona con la belleza. La estética, esencialmente, no trata más que de la bella literatura y del bello sexo. Mi mayor placer y deleite cordial es contemplar cómo el sol de la femineidad, esplendoroso en su infinita plenitud, envía sus rayos y los mezcla en una especie de confusión babélica de lenguas, en este caso mujeres, en la que cada una encierra en sí misma una pequeña parte del total de la riqueza femenina.” Søren Kierkegaard. *Diario de un seductor*. Trad. Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 236.

⁶³ Cabila Juan en su diario: “con cada uno de mis movimientos tácticos se irá haciendo más fuerte, el amor se despertará vigoroso en su alma y ella recibirá su primera consagración como mujer. Entonces sí que sabrá cuál es la verdadera importancia de la mujer [...] y la liberaré. Porque yo solamente quiero amarla siendo ella libre. No ha de sospechar, sin embargo, que me debe a mí la libertad, pues entonces perdería la confianza en sí misma. *Ibíd.*, p. 161.

⁶⁴ Jorge del Palacio Martín. “Introducción”. Kierkegaard, Søren. *Diario de un seductor...*, ob. cit., p. 17. Esta obra también puede ser vista como una manifestación, por una parte, del anti romanticismo de Kierkegaard y, por otra, de una refutación de una obra especialmente representativa del género, *Lucinda*, de Friedrich von Schlegel. Respecto de la primera cuestión: “el yo del esteta no está aún constituido desde la existencia concreta, sino que se disuelve en una existencia imaginaria y/o poética. Y eso supone la destrucción del proyecto de la consciencia en la medida en que se pierde en infinitas posibilidades. Entonces, si no se realiza este proyecto, si no se realiza la relación consigo misma e, incluso, la síntesis, Kierkegaard condena al esteta a la desesperación: <<si [...] el yo no llega a ser él mismo, entonces está desesperado, sépalo él o no>>”. Pons Juanpere, ob. cit., p. 90. Respecto de la segunda cuestión, señala D’Angelo, que *Lucinda* es “una obra absolutamente cerebral, programáticamente estructurada como un muestrario de formas que el autor se impone degustar (idilio, confesión, característica, carta, etcétera), un esfuerzo experimental, en definitiva, donde acaba triunfando el distanciamiento irónico del autor de la obra” D’Angelo, ob. cit., p. 198. Es así, que en el *Diario*, el autor subvierte la obra en cuestión, pues, entre otras cuestiones, se vale de una construcción literaria análoga a *Lucinda* (intercalado de formas narrativas, cambio de planos, monólogo interior, exposición quirúrgica del entramado mental), una misma temática (la posibilidad de la realización del amor) y un mismo tipo de protagonista (esteta), de modo que existe una referencia metatextual que vincula y confronta a la segunda con la primera de las obras, situación que no debió de pasar desapercibida para el lector contemporáneo. En ese orden de ideas, sobre la influencia del romanticismo en Kierkegaard, C.

Es en esta obra en donde se expone lo que debe ser un seductor y cómo debe serlo, el cual se encuentra en los umbrales del estadio estético con el ético. El protagonista es “un seductor intensivo y reflexivo. Kierkegaard lo articula en rasgos muy significativos [...] es un exorcista, experto en el arte de la mayéutica que sabe aflorar lo que en su alumna hay de oculto, ateniéndose a lo que ella ofrece de sí misma como en punteado.”⁶⁵

Al estar determinado por *lo interesante*, el seductor no está movido por la obtención del placer mediante el goce de la carne de la mujer en cuestión, que se limitaría a lo estrictamente sensual (y por consecuencia, sólo estético), sino que busca la realización del goce en su condición reflexiva⁶⁶ (que lo aproxima a lo ético), ya que “Su batalla se libra en el plano psicológico, y disfruta sintiendo el poder que sus artimañas y engaños le procuran sobre la personalidad de su ingenua víctima.”⁶⁷ En palabras de Elsa Torres: “Él sigue al pie de la letra su plan con la frialdad de un científico, de un economista. Ella duda y se tropieza, tentalea. Él camina por la tierra

Fabro lo aprecia, en los siguientes puntos: “la sublimación del amor como principio cósmico, el dualismo de luz y oscuridad, Wehmut y Sehnsucht, la celebración de la vida como nostalgia y amor de la muerte, la tricotomía en el hombre de cuerpo, alma y espíritu, la exaltación de la música como arte absoluto, la celebración de la función catártica de la mujer, el primado del ‘devenir’ sobre el ser, la repugnancia por el ‘sistema’ y la concepción de la verdad como ‘subjetividad’, la patente preferencia por el simbolismo y la simpatía por el Medioevo religioso y místico (que ahora se descubre) y por tanto por el catolicismo.” Citado por María J. Binetti. *El concepto kierkegaardiano de la ironía*. Véase: http://actaphilosophica.it/sites/default/files/pdf/binetti_2003_2.pdf , p. 208, fecha de consulta: 3 de abril de 2016.

⁶⁵ Celia Amorós Puente, “Søren Kierkegaard a la luz de las paradojas del patriarcado.” En: Urdanibia, ob. cit., p. 125.

⁶⁶ Apunta el seductor en su diario: “Lo interesante será, por consiguiente, el campo en que se entablará la batalla definitiva, hasta que todo el potencial de esa categoría quede liquidado. Si no me engaño mucho, toda su constitución psicológica está organizada de tal suerte que lo que yo deseo es cabalmente lo que ella brinda, porque en el fondo es también su más profundo deseo. Lo que importa, en definitiva, es dilucidar lo que una persona determinada puede ofrecer y qué es lo que exige a cambio.” *Diario de un seductor*, ob. cit., p. 97.

⁶⁷ Jorge del Palacio, ob. cit., p. 19.

firme de su apetencia: seducir hasta el hartazgo, o sea, hasta el acabamiento del poder seductor de su víctima.”⁶⁸

Todo lo cual queda sintetizado en el colofón del proceso seductor al que ha sido sometida Cordelia, cuando Juan en la última entrada de su diario asienta que:

Ahora, empero, todo se acabó. No deseo volver a verla nunca jamás. Cuando una muchacha se ha entregado por completo, se queda débil y desguarnecida, lo ha perdido todo. Pues si la inocencia en el hombre es algo negativo, en la mujer, por el contrario, es el contenido de su esencia misma... Ahora ya no puede oponerme ninguna resistencia, y el amor solamente es bello cuando encuentra resistencia, después todo es flaqueza y costumbre. Por eso no quiero ni recordar mi relación con ella.⁶⁹

5. Lo que no es un seductor: el Burlador de Sevilla

Hasta aquí están expuestas dos formas de seducción, extensiva una, intensiva la otra, llevadas a cabo por seres con cualidades extraordinarias, uno es la encarnación de la potencia misma de la vida en su inmediatez, que sólo puede ser expresada por la música y que como ella, que es capaz de cautivar y someter bajo su influjo a todo el que la escucha, seduce como por contagio; y el otro una individualidad sublimada que para lograr sus fines, extrae hasta la última gota de los beneficios de su maquiavelismo, valiéndose del lenguaje que para desplegar todos los poderes de su eficacia, demanda una forma particular de decir y un tiempo determinado para hacer, todo lo cual implica que lo que allá es fulgor centrípeto acá sea transcurrir diletante, que al cabo permite lograr un efecto casi tan rotundo como el del

⁶⁸ Søren Kierkegaard..., ob. cit., p. 65.

⁶⁹ Diario de un seductor..., p. 265.

primero, limitado a una sola mujer, a aquella con quien el seductor ha entablado una relación interesante; de modo que, si allá a la manera de la enfermedad, la rendición al seductor llega por contagio, acá por adicción.

El *Burlador de Sevilla*, sin embargo, no sigue ninguno de esos dos caminos. En consecuencia, con base en la reflexión kierkegaardiana ¿le es paradójicamente ajena al Tenorio la denominación de seductor, aun cuando haya sido él quien por primera vez le diera nombre y apellido?

Más aún, si se atiende a que la burla, la seña de identidad del de Sevilla, es abiertamente desdeñada por el natal de Copenhague, cuando duda que sirva para ayudar a formarse una idea muy buena del talento seductor del Tenorio: “Porque, efectivamente, es un arte bien miserable ese de engañar a una muchacha por medio de una promesa de matrimonio y, desde luego, si hay alguno tan vil como para hacer semejante cosa, ello no demuestra que sea digno, ni mucho menos, de ser llamado Don Juan”.⁷⁰

⁷⁰ *Estudios estéticos I...*, ob. cit., p. 194. Sobre esta cuestión, es conveniente citar las reflexiones de Lasaga sobre la caracterización del personaje del Don Juan por parte de Kierkegaard: “El acierto y el error se mezclan en esta reducción de Don Juan a un principio exclusivamente musical. Los aciertos se originan en que esta forma de expresión es apropiada para captar el carácter *elemental* de Don Juan, su *indefinición*, su deseo *ilimitado*, su capacidad *infinita* de seducción. Sin duda que este dato radical de Don Juan sólo puede ser manifestado mediante las evocaciones casi inmateriales de la música. El error reside en que Kierkegaard se ve obligado a ignorar otra dimensión del personaje: la del Burlador teológico y social. Ignora la existencia de la tradición de don juanes católicos, incluido el mejor de todos, el verdadero germen de la “vida” moderna de Don Juan, *El Burlador de Sevilla* y *Convidado de Piedra* de Tirso de Molina. Para Kierkegaard Don Juan procede de una leyenda medieval, en lo que acierta, aunque por casualidad, pues no tiene razón en decir que la cifra de mil tres es de origen legendario. Es sorprendente y revelador este error de Kierkegaard. El seductor cuantitativo es y sólo puede ser exclusivamente moderno. La Edad Media podía llegar a captar la cualidad pecaminosa del hombre que desatiende sus deberes para con Dios porque la sensualidad lo distrae. Pero pertenece al corazón de lo moderno la irrupción de la cantidad en el reino del espíritu. *Mil tres* como definición de Don Juan es contemporánea de la concepción materialista del mundo, atomista e indefinista, típica de la Ilustración [...] Kierkegaard conoce la obra de Molière y la tradición menor de teatro de marionetas en Alemania y Dinamarca. Lo ignora todo de la rica tradición española e italiana, católica por tanto, en la que la seducción y el pecado de la carne a ella asociado no tiene la misma gravedad teológica que para el protestante. El primero considera que el pecado que no se perdona es el del orgullo.” Lasaga Medina, ob. cit., pp. 92-93.

Es así que lo que resta de este trabajo se orienta a explorar si el Burlador de Sevilla puede tenerse como una de las variantes del seductor según los trazos que para él ha fijado Kierkegaard, establecer cuáles pueden ser sus características y cómo despliega la comunicación indirecta.

La hipótesis a seguir consiste en que el Burlador de Sevilla aun cuando no haya sido conocido por Kierkegaard sí puede encontrar cabida en los postulados de su filosofía de la existencia, así como *Don Giovanni* y *Juan el Seductor* y que, como éstos, se encuentra en un estadio existencial particular diferenciado de aquéllos, a saber: así como el *Don Giovanni* expresa ejemplarmente el estadio estético y *Juan el Seductor* el linde entre ese estadio y el ético, el *Burlador de Sevilla* es un personaje entre lo ético y lo religioso, que expresa la desesperación de quien frente a Dios quiere desesperadamente ser sí mismo –siendo ese el sentido que condensa la famosa frase del Tenorio, que es su seña de identidad: “tan largo me lo fiáis”– y es esto lo que explica las diferencias entre este Don Juan con sus colegas y lo que le imprime un matiz particular a su *modus operandi*, que *transforma la seducción en burla*, pues a través de ésta es como se expresa, no la potencia de la vida o la afirmación de la subjetividad, sino una acendrada desesperación; en consecuencia, la seducción no trasluce una potencia vital o un método de disección de lo interesante, sino un desgarramiento, pues el Tenorio quiere arrasar con todo a su paso para socavar el orden moral y confrontar a su creador. Es una expresión de su desesperación y un medio de profundizar en la misma y lo que cree que es sí mismo: el *Burlador de Sevilla*.

De modo que para aproximarnos a este nuevo personaje en el escenario kierkegaardiano, haremos referencia a aspectos que indirectamente lo explican, relativos a la angustia, la desesperación, el pecado y lo demoníaco

que unidos a la seducción como hilo conductor, sirven de puntos de contacto para explicar la vida, obra y muerte del *Burlador de Sevilla*.

II. El personaje demoníaco

1. *Angustia*

Para poder llegar al *Burlador* es necesario entrever lo que está detrás de sus potencias vitales retorcidas, entender la mecánica de sus motivaciones. El *Burlador de Sevilla*, como se verá posteriormente, está en guerra con Dios, reniega de su condición finita y se rebela contra el Absoluto, transgrede una y otra vez los mandamientos humanos y divinos para reafirmarse como extraordinario ser singular; a costa de quien sea y de lo que sea, busca y encuentra lo que ha de ser su propia perdición.

Todo lo cual encuadra con la caracterización kierkegaardiana del ser demoníaco; perfil que fue estudiado por el oriundo de Copenhague principalmente en dos textos, *El concepto de la angustia* y en *La enfermedad mortal*, en los que aborda dos condiciones presentes en todos los hombres por el hecho de ser tales, correspondientes, respectivamente, a la angustia y a la desesperación, temas de lo que a continuación se hablará, sin que se tenga intención de hacer mención a profundidad de tales conceptos, sino únicamente en cuanto sirven para identificar el carácter demoníaco que, como se anticipaba, es reconocible en el *Burlador de Sevilla*.

Para Kierkegaard el hombre es “una síntesis de alma y cuerpo. Ahora bien, una síntesis es inconcebible si los dos extremos no se unen mutuamente en

un tercero. Este tercero es el espíritu.”⁷¹ De modo que, como apunta Montserrat Negre:

Si la estructura humana es dialéctica fácilmente se comprenderá que no nos encontramos ante un ser logrado pacíficamente, sino más bien que tiene que hacerse un ser paradójico y complejo, que habita en la contradicción y que tiene ante sí mismo una tarea, la de realizarse como hombre, para lo cual es imprescindible la libertad.⁷²

De ahí que para nuestro filósofo a la vez que es la libertad el elemento fundacional de la naturaleza humana, a la misma le está aparejada la angustia, pues ésta es “la realidad de la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad”,⁷³ lo que se traduce en que el objeto de la angustia sea, propiamente, *la nada*.

En ese orden de ideas, el autor vincula íntimamente la angustia al pecado, desde el pecado original mismo (al ser la vía por la que entró al mundo, ya que la prohibición de comer del árbol de la ciencia despertó en la inocencia de Adán la posibilidad de la libertad, que se manifestó en la tentación de esa prohibición). Y una vez que el pecado vino al mundo, una nueva angustia llegó con él, la que se actualiza cada vez que uno peca.

⁷¹ Søren Kierkegaard. *El concepto de la angustia*. Trad. Demetrio G. Rivero. Madrid, Alianza Editorial, 2012, p. 90.

⁷² Montserrat Negre. “Lo demoníaco en El concepto de la angustia.” *Thémata. Revista de filosofía*. Núm. 15, 1995, pp. 109-110. En: <http://institucional.us.es/revistas/themata/15/10%20Negre.pdf> fecha de consulta: 2 de abril de 2014.

⁷³ *El concepto de la angustia...*, ob. cit., p. 87. Señala Montserrat Negre que “La angustia puede entenderse como un estado psicológico o como una situación vital que se desprende precisamente de la capacidad superior humana, es decir, de la capacidad de ejercer la libertad. La angustia es descrita como una <<antipatía simpatética y una simpatía antipatética>> lo cual demuestra su ambigüedad, su indeterminación para ser categorizada como buena o mala, no ya éticamente sino desde el punto de vista antropológico. Esta concepción de la angustia se muestra en el lenguaje, y así hablamos de una dulce angustia, de dulces tormentos, de una extraña o tímida angustia, etc.” “Lo demoníaco en el concepto de la angustia”..., ob. cit., p. 110.

A mayor abundamiento, señala *Vigilius Haufniensis* que el pecado:

También nos trajo una angustia consigo. Porque la realidad del pecado es tal que no tiene consistencia. De un lado, la continuidad del pecado es aquella posibilidad que causa angustias; de otro, la posibilidad de una salvación es a su turno una nada que el individuo ama y teme al mismo tiempo, ya que es siempre ésta la relación que media entre la posibilidad y la individualidad.⁷⁴

De modo que la angustia está inherentemente vinculada al individuo, toda vez que surge por y frente a una libertad que está por hacerse, posibilidad que tiene su correlato en la realidad de la angustia que se experimenta en el fuero interno, en la medida en que “la nada de la angustia es aquí un complejo de presentimientos que se autorreflejan y aproximan insistentemente al individuo”.⁷⁵

En ese orden de ideas, expone el mismo pseudónimo *Vigilius Haufniensis* que la angustia puede presentarse en el ser humano ante la posibilidad del bien y ante la posibilidad del mal. La primera surge una vez que el pecado ha sido cometido, lo cual, por una parte, implica que éste haya dejado de ser una posibilidad, pero también que se haya convertido en una realidad injustificada y, por otra, que “por mucho que se haya hundido un individuo, todavía puede hundirse más”,⁷⁶ siendo ambas cuestiones, la negación del pecado y el atisbo de un mayor hundimiento, la materia del remordimiento del pecado, que es de lo que propiamente se alimenta la angustia ante el mal. Esto deriva en la esclavitud ante el pecado.⁷⁷

⁷⁴ *El concepto de la angustia...*, pp. 105-106.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 203.

⁷⁷ Refiere Ana María Fioravanti que “en este primer caso, debe quedar claro que el pecador en cierto sentido se encuentra en el bien y se angustia ante el mal que lo asedia desde tantos recodos posibles. Es decir, que está en el bien, pero en una relación forzada con el mal. Y ésta es la esclavitud o servidumbre del pecado.” Ana María Fioravanti. *Lo demoníaco como angustia*

En cuanto a la angustia ante el bien, ésta surge una vez que el pecado se ha realizado, sin embargo, a diferencia de la angustia ante el mal, en la que el individuo de cierta forma reniega del mal ante el temor de hundirse más en él y de las consecuencias que de tal esclavitud habrá de contraer, en el segundo supuesto la angustia deriva de la posibilidad de regresar al camino del bien, que “significa, como es obvio, la reintegración de la libertad, la redención, la salvación, o como se la quiera llamar”.⁷⁸

En palabras de *Haufniensis*: “Lo demoniaco es la no-libertad que quiere clausurarse a sí misma”,⁷⁹ lo que significa que el endemoniado hace lo imposible por permanecer en ese estado de sujeción al pecado, pues como señala Montserrat Negre:

[...] el individuo rompe su relación con Dios y además se angustia ante la posibilidad de recuperar esta relación que, en cuanto tal, es fundante del individuo mismo [...] La libertad es realmente temida y rechazada como tal por el individuo. En medio de ese temor el individuo intenta clausurarse en sí mismo, este intento sería el deseo de hacerse ontológicamente independiente, en cierto modo sería la pretensión de constituirse como absoluto, tratar de <<vencer>> la constitución

ante el bien y rechazo del perdón. Véase: www.Sørenkerkegaard.com.ar/index2.php?clave=trabajo&idtrabajo=20&clavebot=jornadask fecha de consulta: 2 de febrero de 2014, p. 3. En ese orden de ideas: “El pecado una vez cometido, es una realidad injustificada. Es realidad y como tal es incorporada por el individuo a la esfera de los remordimientos (...) El pecado avanza en el sentido de su consecuencia y los remordimientos le siguen paso a paso, pero siempre con un instante de demora infranqueable [...] La consecuencia del pecado sigue avanzando y arrastra consigo al individuo, como si fuera una mujer a quien el verdugo arrastra por los cabellos, mientras ella grita de desesperación. La angustia va adelante y descubre la consecuencia antes de que sobrevenga [...] El pecado triunfa. La angustia se lanza desesperadamente a los brazos del remordimiento, el cual osa hacer un último esfuerzo. Para él la consecuencia del pecado es una pena aflictiva y, por su parte, la perdición viene a ser la consecuencia del pecado.” *El concepto de la angustia...*, ob. cit., pp. 205-206.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 212.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 218.

dialéctica del individuo y alcanzar una simplicidad antológica, por así decirlo.⁸⁰

2. Desesperación

Una caracterización de lo demoniaco que guarda parentesco con la mencionada recientemente en tanto que pretensión de ruptura con Dios como fundamento de la existencia humana, se encuentra en *La enfermedad mortal o Tratado de la desesperación* a nombre del pseudónimo *Anti-Climacus*.

En ese orden de ideas, al igual que respecto de la angustia, el estudio de Kierkegaard parte de la concepción del hombre como espíritu, como un yo, como relación de temporalidad y eternidad que a su vez está en relación consigo misma.⁸¹ De donde reflexiona sobre si esa posibilidad de relacionarse consigo misma proviene de uno mismo o de un tercero, para establecer que si fuera el primer caso, el hombre sólo podría desesperar de

⁸⁰ “Lo demoniaco en El concepto de la angustia...”, ob. cit., p. 113. Teniendo en cuenta esa concepción de la libertad como cualidad fundante del ser humano, en conexión con la triada cuerpo-alma-espíritu, que implica la ineludible vinculación del hombre como criatura con su creador Dios, en *El concepto de la angustia*, el autor refiere una serie de características a través de las que el endemoniado pretende permanecer en el pecado, “clausurado a la libertad”, de modo que lo demoniaco es *ensimismamiento y apertura involuntaria*, debiendo ser así pues por el contrario “la libertad es siempre comunicativa”; también lo demoniaco es *lo súbito*, en la medida en que el ensimismado sólo tiene relación consigo mismo, su manifestación pareciera que es repentina, mientras que, por el contrario, al ser la libertad comunicativa, el bien “es continuidad” opuesta justamente a lo súbito; por último, señala Kierkegaard que lo demoniaco es *vacuidad y aburrimiento*, pues al ser este estado una “continuidad en la nada” no hay novedad ni contenido, o sea, que en la medida en que el hombre no elige se encasilla en lo negativo, de lo que nada ha de surgir. Véase: *El concepto de la angustia...*, pp. 219-239.

⁸¹ “El hombre es espíritu. Más, ¿qué es el espíritu? El espíritu es el yo. Pero, ¿qué es el yo? El yo es una relación que se relaciona consigo misma, o dicho de otra manera: es lo que en la relación hace que ésta se relacione consigo misma [...] El hombre es una síntesis de infinitud y finitud, de lo temporal y lo eterno, de libertad y necesidad, en una palabra: es una síntesis [...] En una relación entre dos términos, la relación es lo tercero como unidad negativa y los dos se relacionan con la relación y en relación con la misma [...] Por el contrario, si la relación se relaciona consigo misma, entonces esta relación es lo tercero positivo, y esto es cabalmente el yo.” Søren Kierkegaard. *La enfermedad mortal o tratado de la desesperación*. Trad. Demetrio G. Rivero. Madrid, Sarpe, 1984, p. 35.

ser sí mismo y, en contrapartida, si a la vez que se relaciona consigo misma está relacionándose a un otro, es como puede darse el caso de desesperar por no querer sí mismo, que “lejos de constituir una peculiar especie de desesperación, representa por el contrario una forma de tal carácter que en definitiva todas las formas de desesperación se desenvuelven y convergen en ella”.⁸²

Así, señala *Anti-Climacus* que la desesperación es una categoría propia del espíritu y, en cuanto tal relativa a lo eterno del hombre que está presente en la síntesis, de modo que la desesperación es “la enfermedad mortal” en virtud de que “es la total ausencia de esperanzas, sin que le quede a uno ni siquiera la última esperanza, la esperanza de morir”,⁸³ ya que le es imposible al ser humano desligarse de esa eternidad.⁸⁴

Pero existen distintas formas de esta enfermedad que pueden verse desde la perspectiva de los momentos que constituyen la síntesis (finitud-infinitud y posibilidad y necesidad)⁸⁵ y desde el enfoque de la categoría de la

⁸² *Ibíd.*, p. 36.

⁸³ *Ibíd.*, p. 43.

⁸⁴ Lo que el desesperado quiere “no es otra cosa sino desligar su yo del Poder que lo fundamenta. Pero en esto fracasa inevitablemente a pesar de toda su desesperación; porque a pesar de todos los esfuerzos de la desesperación aquel Poder es el más fuerte y le constriñe a ser el yo que él no quiere ser. Y de este modo siempre pretende el hombre deshacerse de sí mismo, del yo que realmente es, para llegar a ser uno de su propia invención [...] El desesperado cabalmente desespera [...] por no poder destruirse, y esto es lo que en realidad constituye su tormento. Y es natural que no pueda destruirse, ya que la desesperación ha puesto fuego a una cosa refractaria, a algo que no puede ser pasto de las llamas, es decir: al yo.” *Ibíd.*, pp. 46 y 47.

⁸⁵ En ese sentido, señala el autor que la *desesperación de la infinitud* se traduce en la pretensión de hacer de los momentos de la vida humana algo infinito, lo cual es pura fantasía, tornándose el hombre en un ser abstracto, inhumano, pues su conocimiento no es de sí mismo, sino de especulaciones sin fin, que lo alejan de su mismidad de la que se aparta cada vez más y más. La *desesperación de la finitud*, es desesperada limitación y estrechez por haberse perdido a uno mismo en el sentido espiritual como consecuencia de vivir en la mundanidad sin atreverse a tener fe ni un yo delante de Dios, ante quien arriesgarlo todo. La *desesperación de la posibilidad* implica la falta de necesidad, o sea, que el hombre al ver posibilidades en todas partes, sin que ninguna se convierta en real, diluye su propio yo, que carece de fronteras interiores a partir de las que conciba su yo como algo necesario. Por último, la *desesperación de la necesidad* se refiere a la falta de posibilidad, que deriva de la negación de que para Dios todo es posible, cuyas implicación es que todo se haya convertido en necesario o pura

conciencia, siendo ésta la que interesa para llegar a lo demoníaco, pues: “Cuanta más conciencia, tanto más intensa es la desesperación”,⁸⁶ de ahí que:

La desesperación del diablo es la más intensa de todas, ya que el diablo es puro espíritu y con ello conciencia y transparencia absolutas; en el diablo no se da ninguna oscuridad que pueda servir de disculpa atenuante y por eso su desesperación es la más absoluta de todas.⁸⁷

Según la categoría de la conciencia existen dos tipos de desesperación. La primera alude a la inconsciencia de tener un yo eterno, que se manifiesta por la dominación que ejerce en los hombres lo anímico-sensible, “porque viven solamente en las categorías que están al ras de los sentidos, las categorías de lo agradable y lo desagradable, después de haber dicho adiós a la verdad y a todas esas cosas por el estilo”.⁸⁸

La segunda de las formas de desesperación bajo la categoría de la conciencia se refiere a la que está consciente de serlo, que adopta dos modalidades, la de *quien desesperadamente no quiere ser sí mismo* y la de *quien desesperadamente quiere ser sí mismo*, diferencia que se asienta en la menor o mayor conciencia que se tenga “en torno a la esencia de la desesperación y también en torno al propio estado de uno en cuanto es de desesperación”.⁸⁹

De tal modo que la primera forma de desesperación implica la desesperación por lo terrenal o por algo terrenal, en donde aquélla es “un mero sufrir, un sufrir bajo las presiones de lo externo, sin que nunca proceda

trivialidad; en otras palabras, se refiere al fatalismo de quien ha perdido a Dios y, en vía de consecuencia, a sí mismo. Véase: *Ibíd.*, pp. 60-73.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 74.

⁸⁷ *Ídem.*

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 76.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 83.

del interior como una verdadera actividad”,⁹⁰ lo que implica que el estado de alma del sujeto está a merced del cambio de las circunstancias, en consecuencia cuando éstas se tornan desfavorables, como es inherente a la vida misma, el que las padece reniega de sí mismo, deseando no otra cosa que ser alguien distinto, con mejor suerte, radicando la diferencia entre esta forma de desesperación y la de la simple inconciencia de tener un yo en que aquí hay un cierto grado de conciencia que permite que el hombre se conciba como “esencialmente distinto del mundo circundante y de toda la exterioridad con sus presiones”.⁹¹

Por otra parte, está la desesperación en torno a lo eterno o por uno mismo, que destaca *Anti-Climacus* es la verdadera desesperación y la fórmula de toda desesperación, que puede traducirse en *la desesperación de la propia debilidad*, que se presenta cuando “el desesperado comprende que es una debilidad tomar tan a corazón lo temporal y también comprende que es una debilidad desesperar” pero “en lugar de sacudirse el yugo de la desesperación para abrazarse a la fe, humillándose con su debilidad delante de Dios, lo único que hace es hundirse todavía más en tal desesperación y gemir desesperadamente por su debilidad”.⁹² Todo lo cual deriva en que ante tanta debilidad el sujeto se odie a sí mismo, sin que pueda salir de esa situación pues, por una parte, no puede hacerlo con sus medios y, por otra, reniega de acudir al auxilio superior que lo sacaría de su desesperar.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 86.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 90. Abunda el autor pseudónimo señalando que el sujeto en cuestión “hasta cierto punto ha liberado su propio yo de las garras de la exterioridad, porque vislumbra que a pesar de todo tiene que haber algo de eterno en el yo. Pero su manera de luchar es inútil. Porque la dificultad con que ha tropezado exige una ruptura con todo lo inmediato y para eso le falta la reflexión propiamente interior, o la reflexión ética. No tiene, en el fondo, ninguna consciencia de un yo que haya de ser conquistado a través de una abstracción infinita de todo lo externo, hasta llegar al yo abstracto y desnudo –por contraste con el yo camuflado de la inmediatez– que es la primera forma del yo infinito y la fuerza motriz de todo el proceso en que un yo cualquiera asume infinitamente su yo real con todas sus dificultades y ventajas.” *Ibíd.*, p. 91.

⁹² *Ibíd.*, p. 99.

La otra forma de desesperación más que por debilidad es *por obstinación* y propiamente consiste en querer ser sí mismo.⁹³ En esta modalidad hay una mayor conciencia del yo al ser más evidente lo eterno que hay en él, sin embargo, ello no se traduce en una vinculación con lo otro a lo que está relacionada la síntesis y que es su fundamento, o sea, con Dios, sino que la mayor conciencia de la infinitud del yo deriva en el deseo de perpetuar el yo que soy por mí y para mí, pues:

[...] es cabalmente este yo el que el desesperado quiere ser, desligando al yo de toda relación al Poder que lo fundamenta, o apartándolo de la idea de que tal Poder exista. Con el recurso de esta forma infinita pretende el yo, desesperadamente, disponer de sí mismo o ser su propio creador, haciendo de su propio yo el yo que él quiere ser, determinando a su antojo todo lo que su yo concreto ha de tener consigo o ha de eliminar [...] Nuestro hombre no quiere revestirse con su propio yo, ni tampoco estima que su tarea haya de estar relacionada con el yo que se le ha dado, sino que personalmente quiere destruirlo de raíz, encarnando aquella forma infinita.⁹⁴

Esta forma de yo negativo se presenta según dos modalidades. La primera de ellas es un “yo activo”, que se relaciona consigo mismo de manera experimental, al que Kierkegaard identifica con la figura del *Estoico*, pues al pretender ser su propio dueño, hacerse a sí mismo, “el yo desesperado se contenta con mirarse a sí mismo, con el único propósito de prestar a todas

⁹³ Explica *Anti-Climacus* la sucesión que lleva a este estado de desesperación: “Primero llega la desesperación por lo temporal o por alguna cosa temporal, después la desesperación en torno a lo eterno y por uno mismo. Luego viene la obstinación —que propiamente es desesperación a expensas de lo eterno, es decir, el desesperado abuso de lo eterno que hay en el yo— y le lleva a uno a querer desesperadamente ser sí mismo. Pero precisamente por ser esta una desesperación a expensas de lo eterno, se haya en cierto sentido muy cerca de la verdad; y precisamente porque se está muy cerca de la verdad, está también infinitamente lejos de ella. La desesperación que constituye el tránsito hacia la fe es también desesperación a expensas de lo eterno; porque con la ayuda de lo eterno tiene el yo ánimos de perderse a sí mismo para ganarse. Aquí, por el contrario, el yo no quiere empezar perdiéndose, con el fin de ganarse, sino que a toda costa quiere ser sí mismo.” *Ibíd.*, p. 106.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 107.

sus empresas un interés y significado infinitos”,⁹⁵ de modo que lo único que consigue es (diría aquél) “construir castillos en el aire”.

Por otro lado, el yo también puede ser “pasivo”, cuando desesperadamente quiere ser sí mismo sin que lo eterno represente ningún consuelo para él, pues “lo único que quiere, tercamente, o a despecho de toda la existencia, es ser sí mismo con el aguijón bien clavado, hasta casi consolándose de sus tormentos”.⁹⁶ Más aun, “esperar la posibilidad de un socorro, especialmente en fuerza del absurdo de que para Dios todo es posible..., eso no lo quiere de ninguna manera [...] No, antes que buscar ayuda, nuestro desesperado prefiere ser sí mismo aun a costa de todos los tormentos del infierno.”⁹⁷

De modo que este atormentado prefiere quedarse con su desesperación antes que humillarse a aceptar ayuda, lo que implicaría la abdicación en la pretensión de su yo infinito a partir de su sola finitud, pues señala en términos de lo que señala el autor en comentario por este camino está muy lejos de poder llegar a ser más sí mismo, que cada vez más queda al descubierto que se trata de un yo hipotético, pues el yo no es su propio señor de manera absoluta, consistiendo en eso la desesperación, aunque el desesperado considere justamente eso como la fuente de su propio gozo. No obstante, diría el *Anti-Climacus* se trataría más bien de un monarca sin reino, que se extiende sobre la nada, pues tanto domino de sí mismo, tanta ataraxia “parecen casi limítrofes de lo fabuloso”.

En este contexto aparece la figura de lo demoniaco en torno a la desesperación, al señalar Kierkegaard que cuanto mayor sea la conciencia que hay en este yo pasivo que desesperadamente quiere ser sí mismo, tanto

⁹⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁹⁷ *Ídem.*

también será la potencia de la desesperación, hasta que termine convirtiéndose en algo demoníaco.

Lo demoníaco se presenta como una manifestación de abierto desafío hacia el fundamento del yo que, a despecho, quiere desligarse por no poder ser como él, le reta a partir del propio agravio que enarbola como justificación de su reproche a la vez que de la justificación para persistir en la propia existencia en rebeldía. Lo que se traduce en que no quiere ser sí mismo por ser sí mismo, sino para persistir en su desafío. Pues de esta manera, “rebelándose contra toda la existencia, nuestro desesperado opina que ha descubierto un legítimo argumento contra ella y contra su bondad. Y el desesperado piensa que él mismo es dicho argumento y ese es todo su afán”. Esto es lo demoníaco. En palabras de Elsa Torres:

El carácter demoníaco responde a esa condición que ya señalaba Pascal, según la cual el individuo (ya sea hombre o mujer) se debate entre el cielo y la tierra, entre ser ángel o bestia. Demoníaco es aquel que no quiere ser liberado ni por Dios ni por los ángeles; es aquel que en su desesperación se encierra en su propio sufrimiento, y se hace presa de sentimientos casi irremediables como la desesperación, el aburrimiento y el tedio. Todos ellos producto de una irremisible patología. Esta es ciertamente la pasión demoníaca, la pasión del amante desgraciado.⁹⁸

3. Pecado

Ahora podemos referirnos a una caracterización más específica del ser demoníaco, que se presenta en un estado particular de la desesperación de querer ser sí mismo, propia de un yo pasivo; sin embargo, al igual que en el

⁹⁸ Elsa Elia Torres Garza. *Kierkegaard dramaturgo. La Estética, el teatro y las Mujeres. Tesis para obtener el grado de Doctora en Filosofía*. México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2010, p.102.

caso del yo activo, que corresponde a la figura del *Estoico*, tratándose de este segundo escenario, en el mismo texto de *La enfermedad mortal* el pseudónimo *Anti-Climacus* alude también a una figura arquetípica que lo representa, la de “una existencia-de-poeta en la dirección de lo religioso”, y que, en consecuencia, tal figura en cuestión también encarna la realización del pecado, respecto de lo cual:

Hay pecado cuando delante de Dios, o teniendo la idea de Dios, uno no quiere desesperadamente ser sí mismo, o desesperadamente quiere ser sí mismo. Por lo tanto, el pecado es la debilidad o la obstinación elevadas a la suma potencia: el pecado pues es la elevación de la potencia de la desesperación. El acento cae aquí en ese *delante de Dios*.⁹⁹

Es así que este *Poeta* peca, porque toda existencia poética es cristianamente considerada pecado; “el pecado de soñar en lugar de ser, el pecado de relacionarse con el bien y la verdad a través de la fantasía en vez de ser uno personalmente bueno y auténtico”.¹⁰⁰ En ese sentido, dice Kierkegaard que el *Poeta* en cuestión “ama a Dios sobre todas las cosas y Dios es para él su único consuelo en medio de sus tormentos secretos, pero con todo ama también sus tormentos y no los soltará”.¹⁰¹

De modo que este personaje ama a Dios, al punto en que es “un poeta del sentimiento religioso” y sería lo más espantoso prescindir de él, sin embargo, termina siendo un desgraciado en la religiosidad, pues tiene una idea distorsionada de ésta, en tanto que los dolores que padece no está dispuesto a soportarlos humillándose como el creyente, “soportándolos como algo que le pertenece al propio yo”, lo cual deriva en que aun cuando

⁹⁹ *La enfermedad mortal...*, ob. cit..., p. 117.

¹⁰⁰ Ídem.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 118.

él cree que hace todo lo posible para acercarse a Dios a través de su sufrimiento, en realidad “nuestro desesperado poeta termina perdiéndose en la oscuridad”, lo cual tiene lugar en virtud de que el *Poeta*:

[...] en el sentido religioso no es un creyente, sino que solamente posee la primera parte de la fe, la parte de la desesperación, y en ella se va consumiendo con la nostalgia de lo religioso. El conflicto del poeta es el siguiente: ¿acaso no es el llamado?, ¿el aguijón en la carne no manifiesta que su vida ha de ofrecerse en el servicio de una misión extraordinaria?, ¿acaso la misión extraordinaria a la que tiene que dedicar toda su vida no es claramente una misión divina? o, por otra parte, ¿no será acaso el aguijón en la carne algo que él tiene que soportar humildemente para alcanzar, dejándose de misiones extraordinarias, lo común humano?¹⁰²

Por otra parte, *Anti-climacus* atiende a las implicaciones de ese *estar frente a Dios* en el sentido de que este hecho configura el “yo teológico”, preguntándose “¿Acaso no es una nueva realidad infinita la que alcanza el yo al saber que existe delante de Dios y convertirse en un yo humano cuya medida es Dios?”,¹⁰³ pregunta que lleva implícita la consecuencia de la dimensión infinita del pecado, pues es justamente ese yo infinito el que se

¹⁰² *Ibíd.*, pp. 118-119. Respecto de este *Poeta* con orientación a lo religioso, Elsa Torres refiere que: La poesía en Kierkegaard está presente como categoría existencial; está perfectamente intrincada en el pensamiento filosófico y en el sentimiento religioso [...] En la obra titulada ‘¿Culpable, no culpable? Un martirologio’, perteneciente al conjunto de *Etapas en el camino de la vida*, editado por Hilario Encuadernador se pronunciará definitivamente por delinear los rasgos del poeta demoníaco, personaje que trazará el camino del salto cualitativo a los estadios ético y religioso [...] el personaje demoníaco responde, sin embargo, a la vena poética pero de modo que aun debatiéndose en las altas gradas del sentimiento poético, el personaje es por excelencia un “caballero del amor desgraciado”; éste respira los aires enrarecidos del espíritu religioso, la reflexión demoníaca de la cual se halla preso lo conduce hacia la reflexión infinita, es decir hacia la dimensión metafísica [...] El personaje no quiere ser liberado, vive la enfermedad mortal, se regodea en su sufrimiento. No quiere ser liberado y se empeña en responderse a sí mismo que su amor es profundamente desafortunado. El dilema es intenso y se acerca a los límites que señala la experiencia de la infelicidad. Todo parece indicar que únicamente esta clase de amor es el responsable de que exista la poesía.” *Kierkegaard dramaturgo...*, ob. cit., pp. 99-101.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 121.

pone a pecar frente a Dios, a sabiendas de existir en esa relación, que hay que vivir no a través de la virtud, sino de la fe, que es lo opuesto del pecado.

En ese orden de ideas, *Anti-Climacus* señala cuáles son las características del *pecado*, refiriendo que “el pecado radica en la voluntad y así alcanza el concepto de desafío”,¹⁰⁴ cuya reiteración a través de pecados concretos no “son más que la expresión del estado de continuidad en el pecado, que es lo que propiamente constituye el pecado”,¹⁰⁵ lo cual es denominado por el filósofo como la “progresión del pecado”, haciendo énfasis en que pecar es humano, pero permanecer en el pecado es *diabólico*, permanencia que genera no sólo un estar en el pecado, como estancado, sino una intensificación, una progresión del pecado:

La desesperación del pecado es un intento para mantenerse enhiesto en tanto uno se va hundiendo todavía más profundamente. Como el que asciende en un globo lo hace a medida que va arrojando todos los pesos de que se había provisto, así el desesperado se va hundiendo todavía más cuanto más arroja de sí todo lo bueno (...) Se trata de un progreso, de una ascensión en lo demoníaco, es decir, de una profundización del pecado.¹⁰⁶

Estado del que solamente se puede salir a través de la redención divina, del perdón de los pecados, la cual no llega fortuita ni graciosamente, sino que ella, a su vez, implica una mayor desesperación: la desesperación por el

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 139. Señala Kierkegaard que “entendiéndolo cristianamente, el pecado radica en la voluntad, no en el conocimiento; y esa corrupción de la voluntad es algo que sobrepasa la conciencia del individuo. Esto es una cosa completamente lógica, pues de lo contrario, cada individuo debería de estar en condiciones de poder responder a la pregunta de cómo ha comenzado el pecado. Aquí vuelve a hacer acto de presencia el síntoma del escándalo. La posibilidad del escándalo estriba en que sea necesaria una revelación divina para esclarecer al hombre qué cosa es el pecado y cuán profundas son sus raíces [...] Hay pecado cuando, una vez que mediante una revelación divina ha quedado esclarecido qué cosa sea el pecado, uno no quiere desesperadamente y delante de Dios ser sí mismo, o cuando también de una manera desesperada y delante de Dios, quiere ser sí mismo.” *Ibíd.*, pp. 142-143.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 159.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 162.

perdón de los pecados, pues “es verdad que aquí el pecado se profundiza todavía más en sí mismo y por este camino se va alejando, pero con todo podemos decir que en otro sentido se acerca aún más. La desesperación del perdón de los pecados es una determinada posición frente a una oferta de la misericordia divina”.¹⁰⁷

Es así que el carácter demoníaco implica una especie de desbalance, de alteración en el estado existencial del hombre orientado hacia lo religioso, desequilibrio que a la vez que transgrede la bondad, la verdad y la libertad humanas paradójicamente vía la desesperación, también lo acerca a la redención divina y, en consecuencia, lo pone en la ruta de trascender la evanescencia estética y las limitaciones del deber general ético, en la medida en que lo sitúa en relación directa con el poder que lo fundamenta, con quien ahora clara e inocultablemente advierte que está en relación, aun cuando sólo sea para intentar desesperadamente ser sí mismo a costa de esa misma relación eterna, siendo ese el carácter demoníaco por excelencia.

Cualidad presente en el *Burlador de Sevilla* como se espera quede evidenciado al contrastar su figura con las de los otros seductores y, específicamente y a manera de confrontación final, con Abraham, el *caballero de la fe*.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 185.

III. Un Don Juan que quiere desesperadamente ser Don Juan

1. *El seductor de Tirso*

La obra fundadora de la tradición literaria de los *Don Juanes*, es el *Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*,¹⁰⁸ en donde hace su aparición primigenia

¹⁰⁸ La síntesis de la obra es la siguiente: "ACTO I. Todo comienza en el palacio real de la ciudad de Nápoles, don Juan se hace pasar por el duque Octavio el cual estaba comprometido con la duquesa Isabela, éste la seduce y se burla de ella. El Rey se da cuenta de este atroz acto, mientras que el duque Octavio paga las consecuencias de lo sucedido, don Juan con la ayuda de su tío Pedro Tenorio logra escapar de Italia sin ser reconocido. Don Pedro también ayuda a Octavio a escapar de prisión y él se va a España. Don Juan y su acompañante Catalinón se dirigen hacia España pero debido a una gran tormenta el barco naufraga y luego de un tiempo, nadando salen del mar en la playa de Tarragona donde lo rescata Tisbea, una pescadora quien los ayudó desde el momento que llegaron a aquella playa. Mientras tanto en Sevilla Don Gonzalo de Ulloa le comenta al Rey Don Alfonso de Castilla que vio a don Juan en Lisboa. El Rey le pregunta a Don Gonzalo si tiene hijos y este le responde que tiene una hermosa hija llamada Ana de Ulloa, el Rey le propone que la case con don Juan. Cuando don Juan se sintió mejor empezó a conquistar a Tisbea, prometiéndole ser su esposo y dándole su palabra, le quita su virtud, luego de una noche romántica éste le roba dos de sus yeguas y desaparece. ACTO II. Uno de los criados informa al Rey que el duque Octavio ha llegado, a lo que el Rey dice que supo de la suplantación de don Juan. Don Diego ayuda a su hijo y le pide al Rey que no acepte el desafío de venganza, pero parece que Octavio no sabe nada acerca de don Juan. El Rey se da cuenta y le dice a Octavio que sabe que es inocente, que le hablará al rey de Nápoles y que además lo casará en Sevilla con la hija de Gonzalo de Ulloa, pidiéndole a don Diego que hospede al duque Octavio. Diego Tenorio le informa al Rey Alfonso acerca de la relación de su hijo don Juan con Isabela. El Rey le pregunta en dónde se encuentra y este le responde que llegó con un criado a Sevilla. El Rey le informa de su intención de casar a ese rapaz con Isabela y luego desterrarlo, así le devolvería al duque Octavio su tranquilidad pues sabía que era inocente. Octavio le cuenta a su criado Ripio su buena suerte, pues no solo van a enmendar su disputa con el rey de Nápoles, sino que además lo piensan casar con una distinguida mujer. Luego don Juan y Catalinón ven al duque, don Juan le pide a Catalinón que disimule. Juan le dice que salió tan rápido de Nápoles que no alcanzó a despedirse, pero el duque le responde que no estará con él en Sevilla. Llega el marqués de la Mota. Octavio le ofrece su ayuda y Catalinón les dice que los espera en la taberna. Entra el marqués y don Juan le pregunta por las mujeres de Sevilla, a lo cual Mota responde que anda enamorado de su prima, doña Ana, que para él es la más hermosa. Juan le dice a Mota que quiere casarse con ella, pero éste le dice que el Rey ya la tiene casada y no sabe con quién. Don Juan le insiste

que siga empeñado en ella y que le escriba. Mota dice que va a oír "la postre resolución", parece ser del casamiento. Don Juan le pide a Catalinón que siga a Mota. Luego de esto una mujer llama a Juan por la reja y le entrega una carta dirigida a Mota. Ésta estaba firmada por Ana, decía que esperaba a su primo a las 11 y que llevara una capa de color. Es aquí donde don Juan se propone un nuevo engaño. Cuando Mota llega, don Juan le cuenta lo que decía la carta, pero le dice que lo espera a las 12 y que lleve una capa. Se va Mota y llega don Diego, este le dice del destierro dado por el rey. Don Diego se va enternecido y don Juan se burla de él. Catalinón dice que hay que avisar a todas las mujeres de un hombre que las engaña, llamado el "burlador de Sevilla", por lo que don Juan se enorgullece del nombre que le han otorgado. En la noche Mota sale con músicos, y entran cantando mientras busca la casa de don Gonzalo de Ulloa, Juan se los encuentra y dice al marqués: "mientras a la calle vais, yo dar un perro quisiera". Como parece que don Juan se encontrara con una mujer, Mota le presta su capa y le da indicaciones de una casa... De adentro alguien grita: "¡Falso!, no eres el marqués, que me has engañado". Sale don Gonzalo con espada en la mano y Ana grita para que lo mate. Discuten don Juan y don Gonzalo y finalmente don Juan lo mata. Mota y los músicos se encuentran con don Juan y él le devuelve la capa a Mota. Se van todos y queda solo el marqués, quién se acerca a la casa y se da cuenta de la muerte de don Gonzalo. Al darse cuenta de la realidad, don Diego entra con guardas, también el rey y su acompañamiento y lo detienen ante su sorpresa. El Rey pide que procesen al marqués y que luego le corten la cabeza. Acto seguido, se ve al pastor Batricio en su noche de bodas desposado con Aminta. Los pastores músicos cantan y los novios hablan de la felicidad de su matrimonio. De repente llegan de su huida Catalinón y don Juan pidiendo posada. Batricio dice que es un mal agüero invitar a un caballero galán a su noche de bodas, pero aun así Gaseno (padre de Aminta) los acepta y Batricio se lamenta. Juan se sienta al lado de la novia mientras Catalinón piensa: "¡Desventurado marido!". Juan se muestra halagador con la novia tomando su mano, cuando Batricio se da cuenta y empieza a sufrir por su mala suerte. Catalinón empieza a temer que aquellos hombres les den muerte en esa noche. ACTO III. Sale Batricio contando lo mal que se siente; todos esos celos que tenía, sale don Juan y le dice que ha gozado de su mujer, éste se enoja y don Juan lo único que le dice es que lo ha vencido. Aminta y su amiga Belisa hablan de la tristeza que aquélla tiene de lo sucedido por don Juan. Mientras tanto don Juan habla con Gaseno, éste le dice que por haber gozado a su hija, tenía que casarse con ella, así que Gaseno se la ofrece, luego Juan y Aminta hablan y le promete que se casará con ella, convenciéndola. En Tarragona, camino a Sevilla, mientras hablaban Isabela y Fabio ésta le contaba de lo desmotivada que estaba al saber que se tenía que casar con don Juan, cuando se va Fabio sale Tisbea y se encuentra con Isabela, hablan y ésta se da cuenta de que las la ha burlado el mismo hombre. Por su parte, Catalinón le dice a don Juan que todo se ha descubierto y que muy pronto tendrá que enfrentar la verdad. Don Juan y Catalinón se encuentran en el sepulcro de Don Gonzalo y en la leyenda que allí se encuentra y dice estas palabras: "Aquí guarda del Señor, el más real caballero la venganza de un traidor" y Juan se burla de él jalándole las barbas de piedra e invitando a la estatua a cenar. En la posada empiezan a tocar la puerta, nadie sabe quién puede ser pero piensas que es un alma en pena, Catalinón entonces abre la puerta y se cae del susto, así que don Juan sale a ver quién es y se da cuenta que es el espíritu de don Gonzalo pero don Juan no teme y lo hace pasar, se sientan en la mesa. Don Gonzalo hace señas para que don Juan y él queden solos, entonces Gonzalo le dice a Juan que lo invita a cenar a la capilla, se va don Gonzalo y don Juan queda con pavor. Mientras tanto en Sevilla en el Palacio Real y el Rey pregunta a don Diego por Isabela y le comenta que quiere que hagan las bodas de doña Ana también esa misma noche y dejan de hablar sobre el tema porque el duque se dirige hacia allá a hacer una posición. Por su parte, llegan a palacio Gaseno y Aminta buscando a Juan Tenorio y se encuentran con Octavio, a quien le preguntan por aquél y le cuentan lo sucedido, de modo que Octavio pide que lo acompañen planteando valerle de ellos para vengarse de don Juan e Isabela. Acto seguido, don Juan le comenta a Catalinón acerca de la invitación que le hizo don Gonzalo y que la debe atender porque le dio su palabra. Se encuentran en la iglesia oscura, solos y llega don Gonzalo, quien les insiste que vayan a cenar, hecho lo cual don Gonzalo le pide a don Juan que le dé la mano a lo cual acepta y es cuando éste comienza a sentir que muere, mientras que el

el celeberrimo don Juan Tenorio, de la pluma de Tirso de Molina,¹⁰⁹ como se hacía llamar Fray Gabriel Téllez (1579-1648), uno de los más notables dramaturgos del “Siglo de Oro” español, junto con Pedro Calderón de la Barca y Lope de Vega. Señala José Medina Lazaga que:

Toda la polémica erudita sobre los orígenes de Don Juan no puede alterar el hecho de que es el genio dramático de Tirso quien extrae de la confusa maraña de leyendas medievales la forma exacta, como un teorema matemático, del seductor incansable que lleva su envite hasta el confín teológico de enfrentarse con la estatua de piedra que le envían los cielos.¹¹⁰

En efecto, el genio del fraile mercedario consistió en amalgamar y sublimar dos leyendas que habían existido por separado en la tradición oral española, la del *seductor calavera* y la del *convite del muerto*, en una sola y potente historia, logrando una *obra total*, en la que se abordan cuestiones de la más diversa óptica, por ejemplo, *individual*, al definir a uno de los personajes más arquetípicos, complejos, singulares y extraordinarios de toda la historia de la literatura, siempre susceptible de nuevas lecturas e interpretaciones; del *amor* y sus implicaciones en las relaciones de pareja e, incluso, puede

Comendador le sentencia que tendrá que pagar por todos sus pecados ante dios, lo cual es presenciado por Catalinón, quien una vez que el Comendador desaparece con el cuerpo de don Juan, se dirige a palacio, en donde se encuentran reunidos el Rey, don Diego, Gaseno, Batricio, Tisbea, Isabela, Aminta y Octavio, a quienes anuncia la muerte de Juan, quedando todos conformes y acordándose los matrimonios de Isabela con Octavio y de Mota con doña Ana”. Véase: http://barrocoinspain.blogspot.mx/2012/05/resumen-burlador-de-sevilla-acto-i-acto_24.html fecha de consulta: 3 de febrero de 2015.

¹⁰⁹ Como señas de identidad del teatro tirsiano: “Coherentemente con lo exigido por la escuela de Lope, el teatro de Tirso entremezcla varias acciones que confluyen armónicamente en el desenlace final. Es de destacar, como peculiarmente tirsiano el tratamiento de extremada sutileza psicológica que da a sus personajes, especialmente a sus protagonistas femeninos, y el acierto en la creación de la acción cómica, para lo cual tiene varios recursos, que van desde el pícaro criado, que reúne las condiciones óptimas de antihéroe, hasta la cazurrería rústica de los villanos [...] Igualmente, debe señalarse el amplio registro idiomático que posee y que le permite establecer no sólo varios niveles acomodados al tipo de acción que el drama desarrolla, sino auténticas hablas caracteriológicas que definen por sí mismas el nivel social, geográfico y cultural del personaje que las emplea. Juan Manuel Oliver Cabañes. “Introducción.” Tirso de Molina. *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*.” Madrid, Libertarias, 2003, p. 32.

¹¹⁰ Lazaga Medina..., ob. cit., p. 12.

sometérsele a una lectura con perspectiva de género según la cual el Burlador resulta ser un verdadero emancipador femenino; *social*, al poner en escena e interacción a miembros de los diversos estamentos y sus visiones, costumbres y ambiciones, virtudes y defectos, atravesados por el agujón del honor y la fama simbolizada en la castidad de la mujer y su buen nombre; y *religioso*, al destacar como cuestión central el tema de la relación ineludible del creador y su criatura, expresada en la salvación del alma y la redención y el castigo de los pecados, especialmente el del orgullo. Todo ello con sello de la literatura dramática de Tirso: movimiento constante, diálogos ingeniosos, enredos, agudeza y crítica, personajes memorables, imágenes potentes...

Pues bien, así como la riqueza de la obra del fraile mercedario permite esas lecturas, me parece que también se puede interpretar a partir de las claves de la filosofía kierkegaardiana que fueron referidas en los apartados anteriores, de modo tal que pueda entenderse al Burlador de Sevilla como uno más de los personajes que, echando mano de la comunicación indirecta, nos muestre una verdad existencial para nuestras propias vidas.

De tres cuestiones a desarrollar, la primera de ellas es la caracterización del personaje como ser demoníaco cuya quintaesencia es expresada magistralmente por del teatro, forma de arte a la que le es inherente la paradoja, como se explica detalladamente en el apartado que sigue, de modo que de la conjugación de tal forma y contenido tal vez podamos tener al *Burlador de Sevilla y Convidado de piedra* como un “clásico”, a la manera en que Kierkegaard entendió al *Don Giovanni*.

El segundo de los aspectos a tratar será desde la perspectiva de la seducción, poniendo en relación la *burla* del Don Juan Tenorio con la seducción musical del personaje de Mozart-Da Ponte y la seducción

reflexiva del *Diario*, de modo que se advierta cómo la burla además de la expresión del perfil existencial del personaje son realmente su medio constitutivo.

El tercer aspecto que se abordará en las páginas por venir será profundizar en la significación del *tan largo me lo fiáis*, seña reconocible del Tenorio y concentrado en la actitud de desafío existencial que tendrá su desenlace en el enfrentamiento teológico del Don Juan con el comendador, momento climático no sólo de la obra, sino del Don Juan de Tirso, ascensión dramática que es la caída del personaje.

El colofón de tales consideraciones, a modo de conclusiones del estudio del Burlador de Sevilla a la luz de los planteamientos existenciales de Kierkegaard, expongo una comparación de ese personaje demoníaco con lo que me parece es su antítesis, Abraham, el *caballero de la fe*.

2. El teatro existencial

Así las cosas, en páginas precedentes está una referencia somera a cómo es que Søren Kierkegaard caracterizó lo demoníaco y la relación que guarda con el pecado en el estadio religioso.

El maestro maneja dos manifestaciones de lo demoníaco, expresadas a través de los personajes del *Estoico* y del *Poeta* orientado a lo religioso (a los que se hizo referencia previamente). En ese sentido, estimo que el Burlador de Sevilla no sólo es una *variante de los seductores*, sino que también es una *variante de los arquetipos de desesperación*, combina elementos de ambos en su querer desesperadamente ser sí mismo. Así, de manera paradójica, en el tiempo histórico el *Burlador de Sevilla*

literariamente llegó *antes* pero existencialmente puede ubicársele *después* respecto de los estadios en los que se encuentran los otros seductores.

El *Burlador* es demoníaco. Es un poco más complejo desentrañar cómo es que se ha convertido en ello, pero esto será tema de los apartados por venir.

Respecto de la primera cuestión, si se ven un poco más de cerca sus calaveradas es posible advertir que a través de las mismas se expresa un severo malestar, que son la manifestación tangible de una profunda desesperación, que le pasa como los adolescentes, cuyos actos de transgresión son una autoafirmación de sí mismo frente a los otros, una exteriorización de su confusión y sentimientos sin control, pero también son una forma de llamar la atención de sus padres o de las personas que ejercen el rol de autoridad sobre ellos, para cuestionarlos sí, pero también para ser procurados, orientados, comprendidos, queridos.

Esta idea del *Burlador* como un adolescente existencial me ha dado vueltas desde hace tiempo, pues me parece que la adolescencia es una buena metáfora de una paradoja, biológica, social, antropológica, vital, existencial. Una vida en cuerpo adulto perfecto para reproducirse con una mente inmadura para estar a cargo de una crianza, llena de emociones potentes a menudo traicionadas por su propio desbordar, un intelecto lúcido para desenmascarar las mentiras y contradicciones del mundo de los mayores, pero muy lejos de adquirir un criterio que le permita hacer su camino en la multi-tonalidad de la vida adulta, a la que irremediabilmente se conduce cargado de experiencias en altocontraste, bueno-malo, alegría-tristeza.

Así, este tipo de adolescente existencial es una variante de los seductores, es la encarnación de la paradoja y es a través del teatro como mejor puede expresarse.

Sobre su dimensión seductora, baste decir que su materia es la mujer, el goce que ella le da lo estimula a la siguiente conquista, al igual que sus hermanos, es impensable que permanezca estático, irá de una a otra mujer, sea porque lo mueve la fuerza de la naturaleza ante la que se rinde cualquiera, ya porque se vea movido por lo interesante y sólo pueda ser una mujer extraordinaria la que sea su presa o porque busque causar la mayor deshonra; ello no importa, irán siempre de una mujer a otra, no pueden evitarlo. En páginas posteriores abundaré sobre las diferencias que median entre la forma de proceder de cada uno de los galanes en cuestión y sus implicaciones.

En lo que quiero enfocarme ahora es en la caracterización del *Burlador de Sevilla* como un ser demoníaco, sobre qué es lo específicamente demoníaco que hay en él y cómo las ideas de Kierkegaard pueden ayudar a entenderlo.

Así, los puntos cardinales para referenciarlo como si se tratara de un mapa de un área específica del mundo existencial, son las naciones vecinas del *Estoico* y el *Poeta*, de los que se ha hablado antes. *El Burlador* no encaja con ninguno de ellos, pero ciertamente, como contenido del continente demoníaco, comparte de sus características, diferenciándose en la forma particular en que se presentan.

Así, es posible encardinarlo como un ser desesperado que desesperadamente quiere ser sí mismo, por oposición al desesperado que desesperadamente quiere no serlo.

El Tenorio en modo alguno evita ser sí mismo, ni reniega de su sino ni está a merced de las circunstancias o el destino, al contrario, en su hacer se hace a sí mismo; su orgullo es ser tal cual, su estado de alma nunca cambia, adapta

las circunstancias a la realización de sus antojos, jamás renunciará. Ello lo coloca en la gaveta de la desesperación por lo eterno o por uno mismo, por obstinación, Don Juan Tenorio quiere ser Don Juan Tenorio y es plenamente consciente de sí mismo y de que está en relación con Dios, sin embargo, invariablemente lo rechaza, indirectamente de él reniega con cada burla que comete y de manera frontal lo desafía en su duelo con el Comendador. Con sus burlas quiere destruir su relación con el Absoluto.

Destrucción que lleva a cabo activamente, con lo cual se parece al *Estoico*. Sin embargo, no marca esa distancia del mundo para mirarse a sí mismo, al contrario, se sumerge en el mundo como en bautizo prestando, sí, un interés –desmedido– a sus empresas de calavera pero a diferencia del Estoico en modo alguno les asigna un significado infinito, antes bien es lo contrario, se interesa en ellas justo por su sintentido, para corroer, para prosperar en su ruina, no para construir, aun cuando fueran meros castillos en el aire.

Por otro lado, del Tenorio tampoco puede decirse que aun cuando se refuerce constantemente en la burla como la expresión de su desesperación, ello le confiera un carácter pasivo, pues de las burlas lo que obtiene no es un aguijón clavado que constituya el valor de su existencia, para justificarse en él como existente antes que humillarse ante Dios. No, a diferencia del *Poeta*, el Tenorio no vive para contemplarse en su tormento secreto, aunque comparte con aquél que de la fe sólo tiene la desesperación, pero sin la nostalgia de lo religioso; se sabe extraordinario como el *Poeta*, pero no ve en sus obras una misión divina que acometer aunque fuera de manera distorsionada, sino la exención, la ruptura completa con la divinidad. Con cada burla peca, con cada pecado persiste en su desesperar y reivindica su carácter demoníaco, pero reniega de la redención, en concordancia, ciertamente, con el *Poeta*.

De modo que es claro que con los otros personajes, el Tenorio comparte el elegirse a sí mismo sobre el todo, todos ellos prefieren y abrazan entusiastas su imperfección (que no ven como tal) y desesperación antes que renunciar a sí mismos, que renunciar a sí mismos de manera completa para aceptar a Dios; todos ellos pretenden ser el propio fundamento que los fundamenta.

Al igual que con los otros personajes, tal posición frente a Dios, tal intento de renunciar a lo irrenunciable, plantea una tensión existencial permanente, de lograr lo que nunca será: un intento incesante por ser sí mismo, de reafirmarse una y otra vez en la precariedad de mantener en pie una casa construida sobre la arena.

Los personajes demoníacos, de la fe sólo tienen la desesperación pero les falta la certidumbre anticipada de la infinitud, en la medida en que por distintos motivos, son incapaces de vivir en la resignación, en la paradoja de la fe, recordando lo dicho por Kierkegaard al respecto (*supra*, p. 25) en el sentido de que es necesario que el individuo se haya agotado primero en la infinitud para que la fe pueda surgir, a la manera de Abraham, el *caballero de la fe*.

Es así que la tensión existencial es permanente, pues estos personajes que están plenamente conscientes de sí mismos y de que guardan una relación con el Absoluto del que reniegan, necesitan una y otra vez reafirmarse a sí mismos en esa negación de la paradoja de la fe, enredándose a su vez, en sus propias problemáticas paradójales.

El *Estoico* por la sublimación de lo que es finalmente intrascendente, el *Poeta* por persistir en un dolor a través del cual no puede llegar a Dios, aunque invoque mediante su creación poética los tormentos en su nombre.

El Burlador por persistir en un desafío que es (como espero mostrar más adelante) a final de cuentas la exacerbación de una nada, de una excepción perpetua en la aplicación de las leyes humanas y divinas; es un pretender destruir el mundo porque lo detesta pero a la vez es incapaz de vivir en otro, a costa del propio hartazgo. Esto es lo propio del Burlador y en lo que estriba la diferencia con los otros endemoniados.

Me parece que este estado del ser demoníaco, de desesperación, adquiere materialidad en las manifestaciones externas de los personajes, en su conducta y actitud en el mundo, en otras palabras, son la representación de su propia desesperación. He ahí una de las dimensiones de la paradoja del endemoniado, de su tragedia: vivir sin vivir, vivir para ser lo que no pueden ser, vivir para representar, aun cuando ello se haga con una indudable intensidad, que hace de su sacrificio algo impresionante, pero fatuo.

Así, la *paradoja* del no ser lo que se quiere ser, es la médula del endemoniado que es el don Juan Tenorio, paradoja que es, justamente, la consustancial al medio artístico en el que cobró vida, el teatro, cuyas caracterización aludiré a continuación, para después cerrar este apartado intentando justificar por qué el *Burlador de Sevilla* es una obra de arte a la luz del planteamiento kierkegaardiano: *el teatro es una forma paradójal de expresar un contenido paradójal*.

En la puesta en escena se expresan los planteamientos estéticos de Tirso de Molina, mismos que permiten una lectura a la luz del pensamiento existencial que, como apunta Jean Wahl, está enclavada la paradoja, pues es pensamiento y existencia, eternidad y temporalidad, infinitud y finitud, tal como lo es el teatro.

En ese orden de ideas, en palabras de Santiago Trancón Pérez:

El modo particular como el teatro combina el arte y la vida es precisamente uno de sus rasgos distintivos más importantes. Realidad ficticia, ficción real: ésta es la paradoja esencial del arte teatral. La ficción nos remite al arte, la realidad a la vida. Arte vivo, vida que intensifica la vida, vida que se transforma en arte, arte que amplía y explora los límites de la realidad y de la vida. El carácter real de la representación nos obligará a una consideración de la especificidad de la ficción teatral [...] lo específico del teatro es producir un efecto paradójico. Por un lado, la representación parece menos real que la realidad cotidiana, más irreal o fantasmal; por otro, más real, más presente, más absoluta: suprarrealidad. La realidad, ficción; la ficción, realidad. Alejamiento de la realidad para provocar una mayor presencia de lo real. La interpretación y el trabajo del actor encarna la paradoja esencial, la hace posible, creíble, perceptible [...] El actor encarna esa paradoja, porque es persona y a la vez personaje, dos realidades distintas y distinguibles, pero inseparables ¹¹¹

El teatro es un arte que es representación real de la realidad, su falsedad sucede en el tiempo y el espacio vitales en los que los actores y los espectadores convergen: aquéllos lloran lágrimas auténticas motivadas por emociones artificiales, provocan el llanto del público que sabe la distancia que media entre el mundo pequeño que es el escenario y el gran teatro del mundo en el que vive todos los días y sin embargo, de alguna forma catárquica la falsedad encierra una autenticidad que puede llegar a generarle una impresión más intensa, más cercana y evidente en su ficción que la realidad con toda su crudeza y contundencia en los hechos que, en otro escenario, sufre en su propia carne el espectador, quien mientras dura

¹¹¹ Trancón Pérez, Santiago. *Teatro y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro. Tesis doctoral*. Madrid, Universidad Nacional a Distancia, 2004, p. 86 y 354-355.

la función está en la escena sin ser su integrante, en su butaca experimenta una situación concomitante que lo involucra, sin ser parte de ella.

Es así que el teatro materializa, a su forma, la comunicación indirecta que Søren Kierkegaard llevó a cabo a través de los pseudónimos, que bien pueden ser vistos como los habitantes en papel e imaginación de su propio teatro filosófico.¹¹²

El teatro cumple la misma función indirecta de indicar, de mostrar más que predicar. Además, con la trasfusión de los actores en sus personajes se insufla la vida que es parte inherente del pensamiento existencial, adquiere tiempo vivencial lo que de otra forma puede quedar en la intangibilidad de la letra.

Más aún, el teatro no sólo es paradoja, sino que para lograrse de manera plena en su ejecución artística requiere de la constante tensión entre ficción y realidad. En palabras de Trancón Pérez el teatro siempre se logra sólo exitosamente en ese doble movimiento, pues:

Está en un vaivén constante, estableciendo puentes, conexiones, enlaces, al mismo tiempo que separaciones, rupturas, distinciones. Si acentuamos la separación afirmamos la autonomía del teatro como arte no dependiente de la vida; abstracción, pero vida en sí mismo. Si marcamos la unión, afirmamos la dependencia del arte de la vida. Hay aquí una sutil pero fecunda contradicción [...] Se niega lo real para poder

¹¹² Como afirma Elsa Torres: “Kierkegaard echaría mano de la dramaturgia independientemente de su realización escénica formal. Si bien no utilizó los recursos de la representación que exigiría la realización del libreto teatral y de sus componentes (personajes y tramas) de una forma fáctica y unitaria, sí los utilizó de una forma textual y fragmentaria a través de sus pseudónimos y de sus *dramatis personae*, máscaras con las que acceder al teatro del pensamiento desde diversos puntos de vista, necesariamente polémicos y contradictorios pero, por sobre todo, para abrir el panorama de tomas de posición existenciales, plenamente probadas de la experiencia vivida”. *Kierkegaard dramaturgo...*, p. 157.

hacer real la ficción. Ni la ficción es ya sólo ficticia, ni la realidad es sólo real. Ni la ficción es tan ficticia, ni la realidad es tan real como parece ser. El ser participa del no ser, y el no ser, del ser. Se crea la distinción para disolverla, y se disuelve para volver a crearla.¹¹³

De modo que el teatro no sólo es una forma idónea de comunicar el entramado del pensamiento existencial, sino que al demandar su mejor forma de ejecución la permanente tensión entre sus dos elementos constitutivos, en un ir y venir de la realidad a la ficción, hace una amalgama unitaria a partir de contradicciones evidentes pero nunca reconciliables. Tipo de tensión que está en la misma lógica de los personajes demoníacos de los que hemos hablado en las líneas precedentes: el *Estoico*, el *Poeta* y el *Burlador* hacen de su existir una lucha por escindirse del fundamento, esa es su ficción y el no poder escapar a la imposibilidad de realizarlo, su realidad; siendo esa su dialéctica existencial, ese ir y venir del intento y el fracaso en el hilo de la desesperación de la que no pueden deshacerse simplemente porque son incapaces de superarla, pues dejarían de ser lo que quieren ser: ellos mismos, desesperadamente.

Lo cual da lugar a hacer analogía del planteamiento kierkegaardiano de la obra de arte clásica: la teatralidad como el medio para exponer el pensamiento existencial y la tensión dramática involucrada en su mejor ejecución son el conducto idóneo para expresar la tensión existencial en que se encuentra el endemoniado que es el *Burlador de Sevilla* en su desafío hacia Dios, tan cerca y a la vez tan lejos de la redención de sus pecados.

Me parece que ese *clasicismo* dotó de una potencia singular al personaje, lo fijó de una vez en una imagen que contiene sus trazos esenciales con la flexibilidad suficiente para persistir y transmutar a otras formas que, a la vez,

¹¹³ *Ibíd.*, pp. 152-153 y 155.

han engendrado el énfasis en uno u otro aspecto de la tensión existencial que se logra mediante la representación teatral: si se enfatiza la inmediatez que está presente en el momento mismo de la función teatral,¹¹⁴ se exalta la sensualidad erótica que encarnará el *Don Giovanni* en la ópera mozartiana y que tiene como medio de expresión a la música. Si se conserva sólo la expresión literaria que la dramaturgia pone en escena, se posibilita un Don Juan reflexivo, que se regodea en la introspección del pensamiento, en abstraer de la vida sus momentos para perdurarlos en la memoria.¹¹⁵

Es así que el teatro comparte, incorporando en permanente tensión, esa doble realidad de los *Don Juanes* que Kierkegaard hizo objeto de su pasión y reflexiones: el teatro tiene la contundencia y transitoriedad de la inmediatez musical y la sucesión en el tiempo de la reflexión, a través de imágenes vivas representadas que se suceden siguiendo un guión prescrito y producido.

¹¹⁴ Como señala Trancón Pérez: “El mundo de ficción teatral no existe antes de levantarse el telón, no existe antes de que algo marque el inicio de la obra, separe el tiempo real del tiempo de la ficción, el espacio real del espacio de la representación. Entonces todo empieza a cobrar vida, a hacerse posible y creíble: el espacio, el tiempo, los personajes, los hechos, el conflicto, las acciones, el movimiento... Hasta ese momento el mundo de ficción no es más que virtual, no existe más que imaginariamente en la mente del autor, el director y los actores. Por más que el espectador conozca previamente o haya leído algo sobre la obra (incluso aunque conozca el texto o su argumento), en realidad parte de la nada como perceptor, ya que el mundo de ficción teatral sólo empieza a ser real en el momento en que comienza a crearse sobre el escenario. Este es el carácter radical de la realidad teatral, que no existe más que en su propia realización; la producción, el producto y la recepción son simultáneos y absolutamente presentes. *Teatro y representación...*, p. 158.

¹¹⁵ Siguiendo al mismo autor: “la literatura es sólo ficción imaginaria, mientras que el teatro es ficción real. Basta esta distinción para comprender que el teatro, aunque pueda ser literatura, no puede ser sólo literatura. De la definición de teatro como la construcción de una realidad distinta, única – eso que está entre la verdad de la vida y la verdad de la ficción artística–, se pueden extraer conclusiones que afectan a la comprensión de muchas de las paradojas que constituyen el teatro mismo, como son su carácter efímero y a la vez absoluto, la opacidad y transparencia de sus signos, la realidad tridimensional y la irrealidad referencial, la identificación y el distanciamiento, el actor y el personaje, el tiempo real y el tiempo de la ficción, el escenario y la escena, la actuación y la interpretación, la producción y el producto, el texto y la representación, etc.” *Ibid.*, pp. 125-126.

Ahora bien, concentrándonos específicamente en lo que es propio del *Burlador de Sevilla* hay que destacar algunos aspectos en los que creo que se aprecia de manera clara la perfección de la *tensión dramática* en la ejecución, que hace que se caracterice de la mejor manera la *tensión existencial* del que desesperadamente quiere ser sí mismo y que se expresa en la burla.

Sin que deje de advertir lo paradójico que es que, por una limitación de medios de expresión, no me sea posible referir directamente al acto mismo de la representación teatral, que como la música es mientras deja de ser, por lo que pese a haber visto en varias ocasiones para este trabajo la representación no me es posible transmutar directamente lo que sentí y pensé y cómo ello tuvo lugar, por lo que para efectos de esta exposición he de hacer referencia al componente literario obviando la dramaturgia que involucra, rogado al lector apele a su propia experiencia sobre el montaje escénico del Don Juan Tenorio.

3. *Seducción burlesca*

La burla del Don Juan Tenorio es un acto complejo, cargado de significados. Tiene al menos tres dimensiones: como engaño para el goce sensual, como transgresión del orden social y como pecado. A partir de esas facetas, la burla guarda relación con los tres estadios existenciales aludidos brevemente en apartados anteriores, así como con la seducción, propia de los donjuanes y el humor, como exclusiva entre el estadio ético y el religioso.

A continuación expondré esas tres dimensiones de la burla, que servirán de contexto para plantear las relaciones que la misma guarda con la seducción y humor kierkegaardianos.

3.1. *Burla como engaño*

El engaño que entraña la burla se encuentra en relación con las conquistas amorosas del Tenorio. En ellas, es posible distinguir su maquinación, son actos totalmente deliberados para obrar una farsa, para gozar y abandonar a una mujer.

Se vale de la suplantación del hombre amado, de la mentira, de empeñar su promesa de matrimonio o de la ascendencia de su posición social. Por sistema apela a esas estrategias; con Isabela, se hace pasar por su amado el conde Octavio, valiéndose de la oscuridad para tomar su lugar y ofreciendo en su nombre la promesa de matrimonio, siendo ésta, justamente, la primera escena del drama, en la que muy en el estilo del teatro tirsiano, con singular precisión, dinamismo y potencia se involucra a la audiencia al quedar delineados los rasgos del personaje y la esencia de la trama:

*ISABELA Duque Octavio, por aquí
podrás salir más seguro.*
*D. JUAN Duquesa, de nuevo os juro
de cumplir el dulce sí.*
ISABELA Mis glorias, serán verdades (5)
*promesas y ofrecimientos,
regalos y cumplimientos,
voluntades y amistades.*
D. JUAN Sí, mi bien.
*ISABELA Quiero sacar
una luz.*
D. JUAN Pues, ¿para qué? (10)
*ISABELA Para que el alma dé fe
del bien que llevo a gozar.*
D. JUAN Mataréte la luz yo.
ISABELA ¡Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre?
D. JUAN ¿Quién soy? Un hombre sin nombre. (15)
ISABELA ¿Que no eres el duque?
D. JUAN No.

*ISABELA ¡Ah de palacio!
D. JUAN Detente.
Dame, duquesa, la mano.
ISABELA No me detengas, villano.
¡Ah del rey! ¡Soldados, gente! (20)¹¹⁶*

Lo mismo sucede con las demás mujeres que tienen la suerte de toparse en el camino del *Burlador*. Igual destino sufre Tisbea, la pescadora que tras salvar su vida del naufragio es engañada con la promesa de matrimonio del Tenorio, sin importar las diferencias sociales:

*D. JUAN Si vivo, mi bien, en ti,
a cualquier cosa me obligo. (925)
Aunque yo sepa perder
en tu servicio la vida,
la diera por bien perdida,
y te prometo de ser
tu esposo.
TISBEA Soy desigual (930)
a tu ser.
D. JUAN Amor es rey
que iguala con justa ley
la seda con el sayal.
TISBEA Casi te quiero creer,
mas sois los hombres traidores. (935)
D. JUAN ¿Posible es, mi bien, que ignores
mi amoroso proceder?
Hoy prendes con tus cabellos
mi alma.
TISBEA Yo a ti me allano
bajo la palabra y mano (940)
de esposo.
D. JUAN Juro, ojos bellos,
que mirando me matáis,
de ser vuestro esposo.*

En el caso de Doña Ana se da la suplantación del marqués de la Mota, a quien previamente aquélla le había enviado un mensaje, interceptado por Don Juan en el que le indicaba que se encontraran en la puerta de su casa,

¹¹⁶ Todas las citas son tomadas de: Tirso de Molina. *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra.* Madrid, Libertarias, 2003. Por lo que en lo sucesivo sólo se hace referencia a la versificación para efectos de su ubicación en ese texto.

de modo que el Tenorio le da el recado al marqués, pero citándolo con una hora de diferencia, intervalo que aprovechará para gozar de aquélla:

*ANA ¡Falso, no eres el marqués!
¡Que me has engañado!
D. JUAN Digo (1555)
que lo soy.
ANA ¡Fiero enemigo,
mientes, mientes!*

Por último, se vale de la estratagema de la promesa del matrimonio y de su posición social para hacerse de los favores de la villana Aminta en su misma noche bodas con Batricio:

*Aminta, escucha y sabrás,
si quieres que te lo diga,
la verdad; que las mujeres
sois de verdades amigas. (2030)
Yo soy noble caballero,
cabeza de la familia
de los Tenorios antiguos,
ganadores de Sevilla.
Mi padre, después del rey, (2035)
se reverencia y estima,
y en la corte, de sus labios
pende la muerte o la vida.
Corriendo el camino acaso,
llegué a verte, que amor guía (2040)
tal vez las cosas, de suerte
que él mismo dellas se admira.
Vite, adoréte, abraséme,
tanto que tu amor me obliga
a que contigo me case; 2045
mira qué acción tan precisa.
Y aunque lo mormure el re[ino],
y aunque el rey lo contradiga,
y aunque mi padre enojado
con amenazas lo impida, (2050)
tu esposo tengo de ser.
¿Qué dices?*

En ese sentido, en sus envites siempre saca ventaja de las circunstancias y el azar (con la huésped de rey de Nápoles, al sobrevivir a un naufragio,

irrumpiendo en una boda), en distintos escenarios (*en palacio, en el campo, a la orilla de la playa*); sus víctimas son de distintas condiciones, cualidades y clases sociales (*nobles, pescadoras, villanas, maliciosas e inocentes*). Sin embargo, en todo ello está siempre presente el *leitmotiv* del Tenorio, ese afán al que dedica todas sus energías e ingenio, que se expresa en su decir:

*Sevilla a voces me llama
el Burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer
y dejalla sin honor (1310)*

3.2. Burla como deshonra

No obstante, aun cuando se vale del engaño para obtener el goce sexual de una mujer, la burla no se limita a eso. Con la misma insistencia en que busca el goce, está también presente la transgresión del orden social, en cada burla busca a su vez herir de muerte el *honor* de las mujeres, de su familia, de los hombres involucrados sentimentalmente con aquéllas, de las autoridades que le buscan y no atrapan ni castigan. La impunidad de sus burlas es la confirmación de que el orden social es digno de su desprecio.

Tal ánimo de subvertir se manifiesta una y otra vez en los lances del Tenorio, está en el engaño de Isabela en el castillo del Rey de Nápoles, en donde el goce de aquélla acarrearía la ruina de su enamorado el duque Octavio y el predicamento del guarda real, Don Pedro Tenorio, tío de Don Juan. Está también en la aventura con Tisbea que acarrea también la desgracia de Anfriso; en el lance con Doña Ana, que precipita el homicidio del Comendador y la pena de muerte al marqués de la Mota, inculpado de perpetrarlo, y en la burla de Aminta, en su misma noche de bodas con Batricio, lo cual fue propiciado por Gaseno, el patriarca.

En ese orden de ideas, es importante destacar que los involucrados en las calaveradas del Tenorio no son personajes a los que simplemente se les pueda calificar de víctimas pasivas, pues en su proceder se dejan entrever también motivaciones complejas, cuya visión unitaria permite advertir, como en un mosaico hecho de pequeñas piezas que aportan al conjunto, el estado moral de la sociedad, de modo que los vicios privados terminan siendo más bien una expresión de los públicos: egoísmo, hipocresía, deshonestidad, corrupción, en otras palabras, la pluma de Tirso exhibe la doble moral de la sociedad reflejada en personajes representativos de sus distintos estamentos, todo ello, en torno al *honor* como punto neurálgico.

De modo que el Burlador no es el único que se aleja de la observancia del deber general, sino que, en realidad, lo son todos, de modo que aquél sólo viene a ser un catalizador, los pone en evidencia. Ningún personaje se salva, utilizando la expresión cervantina, no queda títere con cabeza.

Si nos enfocamos en las mujeres burladas, al ver más de cerca cómo han tenido lugar las estratagemas del Tenorio, sale a relucir que todas ellas colaboraron activamente en el engaño, no sólo se dejaron llevar presas del influjo seductor, en aras de su propio goce (de donde el Burlador sería una especie de liberador de la potencia femenina) sino que en algún punto fue más una relación de intercambio, intervino la obtención de un beneficio, mediando un cálculo.

En el caso de doña Isabela, una vez descubierta y reprendida por el rey de Nápoles, antepone su interés personal a la verdad, pues no desmiente la versión de que fue el duque Octavio el engañador, de modo que cuando el rey decide aprehenderlo para que le cumpla la supuesta palabra de matrimonio, aquélla dice en un *aparte*:

*Mi culpa
no hay disculpa que la venza,
mas no será el yerro tanto
si el duque Octavio lo enmienda (190)*

Lo mismo sucede con Tisbea, que es presa de su propio orgullo, al considerar que ninguno de los pescadores que la frecuentan, en específico Anfriso, es digno de sus favores, sin embargo, cuando Catalinón, el cómplice del Tenorio, le cuenta sobre su identidad, ella lo ve con ojos de:

*Mancebo excelente,
gallardo, noble y galán. (580)*

Lo que revela que Tisbea cavila que al fin ha encontrado a alguien a la altura de su beldad. Y más aún, es ella la que, tras los primeros intentos, activamente le allana el terreno a Don Juan, al llevarlo a su choza, disfrazando de piedad su deseo:

*TISBEA Que a mi choza los llevemos
quiero, donde, agradecidos,
reparemos sus vestidos (675)
y a ellos [los] regalaremos,
que mi padre gusta mucho
de esta debida piedad.*

Lo mismo pasa con Doña Ana, de quien al final de la obra se sabe que en realidad también fingió en el engaño de Don Juan, pues en el clímax, a punto de morir ante el Comendador, le dice que:

*D. JUAN ¡Que me abraso, no me aprietes! (2760)
Con la daga he de matarte.
Mas, ¡ay, que me canso en vano
de tirar golpes al aire!
A tu hija no ofendí,
que vio mis engaños antes. (2765)
D. GONZALO No importa, que ya pusiste*

tu intento.

En cuanto a Tisbea, además de lo ya dicho sobre cómo el Tenorio apeló a su abolengo, del que se desprende el correlativo interés de aquélla, es igualmente notable la facilidad con la que cede y olvida el compromiso y fidelidad que le impone el matrimonio, que ese mismo día había adquirido con Batricio, como se expresa en el siguiente diálogo, por lo demás bello y dinámico:

*D. JUAN Escúchame dos palabras,
y esconde de las mejillas
en el corazón la grana,
por ti más preciosa y rica.*
AMINTA Vete, que vendrá mi esposo. (2015)
D. JUAN Yo lo soy. ¿De qué te admiras?
AMINTA ¿Desde cuándo?
D. JUAN Desde ahora.
AMINTA ¿Quién lo ha tratado?
D. JUAN Mi dicha.
AMINTA ¿Y quién nos casó?
D. JUAN Tus ojos.
AMINTA ¿Con qué poder?
D. JUAN Con la vista. (2020)
AMINTA ¿Sábelo Batricio?
*D. JUAN Sí;
que te olvida.*
AMINTA ¿Que me olvida?
D. JUAN Sí; que yo te adoro.
AMINTA ¿Cómo?
D. JUAN Con mis dos brazos.

En ese orden de ideas, como anticipaba, los demás personajes involucrados en las aventuras del Tenorio también dejan ver conductas alejadas del deber ético, que si bien no relativizan la conducta del Tenorio, a modo de justificarlo, sí lo muestran no como un ser de moral extraordinariamente cuestionable, sino como el representante extraordinario de una moral cuestionable.

Un primer grupo de personajes son, a excepción del Comendador, los hombres relacionados con las burladas, que si bien son igualmente destinatarios del ultraje y en esa proporción, también víctimas, al igual que las mujeres, no pueden ser calificados de inocentes, desplegando conductas maliciosas.

Siguiendo la cronología de las burlas del Tenorio, hay que hablar en primer lugar de don Octavio, quien al serle imputada la burla de doña Isabela huye en lugar de encarar a la justicia y luego planea valerse del reclamo de la promesa de matrimonio de Don Juan que pretenden hacer Gaseno y Aminta ante el rey, de modo que decide atraerlos para hacer uso posterior de en su venganza contra del Tenorio e Isabela:

OCTAVIO (*Ésta es burla de don Juan,
y para venganza mía
éstos diciéndola están.*)

¿Qué pedís al fin?

GASENO *Querría,
porque los días se van, (2615)
que se hiciese el casamiento,
o querellarme ante el rey.*

OCTAVIO *Digo que es justo ese intento.*

GASENO *Y razón, y justa ley.*

OCTAVIO (*Medida a mi pensamiento (2620)
ha venido la ocasión.*)

*En el Alcázar tene[mos]
bodas.*

AMINTA *¿Si las mías son?*

OCTAVIO *Quiero, para que acertemos,
valerme de una invención. (2625)*

*Venid donde os vestiréis,
señora, a lo cortesano,
y a un cuarto del rey saldréis
conmigo.*

AMINTA *Vos de la mano
a don Juan me llevaréis. (2630)*

OCTAVIO (*Que desta suerte es cautela.*)

GASENO *El arbitrio me consuela.*

OCTAVIO (*Estos venganza me dan
de aqueste traidor don Juan
y el agravio de Isabela*)

Luego está el marqués de la Mota quien, en realidad, es igual de calavera que el Tenorio, con quien al encontrarse en Sevilla presume el mismo tipo de burlas por las que aquél es famoso:

D. JUAN ¿Mujeres?
MOTA Cosa juzgada.
D. JUAN ¿Inés?
MOTA A Vejel se va.
D. JUAN Buen lugar para vivir
la que tan dama nació. (1215)
MOTA El tiempo la desterró
a Vejel.
D. JUAN Irá a morir.
¿Costanza?
MOTA Es lástima vella
lampiña de frente y ceja.
Llámale el portugués vieja, (1220)
y ella imagina que bella.
D. JUAN Sí, que velha en portugués
suená vieja en castellano.
¿Y Teodora?
MOTA Este verano
se escapó del mal francés (1225)
[por un río de sudores];
y está tan tierna y rec[i]jente
que anteayer me arrojó un diente
envuelto entre muchas flores.

En el caso de Batricio, exhibe el vicio del orgullo, al renunciar a su esposa apenas Don Juan le dice que eran amantes de antes, limitándose a trasladar a su mujer la responsabilidad por desembarazarse del compromiso matrimonial, que se resulta totalmente vano:

BATRICIO Si tú en mi elección lo pones,
tu gusto pretendo hacer,
que el honor y la mujer
son males en opiniones. (1880)
La mujer en opinión
siempre más pierde que gana,
que son como la campana
que se estima por el son.
Y así es cosa averiguada (1885)

*que opinión viene a perder,
cuando cualquiera mujer
suena a campana quebrada.
No quiero, pues me reduces
el bien que mi amor ordena, (1890)
mujer entre mala y buena,
que es moneda entre dos luces.
Gózala, señor, mil años,
que yo quiero resistir,
desengañar y morir, (1895)
y no vivir con engaños.*

Vase

*D. JUAN Con el honor le vencí,
porque siempre los villanos
tienen su honor en las manos,
y siempre miran por sí. (1900)
Que por tantas variedades
es bien que se entienda y crea
que el honor se fue al aldea
huyendo de las ciudades.*

Igualmente, Gaseno aun cuando el matrimonio se ha celebrado, le da permiso al Tenorio para gozar de su hija, al punto en que lo lleva al que debería de ser el lecho conyugal:

*D. JUAN Gaseno, quedad con Dios.
GASENO Acompañaros querría,
por dalle desta ventura
el parabién a mi hija.
D. JUAN Tiempo mañana nos queda. (1945)
GASENO Bien decís, el alma mía
en la muchacha os ofrezco.*

Mención aparte merecen los representantes de la justicia terrena, una vez más a excepción del Comendador, que son los reyes de Nápoles y Castilla y Don Pedro y don Diego Tenorio (tío y padre de Don Juan, a la vez que cámara y mayordomo de los reyes), quienes muestran lo fallida que es la justicia de los hombres, al hacer componendas de las calaveradas del Tenorio, encubriéndolas a conveniencia, como en el caso de Don Pedro y Don Diego, manteniéndose mostrando los reyes su estulticia para garantizar

el orden, sea por ignorancia como el rey de Nápoles o por cálculo político como el de Castilla.

En efecto, cuando Isabela pide ayuda en el castillo del rey de Nápoles, Don Diego, al enterarse de la identidad de Don Juan en lo primero que piensa es en sí mismo:

*D. PEDRO No prosigas,
tente. ¿Cómo la engañaste?
Habla quedo, y cierra el labio. (70)*
D. JUAN Fingí ser el duque Octavio.
D. PEDRO No digas más. ¡Calla! ¡Bast[e]!
*(Perdido soy si el rey sabe
este caso. ¿Qué he de hacer?
Industria me ha de valer (75)
en un negocio tan grave).*

Para luego, permitirle escapar a su sobrino, acusar ante el rey a un hombre que sabe inocente, don Octavio, y posibilitarle su fuga a España: un desempeño corrupto por donde se le vea.

Mientras que, por su parte, el rey de Nápoles se limita a secundar todo lo que le dice su cámara, sin mayor interés en que se logre la justicia, ciñéndose a culpar a la víctima del engaño por haberlo sufrido:

*REY ¡Ah, pobre honor! Si eres alma
del [hombre], ¿por qué te dejan
en la mujer inconstante, (155)
si es la misma ligereza*

Acto seguido, ordena encerrar a Isabela en una torre y a detener en secreto a Octavio para ocultar el escándalo. Así las cosas en Nápoles.

Mientras que en Castilla no son tan distintas, como se aprecia de la deliberación del soberano sobre el destino de Don Juan al saber de su burla en Nápoles:

*D. DIEGO Señor, a Vuestra Alteza
no he de encubrirle la verdad: anoche (1055)
a Sevilla llegó con un criado.
REY Ya conocéis, Tenorio, que os estimo,
y al rey informaré del caso luego,
casando a ese rapaz con Isabela,
volviendo a su sosiego al duque Octavio, (1060)
que inocente padece; y luego al punto
haced que don Juan salga desterrado.
D. DIEGO ¿Adónde, mi señor?
REY Mi enojo vea
en el destierro de Sevilla; salga
a Lebrija esta noche, y agradezca (1065)
sólo al merecimiento de su padre...*

Y luego, antes de castigar las burlas del Tenorio, las recompensa en aras de cuidar las apariencias y los arreglos políticos:

*REY ¿Llegó al fin Isabela?
D. DIEGO Y disgustada.
REY Pues, ¿no ha tomado bien el casamiento?
D. DIEGO Siente, señor, el nombre de infamada.
REY De otra causa precede su tormento.
¿Dónde está?
D. DIEGO En el convento está alojada (2490)
de las Descalzas.
REY Salga del convento
luego al punto, que quiero que en palacio
asista con la reina, más de espacio.
D. DIEGO Si ha de ser con don Juan el desposorio,
manda, señor, que tu presencia vea. (2495)
REY Véame, y galán salga, que notorio
quiero que este placer al mundo sea.
Conde será desde hoy don Juan Tenorio
de Lebrija; él la mande y la posea;
que, si Isabela a un duque corresponde, (2500)
ya que ha perdido un duque, gane un conde.
D. DIEGO Todos por la merced tus pies besamos.*

De todo lo cual se desprende que ya sea en la observancia individual de la virtud o en la defensa que de ella han de hacer las instituciones, el estado de cosas que muestra la representación tirsiana es de una degradación colectiva, de desviación social y moral, concentrándose y simbolizándose todo ello en la preponderancia que unánimemente le dan los personajes al *honor*, que más que una adecuación de la conducta al deber general, se le procura por cuidar las apariencias, para la ostentación que de él se pueda hacer frente a los demás, siendo su depositaria la mujer, como un trofeo y como la primera culpable ante su 'pérdida', por su 'veleidad', mostrando con ello hombre e instituciones una total irresponsabilidad moral.

Lo cual, entraña una concepción enajenada de los valores sociales, pues todos los personajes, hombres y mujeres, nobles, plebeyos y autoridades, se conducen bajo esas pautas contradictorias, pues mientras todo el tiempo están hablando del honor y su defensa sus actos son deshonorosos, por interesados, por contrarios a la verdad y acomodaticios, como botones de muestra de una sociedad dominada por las apariencias, compuesta por hipócritas.

Desorden que es constantemente espoleado por el Tenorio con sus burlas. Con ellas a la vez que goza de las mujeres, en más de una forma a la sociedad entera, al mancillar la tan 'valiosa' honra, la médula de la sociedad que se retrata en la obra, de ahí que, como decía, no es el Tenorio un ser de moral extraordinariamente cuestionable, sino el representante extraordinario de una moral de esa calaña. Es así, que el don Juan con sus burlas a las mujeres, no sólo las goza, sino que deshonra a una sociedad cimentada en la simulación.

3.3. Burla como pecado

Por último, también es posible advertir en los actos del Don Juan tirsiano un claro componente pecaminoso. El personaje es perfectamente consciente de la dimensión transgresora de la divinidad que hay en cada uno de sus lances, que son abiertamente un desafío, sintetizado en la célebre frase *tan largo me lo fiáis*, que viene a cuento invariablemente cuando los personajes lo interpelan y llaman al arrepentimiento para redimirse de sus pecados y salvarse del castigo divino, especialmente a través de los exhortos de su incondicional compinche y alter ego Catalinón, e incluso, cuando confronta directamente al Comendador ya como estatua de piedra que tangibiliza la justicia divina.

Tal advertencia y desafío es constante, *in crescendo* conforme avanza la historia y la tensión dramática de burlas y proximidad del castigo hacia el Tenorio. Así previo al envite con Tisbea, en un diálogo de Don Juan con su conciencia-Catalinón, se lee:

CATALINÓN *Los que fingís y engañáis
las mujeres desa suerte,
lo pagaréis en la muerte.*
D. JUAN ¡Qué largo me lo fiáis! (905)

Mientras que al valerse del engaño para el goce de Tisbea, involucra a Dios como testigo y valedor de su calaverada:

TISBEA *Yo a ti me allano
bajo la palabra y mano (940)
de esposo.*
D. JUAN *Juro, ojos bellos,
que mirando me matáis,
de ser vuestro esposo.*
TISBEA *Advierte,
mi bien, que hay Dios y que hay muerte.*
D. JUAN (*¡Qué largo me lo fiáis!*)

*D. JUAN Gloria al alma, mi bien, dais.
TISBEA Esa voluntad te obligue,
y si no, Dios te castigue. (960)
D. JUAN (¡Qué largo me lo fiáis!)*

De nuevo, su conciencia-Catalinón lo reconviene, antes de la burla a Doña Ana, calificando de cobardía lo que en la lógica misma de la trama es un temor debido para el perdón de los pecados:

*CATALINÓN ¿Hay engaño nuevo?
D. JUAN Extremado.
CATALINÓN No lo apruebo.
Tú pretendes que escapemos
una vez, señor, burlados; (1350)
que el que vive de burlar
burlado habrá de escapar
[pagando tantos pecados]
de una vez.
D. JUAN ¿Predicador
te vuelves, impertinente? (1355)
CATALINÓN La razón hace al valiente.
D. JUAN Y al cobarde hace el temor.*

Situación que se repite cuando su padre le reclama y reconviene con motivo de la afrenta hecha a Don Octavio, llamando nuevamente a Don Juan al arrepentimiento ante la amenaza inminente del castigo:

*Dios te consiente y aguarda,
su castigo no se tarda, (1440)
y que castigo ha de haber
para los que profanáis
su nombre; que es jüez fuerte
Dios en la muerte.
D. JUAN ¿En la muerte?
¿Tan largo me lo fiáis? (1445)
De aquí allá hay gran jornada.
D. DIEGO Breve te ha de parecer*

En ese orden de ideas, una vez más el alter ego Catalinón llama a Don Juan al orden, antes de la burla a Aminta:

CATALINÓN *¿Qué dices?
Mira lo que has hecho, y mira
que hasta la muerte, señor, (1975)
es corta la mayor vida;
que hay tras la muerte imperio.
D. JUAN Si tan largo me lo fías,
vengan engaños.*

Más aun, el desafío del Don Juan se extrema cuando no es ya a los hombres a los que reniega del temor de Dios, sino que es a su emisario a quien espeta la burla, jalándole las barbas y diciéndole:

*D. JUAN Aquesta noche a cenar
os aguardo en mi posada; (2255)
allí el desafío haremos,
si la venganza os agrada,
aunque mal reñir podremos,
si es de piedra vuestra espada.
CATALINÓN Ya, señor, ha anochecido, (2260)
vámonos a recoger.
D. JUAN Larga esta venganza ha sido,
si es que vos la habéis de hacer;
importa no estar dormido,
que si a la muerte aguardáis (2265)
la venganza, la esperanza
agora es bien que perdáis,
pues vuestro enojo y venganza
tan largo me lo fiáis.*

Por último, como parte de los recursos dramáticos de los que se vale Tirso de Molina para preparar el desenlace, hace que por la voz de los músicos que amenizan el convite del muerto, se exprese lo que será el epítome de los vanos esfuerzos del Tenorio:

MÚSICOS *Si de mi amor aguardáis,
señora, de aquesta suerte,
el galardón en la muerte, (2380)
¡qué largo me lo fiáis!*

MÚSICOS *Si ese plazo me convida (2390)*
para que gozaros pueda,
pues larga vida me queda,
dejad que pase la vida.
Si de mi amor aguardáis,
señora, de aquesta suerte, (2395)
el galardón en la muerte,
¡qué largo me lo fiáis!

Lo cual cobra plenamente sentido cuando el Tenorio pasa de las palabras a los hechos en su desafío, cuando encara al Comendador, a la evidencia manifiesta de la existencia del Absoluto y del orden que lo llama a cuentas, ante quien no sólo no se amedrenta o clama arrepentido sino que persiste en su osadía, en su afán de llegar a las últimas consecuencias de ser sí mismo, encarando desde su singularidad a la eternidad, con la que rivaliza:

D. GONZALO *¿Cumplirásme una palabra*
como caballero?
D. JUAN *Honor*
tengo, y las palabras cumplo, (2440)
porque caballero soy.
D. GONZALO *Dame esa mano, no temas.*
D. JUAN *¿Eso dices? ¿Yo temor?*
Si fueras el mismo infierno
la mano te diera yo. (2445)

Más delante, muestra la motivación que subyace a su desafío, el orgullo de ser sí mismo:

Un aliento respiraba, (2470)
organizando la voz,
tan frío, que parecía
infernál respiración.
Pero todas son ideas
que da la imaginación, (2475)
el temor; y temer muertos
es más villano temor.
Que si un cuerpo noble, vivo,
con potencias y razón
y con alma no se teme, (2480)
¿quién cuerpos muertos temió?
Mañana iré a la capilla

*donde convidado soy,
porque se admire y espante
Sevilla de mi valor. (2485)*

Ello es el prelude del enfrentamiento con el Comendador, quien le hace pagar el juramento vano en nombre de Dios que hizo para burlar a Aminta, invocando dicho personaje la sentencia que es la manifestación de que si bien puede valer la burla ante el goce de los sentidos y ante la sociedad, ello es fatuo ante Dios: «quien tal hace, que tal pague».

*AMINTA Pues jura que cumplirás
la palabra prometida.
D. JUAN Juro a esta mano, señora,
infierno de nieve fría, (2070)
de cumplirte la palabra.
AMINTA Jura a Dios que te maldiga
si no la cumples.
D. JUAN Si acaso
la palabra y la fe mía
te faltare, ruego a Dios (2075)
que a traición y alevosía,
me dé muerte un hombre... (muerto;
que vivo, Dios no permita).*

*D. GONZALO Dame esa mano.
No temas, la mano dame.
D. JUAN ¿Eso dices? ¿Yo temor?
¡Que me abraso! ¡No me abrases
con tu fuego!
D. GONZALO ¡Éste es poco (2750)
para el fuego que buscaste!
Las maravillas de Dios
son, don Juan, investigables,
y así quiere que tus culpas
a manos de un muerto pagues. (2755)
Y si pagas desta suerte
[es porque así lo juraste.]
Ésta es justicia de Dios:
«quien tal hace, que tal pague».*

Así, la puesta en escena revela cómo las burlas del Tenorio tienen connotaciones distintas, concomitantes, de las que se desprenden las

motivaciones en extremo complejas de este personaje, aunque no sean manifiestas.

Al igual que los otros *donjuanes*, el Tenorio expira potencia vital en sus actos, lo que explica que las sutilezas queden ocultas en el relumbrón de la burla y la necesaria sucesión dinámica de escenas (característica del teatro de Tirso), pero, como espero se desprenda de las anteriores citas de la obra, es posible advertir una consistencia en las motivaciones de las calaveradas del Tenorio, para establecer que no son actos desordenados o caóticos, sino, como se desarrolla más adelante, son la verificación de un estado existencial del personaje.

En ese orden de ideas, la dimensión del goce sensual de la burla es la más superficial, la que se aprecia a simple vista, pero en la medida en que sus envites son a diestra y siniestra, sin que las mujeres tengan alguna cualidad que motive el lance sino sólo la ocasión que se presenta, una y otra vez, se va haciendo plausible que las conquistas terminan siendo meras anécdotas, actos expresivos de motivaciones más profundas.

Una de ellas, como decía, es la confrontación del orden social establecido: la burla es un acto de deshonor hacia las mujeres, sí, pero más hacia el código moral que se simboliza en la “virtud” del celo de su sexualidad, código con el que todos los personajes por igual están compelidos pero que, como se muestra por las burlas del Tenorio, también guardan frente a ese código una actitud inconsecuente, hipócrita.

En ese estado de cosas, en la medida en que los hombres no son capaces de poner límite a las transgresiones del *Burlador*, al que constantemente se le oponen los llamados al orden según los mandamientos divinos, son a los que, en última instancia, se dirigen las burlas ya no como transgresiones,

sino como desafíos, como provocaciones para que efectivamente Dios intervenga en esta vida desbocada, aunque sea para darle la muerte. De ahí que los actos burlescos del Don Juan puedan calificarse abiertamente de pecados, al estar dirigidos a renegar del fundamento divino de su espíritu que ha de perderse en la muerte.

Es por ello que es especialmente significativa la figura del Comendador. En vida, encarna la autenticidad de los valores, es alguien que sí está comprometido con la observancia del código moral, es un leal servidor del rey de Casilla, al que no antepone sus intereses personales, es el único que confronta al Tenorio, que da la vida en defensa del honor y no sólo habla de él, en otras palabras, ejemplifica la existencia acorde con el deber general que, sin embargo, también exhibe en él sus límites, pues aún con todo su valor, convicción y rectitud es humillado por el Don Juan, es impotente de hacer valer la justicia frente a los vicios y abusos del mundo, materializados por aquél.

De ahí que así como en vida el Comendador encarna el deber general, como estatua de piedra simboliza el orden divino, que finalmente interviene para poner un límite a la afirmación desmedida que el Tenorio hace de sí mismo en todos los demás, sin que deba pasar desapercibido que es el propio Don Juan el que ha propiciado ese encuentro, con los reiterados desdenes y desafíos que hace a lo largo de la obra, con lo cual él mismo traslada sus calaveradas de la dimensión sensual a la ética y a la religiosa, sus actos no son sólo de placer sensual o de ruptura moral, sino de contenido pecaminoso, pues con ellos pretende desconocer a Dios, romper, desligarse de él. Este es el sentido y finalidad última de las burlas del Tenorio.

3.4. *La burla del Tenorio, la seducción de los donjuanes*

Lo antes dicho permite advertir cuáles son las peculiaridades de la burla del *Don Juan Tenorio*, lo cual se conecta con el tema de la seducción que Kierkegaard estudió respecto de *Don Giovanni* y de *Juan el Seductor* y de la referida en apartados anteriores.

En ese orden de ideas cabe recordar que el filósofo dinamarqués decía que el tipo de engaños de los que se vale el Tenorio no son dignos de ser considerados propios de un seductor, no encuadran en una seducción extensiva o intensiva, desplegadas a través de la inmediatez musical o de la maquinación reflexiva en el lenguaje, siendo, decía Kierkegaard, un arte miserable engañar muchachas con promesas de matrimonio, propio de un sujeto vil, indigno de ser llamado *Don Juan*.

De modo que a la luz de lo antes dicho, ¿es posible llamar al Tenorio un *Don Juan* desde el punto de vista kierkegaardiano?, ¿qué cualidades lo permiten o lo impiden?

Si nos quedamos con la manifestación externa de la burla, con la treta de la que se vale el Tenorio, claro que cobra plena vigencia el calificativo de “arte miserable” que señala el oriundo de Copenhague, sin embargo, como explicaba en líneas precedentes, tal primera impresión esconde detrás de sí motivaciones más profundas, que complejizan ese acto aparentemente trivial y desordenado de engatusar mujeres con burdas promesas.

Me parece que la seducción de que se valen los *donjuanes* corresponde al estadio existencial en el que se encuentran, del que son, en cierto modo, personajes arquetípicos, de donde tal seducción resulta ser una conducta ejemplar de ese estadio, a través de ella comunican un contenido existencial específico.

De modo que el *Don Giovanni*, según se muestra en los *Estadios eróticos inmediatos* es la manifestación sublime de la sensualidad estética, a lo que se corresponde que sea su presencia misma, desbordante de vitalidad, la que genere la entrega incondicional de la mujer receptora de esa fuerza de la naturaleza. Es así que en la inmediatez musical no hay nada que medie entre el amante y la amada, la entrega es completa e instantánea, como pasión que arrebatara los sentidos sin dar lugar a nada más, excluyente mientras dura en su torbellino de cualquier otra sensación o posibilidad de sentido, como la embriaguez en la música de Mozart.

En ese orden de ideas, podemos decir que esa seducción al ser inmediata, es totalmente inocente, ajena a cualquier mediación que dilate la entrega de la amada, cosa distinta a lo que sucede con *Juan el Seductor*, que se encuentra en una posición distinta en el devenir existencial, que se refleja en la seducción que ejerce.

El escenario que plantea la novela filosófica del *Diario de un seductor* es distinto al que se expresa en *El erotismo musical*, pues mientras éste nos adentra en la inmanencia estética, el mundo de *Juan el Seductor*, aun cuando todavía se encuentra en las coordenadas de lo estético por la sujeción al goce, está más bien en el linde con el estadio ético, en la medida en que a través de la ironía se distancia interiormente del mundo y exteriormente sus relaciones están atravesadas por lo interesante.

Ello tiene su impacto en la seducción que acomete. Ya no es ni puede ser inocente, pues la unión entre el amante y la amada ya no se da en la inmediatez, en consecuencia, en la mediación, en la dilatación entre uno y otra, la seducción se da según la lógica de lo interesante, por lo cual no puede dirigirse extensivamente y sin cesar a cualquier mujer, al requerirse

de una con cualidades extraordinarias que para ser vencida y exprimida en toda su fuerza seductora demanda de una elaborada maquinación que ha de desplegarse en el tiempo, del que da cuenta el diario, documento que es instrumento esencial en la seducción, no sólo porque da cuenta de la progresión seductora en Cordelia sino porque permite a Juan plantear sus estrategias meticulosamente y, toda vez que la seducción ha dejado de ser inmediata, crearla y recrearla reflexivamente en el tiempo.

En ese estado de cosas, al ser la seducción un arte maquinal en lugar de una consecuencia inevitable de la potencia vital (correspondiéndose cada una de estas formas de seducción a la médula del estadio estético y al linde con el ético), se explica por qué para producir el mismo resultado de entrega total, que en *don Giovanni* se da de manera espontánea, la seducción reflexiva pierde en inocencia y cantidad lo que gana en intencionalidad e intensidad.

Es en esa intencionalidad en donde la inocencia es insuflada por una dosis de *malignidad*, que se traduce en la corrupción deliberada que *Juan el Seductor* hace no de su inocencia, que a diferencia del personaje mozartiano ya no tiene, sino de la de Cordelia, que es justo una de las razones principales para que fuera elegida en primer lugar, en combinación con la potencia de su femineidad una vez liberada de aquélla por las artes reflexivas.

Es malignidad en la medida en que al valerse de la reflexión que le dota de interioridad y hacer linde con el estadio ético, *Juan el Seductor* se vincula con el deber general propio de ese segundo estadio, deber que demanda una coherencia, que aparece con los límites que surgen de renunciar a una existencia antes ilimitada en la satisfacción del goce de los sentidos. El Don Juan ha adquirido conciencia, que manda y prohíbe acorde con ese deber

general que se ha introducido en la realización de los deseos y el placer, antes desligados de la moralidad.

De modo que ante esa noción de deber, el seductor ya no puede hacer simplemente lo que le plazca, pues ha perdido la inocencia, de ahí que si pese a tal restricción existencial Juan engaña a Cordelia para su satisfacción, tal acción está ya en relación con el mal, siendo una cuestión diversa determinar si efectivamente lo es, en qué grado o en relación con qué o si puede relativizarse en función de los beneficios que obtenga la amada. Lo relevante aquí y en donde debe ponerse el acento es en que los actos de seducción, a diferencia de lo que sucedía con *don Giovanni*, el interés del seductor deliberadamente causa un daño a otro, en contravención al deber general y, en consecuencia, en esa relación dialéctica con el mal.

En relación con el mal, mas no en relación con el pecado, pues no se realiza frente a Dios, pues *Juan el Seductor* no ha adquirido ese nivel de interioridad; la suya, como se expresa en el *diario* es una interioridad hueca como una caverna, que se llena sólo con el propio eco de su voz.

Cosa distinta de lo que sucede con el *Burlador*. Sus actos no sólo pueden ser calificados de malignos, sino de pecaminosos, pues a sabiendas y deliberadamente son hechos frente a Dios. En la obra tirsiana Dios es un personaje omnisciente, como un ojo que lo ve todo, está presente en cada uno de los actos burlescos del Tenorio. Más aun, como muestran distintos pasajes, los ultrajes tienen como destinatario final a Dios mismo, como provocaciones para motivar la intervención directa de los cielos a través de su emisario el Comendador.

En ese estado de cosas, partiendo de la relación antes destacada entre la posición existencial de los seductores y cómo es que ello se manifiesta en la seducción que ejercen, creo que sí es posible señalar que el Tenorio es un seductor a partir de una interpretación extensiva de los postulados kierkegaardianos.

Me parece que el Tenorio se ubica en el estadio ético, ahí está plantada su posición existencial y más específicamente en el lindero con el estadio religioso. Su ubicación en aquél se da mediando la preponderancia del *honor* (aunque no desligado del todo de rasgos estéticos, pues a final de cuentas se vale del goce de la carne para sus fechorías) como símbolo del deber general –corrompido– al que están anclados todos los personajes y el límite entre ese estadio y el religioso se da por una doble razón: porque la conducta individual de los personajes y autoridades muestran con singular claridad tanto las limitaciones de ese estadio como el por qué no es posible existir plenamente en él, por qué es necesario dar el salto.

En efecto, aquí el teatro como arte es un medio inmejorable de expresión de la paradoja: el teatro como una representación auténtica de una representación falsa. Los personajes del *Burlador de Sevilla* viven en su particular teatro de degradación moral, representan su farsa de virtud a la que llaman honor, remedo totalmente externo de conductas superfluas, que deberían ser antes bien sólo el último eslabón de una cadena que comienza en el interior, producto de una reflexión existencial, movida por un compromiso consigo mismos, en un movimiento de dentro hacia afuera, incompatible con el *de afuera-hacia afuera* en que están entrelazados todos los personajes, excepción hecha del Comendador y del propio Tenorio que, por motivos antitéticos se salen de esa dinámica, porque son, en realidad las antípodas dentro de las que se desenvuelve la simulación.

A final de cuentas, la obra muestra el estado general de desviación moral, de simulación ética en que transcurren las existencias de los personajes, desviación espoleada a la vez que evidenciada por el Tenorio.

En ese estado de cosas, ni el burlador es inocente, como el *Don Giovanni* y las mujeres en las que se afana tampoco, como la Cordelia del *Diario*, de modo que me parece consecuente que la seducción que ejerce el Tenorio tenga esa cualidad de farsa, propia de las artimañas desdeñadas por Kierkegaard, pues están en la lógica de hipocresía y corrupción presente en todos los personajes, representantes del conjunto de la sociedad que se muestra en el mundo pequeño de la obra, y que hace patente el linde del estadio ético con el religioso, evidenciando por qué es necesario transitar hacia este último.

La seducción en este estadio ya no puede ser inocente, ni tampoco interesante, el mundo en el que tiene lugar es totalmente diferente al de los otros seductores. Es concordante una seducción corrompida, a base de patrañas, para mujeres y un contexto sumido en la entronización de la hipocresía.

Ciertamente en todos los personajes de la obra hay conciencia del deber general y aun del vínculo con Dios, pero predomina la exterioridad, están más preocupados por las apariencias vinculadas a la apreciación de su honra que al honor como un reflejo de la fecundidad interior, de la efectiva práctica de los valores. Es por ello, que me parece lógico que el Tenorio (que no es ajeno a su 'honor de caballero') se valga de tales tácticas burdas, mentirosas y que las mismas sean propicias para seducir a mujeres que responden a las apariencias; todos, seductor, seducidas, seducción, son parte de en una farsa más grande, representada teatralmente.

Es así que la burla, que es una falsedad, sirve para exponer esa otra falsedad, sirve para desgarrar un estado general de simulación existencial, que es muestra de las contradicciones que surgen en el seno del estadio ético. Límite de estadios ético y religioso que vincula a la burla con el humor, pues justo señala Kierkegaard (*supra*, p. 18) que el humor surge de la contradicción y es eso lo que ponen de manifiesto las calaveradas del Tenorio, lo efímero e ilusorio que resulta el orden moral que censura sus burlas, del que no son ni pueden ser ajenas, sino sólo su expresión exacerbada.

De ahí que esté en la misma línea humorística que Aminta se desembarace de su esposo el mismo día de celebrado su matrimonio a cambio de una simple promesa de boda del Tenorio, que los ejemplos que da Kierkegaard de querer matarse a fuerza de bailar, llevar espuelas cuando las piernas trastabillantes nos hacen caer o que dos personas que no se comprenden se amen.

En todos ellos se muestra contradicciones flagrantes por la futilidad de los empeños humanos de lograr una eternidad a base de levedad; absurdo que también es puesto en evidencia con las burlas del Tenorio, que revelan que no puede tomarse más que a broma que los hombres se desvivan en seguir un orden moral en la clave del honor que, por sistema, se contraría y del que sólo importa lo que los demás dirán. De modo que así como a primera vista la burla del Tenorio es reprochable, vista más de cerca, parece que no lo es menos el orden social torcido que le subyace y que se muestra a merced de tales entuertos; antes bien, la burla puede entenderse como una forma de expresar hartazgo, de quebrar de una vez un mundo en el que nada se puede edificar.

Es así que a través de la representación burlesca de tales paradojas morales, el público que asiste a la puesta en escena, vía la comunicación indirecta, puede tomar distancia del tipo de cánones aparentemente consolidados y respetables, pero esperpénticos, en los que, siguiendo al dinamarque, no hay una idea por la cual vivir y morir.

Aquí los destinos del Tenorio y el Comendador se tocan, fundiéndose como el anverso y el reverso de una misma moneda: es igualmente absurdo vivir para deshonorar a toda costa a una mujer como morir para defender su honra, actos que por igual están cimentados en la represión sexual de las mujeres, en la traslación culpable a éstas de la garantía del orden social simbolizado en la castración de su valor como seres humanos. Ambas acciones antagónicas, son convergentes al mostrar en su dialéctica pura exterioridad, que no hay genuino valor alguno que reivindicar en ese pequeño mundo teatral, tan extrapolable al gran teatro del mundo del que forma parte el auditorio al que se dirige la representación.

4. Tan largo me lo fiais... (a manera de conclusiones sobre el don Juan Tenorio según las reflexiones kierkegaardianas)

Es por lo antes dicho que me parece, salvada la obviedad de las propias motivaciones barrocas y finalidades doctrinarias del fraile mercedario que insuflaron el Tenorio en primer lugar, que la obra tirsiana permite una lectura kierkegaardiana que apunta a mostrar las carencias de los estadios estético y ético y lo precario de las existencias que se ciñen a ellos, a través de las contradicciones que afloran en la obra.

Las constantes apelaciones a la necesidad de aceptar la realidad de la muerte y la intervención teológica para la salvación del alma, creo que

igualmente pueden leerse como guiños al salto al estadio religioso como el único camino para romper con ese estado de simulación existencial, de placer, interés e hipocresía, que se trasluce en *El Burlador de Sevilla*.

Así, la última pregunta de esta tesis, que es su colofón es: ¿por qué si la burla permite desenmascarar tal simulación y marcar un deslinde humorístico, su perpetrador no abandona la simulación?, ¿Por qué busca tensar la cuerda no para romperla, sino sólo para agudizar su estridencia? ¿Por qué el Tenorio erosiona el estadio estético para encarar a Dios y una vez frente a él sólo tiene el desafío?

La respuesta según lo antes visto, sería que es movido por la desesperación de querer ser sí mismo, por el efecto de la progresión en el pecado fruto de cada burla.

Sí, pero la pregunta va a porqué es esa desesperación, qué hay en el Tenorio que lo mueve a no renunciar a sí mismo, a querer vivir escindido de Dios y persistir en su afán de ruptura delante de él y aún ante el abismo que se abre debajo de sus pies y al que finalmente el Comendador lo arrastra jalándolo de un brazo del que voluntariamente extendió su mano.

¿Por qué el Tenorio se aferra al mundo, aun con todo y la liviandad de su goce y la torcedura de su valor que le son bien conocidas, porqué él, que tiene cualidades humanas extraordinarias y que también se sabe delante de Dios, como Abraham, no es capaz de la renuncia, de dar el salto del *caballero de la fe*?

Podría decir que es porque el Don Juan sólo tiene de propicio para el estadio religioso la conciencia de sí, de ser un existente frente a Dios y que de la fe sólo tiene la desesperación pero no la anticipación de la infinitud y

que es por eso que está parado en el borde del estadio ético, como creo que lo está. Pero con esa respuesta el núcleo duro de las motivaciones del Tenorio seguiría intocado.

¿Por qué ese afán de perderse en el sexo de una mujer que puede ser cualquiera y de jugarse la vida en cada lance sólo para desnudar a base de impunidad la torcedura del orden, incitando la persecución que sabe quedará sin castigo, como un asesino que deliberadamente en cada crimen deja pistas sólo para mostrarle al mundo que es imposible que lo atrapen, porque es más listo, porque controla la vida al dar la muerte, el todo a través de su negación, revindicando la nada?

Sí, aquí es donde se muestra la desesperación del Tenorio, su compulsión enferma de querer desesperadamente ser sí mismo, cuando no hay un motivo (una idea por la cual morir y vivir) más que su propio sí mismo: el nihilismo del seductor. Sí, pero ¿por qué?

Para contestar esta pregunta sólo puedo especular. Advierto que *es estirar demasiado la liga* atribuir ese tipo de significados, un tanto posmodernos, a los diálogos y situaciones planteadas por el fraile mercedario. Sin embargo, es justo aquí a donde quiero llegar, a intentar esa especie de claridad, aunque sea provisional, mera imaginación. ¿Qué es lo que hace que Abraham sea capaz de descender el cuchillo mortal sobre el cuerpo de su amado hijo y el Tenorio sea incapaz, en cambio, de pedir perdón, de reconocer que necesita de Dios?, ¿De dónde, cómo es que ha adquirido Abraham esa fuerza, esa unión con lo Otro Absoluto y el Don Juan no?

Desde luego que sé que esas preguntas no pueden ser contestadas en sus términos. Que Abraham ha andado su camino en la soledad más completa, retratada en *Temor o Temblor* en el andar del *caballero de la fe* al monte

Moriah, y que su experiencia existencial es totalmente inasible, incomunicable directamente.

En ese orden de ideas, dar una respuesta sobre lo que ha hecho que Abraham haya dado el salto es adentrarse en la fe, dar una fórmula de la fe, en la que sólo se puede vivir y no se puede explicar, por lo que más que hablar de Abraham me debo conformar con intentar explicar por qué el Tenorio se queda en el lindero, por qué renuncia a la renunciación, por qué posterga una inevitabilidad que a la vez él mismo precipita, por qué con cada burla acelera el paso para llegar a donde no quiere llegar, por qué exagera la paradoja y no intenta resolverla, que me parece es lo que se encierra en el que es su lema, la seña de su desafío: *tan largo me lo fiais...*

Lema que, como muestra la obra en sus distintos pasajes, sería inexacto afirmar como manifestación de inconciencia, de un destino que se asume muy lejano, extraño y del que se siente exento el personaje en su adolescencia existencial, no sólo porque son constantes las indicaciones de los demás personajes, las prevenciones, los exhortos, especialmente de Catalinón, el *alter ego*, sino también porque no hay indicios de que el Tenorio sea un descreído, un escéptico, un inconsciente de la existencia de Dios y más aún, porque todo lugar a duda queda descartado con su enfrentamiento con el Comendador, en el que persiste en su actitud, que entiende como gallardía: frente al representante de Dios no da un paso atrás, camina hacia delante.

Cuando el Tenorio le da la mano a un espectro que sabe injustamente afrentado y le dice que lo seguiría al infierno mismo, Don Juan configura su sentido como personaje demoníaco, se define a sí mismo en su actitud de desafío: la obstinación de querer desesperadamente ser sí mismo. Ese desafío es performativo de su ser, su afirmación definitiva: delante de Dios,

al que le ha buscado cara en cada burla, renegar de él: extiende la mano para ser arrastrado al infierno.

Así, especulando en el Don Juan, entiendo que no puedo decir que sea por el influjo del mundo por lo que se aferra a él, pues de forma más o menos evidente a base de burlarlo busca destruirlo, tampoco es por el temor del castigo divino, que provoca; en términos kierkegaardianos, creo que su desafío es por la potencia fulminante de la desesperación, como estado emocional desbocado que escapa a cualquier forma de reflexión; Don Juan se rebela presa de una compulsión incontrolable que lo ciega.

Creo que el Tenorio como personaje es arquetípico, para mostrarnos en su ser ficticio (fruto de la imaginación fecunda y sensibilidad aguda de Tirso de Molina, como las de Mozart y el propio Kierkegaard) una realidad a la que todos nos enfrentamos, mostrándose ante nosotros como un ser que se ha entregado totalmente a esa tentación de llegar a las últimas consecuencias en la renuncia de la responsabilidad que conlleva existir; como el *temor del temblor* kierkegaardiano, el don Juan de Tirso siente mover la tierra debajo de sus pies, lo que le causa un movimiento irrefrenable que es su propio pánico, que despierta su conciencia: se sabe parado sobre la nada, célula consciente de una gran simulación incoherente, integrante de un cuerpo en descomposición, de un orden sinsentido basado en el honor (como podría estar basado en el dinero o en cualquier otra cosa).

Así como el *Don Giovanni* es una fuerza de la naturaleza, dotado de forma humana sólo como metáfora, como una potencia conjurada mentalmente con un nombre, es el *Don Juan Tenorio* una potencia extraordinaria, que no es vibrante como aquél sino incandescente, no está hecha de música sino de fuego, un fuego hecho de emociones intensas, desesperadas, pero no de pasión. Como el de Mozart, el de Tirso es una expresión de lo mejor del arte,

pues sublima la naturaleza humana, con especial claridad intuitiva la muestra en alguno de sus rasgos esenciales ante el espectador.

Así, en el Tenorio se intuye la llama humana capaz de un calor prolífico, creadora y sostenedora de la vida, pero también dadora de los peores tormentos en la hoguera, en la propia emoción desmedida, que aliena al hombre de la posibilidad de su sentido. En ese contexto es que el Don Juan de Tirso es representante ejemplar de una *enfermedad mortal*; creo que la clave para entender al Tenorio son justamente la angustia y la desesperación de las que habla Kierkegaard, como fuerzas emotivas, estados psicológicos o condiciones antropológicas, como sea que se les quiera definir, que existen en el hombre por el hecho mismo de ser éste un existente en un mundo en el que la incertidumbre, la violencia y el tedio son su plaga.

Lo que en Abraham es temor, en el Burlador es pánico: ambos se enfrentan a la conciencia de su propio ser, a saberse existentes en un mundo sinsentido, tanto por la evanescencia de la inmediatez y sus frutos hechos de placer y dolor efímeros como por la mutabilidad de la interpersonalidad humana con sus reglas deformables al cariz del poder, el interés y la conveniencia, y ambos se saben frente a Dios.

Creo que la diferencia que marca los destinos de ambos personajes es que el Tenorio cae presa de su propia debilidad, su propio fuego es un incendio en el que vive consumido y que, como los movimientos descontrolados del que arde en la hoguera, lo mueve compulsivamente, a arrasar todo a su paso. Aun cuando el Tenorio sabe de la caducidad del mundo, se descubre incapaz de renunciar a él, en algún punto y de alguna forma cuyo hecho concreto es sólo anecdótico y no se sabrá jamás, se dio cuenta de que no tiene la fuerza interna necesaria para dejar de gozar, para dejar de buscar

en la moralidad un elogio; su propia conciencia de sí le ha hecho consciente de su incapacidad para existir espiritualmente, para generar una reflexión infinita. La gran paradoja de la que es víctima el Tenorio es que tiene fuego, pero su fuego no es pasión. A Don Juan le falta el *pathos religioso* para sobreponerse al temor, *pathos* que Abraham sí tiene.

Don Juan odia al mundo y quiere destruirlo con sus burlas porque lo necesita, porque depende de él como un parásito. Transgrede sus normas para justificar su desprecio, para darle un objeto y un símbolo al odio que se ha incubado en su seno: su objeto son las mujeres, su símbolo es el honor, que son la manifestación estética y ética de una renunciación antitética a la Abraham: el Tenorio ha renunciado a la posibilidad de ser sí mismo, se ha anclado al mundo que no obstante le insatisface y por ello no puede sino despreciar, como causante aparente de su frustración.

Por eso la burla es una transgresión intrascendente, porque es mundana. Por eso la burla no logra el efecto pleno del humor.

Al igual que Abraham, el Tenorio quebranta el orden moral e incluso aquél lo hace de una manera más grave, más reprochable que el *Don Juan*, pues está resuelto a matar a su propio hijo, de modo que en comparación los actos del de Sevilla pudieran parecer meras muchachadas, líos de faldas.

Sin embargo, es justo en esa *resolución* en donde estriba toda la diferencia, para llegar a ese punto, Abraham ha renunciado a sí mismo para ser sí mismo, se ha fundido con la paradoja, no como el *Don Juan*, que solamente es la expresión de esa paradoja; a través de la fe Abraham ha resuelto, aun provisionalmente, el dilema de la existencia humana.

El Tenorio se odia y odia a todo el mundo por saberse débil, por tener que ser limitado, lo que se confirma justo en que no es capaz siquiera de intentar existir de otra manera, lo que sólo puede hacerse con la total seriedad, como Abraham, pues ese intento en serio, como única alternativa, es ya la renunciación de sí, es el salto, lo que no puede hacer el Tenorio. El resultado, el éxito del intento es incierto, ajeno a la voluntad del hombre, que se ha entregado y, por tanto, resulta accidental, accesorio.

En ese tenor el acto de transgresión del que son capaces Abraham y el Tenorio no sólo ni principalmente es de cara al deber general, sino que en ambos la motivación última es estar frente a Dios y en ambos casos hay una intervención de éste, que es mera consecuencia del devenir existencial de cada uno de ellos y que sería simple afirmar que es según la lógica del premio o del castigo, para vivir o morir, sino del destino existencial que ambos se han labrado, pues se resuelve su dilema existencial –al menos como personajes literarios, al margen de cualquier otra connotación, como la que encierra Abraham como personaje histórico y bíblico– siendo especialmente curiosa la coincidencia en la imagen literaria que simboliza tan disímiles alternativas existenciales.

Dios interviene en Abraham como manifestación de que se ha ganado a sí mismo renunciando a sí mismo: un ángel detiene el brazo descendiente que se mueve en nombre de la muerte, para su ascensión al cielo. Igualmente interviene en el caso del Tenorio: un espectro precipita su brazo que se mueve (aparentemente) en nombre de la vida, arrastrándolo a su definitiva caída, llevándolo al infierno. Con un mismo acto, *el movimiento del brazo*, se muestra la realidad y la seriedad con que cada uno de estos personajes se han tomado a sí mismos, a su existencia, encerrándose en la correlación de estos personajes la manifestación de la paradoja: el Tenorio parecía que sólo podía pensar en sí mismo, que sólo le importaba él, sin embargo, en

ello ha mostrado su debilidad, su carencia, pues por querer ser más que sí mismo, terminó siendo menos que sí mismo, menos que un hombre, limitado, necesitado del Absoluto.

En su *tan largo me lo fiáis*, el Tenorio se muestra incapaz de concebir la eternidad, está demasiado apegado al momento: la sucesión ininterrumpida de sus burlas sin importar las mujeres, su trajín constante, su persecución de las aventuras en Nápoles, en Tarragona, en Sevilla, su necesidad incesante de peligro, de mostrar la fuerza de su temple, de incrementar sin límite la intensidad y vileza de sus calaveradas son signos de un patológico apego al mundo, son las expresiones de su angustia y desesperación que lo hacen progresar en el pecado pero no lo disponen para su perdón, ya que su existencia no deja de ser una sucesión en la intrascendencia; su inmersión en el placer de las mujeres y las convenciones sociales del honor ahogan su existencia, la burla no es el instrumento para quebrar su finitud, a final de cuentas, en ella no hay efectiva búsqueda de redención, sin *pathos religioso* la desesperación se queda en cobardía, sólo le alcanza al Tenorio para un reproche a modo de blasfemia.

Bibliografía

1. D'ANGELO, Paolo. *La estética del romanticismo*. Trad. Juan Díaz de Atauri. Madrid, La balsa de la Medusa, 1999.
2. DE MOLINA, Tirso. *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*." Madrid, Libertarias, 2003.
3. GOÑI Zubieta, Carlos. *El valor eterno del tiempo. Introducción a Kierkegaard*. Barcelona, P.P.U.S.A., 1996.
4. GUERRERO Martínez, Luis. *La verdad subjetiva. Søren Kierkegaard como escritor*. México, Universidad Iberoamericana, 2004.
5. _____. (Coord.). *Søren Kierkegaard. Una reflexión sobre la existencia humana*. México, Universidad Iberoamericana, 2009.
6. LASAGA Medina, José. *La metamorfosis del seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*. Madrid, Editorial Síntesis, 2004.
7. MACEIRAS Fafian, Manuel. *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*. Madrid, Ediciones Pedagógicas, 1992.
8. MAHEU, René. "Discurso inaugural". En: Sartre, Jean Paul, et. al. *Kierkegaard vivo*. Madrid, UNESCO-Alianza Editorial, 1968.
9. PORTABELLA Durán, P. *Psicología del Don Juan. Práctica del enamoramiento*. Barcelona, Ediciones Zeus, 1965.
10. PRINI, Pietro. *Historia del existencialismo. De Kierkegaard a hoy*. Antonio Martínez Río (trad.) Barcelona, Editorial Harder, 1992.
11. TODOROV, Tzvetan. *Los aventureros del absoluto*. Trad. José María Ridaó. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.
12. KIERKEGAARD, Sören. *Postscriptum no científico y definitivo a Migajas filosóficas*. Martín Bravo Jordán (trad.). México, Universidad Iberoamericana, 2008.
13. _____. *El concepto de la angustia*. Trad. Demetrio G. Rivero. Madrid, Alianza Editorial, 2007.

14. _____. *Temor y temblor*. Trad. Jaime Grinberg. Buenos Aires, Editorial Lozada, 2003.
15. _____. *La enfermedad mortal o de la desesperación y el pecado*. Trad. Demetrio G. Rivero. Madrid, Sarpe, 1984.
16. _____. *Estudios estéticos I (Diapsálmata. El erotismo musical)*. Trad. Demetrio Gutiérrez Rivero, Málaga, Ágora, 1998.
17. _____. *Diario de un seductor*. Trad. Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid, Alianza Editorial, 2008.
18. _____. *El concepto de la angustia*. Trad. Demetrio G. Rivero. Madrid, Alianza Editorial, 2012.
19. _____. *La enfermedad mortal o tratado de la desesperación*. Trad. Demetrio G. Rivero. Madrid, Sarpe, 1984.
20. TORRES Garza, Elsa Elia. *Kierkegaard dramaturgo. La Estética, el teatro y las Mujeres. Tesis para obtener el grado de Doctora en Filosofía*. México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2010.
21. _____. *Søren Kierkegaard. El seductor seducido*. UNAM-Facultad de Filosofía y Letras-Sistema de Universidad Abierta, 2003.
22. TRANCÓN Pérez, Santiago. *Teatro y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro. Tesis doctoral*. Madrid, Universidad Nacional a Distancia, 2004.
23. WAHL, Jean. *Kierkegaard*. Trad. José Rivera Armengol. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1989.

Fuentes de Internet

1. BINETTI, María J. *El concepto kierkegaardiano de la ironía*. Véase: http://actaphilosophica.it/sites/default/files/pdf/binetti_2003_2.pdf, p. 208, fecha de consulta: 3 de abril de 2014.
2. NEGRE, Montserrat. "Lo demoníaco en El concepto de la angustia." *Thémata. Revista de filosofía*. Núm. 15, 1995, pp. 109-110. En: <http://institucional.us.es/revistas/themata/15/10%20Negre.pdf> fecha de consulta: 2 de abril de 2014.

3. FIORAVANTI, Ana María. *Lo demoníaco como angustia ante el bien y rechazo del perdón.* Véase: www.Sorenkierkegaard.com.ar/index2.php?clave=trabajo&idtrabajo=20&clavebot=jornadask fecha de consulta: 2 de febrero de 2014.
4. http://barrocoinspain.blogspot.mx/2012/05/resumen-burlador-de-sevilla-acto-i-acto_24.html fecha de consulta: 3 de febrero de 2015