

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filosóficas
Programa de Posgrado en Filosofía
Doctorado

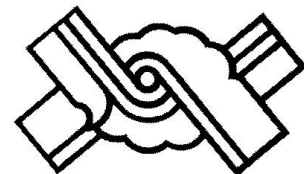
**Kierkegaard dramaturgo.
La Estética, el Teatro y las Mujeres**

Tesis para obtener el grado de
Doctora en Filosofía

Presenta
Elsa Elia Torres Garza

Tutor: Dr. Alberto Constante López

Dirección General de Asuntos del Personal Académico
Ciudad de México
2010





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Kierkegaard dramaturgo: La Estética,
El Teatro y Las Mujeres

Comité Tutorial

Director Dr. Alberto Constante López

Dra. Mercedes Garzón Bates

Dr. Crescenciano Grave Tirado

Agradecimientos

Esta investigación fue posible por el apoyo recibido por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), a través del Programa de Apoyo a la Superación del Personal Académico (PASPA).

A mi tutor, doctor Alberto Constante; cotutores, doctora Mercedes Garzón, doctor Crescenciano Grave, y sinodales, doctora Leticia Flores y doctor Carlos Oliva les agradezco todas sus aportaciones y buen ánimo.

Un reconocimiento especial le debo al doctor Luis Guerrero por sus lúcidas enseñanzas.

Y aquellos amigos que se sumergieron conmigo en los procelosos mares kierkerguardianos: Víctor Kuri, Enrique Martínez-Gracida, Alberto Cue y Dulce María López Vega.

ÍNDICE

Introducción	9
Primera Inflexión: La Estética Kierkegaard y Hegel. Un diálogo en la construcción de lo estético	25
Configuración de la filosofía del arte	25
<i>El concepto de lo bello artístico</i>	35
<i>Principio de la imitación de la naturaleza</i>	38
<i>El fin sustancial superior</i>	39
La estética kierkegaardiana: ¿un parteaguas de la estética hegeliana?	45
De la pena y el dolor en la senda trágica	55
La inmediatez sensual	71
<i>Los estadios eróticos inmediatos</i>	81
El pathos como premisa del drama existencial	91
<i>El pathos estético</i>	94
<i>El pathos demoníaco</i>	99
<i>El pathos existencial</i>	102
La ironía como tarea de la realidad	105
<i>La ironía romántica</i>	107
<i>La ironía defenestrada</i>	113
<i>La ironía como momento dominado</i>	118
Tres gemas legítimas: lo cómico, lo tragicómico y el humor	139

Segunda Inflexión: El Teatro	
El pensamiento kierkergaardiano y su influencia en el drama moderno	157
La dramaturgia de los pseudónimos	157
Una lectura kierkergaardiana en la dramaturgia de Henrik Ibsen	168
<i>Peer Gynt</i>	169
<i>Brand</i>	176
<i>Casa de muñecas</i>	183
Imaginación y poesía en el teatro de la angustia	189
<i>El sueño de la realidad</i>	194
El entorno cinematográfico del pensador subjetivo	201
<i>Los estadios y el drama bergmaniano</i>	201
<i>El pathos poético de Tarkovski</i>	206
<i>Reconstrucción/Recuperación/Repetición</i>	212
Tercera Inflexión: Las Mujeres	
Las escalas del amor	219
El amor loco	
o la comunicación de los cuerpos a la distancia	219
El cuerpo oculto de la pena reflexiva:	
Esbozos psicológicos de personajes literarios femeninos	230
<i>Maria Beaumarchais</i>	232
<i>Doña Elvira</i>	233
<i>Margarita</i>	236
La mujer y lo extraordinario	242
Epílogo	251

INTRODUCCIÓN

El presente estudio parte de un interés que me ha acompañado desde que descubrí la existencia de Søren Kierkegaard entre tomos empolvados en una librería actualmente desaparecida, se trataba de *Amor y religión*, título con el cual el editor en lengua castellana presentaba al lector lo que en realidad, según supe muchos años después, constituye un comentario al texto “¿Culpable, no culpable?”, que forma parte de *Etapas en el camino de la vida*.

A partir de entonces, inicié una relación casi obsesiva, inextinguible hasta la fecha, con el filósofo de la existencia, que me llevaría al conocimiento cada vez más amplio, cada vez más íntimo, con los riesgos y los encantos que tal trato, en la vida, como en los libros, implica.

De modo que las siguientes páginas son el producto de un proyecto de investigación que ha involucrado, como es natural, la perseverancia puesta en lecturas diversificadas y silenciosas, enfocadas a pensar y sopesar posibles vías de acceso a las ideas rectoras de un filósofo que, si bien se consideraba mejor a sí mismo como un poeta religioso, pondría la simiente de las filosofías de la existencia, los existencialismos y el personalismo, en nombres como Martin Heidegger, Karl Jaspers, Jean Paul Sartre, Jean Wahl, Gabriel Marcel, Albert Camus, Miguel de Unamuno, y aun

Henri Bergson, George Simmel y Vladimir Jankélévich. Y, del mismo modo, germinaría en figuras literarias como Henrik Ibsen, August Strindberg, Franz Kafka, W. H. Auden, Alain Robbe-Grillet, David Lodge y Paul Auster, entre otros. Su influencia no se ha detenido, pues la absoluta actualidad de su filosofía sigue fecundando en la filosofía, el teatro, la literatura, el cine y las artes en su conjunto. Kierkegaard es una figura que, junto con la de Nietzsche, inyecta a la conciencia contemporánea una buena dosis de su espíritu irónico y detonante, cuyos efectos están todavía muy lejos de agotarse.

Søren Aabye Kierkegaard, como lo sabe todo aquel que ha puesto ojos en su obra, es un autor que utilizó el recurso prismático de la pseudonimia como ningún otro pensador filosófico. Característica que, por sí misma, torna su obra en una aventura sin paralelo, puesto que su estudio y comprensión se diversifican necesariamente en múltiples y diferenciadas voces. Si bien el danés también firmó algunas de sus obras de forma autógrafa (aquellas consagradas a la dimensión religiosa), el propio escritor, aun siendo el autor inicial figuró, en sus Estudios Estéticos (como solía englobar sus textos pseudónimos), como un pseudónimo más, lo que pone un acento enormemente complejo e inventivo a su estrategia de escritura.

A este recurso pseudónimo deben añadirse como especificidades ineludibles, la diversa índole de estilos literarios utilizados: poesía, aforismos, ensoñaciones, diarios íntimos, esbozos teatrales, alocuciones iniciáticas, cartas, reseñas sobre música y drama, ensayos de distinta tonalidad, estudios psicológicos, fragmentos filosóficos, apostillas o comentarios críticos, “discursos edificantes” (a manera de

sermones), alegatos sobre la democracia y el gobierno y apólogos. A lo que debemos adicionar, como materia indisoluble de su original escritura, extrañas criaturas, *dramatis personae* o personajes conceptuales que cumplen una función paradigmática en el rico entramado de sus páginas: el amante desdichado, la niña, el *Quidam*, el judío errante, el caballero de la resignación infinita, el caballero de la fe, por mencionar a los más representativos.

A este universo se suman las coordenadas de un camino tripartito: los estadios estético, ético y religioso.¹ Se trata de una triple trama existencial que plantea a cada individuo y, según su facultad de elección, los grados y la intensidad con que cada cual está dispuesto a llegar a ser un individuo singular (*den Enkelte*), decididamente subjetivo. Y algo muy importante: en la alternativa que plantea la dialéctica de estos estadios se halla, entreverada de manera nodal, una posibilidad de la existencia: el *salto mortal* (*cualitativo*) que implica, precisamente, la elección, la resolución.²

¹ En los inicios de su carrera como escritor, Kierkegaard utilizó los términos ‘estadio’ o ‘esfera’ indistintamente para referirse a un amplio marco de la actividad humana, no obstante paulatinamente estos términos serían reservados en su sentido técnico y multívoco, para significar “los compromisos fundamentales y los ideales organizadores” que están al alcance de los individuos. En *O lo uno o lo otro* presenta la alternativa entre el orden estético y el ético. En *La repetición*, insiste en la crítica de la vida estética, *Temor y temblor* advierte que el punto de vista ético no es suficiente para comprender la realidad de la fe religiosa. Así que en un tratamiento separado aborda la esfera religiosa en las *Etapas del camino de la vida* y el *Postscriptum*”, véase James Collins, *El pensamiento de Kierkegaard*, México, FCE, 1970, pp. 57-58.

² Este salto cualitativo, cuya expresión metafórica se remonta a Lessing, cuyas palabras fueron las siguientes: “Ésta, ésta es la ancha y horrible zanja que soy incapaz de cruzar, sin importar cuán a menudo y con cuanta seriedad haya tratado de realizar el salto”, esto en referencia a lo que en las palabras de Johannes Climacus en el *Postscriptum*, Kierkegaard precisa: “...éste es el término que Lessing ha empleado dentro de la accidental limitación caracterizada por una distinción ilusoria entre la contemporaneidad y la no-contemporaneidad”, el sentido de estas palabras se aclara inmediatamente al exponer una de las tesis de Lessing que afirma que “las verdades históricas contingentes nunca podrán ser demostración de las verdades necesarias de la razón”, lo cual explica la posición de la determinación subjetiva por encima de objetividad histórica. Más tarde Jacobi en su relación con Lessing la denominaría *salto mortale*. S. K. *Postscriptum no científico y definitivo a Migajas filosóficas*, Universidad Iberoamericana, 2008, p. 98 SV 77 (subsecuentemente esta fuente aparecerá como PS). Esta metáfora servirá a Kierkegaard para señalar ese acto de la libertad del singular-absoluto, como lo ha llamado Sartre, que toca el corazón mismo del problema del existente. Véase Jean Paul Sartre, “El universal singular”, en *Kierkegaard vivo. Una reconsideración*, Madrid, Encuentro, 2005, pp. 11-38.

La materia prima, o mejor, la materia final de este ingenio puesto en la subjetivación cada vez más consciente de las implicaciones que conlleva la configuración identitaria de un *den Enkelte* (individuo singular), es decir, el devenir cabal del ser en un ser existente, será motivada por un *pathos* existencial como la única pulsión capaz de representar, e incluso anticipar, una realidad que se muestra como lo que se encuentra efectivamente, y no como lo que previamente se ha determinado.

Así, Hegel, y la totalidad de su Sistema programático, basado en la dilución de las contradicciones básicas de la existencia, en nombre de un objeto especulativo: el Espíritu Absoluto, serán los lugares de la objeción kierkegaardiana. La pasión, el *pathos* existencial, en otras palabras, el cuerpo y el yo, serán el único haber que el individuo posee para soportar la vida en los límites de su poder de modificación y de dominio de la realidad. Sólo desde esta pulsión, desde este *pathos* propio del individuo existente, se podrá dar cuenta de la inconformidad (siempre infinitamente proyectada) y de la conformidad básica (siempre finitamente acotada) entre el mundo pensado y el mundo real. En realidad, será este *pathos* paradójal el único y verdadero dueño de la trama existencial.

De aquí el papel de antípodas que Kierkegaard y Hegel juegan en la historiografía filosófica. El danés, como dramaturgo de la existencia subjetiva, y, el alemán, con toda la dignidad intelectual de su propósito, como dramaturgo del pensamiento.

Pero, más allá de explorar esa apasionante relación, aquí se ha querido demostrar que la distinción entre las categorías estéticas y existenciales en la dialéctica de

Kierkegaard no constituye una separación total en la vida, puesto que éste más bien parece conducir al arte en dirección hacia la vida. Si bien su caracterización de la estética está signada por la negatividad, ésta es una negatividad dialéctica (no se olvide que nos encontramos ante un estadio de la existencia), el filósofo danés no sostuvo una opinión pobre del arte y de la estética, por el contrario, la conciencia humana es elevada por su participación en el arte, y esta elevación resulta de un inestimable valor. La vida estética, por tanto, se halla a la altura de cualquier otra experiencia vital, y su reflexión tiene el poder de formar la sensibilidad y de ahondar en la comprensión propia de su peso y profundidad, el orden y la complejidad, la belleza y la maravilla del mundo de la experiencia. De modo que el individuo singular (*den Enkelte*), piedra de toque de la existencia, no podrá prescindir del sentido propio del *pathos estético*, éste constituye la alegría del mundo, la sal de la vida, una aventura cuyos efectos son indiscutiblemente humanizantes. Mostrar esta fidelidad a la estética, aun en su carácter ambiguo (palabra poética que aspira a devenir verdad, o decadencia en una turbulenta dispersión) en la caracterización estética kierkegaardiana, constituye nuestro propósito nuclear.

Es, partiendo de estas premisas fundamentales para la comprensión de la obra kierkegaardiana, que nos hemos propuesto aquí la exposición de tres importantes inflexiones en las que vemos deslizarse el pensamiento crítico kierkegaardiano. Comenzando por su significativa disensión hegeliana, señaladamente puesta en el territorio de la estética para, de ahí, deslindar el orden en el que el discurrir

kierkergaardiano se separa señaladamente de la visión estética hegeliana. Apuntando hacia la médula del problema de la libertad como principal prerrogativa del individuo singular y de la existencia de una subjetividad desencadenada de las determinaciones que le impone la voluntad de unicidad de un Sistema ‘pensamental’, meramente teórico, mismo que apresa la singularidad en una perentoria totalidad, unicidad y mismidad procesadas, a su vez, dentro de una dialéctica la mar de optimista, el espíritu kierkergaardiano se pronunciará por un *pathos* existencial más seguro del desencanto, no precisamente optimista, pero dueño del Absurdo que conlleva la fe: noción irreductible a la razón.

Por lo tanto, la primera inflexión de este estudio: La Estética, está abocada a establecer las convergencias y divergencias del pensamiento kierkergaardiano frente al hegeliano en lo que atañe fundamentalmente a su posición ante la estética. Después de revisar las tesis estéticas generales de Hegel en el primer apartado: “Configuración de la filosofía del arte”, respecto de este tema crucial que en el alemán es motivo de una reflexión propia del fenómeno del arte, se verá más tarde trastocada por Kierkegaard. Como signo contrario, la estética para el danés será una instancia de vida, una etapa del trayecto del devenir en individuo existente, lo que es tratado en el siguiente apartado: “La estética kierkergaardiana: ¿un parteaguas de la estética hegeliana?”. En términos generales se aborda ese gran debate que Kierkegaard estableció con Hegel y, sobre todo, con los hegelianos de Copenhague, de quienes recelaba un desbordamiento fanático. A partir de las objeciones frente a la objetividad hegeliana en general, desarrolla sus propios

paradigmas estéticos, más interesado en la subjetividad perceptiva y psicológica, que en el fenómeno mismo de la estética. Propone en cambio una dialéctica existencial no determinada por la superación hegeliana dependiente de momentos concatenados del devenir histórico, donde el individuo particular queda subsumido a la totalidad como objeto de la Historia sino, al contrario, como lo propone Kierkegaard, concibiendo al individuo al margen de esas superestructuras y proponiendo al individuo como árbitro de la historia, con capacidad de elección.

El segundo apartado: “De la pena y el dolor en la senda trágica” trata de un texto perteneciente a la primera parte del conjunto *O lo uno o lo otro*, obra inaugural de la empresa kierkegaardiana, intitulado a su vez “El reflejo de la tragedia antigua en la tragedia moderna”, en donde el danés, bajo el pseudónimo de “el esteta A”, analiza la tragicidad siguiendo los pasos del discurrir hegeliano al que acompaña durante un tramo hasta detenerse para apartarse en un punto importante en el que establece su diferencia a propósito de la figura de Antígona.

“La inmediatez sensual”, el tercer apartado, se basa en el texto “Los estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical”, también perteneciente a *O lo uno o lo otro*. En él se expone la concepción kierkegaardiana de la estética a partir de una categoría fundamental: la inmediatez. El tema central de esta obra es Don Giovanni de Mozart, que implica una necesaria teorización (especulación) sobre el fenómeno musical y la sensualidad como principio negativo del cristianismo.

“El pathos como premisa del devenir existencial” se dedica a la exposición de los dispositivos kierkegaardianos

que le permitirán al filósofo exponer los estadios existenciales de su programa. Arrancando desde un *pathos* estético que tiende hacia un *télos* finito, se ha ejercitado un *pathos* existencial que se debe, por sobre todo, al *télos* infinito. Desde un análisis de la vocación poético-religiosa de Kierkegaard se definen algunas de sus diferencias con el Romanticismo y Hegel. Es importante aquí la remisión persistente al *Postscriptum no científico y definitivo a las Migajas filosóficas*, del pseudónimo Johannes Climacus, como el texto más densamente filosófico y polémico de Kierkegaard y, en suma, clarificador en gran medida de todas las direcciones de su pensamiento.

El sexto apartado: “La ironía como tarea de la realidad”, analiza el concepto de ironía desde tres vertientes generales, la del primer Romanticismo (la Escuela de Jena), encabezada por Friedrich Schlegel, la representada por el pensamiento de H. W. F. Hegel y, por último, la de Søren Kierkegaard. El danés, especialmente, puso un sello muy original a la ironía considerándola como confín del estadio estético en relación con los llamados ético-religiosos. Aquí se ha considerado principalmente su tesis para obtener el grado de Magíster en Teología *Sobre el concepto de ironía. En constante referencia a Sócrates*, de 1841, como el texto fundador de un método indirecto e irónico como el que recorre una buena parte de su obra, si no es que toda.

Por último, “Tres gemas legítimas: lo cómico, lo tragicómico y el humor”, trata de delimitar los componentes éticos que legitiman la utilización de lo cómico como forma del drama, tanto como el valor ético-religioso que revisten los conceptos de lo cómico y el humor. Para ello se expone el experimento del pseudónimo Frater Taciturnus de

“¿Culpable, no culpable?”, de la serie *Etapas en el camino de la vida* y los argumentos de Johannes Climacus, en el *Postscriptum*.

Se hace notar de todo propósito el progresivo alejamiento del pensamiento estético hegeliano para destacar la plena autonomía e independencia intelectual del filósofo danés frente al de Stuttgart, que Kierkegaard remontó pronto en dirección al seguimiento de su propia visión.

La segunda inflexión de esta investigación será: El Teatro. El pensamiento kierkegaardiano y su influencia en el drama moderno, cuyo primer apartado, “La dramaturgia de los pseudónimos”, expone una muestra del cuerpo dramático comprendido en el vasto repertorio de pseudónimos utilizados por Kierkegaard, como emisarios de un código intrincado y diversificado como el que plantea la dialéctica de los estadios. Se toma en cuenta la rica referencialidad al teatro por parte de los pseudónimos y se aborda una obra muy reveladora de Kierkegaard intitulada *Mi punto de vista como escritor*, publicada en forma póstuma en 1859. Kierkegaard utilizó, para exponer su dialéctica, además de la pseudonimia, personajes tanto míticos como literarios que desempeñan papeles importantísimos a lo largo de su obra. Se tratan de manera táctica, para mostrar cómo dramatiza su concepción filosófica más allá de una forma sistemática como la utilizada por el pensador especulativo.

A partir del siguiente apartado, el análisis deriva de la obra original de Kierkegaard hacia márgenes de influencia ejercida en autores dramáticos y cinematográficos, con la intención de mostrar el vasto influjo que desde su muerte hasta nuestros días no deja de hacerse presente.

En “Una lectura kierkegaardiana en la dramaturgia de Henrik Ibsen”, se visita el *Peer Gynt* atendiendo a las coordenadas que nos permiten conjeturar una relación de Ibsen con el pensamiento del danés. Para éste el reconocimiento de un yo (*self*) está balanceado entre la vida activa exteriormente y espiritual internamente de un individuo. Es tarea de cada uno el lograr una definición del yo (*self*). En este sentido, *Peer Gynt* resulta ser un arquetipo del estadio estético, precisamente por su dificultad de advenir como un yo plenamente interior. En *Brand* se establecen también algunas coordenadas que acercan a este personaje a los estadios ético y religioso. En *Casa de muñecas* el fin es establecer paralelismos con las concepciones kierkegaardianas sobre el matrimonio y la emancipación femenina, tema que conecta con la Tercera inflexión de este trabajo.

En “Imaginación y poesía en el teatro de la angustia” se hace presente la relación contradictoria de August Strindberg, y su dramaturgia, con los puntos de intersección kierkegaardianos. Se comenta, amén de algunas obras autobiográficas del autor escandinavo, la pieza intitulada *Comedia onírica* (o *El sueño*). En esta obra la imaginación y la fantasía triunfan por encima de la realidad, lo cual refrenda valores estéticos que, según Kierkegaard, abren el acceso, con la reflexión convertida en ironía como posible impulsora del salto cualitativo, a los estadios ético y religioso.

“El entorno cinematográfico del pensador subjetivo” es el último apartado de esta inflexión, en el que se comenta la influencia del pensamiento existencial del danés en el emblemático cineasta sueco Ingmar Bergman, el cineasta

soviético Andrey Tarkovsky y el actual cineasta danés Christoffer Boe. Tal vez no resulte casual el hecho de que tanto los dramaturgos como los cineastas aludidos pertenezcan a la cultura nórdica, por lo cual sean los receptores directos de la maestría con que el danés problematizó la vida humana. No obstante, también a través de ellos, su radiación alcanza latitudes tan distantes como Nueva York y la obra de Woody Allen, quien ha realizado homenajes abiertos a Bergman, o como las producciones orientales, desde un Akira Kurosawa hasta el coreano Kim Ki-Duk. Me atrevo a afirmar que el influjo kierkegaardiano permea en atmósferas, obras y manifestaciones culturales, de una manera sutil y hasta imperceptible en el mundo actual.

La tercera inflexión: “Las Mujeres”, comienza con el texto titulado “El amor loco o la comunicación de los cuerpos a la distancia”, se trata de una reseña del origen, duración y término del noviazgo entre Kierkegaard y Regina Olsen, que constituyen fuentes directas entre las que se hallan las cartas que él le envió a la novia y aquellas enviadas a su amigo Emil Bösen, además de la información subrepticia desprendida del “Diario de un seductor” y *La repetición*, obras que aluden indirectamente a esa relación. Se hace patente la concepción que sobre lo femenino abrigaba Kierkegaard por medio de su encendido amor y desesperada ruptura con la que fuera “el sol de todas las mujeres”, así como las causas trascendentes de esa separación.

“El cuerpo oculto de la pena reflexiva. Esbozos psicológicos de personajes literarios femeninos” es el segundo apartado de esta inflexión. A partir del texto intitulado “Siluetas” de la primera parte de *O lo uno o lo*

otro, de la autoría del esteta A, se exponen los argumentos centrales de un análisis psicológico que otorga a las figuras literarias femeninas el don (o síntoma) de la *pena reflexiva*. Resulta un muy sugerente acercamiento a la psique femenina por parte del danés. Se analizan las figuras de Maria Beaumarchais del *Clavijo*, de Goethe, Doña Elvira, de *Don Giovanni* de Da Ponte-Mozart y Margarita de *Fausto* de Goethe.

El tercer apartado y último de esta inflexión: “La mujer y lo extraordinario”, trata el texto *Crisis in the Life of an Actress* que Kierkegaard dedicó a la dama de la escena danesa Louise Heiberg. Además de ser un apasionado acercamiento al ingenio femenino, en este texto Kierkegaard vuelve a ser un crítico de arte lúcido y a reivindicar toda su obra estética. Como recapitulación se alcanza a vislumbrar que la preocupación por el drama y la esfera estética en realidad nunca perdió fuerza en su obra; Kierkegaard dio pruebas fehacientes de congruencia tanto frente a su vida y su relación con las mujeres, como de cara a su obra estética, ética y religiosa. Realmente comprobó que las satisfacciones estéticas emergidas tanto de la vida ética como religiosa seguirían siendo estéticas. De modo que, al final, la estética se salvaría de la aguda distinción entre el arte y la fe.

Siguiendo la línea del estadio estético en la obra del danés, se ha tratado de mostrar la totalidad de la triada estético-ético-religiosa planteada en la aventura del pensamiento kierkegaardiano. Desde este ángulo se ha podido apreciar la profunda e indisoluble alianza de los estadios que no permiten ser separados sin violencia, no obstante, este ejercicio toma en cuenta que si bien estamos ante un todo,

cada una de sus partes refleja a las otras. Pero no olvidemos que la finalidad reside en el último estadio de la serie. La importancia de la estética en Kierkegaard es un medio de conexión necesariamente demoníaca por la que es inevitable transitar si se ha de arribar a la definición suprema.

Siendo Kierkegaard un hechizado por la estética, un sedimento del romanticismo que lo toca y del cual es un excelente expositor, advirtió que la verdad iba más allá de este influjo mágico y se comprometió con la verdad que en él era la trascendencia, o el convencimiento de que la razón, pero también la sensualidad como tal, eran insuficientes frente al reconocimiento de un fundamento suprarrazional. El secreto descansaba en la relación del individuo singular (*den Enkelte*) frente al Otro-absoluto, Dios, relación inobjetable y frente a la cual él asumió su parte, con el sacrificio del amor humano, encarnado en Regina Olsen. En aras de un amor libre de determinaciones, la resignación infinita que implicaba el paso previo hacia la fe, representaba también la asunción de la medida finita que era necesario verter como la posibilidad infinita de ejecutar el salto hacia el Absurdo. El poder de la angustia existencial, ya objetiva ya subjetiva, se convertiría entonces en libertad subjetiva.

Esencialmente, para Kierkegaard, la estética representó no tanto una filosofía del arte, como la concebirían Schelling y Hegel, sino un estadio de la vida humana donde la personalidad del individuo estaría implicada como un estado de inmadurez del yo y como una falta de cristalización interior, sin embargo Kierkegaard atisba para ella una salida. Propone un segundo y tercer estadios en los que el individuo alcanzaría su final y trascendente cumplimiento. Pero también, y como resultante de todo este entramado

existencial estatutario, el estadio estético, con su confín irónico “como momento dominado”, o “como incógnito”, mírese de donde se mire, será un estadio irrenunciable. Aquí demostraremos que el estadio estético, aunque en relación siempre asimétrica frente a los estadios ético y religioso, nunca se centrifugará definitivamente como un estadio superado ni mucho menos; lo estético, ya sea visto desde lo ético o lo religioso será, sin lugar a dudas, y sin importar su grado de intensidad, el único y preliminar resorte hacia la formación de la interioridad subjetiva.

PRIMERA INFLEXIÓN: LA ESTÉTICA

Kierkegaard y Hegel

Un diálogo en la construcción de lo estético

Si has formado un círculo
en el que entrar,
entra por ti mismo y mira
cómo obrarías.

William Blake

Configuración de la filosofía del arte

Hegel completó su sistema: lógica (el ser, la esencia y el concepto), filosofía de la naturaleza y filosofía del espíritu. En esta última, Hegel aborda, en secciones respectivas, el espíritu subjetivo, el espíritu objetivo y el espíritu absoluto. El esquema es simple. La realidad se ordena según tres grandes momentos. El primero es el pensar que se piensa y al hacerlo piensa las condiciones de todo lo posible, pero, al comprenderse como pura condición de posibilidad, muestra su carácter abstracto, que sólo cobra realidad en la medida en que, sabiéndose negatividad autorreferida, se niega a sí misma y se hace exterior así, en lo cual consiste la naturaleza. Ésta, como Idea enajenada en la exterioridad del tiempo y el espacio, tiene que recuperarse por una reflexión del Espíritu para llegar a ser Idea plena.¹

El espíritu absoluto expone las tres manifestaciones que él concibe para su sistema: el arte, la religión revelada y la filosofía.

¹ Véase “La concepción metafísica de Hegel”, de Jorge Aurelio Díaz, en: Jorge J. E. Gracia (ed.), *Concepciones de la metafísica*. Madrid, Trotta, 1998.

Aunque tales manifestaciones sean espaciales y temporales, su contenido no lo es. En primer lugar, irrumpe la belleza como un hacerse presente de lo absoluto en la precariedad de lo sensible. En su multifacética y cambiante manifestación, el arte es presencia real y sensible de lo eterno y único, pero carece de la inferioridad que es propia del sujeto libre. Por ello, la religión es vista por Hegel como una superior manifestación de ese mismo absoluto, contrapuesta a la exterioridad sensible del arte, pero por ello mismo no menos unilateral que él. Será entonces en la filosofía donde se logre la adecuada manifestación de ese sentido último.²

Entonces, estos serían los tres campos del espíritu absoluto según el sistema de Hegel. También, como otras muchas de sus partes, constituyen una triada que sugiere el cierre de un círculo.

El concepto del espíritu, según Hegel, tiene su realidad en el espíritu. En cuanto saber y en cuanto concepto, se plantea el problema de la identidad del espíritu subjetivo y el objetivo. Y si el espíritu absoluto es identidad, la conciencia subjetiva del espíritu absoluto es esencialmente un proceso en busca de su unidad. La finalidad del proceso es suprimir el contraste, es decir, lograr la conciliación, la realidad del espíritu.

El sentido de lo anterior, en lo que corresponde al arte, es tratado por Hegel, dentro de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, en muy pocas páginas. Sin embargo, aquí no nos ocuparemos de estos planteamientos previos. Lo que haremos, en cambio, es atender, aunque de forma abreviada, a lo planteado en sus *Lecciones sobre la estética*, con el objeto de ofrecer un esbozo de los planteamientos hegelianos sobre el arte con los que más adelante dialogarán los textos estéticos de Søren Kierkegaard.

² *Ibid.*, p. 198.

Hegel construye una gran síntesis que está encerrada desde distintas perspectivas en los apuntes de sus discípulos en las *Lecciones sobre la estética* (publicadas de forma póstuma).³ El empeño hegeliano es monumental, se remonta a la prehistoria y se pasea extensamente (a través de su entramado conceptual) por la historia natural de todo lo consignado por los movimientos artísticos. En fidelidad a su programa filosófico, Hegel arremete en la reflexión concerniente a las artes con las anteojeras del profesor y pensador especulativo que es. Su discernimiento es eminentemente erudito y didáctico, y sus alcances culturales son avasallantes, no sólo están ceñidos al devenir histórico de Occidente, sino que sus referencias tocan también, indistintamente, los legados culturales de Oriente. Se pronuncia como más allegado a Goethe y Schiller (a quienes considera de su estirpe), y más alejado de los hermanos Schlegel y de su fecunda propuesta estética que, para pesar de Hegel, sumaba cada vez más adeptos a sus filas.⁴ Hegel responde a este ambiente efervescente de concepciones, aunque imparte estas lecciones desde las altas gradas de su tentativa dialéctica: la fundamentación histórico universal del espíritu absoluto.

Ciertamente, debido a estas reflexiones de Hegel respecto de los atributos de lo bello artístico, que responden y son la expresión viva y articulada de su entero sistema filosófico (llámese Lógica o Fenomenología, metafísica general o particular), podemos acceder al pensamiento del alemán sin los dolores de cabeza que

³ El editor de las *Lecciones de estética* fue un alumno suyo, Henrich Gustav Hotho, quien se ocupó de las dos primeras ediciones. La tarea de Hotho se basa en parte en los cuadernos de apuntes de los alumnos, centrándose en los cursos impartidos por el filósofo tanto en Heidelberg (1818) como en Berlín (1820-1821, 1823, 1826, 1828-1829). La edición que aquí manejamos es: G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética* (según la segunda edición de Henrich Gustav Hotho, 1842), Madrid, Akal, 2007.

⁴ Puede consultarse el ameno e intensamente irónico ensayo de Heinrich Heine: *La escuela romántica*, Buenos Aires, UNSAN-Editorial Biblos de la Alemania, 2007.

puede producir la lectura de sus edificios teóricos más intrincados. Estas lecciones son, de hecho, una buena entrada a la compleja trama conceptual de su sistema filosófico,⁵ con el añadido de que nos adentramos en la sutil apreciación hegeliana del Arte.

La filosofía del arte o Estética completa el gran programa hegeliano, su sistema entero. Junto con la religión y la filosofía, culmina el programa de su Filosofía del Espíritu. Aquí pone en juego las funciones del concepto y lo sensible en el campo de las representaciones sensibles de lo supremo.⁶ “Uno de los rasgos más geniales de la estética hegeliana, a pesar de su ubicación en un sistema de la filosofía, es hacer justicia, por medio de la consideración de su cualidad específica, a la obra de arte, que considera, como la filosofía misma, expresión de lo divino”.⁷

Hegel absorbe, como un todo, el fenómeno estético en su gran programa totalizador de lo fenoménico espiritual reconociendo, además, la necesidad de filosofar sobre el arte en el preciso momento en que éste aparece con el aura de su fenecimiento. Frente a la muerte del arte se hace preciso, como aprecia Hegel, volver a restablecer la relación entre la belleza y el conocimiento o la verdad, o, tomando prestadas las palabras de Gadamer, la recuperación de la pregunta por la verdad del arte.⁸

⁵ “El no familiarizado con la doctrina de Hegel, la así llamada dialéctica, se introduce sin notarlo en el pensamiento dialéctico a través de esa exposición de cosas que no le son desconocidas como la poética aristotélica o del periodo del genio, del *Sturm und Drang*, mientras que el conocedor de Hegel admira la manera en que la dialéctica penetra en los ámbitos más diversos”, véase: “La teoría hegeliana de la poesía”, en: Peter Szondi, *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid, Visor, 1992, p. 161. Algunos otros autores consideran igualmente que las *Lecciones* son un buen sitio para acceder a la filosofía de Hegel. Véase María Antonia Labrada, *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*, Barañáin (Navarra), España, Universidad de Navarra (EUNSA), 2001, n. 13, p. 116.

⁶ “La estética de Hegel no sólo constituye ya parte de su sistema filosófico, se encuentra como síntesis monumental al final de una época en que la ocupación teórica estaba estrechísimamente ligada a la poesía de la investigación histórica y de la producción misma”, cfr. P. Szondi, *Poética...*, *op. cit.*, p. 155.

⁷ *Ibid.*, p. 164.

⁸ Véase H. G. Gadamer, “Recuperación de la pregunta por la verdad del arte”, en: *Verdad y método*, I, Salamanca, Sígueme, 1999, pp. 121-142.

Las *Lecciones sobre la estética*, según fueron estructuradas por Hotho, constan de tres partes según una perspectiva que se inicia en lo universal para descender a lo particular. La primera parte contempla “La idea de lo bello artístico o el ideal”, la segunda hace referencia al “Desarrollo del ideal en las formas particulares de lo bello artístico”, y por último, la tercera, está dedicada a “El sistema de las artes singulares”.

Para los fines del presente estudio sólo dedicaremos algunas páginas a la exposición de la “Introducción” de estas *Lecciones*, ya que además de su valor ineludible, es donde se precisa el lugar sistemático de la filosofía del arte, lo cual nos ofrece una idea global del objeto especulativo hegeliano.⁹

Repasemos brevemente los principios de Hegel expuestos por éste en su “Introducción” a las *Lecciones de estética*. Él parte de la superioridad del espíritu y de la belleza artística frente a la naturaleza.

El arte humano se presenta en la vida como el producto del ocio o del entretenimiento; pero, más allá de eso, dice Hegel, opera en el nivel de sus fines más valiosos. “Con este propósito, se le ha atribuido fines serios al arte mismo, y con frecuencia ha sido recomendado como mediador entre la razón y la sensibilidad”.¹⁰ Ahora bien, advierte Hegel que si bien el arte invita a reflexiones filosóficas, no sería precisamente un objeto adecuado para un examen científico. Por un lado, la belleza artística corresponde a los sentidos, al sentimiento, a la intuición, a la imaginación como diferentes del pensamiento y de sus

⁹ Es justo aclarar que en esta breve reseña de la “Introducción” a las *Lecciones* el lector no encontrará referencias al problema de la ironía en el arte, tema que será tratado más adelante, en el apartado de esta primera inflexión titulado “La ironía como tarea de la realidad”.

¹⁰ Véase G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética* (según la segunda edición de Henrich Gustav Hotho, 1842). Madrid, Akal, 2007, p. 9.

procesos de captación de la realidad; además, la obra de arte es producto de la libre actividad de la fantasía. El objeto del arte está rodeado en su contexto por una riqueza que le es peculiar.

La ciencia filosófica, como la entiende Hegel, no puede abordar el objeto del arte. Desde el punto de vista formal del pensamiento, el objeto del arte y sus fuentes creadoras (imaginación, azar, arbitrio) se excluyen de él. Si el objeto del arte “vivifica jovialmente la árida y oscura sequedad del concepto”, éste “se devuelve a su simplicidad privada de realidad efectiva y a su sombría abstracción”.¹¹ Frente a la condición de necesidad que presenta la naturaleza, en el campo del espíritu y la imaginación, el arbitrio y la ausencia de ley hacen que el arte se sustraiga a toda fundamentación científica. No obstante, Hegel no cesará de asignar al arte una peculiar verdad espiritual de la que la naturaleza, por principio, carece.

El arte ha sido objeto de ideas y conceptos interpretativos, y algunas de ellas llevan a admitir una universal tendencia hacia lo bello en la naturaleza humana, y dado que las representaciones “de lo bello son tan infinitamente diversas y por tanto en principio algo *particular*, no puede haber leyes *universales* de lo bello y el gusto”.¹² El arte no es independiente, está enlazado a lo particular, si bien Hegel se propone el arte como libre “tanto en su fin como en sus medios”, esta vinculación con lo particular también la tiene el pensamiento, afirma; de manera que pueden contemplarse los dos aspectos también en el arte: como actividad efímera particular y como actividad libre, independiente, autónoma pues en esta calidad encuentra su ser verdadero, al vincularse a la

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid.*, p. 11.

esfera de la religión y la filosofía, al “expresar lo *divino*, los intereses más profundos del hombre, las verdades más comprensivas del espíritu”. El arte produce así un salvamento *suprasensible* en que el pensamiento establece un *más allá* ante “la conciencia inmediata y el sentimiento presente”, ante la “realidad efectiva” y la “finitud sensible”. El arte es en Hegel como toda actividad del espíritu: salva la brecha abierta por el espíritu, crea sus obras como un medio conciliador “entre lo meramente exterior, sensible y pasajero, y el pensamiento puro”.¹³ Este es el lado de su *dignidad*.

Por el lado de su *indignidad*, Hegel percibe el juego – típico en su pensamiento– entre esencia y apariencia. Aquí se trata de la aparición de la verdad por la esencia a través de la apariencia. Si el arte (re)crea el ser-ahí, esta apariencia, como ilusión, toma sentido en relación con la materialidad del mundo externo y con nuestro mundo interior sensible. El propio mundo empírico interno y externo es una apariencia y una ilusión en virtud de que la realidad efectiva se halla más allá “de la inmediatez del sentir y de los objetos exteriores”. Lo que el arte pone de manifiesto es el dominio de estas potencias universales.

En el mundo ordinario externo e interno aparece ciertamente también la esencialidad, pero con la figura de un caos de contingencias, atrofiada por la inmediatez de lo sensible y por el arbitrio en circunstancias, acontecimientos, caracteres, etc. El arte le quita la apariencia y la ilusión de este mundo malo, efímero, a aquel contenido verdadero de los fenómenos, y les da a éstos una realidad efectiva superior, hija del espíritu. Muy lejos de ser la mera apariencia, a los fenómenos del arte ha de atribuírseles, frente a la realidad efectiva ordinaria, la realidad superior y el ser-ahí más verdadero.¹⁴

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

La apariencia del arte va más allá de sí y se dirige hacia lo espiritual “que debe acceder a la representación a través suyo”; ello hace que la apariencia inmediata no sea lo ilusorio sino lo efectivamente real y verdadero, mientras que lo inmediatamente sensible deforma y oculta lo verdadero.¹⁵ En opinión de Hegel, las obras de arte permiten al espíritu, mejor que la naturaleza y el mundo ordinario, penetrar en la Idea. El arte no es la posición más elevada del espíritu, es el medio que permite llegar a él, entre otros. Pero este camino presupone la *vinculación existente entre la forma y el contenido*. Si hay una verdad susceptible de ser representada, la determinación artística implica un movimiento de ascenso hacia lo sensible mediante la adecuación entre contenido y fines, en un proceso de construcción adecuada a la expresión de su contenido, como ocurría con el arte griego. En el mundo cristiano moderno, advierte Hegel, la captación de la verdad ya no es tan afín y propicia a lo sensible “como para poder ser asumida y expresada por este material de modo adecuado”.¹⁶ Tal es la circunstancia de “nuestro mundo actual o, más precisamente, de nuestra religión y de nuestra formación racional”.

Hegel insiste en que el arte ha dejado de proporcionar satisfacción a las necesidades espirituales de que gozaron los pueblos pasados, quienes mantenían en estrecho contacto su religión y su arte. El arte griego gozó de sus “hermosos días”, el arte medieval ya dejó atrás su “época dorada”. Para los intereses del arte en los tiempos modernos, Hegel exige una vitalidad que no tenga como ley lo universal, sino que funcione como idéntico al ánimo

¹⁵ Hegel considera a la apariencia como manifestación sensible de la verdad, y no como ficción o mera fantasmagoría subjetiva. Véase Federico Vercellone, *Estética del siglo XIX*, Madrid, A. Machado Libros, 2004 (La balsa de la Medusa, 138).

¹⁶ G. W. F. Hegel, *Lecciones...*, *op. cit.*, p. 13.

y al sentimiento, del mismo modo que la fantasía contiene lo universal y lo racional como puestos en unidad con un fenómeno sensible concreto: la obra de arte. Este proceso conlleva la carga de reflexión que rodea al artista (“la rutina general del opinar y juzgar sobre el arte”) y de lo cual éste no puede abstraerse por su sola voluntad y decisión, en un peculiar abandono “de las relaciones de la vida”. “Por eso, dadas sus circunstancias generales, no son los tiempos que corren propicios para el arte”.¹⁷ Hay pues una pérdida en el proceso de la creación artística en el mundo cristiano burgués, al mismo tiempo que una exigencia para incorporar ese “mundo reflexivo y sus relaciones”. Hegel manifiesta una profunda desilusión ante el arte moderno, ya que la cultura reflexiva del mundo moderno ha restado vitalidad al arte.

Por ello el arte sigue siendo algo del pasado, que ha perdido su verdad y vitalidad auténticas, y más que ocupar el alto sitio de antaño, ahora “ha sido relegado a nuestra representación”; nuestra consideración pensante ante la obra de arte abona esta circunstancia, haciéndonos necesario reflexionar acerca de lo adecuado o inadecuado del contenido y los medios de representación. No sólo para crear un arte nuevo sino para “conocer científicamente qué es el arte”.¹⁸ La ciencia del arte es necesaria en nuestro tiempo, dice Hegel. En este primer acercamiento considera que el arte si bien es útil para consideraciones filosóficamente reflexivas, no lo es para las sistemáticamente científicas; si bien lo científico, para él, no se halla del todo separado de lo filosófico. Es cierto que el arte tiene su origen en la fantasía, que se manifiesta explícitamente como opuesto al pensamiento y, por tanto, se dirige al sentimiento y la imaginación, pero le parece

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

una confusión separar el arte de la consideración científica. Dice:

Pues es precisamente el pensar lo que constituye la naturaleza esencial más íntima del espíritu. En esta conciencia pensante sobre sí y sus productos, por mucha libertad y arbitrio que siempre puedan tener éstos, el espíritu, si verdaderamente está en ellos, se comporta conforme a su naturaleza esencial.¹⁹

El arte y sus obras son de índole espiritual y su representación adopta la apariencia de la sensibilidad. Las obras de arte no son pensamiento ni concepto, sino “un desarrollo del concepto a partir de sí mismo, una alienación en lo sensible”.²⁰ El pensamiento, el concepto, se compenetra a los productos de la actividad artística, apropiándose los verdaderamente y justificando su consideración desde el punto de vista de la filosofía, es decir, de la ciencia. Dicha compenetración tiene como remanente la tesis final de la “muerte del arte” que, según el alemán, ha traído consigo como beneficio una conciencia histórico-artística.

Lo que ahora suscitan en nosotros las obras de arte es, además del goce inmediato, también nuestro juicio, pues lo que sometemos a nuestra consideración pensante es el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre ambos aspectos. La ciencia del arte es por eso en nuestro tiempo todavía más necesaria que para aquellas épocas en que el arte, ya para sí como arte, procuraba satisfacción plena. El arte nos invita a la consideración pensante, y no por cierto con el fin de provocar arte de nuevo, sino de conocer científicamente qué es el arte.²¹

¹⁹ *Ibid.*, pp. 14-15.

²⁰ *Ibid.*, p. 15.

²¹ *Ibid.*, p. 14.

Esta es la primera delimitación que hace Hegel del arte en su introducción a las *Lecciones de estética*. Advierte así la existencia de una consideración según el curso histórico de las obras de arte y sus estilos, que llama *punto de vista empírico*, y, al mismo tiempo, de una reflexión abstracta que produce un objeto carente de su peculiaridad en la medida en que se dirige a la idea, y que llama *reflexión teórica*. Ambos puntos de vista serán susceptibles de unificarse en el sistema hegeliano.²²

El concepto de lo bello artístico

Hegel plantea que de esta manera pasa al “objeto propiamente dicho”: la “filosofía de lo bello artístico”.²³ Con su planteamiento, Hegel se propone establecer el campo de este saber sobre lo bello en su integridad, junto con sus subdivisiones; advierte que, al acometer filosóficamente (científicamente) este esclarecimiento en torno a la obra artística, forzosamente tiene que hallar su principio “en el concepto del objeto mismo”,²⁴ es decir: no mediante un análisis meramente *externo*, sino también *interno*. Y entonces: ¿de dónde derivar tal concepto? Dirá entonces: partir del concepto es *presuponerlo*, admitirlo como una hipótesis, pero negándolo de inmediato como hipótesis a fin de hacerlo “mostrarse como necesario”.²⁵

Hegel desarrolla esta “dificultad” en varios pasos. Hace observar que, al reflexionar sobre su objeto, retiene dos cosas: *a*) que éste existe y *b*) qué es como objeto. En este caso, la existencia se deriva de lo “sensiblemente

²² Federico Vercellone lo puntualiza así: “El arte surge de la necesidad universal de reencontrar el Sí en la alteridad; introduce una modificación en la realidad sensible que permite reducir su extrañamiento. Se trata de un momento práctico de la duplicación del Sí propia de ese ser pensante que es el hombre, momento que se acompaña de otro teórico, a través del que se llega a la conciencia de Sí”, cfr. *Estética del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 44.

²³ G. W. F. Hegel, *Lecciones...*, *op. cit.*, p.21.

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Ibid.*, p. 22.

dado”, de los “objetos tomados de la experiencia externa”, pero *mostrándolos* en lugar de *demostrarlos*. La filosofía, a diferencia de los demás saberes particulares, se propone despejar las dudas acerca de los objetos de su conocimiento; ella es la llave para comprender aquí las cosas desde el espíritu (como las producidas por su propia actividad) y a la vez como “objetos sensibles externos”. Con ello puede preguntarse si los hombres “han producido o no en sí esta representación o intuición internas”, o “si no han hecho desaparecer tal representación o al menos la han reducido a una *representación* meramente *subjetiva* a cuyo contenido no corresponde ningún ser en y para sí mismo; así, p. ej., lo bello ha sido frecuentemente considerado, no como *en y para sí* necesario en la representación, sino como un deleite meramente subjetivo, un sentido sólo accidental”.²⁶ Hegel se plantea básicamente este esclarecimiento al concebir el objeto del arte y sus productos de acuerdo con la estructura ya señalada arriba, esto es, de acuerdo con la unidad de los dos puntos de vista ya expuestos.

Por tanto, Hegel se plantea su objeto de conocimiento, lo “bello artístico”, a partir de la propia necesidad de dicho objeto. Ello lo obliga a considerar el arte, lo bello, los productos artísticos, como el resultado de algo previo: “Para nosotros el concepto de lo bello y del arte es un presupuesto dado por el sistema de la filosofía”. Pero al no considerar oportuno abordar dicho sistema ni la conexión del arte con el mismo, declara no poder tener aún un concepto de lo bello, sino sólo sus elementos y aspectos, “tal como se hallan o ya han sido previamente aprehendidos en la conciencia ordinaria en las diferentes representaciones de lo bello y el arte”.

²⁶ *Idem.*

Este es, pues, el punto de leva de Hegel de su estudio preliminar de las *Lecciones sobre la estética*.

Principio de la imitación de la naturaleza

Es el medio primordial para “el éxito” en la representación artística. De acuerdo con una primera determinación, se trata del objetivo formal de reproducir “lo que es ahí en el mundo externo”, como escenas naturales y humanas, aunque esto podría considerarse, dice Hegel, como un “esfuerzo superfluo”, o un “presuntuoso juego” que iría “a la zaga de la naturaleza”.²⁷ Pero el arte parte de “ilusiones unilaterales” que ha de sobrepasar el “fin formal de la mera *imitación*”²⁸ para no sólo mostrar un “simulacro de vida” sino una “vitalidad efectivamente real”. Una imitación formal es pues un “pobre efecto”. Este placer por el truco convierte lo que sería un objeto de deleite y admiración en uno que termina por inspirar tedio y aversión. Hegel no reconoce en tal “celo abstractamente imitativo” más que un truco, “pero no la libre producción de la naturaleza ni una obra de arte”.²⁹

La imitación sólo es un medio y no un fin, de lo contrario “desaparece lo *bello objetivo* mismo”.³⁰ Así, la finalidad no es aquello que se imita sino que sea correctamente imitado; el contenido del objeto y de lo bello se neutralizan como valores absolutos, se separan de su naturalidad y entran en el espacio del gusto subjetivo, el cual no acepta ninguna regla impuesta desde fuera, si bien la variedad de gustos, a nivel individual o de las naciones y culturas, puede llevarnos a la percepción de objetos que nos agradan o nos desagradan.

²⁷ *Ibid.*, p. 34.

²⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁹ *Ibid.*, pp. 35-36.

³⁰ *Ibid.*, p. 36.

La obra artística requiere como base, dice Hegel, la “configuración natural” debido a que ésta “representa en forma de fenómeno externo y por tanto al mismo tiempo natural”. Pero por muy acertado que sea este punto de vista, “la naturalidad exigida no es como tal lo sustancial y primordial que subyace al arte”. Afirma Hegel en este punto que la naturalidad dada no es la regla, ni el fin del arte es la mera imitación de los fenómenos externos.

El principio de estimulación del ánimo

La pregunta es, según Hegel: ¿cuál es el contenido del arte y por qué ha de representarse? El arte ha de ofrecernos un mundo, en honor de la máxima de Terencio: *Nada humano me es ajeno*.

Su fin por tanto se pone en despertar y avivar los sentimientos, inclinaciones y pasiones latentes de *toda índole*, *colmar* el corazón y dejar que los hombres, cultos o incultos, sientan a través suyo todo lo que el ánimo humano puede albergar, experimentar y producir en lo más íntimo y secreto de sí mismo, todo lo que puede conmover y agitar el pecho humano en sus profundidades y múltiples posibilidades y aspectos, y en entregarse para su goce al sentimiento y a la intuición de lo que en su pensamiento y en la idea tiene el espíritu que alcanzar de esencial y elevado, el esplendor de lo noble, eterno y verdadero; asimismo en hacer concebibles la desgracia y la miseria, el mal y el crimen, en dar a conocer íntimamente todo lo horrible y atroz, así como todo placer y felicidad, y finalmente en permitirle a la fantasía entregarse a los ociosos juegos de la imaginación así como abandonarse a la seductora magia de intuiciones y sentimientos sensualmente atrayentes.³¹

Hegel descubre en las artes este amplio abanico de riquezas y potencialidades. Enseguida señala cómo ha de entenderse y de manejarse esta riqueza potencial

³¹ *Ibid.*, pp. 37-38.

correspondiente, en diverso grado, a toda la actividad artística –en relación con sus propósitos específicos.

De este programa se aprecia cómo Hegel comienza a establecer la autonomía y la especificidad de las artes. Tomando de la realidad, el objeto artístico es *otra* realidad; siendo ella misma una actividad creadora, puede jugar a ser verdadera, dejar de ser lo que es y, con esa doble existencia, penetrar la interioridad de las cosas y del pensamiento. Es, como lo agrega Hegel enseguida, el “recorrido de nuestro ánimo por todos los contenidos de la vida, la realización efectiva de todas estas conmociones internas mediante una presencia externa sólo ilusoria”. Las artes, cuya tarea es representar –con diversos medios dispuestos de determinadas maneras– los contenidos de la vida, en su proceso de configuración –en tanto que entes cuya función es producir representaciones (*Darstellungen, Vorstellungen*)–, no son sino la matriz de sus propias representaciones, nacidas de su actividad.

El fin sustancial superior

La intuición y el sentimiento abrigan “todas las temáticas posibles”, dice Hegel, de la misma manera que el “pensamiento racionante” produce “fundamentos y justificaciones”.³² Pero tal multiplicidad de contenido que el arte debe suscitar o consolidar, por su propio movimiento de entrecruzamientos, contradicciones y recíprocas superaciones, ha de ser conducida más allá de una determinación formal; por tanto, ha de buscarse la unidad “en que deben compendiarse estas diversas formaciones”.³³ Así como el Estado, dice, tiene que unificar “*todas* las facultades humanas y *todas* las fuerzas individuales deben desarrollarse y exteriorizarse en *todos*

³² *Idem.*

³³ *Ibid.*, p. 39.

los aspectos y orientaciones”, de la misma manera el arte requiere de una meta que ha de ser “su concepto fundamental y último”: por un lado, un “fin *común* a los aspectos particulares” y, por otro, un “fin *sustancial superior*”.

En cuanto al fin común a todas las individualidades en la diversidad de aspectos de su vida, Hegel señala el propósito del arte de dirigirse a todo hombre cuando el apetito egoísta y la satisfacción inmediata –o cualquier otro rango de pasiones individuales–, hacen que éste, en la circunstancia de su limitado ser singular, pierda el poder de emanciparse, de superar la determinidad de su destino y, de esta manera, devenir “para sí en cuanto universal”:

Y si en tal caso el hombre dice: “La pasión puede más que yo”, entonces ciertamente para la conciencia el yo abstracto se ha escindido de la pasión particular, pero sólo de modo enteramente formal, pues con esta separación sólo se ha dicho que, frente a la coacción de la pasión, el yo no es en absoluto tenido en cuenta en cuanto universal. La ferocidad de la pasión consiste por tanto en la unidad del yo en cuanto algo universal con el limitado contenido de su apetito, de tal modo que el hombre carece ahora de toda voluntad fuera de esta pasión singular. Ahora bien, ante todo el arte mitiga ya tal rudeza e indómita fuerza del apasionamiento en la medida en que le da al hombre una representación de lo que éste siente y consume en tal estado. Y aunque el arte se limite sólo a presentarle a la intuición cuadros de las pasiones, incluso cuando debiera halagarlas, todavía le queda una fuerza de imitación, pues al menos hace al hombre consciente de lo que de otro modo éste *es* sólo inmediatamente. Pues ahora el hombre *examina* sus impulsos e inclinaciones, y mientras que antes éstos le arrastraban irreflexivamente, ahora él los ve fuera de sí mismo y comienza a disfrutar de libertad frente a ellos al oponérsele como algo objetivo.

En su apariencia –y, de esta manera, en su forma de *compendiar* tal “abigarrada diversidad”– la obra artística *objetiva* los elementos de la experiencia humana –en este

caso, las pasiones que movilizan la acción real—, “en cuanto universal”, frente al ojo humano; de manera que, lo que a “todo hombre” ocupa en la vida irreflexivamente, se le presenta mediante su examen, lo que él es inmediatamente, se le ofrece mediante la reflexión que suscitan las formas y figuras del objeto artístico. Incluso el artista, dice Hegel, logra mitigar y atenuar “para sí mismo la intensidad de su propio sentimiento mediante la representación”.³⁴ Así, podemos concluir con las palabras que expresa más adelante: “La mitigación de la virulencia de las pasiones encuentra su fundamento universal en el hecho de que el hombre es rescatado de su aprisionamiento inmediato en un sentimiento y deviene consciente del mismo como de algo externo a él con que ahora ha de relacionarse de modo ideal”.³⁵ Parece no olvidar Hegel la figura de la conciencia desdichada en su anhelo de plenitud. Si bien, en su finitud y en sus avatares, ésta aspira a la inmutabilidad, como afirma Hegel en la *Fenomenología*, en lo que se refiere a los propósitos del arte éste se propone ofrecerle esa idealidad que es la representación de lo real. La preocupación suscitada es “puramente teórica y eso educa” dirigiendo la atención, en un principio, a las representaciones generales, posteriormente al significado de éstas y, mediante la comparación de contenidos distintos, a la apertura de la universalidad de la comprensión.

Hegel concibe la purificación de las pasiones como el medio para conducir, dentro de la obra artística, “la instrucción y el perfeccionamiento moral”. Este enfoque, aun con sus limitaciones en la tarea de mitigar el deseo, hace evidente que las representaciones artísticas requieren de un criterio autovalorativo, es decir, “la eficacia para

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Ibid.*, p. 40.

separar en las pasiones lo puro de lo impuro” de manera que “el contenido purificador habrá de ser llevado a la conciencia según su *universalidad* y su *esencialidad*”. Pero erraríamos si considerásemos aisladamente el criterio pedagógico; si lo peculiar del arte consiste en la conmoción de los sentimientos y en la satisfacción que en esta conmoción hallamos, es decir, si los sentimientos y las pasiones interesan y satisfacen en su representación, “este fin debe tener su criterio superior sólo en lo instructivo, en el *fabula docet*, y, por tanto, en el provecho que la obra de arte pueda reportarle al sujeto”.³⁶

Esta es la frontera que Hegel marca al arte. Pero es evidente que la mejora moral, a la que se unen la instrucción y la purificación no son los propósitos del arte; aunque se desprenda de la obra una moral buena, el verla así depende de la interpretación. Puede haber una finalidad moral en la obra pero ésta elige sus objetos. Además, la no coincidencia de lo moral con “lo que en general llamamos virtud, eticidad, rectitud, etc.”,³⁷ da lugar a la reflexión y a la conciencia determinada conforme al deber, a su libertad libremente establecida pero con la cual se compromete, con lo que el moderno enfoque moral “parte de la firme oposición entre la voluntad en su universalidad espiritual y su particularidad natural sensible, y no consiste en la mediación completa entre estos lados opuestos, sino en su lucha entre sí, que implica la exigencia de que, en su conflicto con el deber, los impulsos debían ceder ante éste”. Pero esta oposición, afirma Hegel, no se presenta en el reducido ámbito de la moral: “surge como escisión y contraposición radicales entre lo que es en y para sí y lo

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Ibid.*, p. 42.

que es realidad y ser-ahí externos”.³⁸ Es la oposición de lo universal frente a lo particular y, por su parte, de éste frente a lo universal. En la naturaleza, se trata, de forma más concreta como oposición de la ley abstracta frente a la abundancia de los fenómenos singulares. En el espíritu, como la oposición de lo sensible y lo espiritual en el hombre (el espíritu contra la carne, del deber por el deber), en el ánimo, las inclinaciones, los impulsos sensibles, lo individual en general. Finalmente, como la oposición entre la libertad interna y la externa necesidad natural. Más aun: “como la contradicción del concepto muerto, en sí vacío, con respecto a la plena vitalidad concreta; de la teoría, del pensar subjetivo frente al ser-ahí objetivo y la experiencia”.³⁹ Estas oposiciones no son hijas de la reflexión y la filosofía, son inquietudes y preocupaciones constantes en el ser humano; esta “tal omnilateral oposición radical”, hija de la formación de la cultura moderna, implica la necesidad de las superaciones; y si la filosofía “procura la penetración pensante en la esencia de la oposición” para mostrar la manera de disolverla,⁴⁰ la perspectiva del arte no puede ser otra, si bien, aun teniendo como fin último la mejora moral, la obra de arte no deberá entenderse como un “instrumento útil” que contribuye a la realización de un fin autónomamente válido fuera del ámbito artístico.

Por el contrario, ha de afirmarse que el arte está llamado a desvelar la *verdad* en forma de configuración artística sensible, a representar aquella oposición reconciliada, y tiene por tanto su fin último en sí, en esta representación y en este desvelamiento mismos. Pues otros fines, como la instrucción, la purificación, la mejora, el enriquecimiento, el afán de fama y honores, no tiene

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁰ *Idem.*

nada que ver con la obra de arte como tal ni determinan el concepto de ésta.⁴¹

El universo estético hegeliano converge en estas órbitas, desplegando una distinción necesaria entre el *arte simbólico, clásico y romántico*, que está comprendida en la segunda parte de las *Lecciones* para, por último, alcanzar el Sistema de las artes singulares. Aquí, como hemos advertido atrás, preferimos no abundar en estos aspectos que sin duda son de gran interés para el estudio minucioso de la filosofía del arte hegeliana, pero que escapan a nuestro presente propósito. Sólo se ha querido ofrecer un acercamiento a la tarea hegeliana de mostrar, por una parte, cómo el arte es la representación o develación de “la verdad en forma de la configuración artística sensible” y, por otra, cómo responde a la intentona, que ya muchos otros atrás de él habían abrigado fervientemente,⁴² de resolver la contradicción en la perentoria conciliación de lo concreto y lo abstracto, de la objetividad y la subjetividad, en otras palabras, del mundo sensible y el ideal.⁴³ Para ello, Hegel ha arrancando de una comprensión, mediada históricamente, del hacer estético que, sin duda, se erigirá como una constante en toda reflexión ulterior.

⁴¹ *Ibid.*, p. 44.

⁴² No están muy lejos, primero Kant, con su postulado del deber ser, y enseguida Fichte. Luego Schiller la presentará como el retiro necesario del mundo fenoménico, y más tarde, Schlegel, quien intentará conciliar lúdicamente los opuestos “en aquella ironía que nace de la omnipotencia de la subjetividad. A cuyas tesis Hegel opondrá “que la conciliación no necesita ser exigida o realizada, sino que la conciliación es la realidad”, cfr. P. Szondi, *Poética...*, *op. cit.*, p. 167.

⁴³ El principio hegeliano es por lo demás bien conocido: “todo lo que es racional es real y todo lo que es real es racional”.

La estética kierkegaardiana: ¿un parteaguas de la estética hegeliana?

La influencia del pensamiento hegeliano en la época de Kierkegaard permeaba en todos los ambientes intelectuales, aun tratándose de los países nórdicos, como la apartada Dinamarca que fuera cuna y localidad fundamental de la simiente kierkegaardiana. Es un hecho indiscutible, y referencia obligada en toda historiografía filosófica contemporánea, que Kierkegaard, además de posthegeliano, fue un antihegeliano redomado. A lo largo y ancho de la obra del danés se hallan críticas, más que explicitadas, de su oposición a esa hegemónica figura que representó Hegel.

Esencialmente polémico, Kierkegaard no sólo lanzó sus dardos a Hegel y el hegelianismo, sino a toda tradición filosófica occidental erigida como tal. Esta actitud beligerante no impide subrayar ese renglón fundamental en el que Kierkegaard se manifiesta como el ironista, por excelencia, de los efectos extáticos que la filosofía hegeliana producía en su temporalidad histórica.⁴⁴

⁴⁴ Cabe apuntar que la iniciación a Hegel de Kierkegaard correría a cargo de su relación con su compatriota Johan Ludvig Heiberg, hegeliano de tiempo completo, y líder de los letrados de Dinamarca. J. L. Heiberg fue un intelectual muy versátil. Obtuvo mucho prestigio como poeta y dramaturgo e influyó considerablemente en la cultura escandinava como crítico literario. También fue filósofo y editor, una especie de “conciencia cultural” que habría de influir con gran fuerza en la vida política y social de Dinamarca. Profundizó en sus raíces escandinavas y enseñó por un tiempo lengua y literatura danesa en la Universidad de Kiel. Estando en esa Universidad cayó bajo la influencia de la filosofía hegeliana “en forma de éxtasis, como una profunda revelación”, véase la introducción de Stephen Crites a la obra de Kierkegaard, *Crisis in the Life of an Actress and other Essays on Drama*, London, Cox & Wyman Lid., 1967. Por otra parte, el hegelianismo esgrimido por Heiberg es una fuente sumamente importante para contextualizar el pensamiento kierkegaardiano en este tenor, lo mismo puede decirse de otros personajes indisolublemente ligados al círculo de Heiberg, como sus inmediatos ascendentes, el poeta Oehlenschläger y Mynster, y un importante rival contemporáneo como lo fuera H. L. Mertensen. Para acotar esta influencia se puede consultar, de Bruce H. Kirmmse, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, Indianapolis, Indiana University, 1990, y del mismo autor *Encounters with Kierkegaard. A Life as Seen by His Contemporaries*, Princeton, New Jersey, Princeton University, 1996. También Jean Michel Palmier, en su biografía intelectual de Hegel asienta sobre Heiberg lo siguiente: “Sin duda, fue Heiberg quien inició a Kierkegaard en el hegelianismo, a través de una teología desabrada, al gusto de la época. También es Heiberg a quien Kierkegaard atacará más tarde, después de su ruptura con Martensen y toda

Aquí trataremos de trazar algunas líneas de separación con la estética hegeliana por parte de Kierkegaard, sin dejar de advertir la dificultad que implica esta demarcación. Dificultad debida más bien al léxico que los involucra, pero nunca al sentido y al estilo que cada uno otorga a los conceptos fundamentales del territorio de la estética.

Un territorio en común es el que concierne al drama de la historia, el cual involucra diversas formas de acceder a lo que sea la verdad y sus acciones representables; el territorio estético es a tal punto vivenciado y ocupado por las expresiones artísticas que, en ambos, el punto de partida de lo que sea estético, es empírico en las dos orientaciones, pero con matices importantes. En Hegel se busca con la mira de la conciliación total del concepto con la empiria, mientras que en Kierkegaard se señala en su no-conciliación: es necesario diferenciar las esferas de lo ideal y de lo que concurre en la existencia, el pensamiento no es lo real.⁴⁵

Si en Hegel el ámbito de la disciplina estética respondía a las exigencias de unidad de su sistema filosófico, a una clarificación de los conceptos de lo que implicaba lo bello artístico, para Kierkegaard la estética se trataría, primordialmente, de una toma de posición del individuo existente, en cuanto existente.

la Iglesia danesa”, véase J-M. Palmier, *Hegel. Ensayo sobre la formación del sistema hegeliano*, México, FCE, 1977, p. 102.

⁴⁵ Es necesario advertir que Kierkegaard disientirá del pensamiento hegeliano desde la raíz. Si bien se considerará, como lo hemos señalado, y en cierto sentido, un discípulo de Hegel en lo que se refiere a su valoración estética, su disensión radical estará ampliamente explicitada en lo que compete a los ámbitos ético y religioso, así se expresa cabalmente en su obra más densa en términos filosóficos y dialécticos: el *Postscriptum no científico y definitivo a Migajas filosóficas*. De aquí también el sesgo existencial de la posición hegeliana, Peter Szondi lo acota perfectamente cuando afirma que “la búsqueda de Hegel de anulación de las contradicciones [...], conduce a través del concepto y la idea a la realidad, [...] a una realidad en la que la idea misma se trae a la existencia, *op. cit.*, p. 193.

Como Hegel, el danés también concibe ciertamente el arte desde la crítica y la producción artísticas, pero el fenómeno estético en el danés será fundamentalmente una orientación, un campo del sujeto existencial frente a la existencia, según las exigencias de la propia actividad del individuo, como modo o estadio de vida. En el programa kierkegaardiano, la estética ocupará el lugar de las posibilidades y los límites de una existencia estética,⁴⁶ y no el de la mediación de la verdad con los sentidos o a través de los sentidos.

Hegel se había empeñado en mostrar que las expresiones artísticas son momentos de una mayor o menor adecuación en la Idea absoluta, una exigencia que le fuera inherente a su afán de sistematicidad. El danés, en su carácter epigonal, estará convencido de que en el arte cada medio se halla limitado al rango de ideas que puede ser expresado en él.⁴⁷

En el lugar de su separación señalemos de entrada que Kierkegaard estaba aburrido del cariz especulativo que adoptaban todas las discusiones hegelianas. La filosofía se había convertido en un huero ejercicio de abstracción, de especulación, de pretendida veracidad científica y sistemática. Por ello la objetividad se había tornado en artículo de primera necesidad, y el arte se hallaba ahora sometido a esta exigencia, éste debía dar respuesta a las leyes formales dictadas desde la –así estipulada– *cientificidad filosófica*.

De aquí que la estética en Kierkegaard responderá a otra clase de experimento, de carácter básicamente poético, pues divergirá de aquellas exigencias dictadas por la interpretación de lo real que, estando en concordia con

⁴⁶ Véase Konrad Paul Liessmann, “El experimento de Søren Kierkegaard de la existencia estética”, en: *Filosofía del arte moderno*, Barcelona, Herder, 2006, p. 64.

⁴⁷ Véase la introducción de Stephen Crites a la obra de Kierkegaard, *Crisis...*, *op. cit.*

el concepto, reclamaba el estatuto de la filosofía sistemática. Según aquélla, el proceso del espíritu se deja alienar por la necesidad de concreciones. El arte responde a la conciencia del espíritu, a la naturaleza interior del productor-artista, lo que implica una dimensión subjetiva, comprometida absolutamente con la exigencia fundamental de la estética: el concepto abstracto.

Hegel pretende hallar un remedio a la contradicción: la mediación entre los opuestos. Estando en el medio del drama histórico, afirma que hay resolución, mediación y un conciliatorio desenlace, y el arte es ejemplar en este sentido. “En el drama –sostenía Hegel–, aun cuando suceda durante todo el día, no está permitido que los personajes se sienten a la mesa, ni tampoco que puedan tener hambre”,⁴⁸ de esta manera señalaba la autonomía ideal del arte, ya que éste “elimina toda indigencia de la vida exterior, de la existencia, y vuelve a llevar hacia el ideal lo real, liberado de las contingencias de la naturaleza”.⁴⁹

Lo cierto es que la filosofía del danés no puede comprenderse a cabalidad si no se determinan las fuerzas dinámicas que lo acercan y lo separan de la concepción hegeliana. Un autor contemporáneo como Paul Ricoeur nos advierte, no sin ánimo comprometedor, “que una de las tareas de la filosofía consiste en proceder siempre a una recapitulación crítica de su propia herencia”.⁵⁰ Sin duda, habrá que hacerla. Sin embargo es importante precisar aquí, antes de avanzar, que a pesar de seguir los rasgos de esta oposición emblemática, llevada a cabo por Kierkegaard frente al paradigmático pensamiento hegeliano (del que ya hemos delineado algunas directrices

⁴⁸ Véase G. W. F. Hegel, *Lecciones...*, *op cit.*, p. 125.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁰ Véase Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*, México, FCE, 2002, p. 219.

fundamentales), lo que nos interesará principalmente es localizar las particularidades distintivas que lo acercan y lo escinden del pensamiento estético de aquél.

Tomando en cuenta esta línea del análisis nos vemos impelidos a efectuar una delimitación del campo de estudio. Si bien Kierkegaard ha ido más allá, en su arte polemizador, del pensamiento sistemático de Hegel, anteponiendo a éste una posición radicalmente diferente, no sólo opuesta sino alternativa, algunos intérpretes de la obra kierkegaardiana han considerado que el pensador danés permaneció siendo hegeliano en el ámbito de la estética.⁵¹ Aquí pretendemos hacer este balance para determinar aquellas coordenadas que asemejan y bifurcan las posiciones, ya sea en el orden especulativo, o en el orden singular que marcó una visión creativa de otras significaciones de la estética y, más allá de ella, de la fundamentación filosófica.

El autor dinamarqués es polifacético: abigarrada combinación de filósofo, poeta, pensador religioso, literato y hombre de teatro. Aun marchando por un camino lo bastante singular como para construir una literatura filosófica fuera de serie, a saber, la que le inspirara el *pathos existencial*,⁵² dialogará puntualmente con esa presea llamada Hegel.⁵³

Kierkegaard, quien por lo demás no se consideraba a sí mismo un filósofo, sino un pensador religioso, señala la caída del proyecto burgués que pretendía representar y

⁵¹ El propio Kierkegaard reconoció que a través de su pseudónimo en el primer volumen de *O lo uno o lo otro*, había encontrado en el ámbito de la estética un maestro: Hegel. Véase Stephen Crites, *op. cit.*. En este mismo tenor se puede considerar el texto de Theodor W. Adorno, *Kierkegaard, op. cit.*

⁵² Por “*pathos*” existencial deberá entenderse el rechazo de la vía especulativa como medio para comprender el orden existencial. Kierkegaard emprende otra vía muy diferente y alternativa a la vía de conocimiento así entendida, la propuesta por él transitará de la duda a la fe, de la desesperación a la confianza, de la decisión al compromiso.

⁵³ J-M Palmier vierte el siguiente comentario: “Cuando Kierkegaard decide estudiar filosofía, para combatirla mejor, tendrá que ir a Berlín, a seguir los cursos del viejo Schelling. Es allí donde encontrará a su verdadero enemigo, un muerto, cuya sombra aún viva rondaba todas las universidades alemanas: Hegel”, *op. cit.*, p. 102.

encarnar sus ideales, como la Humanidad en su totalidad, como unicidad. Era necesario responder con una propuesta diametralmente opuesta a la que ofrecía Hegel y el hegelianismo, así como frente a un romanticismo agudizado al que habría que anteponer otras salidas, otras explicaciones. Como una antena del malestar temporal que le tocará vivir, Kierkegaard captará, desde el punto de vista de la existencia, la dimensión psicológica de la crisis del hegelianismo, de modo que propondrá otras formas de comprender la vida.

Ahora bien, los procedimientos que adoptará el danés para efectuar su crítica a la filosofía especulativa hegeliana, serán procedimientos de índole terapéutica.⁵⁴ La manera de adherirse a la vida, en Kierkegaard es quizá más compleja y comprometida que en Hegel. El alemán pretendía, por gracia de una dialéctica negativa, combatir lo negativo; “su corriente de energía más fuerte lo llevaba de la vida al sistema”.⁵⁵ Hegel proponía, “pedantescamente”,⁵⁶ una solución postrera a la negatividad: la del Saber Absoluto del sujeto Absoluto; esta solución que pretendía cerrar el círculo del saber destruyendo la particularidad en él y, realizando la negación de sí mismo para acceder a ser el Saber absoluto, se vio ridiculizada por la interpretación kierkegaardiana: esta solución propuesta por Hegel, desde el corazón mismo de la dialéctica, sólo podía ser antidialéctica e incluso pura farsa pero, sobre todo, carente de pasión.

⁵⁴ Las determinaciones hegelianas, que circunscribían al individuo a las leyes de la objetividad y sus coordenadas, serían derribadas por una visión trascendente, en cuanto a los alcances del propio individuo y su sino. La subjetividad restituiría su potestad y despertaría de su exilio. La inflexión kierkegaardiana hace de este determinismo un jardín, sin cercos, de posibilidades liberadoras y curativas. La interioridad vuelve a ocupar el lugar de la autocracia. No resulta baladí que algunos intérpretes del pensamiento kierkegaardiano lo hayan considerado un propulsor de la psicología profunda que más adelante patentará el psicoanálisis freudiano. Véase Ernst Becker, *El eclipse de la muerte*. México, FCE, 1977.

⁵⁵ Véase José Luis Villacañas Berlanga, *La filosofía del idealismo alemán*, vol. II, *La hegemonía del pensamiento de Hegel*. Madrid, Síntesis, 2001, p. 14.

⁵⁶ Véase Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2006.

En el centro de la crítica de Kierkegaard a Hegel se halla la advertencia a la peligrosidad de la filosofía especulativa de Hegel desde la concepción teológica: “El lado peligroso de la obra de Hegel –dice en el *Diario íntimo*– consiste en haber desnaturalizado el cristianismo poniéndolo de acuerdo con su filosofía”.⁵⁷ Y este es ciertamente el plexo mismo de la crítica kierkegaardiana al sistema hegeliano. Hegel ciertamente se colocó en el medio (y él mismo como mediación) para realizar la completa secularización del Espíritu. Según este programa, el Cristianismo y Cristo sólo constituyen momentos, objetivaciones del Espíritu en la Historia del Absoluto.⁵⁸

De modo que al danés le resulta insoslayable que la fundamentación metafísica por parte de Hegel marcha por la vía de una teología mediatizada por el Espíritu absoluto, una teología de matices descoloridos. En Hegel se pone de manifiesto que: “La muerte de Dios se convierte en un ‘Viernes Santo especulativo’”,⁵⁹ y lo cierto es que la concepción hegeliana de Sistema avasallará hasta sus propios escritos e iniciales reflexiones, no importando lo que hubiera que forzar en pos del pensamiento sistemático.⁶⁰ La interpretación del cristianismo de Kierkegaard no es como la de Hegel, basada en una religión positiva que está patente en las inquietudes de

⁵⁷ Véase Søren Kierkegaard, *Diario íntimo*. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1955, p. 345. (De aquí en adelante este texto será citado bajo las siglas DI.)

⁵⁸ Un siglo más adelante, Georges Bataille escribirá, en su renglón hegeliano, lo siguiente: “Hegel, en el momento en que se cerró el sistema, creyó durante dos años volverse loco: quizá tuvo miedo de haber aceptado el mal –que el sistema justifica y hace necesario–; o quizá uniendo la certeza del saber absoluto con el final de la historia –con el paso de la existencia al estado de vacía monotonía– se vio, en un sentido profundo, transformarse en muerto; puede ser incluso que esas diversas tristezas se reunieran en él en ese horror más profundo de ser Dios”. Véase, Georges Bataille, “La experiencia interior”, en: *El aleluya y otros textos*. Madrid, Alianza, 1981, p. 35. Mientras Hegel al final de su vida cierra el Sistema, Kierkegaard desde el principio de su vida, lo abre y decodifica. En tanto Hegel sostuvo un lenguaje de “precisión lógica”, el de Kierkegaard comunica desde la “precisión existencial”.

⁵⁹ Véase Jean-Michel Palmier, *Hegel, op. cit.*, p. 105

⁶⁰ Consúltese el profuso estudio de José Luis Villacañas Berlanga, *La filosofía del idealismo alemán*, vol. II., *op. cit.*

reforma del derecho y la religión hasta llegar a la creación de una Teodicea (*La fenomenología del espíritu*) que elevaría el Espíritu a la categoría absoluta: Dios y Saber absoluto. Hegel busca un mundo humano donde el espíritu progresa sin reprimirse ni romperse. Kierkegaard no busca, sino encuentra un mundo humano paradójico (problemático), experimental, no teórico, sino polémico. La vida es para el danés enigma pre-racional.

Por consiguiente, la respuesta satelital de Kierkegaard a Hegel y su momento en la historia lo definen no precisamente como un descendiente en la temporalidad de la reflexión filosófica, sino como el fundador ascendente de otra mirada sobre el mundo. Dicho en otras palabras, el drama de Europa para Kierkegaard, ya no es el mismo que fuera para Hegel. El drama burgués se refractará en el espejo del drama postburgués, de aquí que el danés abrevará en la tradición filosófica desde un espacio colateral al que marcará la trayectoria germanista, es decir aquella que trazaran los fundamentos inspirados en la consolidación de una Alemania emergente y alentada por una intensa égida de pensadores e ideólogos.

Kierkegaard antepone una empresa filosófica sin paralelo: “la postulación del concepto de individualidad considerado como una realidad, en sí misma, suprarracional”.⁶¹ Kierkegaard adelanta, no sin estrategias ironizantes (la ironía será para él un instrumento metódico), las salidas liberadoras del sistema de aquél, de modo que actuando a título subjetivo, y utilizando otros recursos discursivos, se escapará del programa totalizador de la dialéctica, de la doble negación afirmativa de Hegel y del pretendido progreso del espíritu.

⁶¹ Véase, de mi autoría, *Søren Kierkegaard: el seductor seducido*. México, SUAFyL-UNAM, 2008.

No es posible pasar por alto que el pensamiento de Kierkegaard está indisolublemente imbricado a su biografía, quizá como en ninguno de sus antecesores (este es también uno de los rasgos más diferenciadores frente a la tónica hegeliana). El danés, impelido por una rara y patológica voluntad, actuará de forma incisiva en nombre de un violento llamado a la acción; su gran objetivo: el captar el ser del hombre desde la existencia misma, no le impedirá contender contra toda organización hegemónica. Son bien conocidas sus cruentas luchas frente a la Iglesia danesa, comenzando por los ideólogos del cabildo, hasta los del obispado.

Kierkegaard esgrimirá su particular arte de parir las ideas en el territorio del pensamiento, pero este parto sólo podrá acontecer en el individuo singular, en la seriedad y en la libertad de una dialéctica consistente en una interiorización de la existencia que parece no tener límites y que, sobre todo, se escapa del Sistema (como gustaba englobar su referencia a Hegel). Kierkegaard apuntará sus blancos hacia otras antinomias de la dialéctica; aunque evocará las mismas voces de aquella hegemónica visión dialéctica que en pro de la historia se muestra como una superación de la negatividad, antepondrá a ésta otras escenificaciones, otros antitéticos entramados dramáticos, y para ello se pondrá al servicio de la elaboración de las categorías de la Existencia.⁶²

Una vez señalados algunos hitos para la comprensión de la emblemática relación Kierkegaard-Hegel, y de bosquejar algunos términos clave con los que ambos entablan un

⁶² “Categorías como subjetividad, interioridad, pasión, decisión, posibilidad, finitud, temporalidad, historicidad, contingencia, angustia, desesperación, libertad, que los existencialismos del siglo XX explotarán desde motivaciones diferentes, antagónicas a veces, y desde luego con éxito desigual”, véase Patricio Peñalver Gómez, “Kierkegaard”, en J. L. Villacañas (ed), *La filosofía del siglo XIX*, Madrid, Trotta, 2001, p. 131.

diálogo, ahora será preciso abordar la concepción kierkegaardiana de la estética, principalmente en lo que se refiere a lo expuesto en algunos de sus textos pseudónimos.

De la pena y el dolor en la senda trágica

En el terraplén de la tragicidad acontecen, entre Kierkegaard y Hegel, evidentes diferencias y similitudes en el ámbito estético. Cierto es que la tragedia era un tema que ocupaba la atención de la gran mayoría de los autores de la época, de modo que será el tema preeminente en la obra que referiré a continuación, donde los lazos entre Kierkegaard y Hegel resultarán, incluso, amistosamente indisolubles.

Se trata de uno de los textos de la obra del autor pseudónimo, el esteta A, que forma parte de la obra *O lo uno o lo otro*,⁶³ y que versa sobre la tragedia y lleva un largo título: “Reflejo de la tragedia antigua en la moderna. Ensayo de aspiración fragmentaria. Leído ante los *Symparanekromenoi*”.⁶⁴

En este texto se entabla un diálogo con la estética hegeliana, y no a manera de alocución, ya que el autor pseudónimo no se coloca por encima de su antecesor. El

⁶³ Esta obra: *O lo uno o lo otro (Enten-Eller)* cuenta con dos partes, la primera integra los Papeles del escritor-“esteta A”, e incluye los siguientes títulos: “Diapsálmata”, “Los estadios eróticos inmediatos, o El erotismo musical”, “El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno”, “Siluetas”, “El más desdichado”, “El primer amor, comedia en un acto de Scribe, traducida por J. L. Heiberg”, “La rotación de los cultivos”, “Diario de un seductor”. Aquí se abordarán a lo largo del presente estudio algunos de estos textos en apartados especiales y otros recibirán algunas menciones aquí y allá disueltas en apuntes específicos. Cabe señalar que el esteta “A” está imbuido en la esfera estética kierkegaardiana, y los pseudónimos implicados en estas obras se inclinan fundamentalmente a la forma de vida estética. La segunda parte de esta obra monumental contiene los Papeles del “esteta B”, el juez Wilhelm (que además son Cartas dirigidas a A) cuyos títulos son los siguientes: “La validez estética del matrimonio”, “El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad”, “Ultimátum”. Cabe apuntar que estos textos están ya más inclinados a las esferas ético-religiosa. La disyuntiva entre los estadios estético, ético y religioso ya está sin embargo prefigurada desde la primera parte de la obra.

⁶⁴ Véase S. K., “Reflejo de la tragedia antigua en la moderna Ensayo de aspiración fragmentaria. Leído ante los *Symparanekromenoi*”, en: *O lo uno o lo otro, op. cit.*, pp. 157-182 (SV, 137-162). (Texto que referiremos a continuación con las siglas RT.) Con este nombre Kierkegaard aludía irónicamente a los “camaradas moribundos, compañeros de muerte en vida, hermanos en el deceso y en disposición mortuoria”, miembros de su cofradía intelectual ideal que, según refiere George Steiner en su estudio sobre las Antígonas, compartía una fúnebre tradición entre ciertos escritores románticos, llamada por Novalis “saturnal literaria”. Véase George Steiner, *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona, Gedisa. 1987. Un dato curioso es el hecho de que Kierkegaard signifique en danés “jardín de iglesia”, es decir, “cementerio”, una casualidad que quizá facultara al portador del nombre a hallarse cómodo entre los muertos.

motivo neurálgico de este diálogo consistirá en señalar, por una parte, hasta qué punto prevalece la esencia de la tragedia antigua en la tragedia moderna y, por otra, en llevar aún más lejos el análisis hegeliano de la tragedia antigua para exponer una visión propia que permita configurar los elementos de la dramaturgia moderna, y este propósito será suficiente para refinar y precisar las ideas del alemán.

La concepción hegeliana de la tragedia antigua será seguida por Kierkegaard congeniando con la visión aristotélico-hegeliana de la tragedia vista como una colisión. Para Hegel, ésta tiene lugar “allí donde la determinidad se patentiza como diferencia esencial”,⁶⁵ de modo que ésta encuentra su fundamento en una “*vulneración* que no puede permanecer como vulneración, sino que debe ser superada”.⁶⁶ Pero la colisión no lo es todo, es condición de posibilidad de la tragedia, sí, pero a ésta tendrá que seguirla la *acción* propiamente dicha. Es la acción la que dará sus propiedades a la tragedia clásica. Debido a que la sola colisión no es, en sí misma, todavía una acción (ésta es la incipiente posibilidad de una acción, o incluso, el “pretexto” que, en su carácter de situación, habrá de culminar como “objeto primordial del arte dramático”⁶⁷), sólo la acción podrá, como segundo momento, constituir el *locus* de la trama trágica.

Especialmente en las *Lecciones sobre la estética* (que presumiblemente ya ha leído el autor A), Hegel tipifica los rasgos de la tragedia griega, señalando sus límites y sus contornos. En ello resulta de capital importancia el señalamiento distintivo que éste establece entre la poesía

⁶⁵ Véase G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, op. cit., p.150.

⁶⁶ *Idem*. Es importante señalar que en la concepción hegeliana la colisión debe llevar indefectiblemente a la superación del conflicto que la hace posible.

⁶⁷ *Idem*.

épica en su relación con la poesía dramática. La poesía épica no está posibilitada (al igual que la escultura y la pintura) para configurar “una acción a través de la cual aparezcan grandes potencias espirituales en su discordia”, ya que ésta sólo puede representar un momento –tan sólo un gesto– de la acción misma.⁶⁸ Es únicamente en la tragedia, en la poesía dramática, donde el *pathos* y la libertad del sujeto se manifiestan y movilizan, y, sólo así es que podrán aparecer los rasgos de la conciencia moderna. La tragedia griega acontece en un momento histórico tan crítico y determinante del espíritu que, siguiendo a Hegel, ésta pudo disolver la idea de una unidad ética inmediata, en favor de una reflexión ética subjetiva, lo que constituye ya el preludio de la modernidad. Pero vayamos por partes. Por el momento, los parámetros hegelianos arriba señalados (los que conciernen al contenido de la acción trágica: colisión y situación), serán seguidos por el esteta A en los siguientes términos:

En la tragedia antigua, la acción misma contiene un elemento épico, siendo en igual medida acontecimiento y acción. Esto radica naturalmente en que *la Antigüedad no contaba con la subjetividad reflejada sobre sí misma*. Aunque el individuo se moviese libremente, se sostenía en cambio sobre determinaciones substanciales, sobre el Estado, la familia, el destino. Esta determinación substancial es lo propiamente fatal en la tragedia griega y es lo que verdaderamente la caracteriza.⁶⁹

Hegel reconoce el valor indiscutible de la singularidad del sujeto, en su dirimir ético, tal como lo muestra majestuosamente la tragedia griega. Pero ello ocurre en la

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ RT, pp. 162-163. (Las itálicas son nuestras.) A lo largo de esta disertación dictada a los cofrades se pondrá de manifiesto el interés por pulsar los tiempos modernos acentuando, sobre todo, la reflexión ética subjetiva y religiosa.

perspectiva de un sujeto singular que está siendo reabsorbido en lo histórico universal, y objetivado por la Idea o la sustancia moral de la época, o por la generación; el dictamen, de cualquier forma, es atroz para la relación más plenamente esencial del sujeto singular. Y es en esto mismo que descansa la visión hegeliana:

[...] en nuestra actual circunstancia del mundo –dice Hegel– el sujeto puede ciertamente actuar por sí mismo en esta o aquella vertiente, pero todo singular, venga o vaya donde quiera, pertenece a un orden social subsistente y no aparece como la figura autónoma, total y al mismo tiempo individualmente viva de esta sociedad misma, sino sólo como un miembro limitado de la misma.⁷⁰

Si bien los caracteres trágicos siempre rebasan la línea de fuego entre el régimen de la naturaleza o de lo inmediato, hacia el acceso al espíritu y a la acción, la autonomía del singular está al servicio de la realidad objetiva de lo general, la que subsume al singular y su vínculo inmediato de conciencia individual a la realización del Estado.

En la tragedia antigua, tal como lo destaca Hegel, el *tema* –lo verdaderamente substancial–, tiene en la ética su fundamento, por ello, ni la épica ni la religión determinan su naturaleza, ya que la epopeya glosa el destino mítico de los héroes, cuyo carácter se aleja de los avatares del hombre, y, la religión, por su parte, también trasciende los fines mundanos. Si bien la tragedia no se escinde de lo religioso, en ella lo ético es la base, “la forma de lo divino en la realidad efectiva” y, en tanto determinación, “móvil de la acción”. Ciertamente, la acción compromete la experiencia de la eticidad pero, sobre todo, y en esto Hegel se pronuncia en pro de los valores más caros al individuo, es producto y resultado de colisiones, reconocimiento sin

⁷⁰ Véase G. W., *Hegel, Lecciones sobre...*, op. cit., p. 143.

más de que la vida humana es una vida de disensión, de luchas y de dolores.⁷¹ La asunción hegeliana aquí se sabe totalmente perteneciente al mundo, y los personajes implicados no indican más que su propia delimitación en lo contingente. Ya se trate de un mero cuestionamiento o de transgresión del orden tradicional, lo que pone de relieve Hegel es que la acción trágica conduce a la recuperación de la libertad a través de una eticidad post-ética –en el sentido de oposición-superación de la tradición– a la que sólo la poesía dramática, como el nivel más supremo de la poesía y del arte en general, puede dar paso.⁷² La tragedia toma una dirección más elevada que lo bello como aparición del espíritu en su forma sensible, y creada por el espíritu como adecuada a él, como es el caso de la escultura, o de la poesía épica. En la tragedia antigua ya vemos sujetos (subjetividades) buscando dar legitimidad a su autonomía (y en esto Kierkegaard se espejea con Hegel), en suma, vemos emerger en ella una nueva subjetividad.⁷³ Un arquetipo indudable de esta nueva subjetividad lo será Antígona.⁷⁴ En esta tragedia se

⁷¹ Véase G. W. Hegel, *Lecciones sobre...*, op. cit., p. 132. Para Walter Kaufmann, Hegel no sintió ninguna clase de escrúpulo por llamar divina a la *Sittlichkeit* (la eticidad). Cfr. Walter Kaufmann, *Hegel*. Madrid, Alianza, 1972, p. 266.

⁷² Véase Christoph Menke, “El arte de la libertad: ética y estética en la teoría hegeliana de la tragedia”, en: *Teorías de la Interpretación. Ensayos sobre Filosofía, Arte y Literatura* (Coord. María Herrera L.), México UNAM-FFyL, Conacyt, 1998, p. 256.

⁷³ Véase Jean-Joseph Goux, *Edipo filósofo*, Buenos Aires, Biblos, 1998.

⁷⁴ Antígona es un gran ejemplo de amor filial y fraternal. Hija de Edipo y Yocasta, y, como ellos, víctima de un malhadado destino, acompañó y cuidó hasta su muerte a su padre Edipo, quien fuera vencedor de la Esfinge al descifrar el Enigma, y asesino imprudencial de su propio padre a quien confundiera con un saltador de caminos, y consorte de su propia madre, con quien procrearía hijos: Ismene y Antígona, Etéocles y Polinice, estos últimos habrían de contender aguerridamente por gobernar alternativamente su reino: Tebas. Como Etéocles se negara a conceder sus derechos a Polinice cuando le tocaba gobernar, condujo a este último a emprender una batalla cuya narración detallada no haremos aquí, pero que al cabo, acarrearía la muerte del propio Polinice y de su hermano Etéocles. Creonte, tío de los príncipes muertos, se convirtió en rey y enterró con todos los honores el cadáver de Etéocles, no así el cadáver de Polinice, el cual se dejó abandonado en el lugar donde cayó, con la orden de que sería condenado a muerte quien intentara enterrarlo. Antígona, la hermana de Polinice, al enterarse de aquella infausta prohibición, que condenaba al cadáver a ser comido por los perros y los buitres, decidió, con toda la fuerza de la transgresión a las leyes de la ciudad, enterrar el cadáver de su hermano con sus propias manos. Fue descubierta sin tardanza y Creonte dio órdenes de que fuese enterrada viva por haber violado deliberadamente el edicto. Su prometido, Hemón, hijo del propio Creonte, desesperado, se mató junto a

conjugan los postulados más promisorios de la visión hegeliana sobre la verdadera autoconciencia, aquella “unidad y compenetración de individualidad y universalidad, [donde] lo universal sólo cobra realidad concreta por medio de lo singular en cuanto sólo en lo universal encuentra el sujeto singular y particular la base inconcusa [incontrovertible] y el auténtico contenido de su realidad”⁷⁵.

Tal y como está expuesto en la *Fenomenología del espíritu*,⁷⁶ Antígona es para Hegel una figura que se halla más allá de ser la víctima de Creonte, ya que éste, en realidad, no es más que el mediador de las normas universales, de la legalidad estatal. Si Antígona reconoce su falta es porque reconoce la validez de la ley que ha transgredido. Pero a través de esta violación y de su castigo se hace valer lo ético, que estriba en que los individuos, por su voluntad particular y la eminencia de su carácter, se colocan en lo alto de la realidad efectiva en la que se hallan inmersos. Hegel ve en Antígona la prueba de su postulado central sobre la naturaleza agonística de la conciencia humana: “[...] la celestial Antígona, la más notable de las figuras que haya aparecido en la Tierra” (así lo expresa en las *Lecciones sobre la historia de la filosofía*). Ella representa esa colisión de lo trágico, el conflicto y el choque como necesarios tributos del despliegue de la identidad individual, y de la pública. Antígona representa la defensa de la oscuridad, de la ley subterránea, frente a la ley solar del hombre universal, de la ley que rige en el Estado (como dejará sentado en la *Fenomenología del espíritu*).

su amada. Consúltese, entre otros, Thomas Bulfinch, *Mitología. Leyendas de dioses y héroes*, México, Latino Americana, 1975, pp. 132-134.

⁷⁵ Véase G. W. Hegel, *Lecciones sobre...*, *op. cit.*, p. 134.

⁷⁶ Véase G. W. Hegel, “VI. El Espíritu”, en: *Fenomenología del espíritu*, México, FCE, 1966, pp.259-283.

El discurrir del esteta A sobre el tema de la tragedia no soslaya ciertamente los principios señalados por Hegel, ni traiciona los de la tradición aristotélica. También el danés torna su vista hacia Aristóteles, y no con un ademán de “mera cortesía”, ya que reconoce en el griego el anuncio de los ejes estéticos de la modernidad.⁷⁷ El “esteta A” esgrimirá la posibilidad de apuntar hacia una mirada donde, sin traicionar la esencia de lo trágico (la inmutabilidad de lo trágico⁷⁸), lo trágico mismo pueda actualizarse en un formato presuntamente moderno.⁷⁹ El autor pseudónimo presume la permeabilidad de los elementos trágicos de la antigüedad en la modernidad, de aquí que su legítimo propósito sea comprobar que lo verdaderamente trágico se puede hacer visible.⁸⁰

Es justo mencionar que la tragedia griega no cultivó el diálogo propiamente, sino que utilizó el monólogo y los coros como “discretos móviles para el diálogo”. El coro

⁷⁷ RT, p.160. Aristóteles indicaba en su exposición del género trágico que los individuos no actúan para representar caracteres, sino que éstos son incorporados en función de la acción. Cfr. Aristóteles, *Poética*.

⁷⁸ Con este señalamiento me refiero a lo que el propio autor alude como esencia inalterada de lo trágico. Aunque el mundo haya cambiado, “llorar sigue siendo indefectiblemente natural al ser humano” (139:159). Pero al autor no le bastará con sentar este esencialismo de lo trágico, ya que resultará dificultoso ajustarse a las determinaciones de la tragedia en un sentido general. El ejemplo perfecto será la comedia, ya que con ella ocurre lo mismo que con lo trágico, que presupone el despertar de la risa como su requerimiento inmutable. Lo cierto es que ambas contienen un alto grado de mutabilidad, ya que dependen de la diversidad de representaciones dadas en el tiempo de la “conciencia universal” (el autor utiliza esta expresión). El esteta señala por ejemplo que tratándose de la comedia, sus motivaciones histriónicas están sujetas sencillamente a la variabilidad de cada edad de la vida. De aquí en adelante el esteta A utilizará toda clase de ejemplos en los que en la modernidad lo trágico corre el riesgo de volverse irrisorio, ya que la actualidad brega más en lo cómico. Más adelante dedicaremos una mejor mirada al campo de lo cómico y de lo tragicómico desde la lupa kierkegaardiana.

⁷⁹ La distinción entre tragedia antigua y moderna es un tema que, por otra parte, era trivial desde el siglo XVII, comenzando con Corneille, Voltaire y Lessing. Cfr. G. Steiner, *op. cit.* Si bien Hegel también trazará los rasgos de lo que podría ser la tragedia moderna, su principal propósito será señalar la magnificencia de la tragedia antigua en cuanto a su mediación hacia lo ético. La tragedia clásica para Hegel ya representa la disolución de lo bello representado y co-representado a sí mismo en sus representaciones, mediante la eticidad. Para Kierkegaard este punto será central, pero éste querrá encontrar otras coordenadas que le permitan allanar la tragicidad moderna. Quizá podamos sugerir que lo que Kierkegaard llama tragedia moderna, ya no es propiamente lo que se dice tragedia, a secas, sino drama. Debido a las características que la revisten en términos de la indumentaria moderna, y según el vehículo del diálogo, la tragedia propiamente ya no es posible. Queremos pensar que el propio Kierkegaard-A lo reconoció de esta forma, aunque se sirviera de los términos de una “tragedia moderna”. Este factor distintivo del drama moderno, el diálogo, es minuciosamente estudiado por Peter Szondi, cuyas consideraciones son de una riqueza indiscutible. Véase, Peter Szondi, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994.

⁸⁰ RT, p. 160.

“no se deja asimilar por la individualidad”. En cambio en la modernidad, “la situación y el carácter son propiamente lo predominante”,⁸¹ y es de aquí que el “esteta A” considere que los tiempos modernos aventajan en una característica los tiempos de Grecia, a saber, en que están más apesadumbrados y, por ello, más profundamente desesperados.⁸² El autor ahondará aún más en esta cuestión.

Pero a la vertiente de la modernidad trágica que ocupa al “esteta A” corresponden consideraciones clave que lo conducirán a adelantar, por lo pronto, algunos elementos distintivos de la tragedia moderna: uno de estos es la desesperación (señaladamente la angustia), ésta será un rasgo inconfundible que, con la culpa, en el ámbito de la tragicidad moderna, será asumido con plena responsabilidad. Si bien los héroes trágicos se debían a determinaciones substanciales, la tragedia moderna “no dispone de ningún proscenio épico, de ningún póstumo legado épico. El héroe se sostiene y cae por entero en sus propias obras”.⁸³ La dificultad radical yacerá en las formas

⁸¹ RT, p. 163. En el orden de las digresiones, me permito comentar el resultado inquietante que se deriva de las consideraciones, casi contemporáneas a las *Lecciones sobre la estética* de Hegel, del escritor inglés Thomas de Quincey, en lo que toca a la tragedia griega. De Quincey pone de relieve una cuestión fundamental que no contemplan ni Hegel ni Kierkegaard a la hora de exponer las formas de representación del contenido de la tragedia. Claro está que el alemán aborda el tema desde su propio tratamiento especulativo y en el orden de su sistema de pensamiento. En tanto el danés lo hace sobre la base de un connubio entre lo trágico y la existencia misma más allá de la estética. Sin embargo, la orientación teórica de De Quincey señala, más puntualmente, la forma en que la tragedia era representada en el espacio teatral de la antigüedad y sus vastas dimensiones. Este es un aspecto muy significativo. Las dimensiones del teatro antiguo daban cabida no a cien, ni siquiera a mil espectadores, sino a cada ciudadano libre, cuyo número democrático resultaba más vasto aún. De aquí que había que “agrandar los personajes”, “idealizar los rostros” y, de aquí también, como señala De Quincey: “...los coturnos para elevar al actor; [...] las voluminosas túnicas que ocultaban la desproporción del cuerpo; [...] la máscara más grande que la vida, pintada para representar la noble expresión griega; [...] el mecanismo que amplificaba la voz como los tubos de bronce de un órgano”: Para el inglés, el origen religioso de la tragedia y las dimensiones colosales del foro, conllevaba la representación de únicamente “situaciones fijas” y no propiamente de acciones. En esta perspectiva, no eran las pasiones las que se expresaban en la escena, sino la amplificación de las máscaras en su “monótona expresión”; la pasión, en este particular tratamiento escénico, era conducida a “una vida más terrible e inmóvil”, es decir, a la vida perteneciente al pasado. Véase de Thomas de Quincey, “Teoría de la tragedia griega”, en: *La farsa de los cielos*, Buenos Aires, Paradiso., 2005, pp. 103-122.

⁸² RT, p. 161.

⁸³ *Ibid.*, p. 163 (SV, 143).

de la representación trágica moderna, ya que éstas no pertenecen más al ámbito estético, son ahora materia ética y religiosa, y no podrá acontecer un retorno hacia la ambigüedad estética.⁸⁴

Entre los antiguos, la culpa es ciertamente algo difuso, oscuro, no muy consciente. Sin embargo Antígona, en la visión del danés, ahora estará más dotada de la fuerza inspiradora que lo llevará a perfilar otra Antígona, la suya, la personal, la Antígona moderna, la especular Antígona-Kierkegaard.

Los héroes trágicos están sometidos al *fatum* (el destino).⁸⁵ Steiner apunta que Hegel ya ve en Antígona un ejercicio de la autoconciencia que sólo puede estar signando un anuncio –aunque espurio– de la modernidad. Kierkegaard, del mismo modo, no deja de recordar a Sófocles, a sus héroes, y lo entronará, tal como Hegel, pero sin olvidarse del propósito de señalar el hito antigüedad-modernidad en términos de la tragicidad. De aquí que la dilucidación sobre la pretendida especularidad entre las dos formas trágicas repare, ante todo, en “la diferencia genérica de la culpa trágica”⁸⁶ y esto será fundamental.⁸⁷ Entre más reflexión allana la subjetividad, más abandonado y solo se halla el individuo, más ética es la culpa. Y este es el territorio pantanoso por el que cruza

⁸⁴ RT, p. 165. El camino que se ha tomado conduce a lo religioso y ya no a lo estético, a lo interesante, y el pretender retroceder sería, para Kierkegaard-A, prácticamente imposible.

⁸⁵ Por *fatum* se entiende ese poder invisible, inaccesible a las fuerzas naturales, que ejerce su imperativo hasta por encima de los dioses, el cual marcará el sino definitivo de la acción heroica, y sin que intervenga en ello la conciencia de sí en términos hegelianos. Respecto del *fatum*, De Quincey (de cuya particular visión de la tragedia ya hemos señalado algunos puntos polémicos), considera errada su significación en la escena griega. En la visión de De Quincey la función del *fatum* no era tan determinante como fuerza oscura, ni tan esencial, sino en tanto era un elemento de elevación: “El Destino no se usaba [...] por su directo valor moral, en tanto que fuerza que actúa sobre la voluntad, sino por su capacidad secundaria para ennoblecer y cubrir la sombra”, cfr. De Quincey, *op. cit.*, p. 113.

⁸⁶ RT, p. 163 (SV, 144).

⁸⁷ Crescenciano Grave lo señala certeramente: “Lo que establece la diferencia con la llamada tragedia moderna es precisamente el papel opuesto que en ésta juega el héroe. El héroe moderno no padece, actúa. La acción proveniente de sí mismo le otorga una conciencia autorreflexiva que lo desliga no sólo de la familia, el Estado y el destino sino incluso de los momentos anteriores de su propia vida”. Véase “Kierkegaard: la angustia y lo trágico en la modernidad”, en: *Caleidoscopio*, año 3, núm. 6, pp. 185-186.

la tragedia moderna. Si se ha de transustanciar la fatalidad en individualidad y en subjetividad, lo trágico, entonces, correrá el riesgo de adormecer el interés estético, y caer de lleno o bien en el territorio del mal, o en el del pecado.⁸⁸ El héroe moderno, despojado de las determinaciones substanciales, e incluso de sus lazos de consanguinidad, ahora puede ser colocado fácilmente bajo la sombra del mal, ya que sus propios actos lo condenan o, en el otro extremo, y por ser materia anfibológica, lo podrán lanzar hacia una franca comicidad.

En esto será abundante esta disertación; en la tragedia moderna, en el drama moderno, el individuo es el responsable de sus actos, el individuo pierde, con ello, el abrigo maternal de lo trágico, pero gana, y no sin ironía, en desesperación. Si bien no quisiera soltarse de los brazos de lo trágico, de ese “amor maternal que arrulla al afligido”,⁸⁹ desde una piedad divina, ahora quisiera acceder al consuelo religioso y en consecuencia volatilizar lo estético. En otras palabras, si se renuncia a subsumirse en lo universal y se “deshecha semejante pretensión para ser relativo, entonces posee *eo ipso* lo trágico aun tratándose del más feliz de los individuos; sí, yo incluso diría que sólo es feliz el individuo cuando posee lo trágico”.⁹⁰

En el centro de la tragedia se yergue la condición del héroe como agente de la inocencia-culpabilidad, y ello como un rasgo inherente a la tragedia antigua y a la moderna, indistintamente. De aquí que sea necesario el reconocimiento de lo que produce lo trágico, de la esencia

⁸⁸ El esteta destaca un ejemplo moderno: la obra de Christian Dietrich Grabbe, *Fausto y Don Juan*, cfr. p. 165 (SV, 145).

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ *Idem.*

misma de lo trágico, más allá de delimitaciones temporarias.

Justamente, la particular visión cristiana de Kierkegaard hará la diferencia con la visión hegeliana, según la comprensión de lo trágico en sus expresiones antigua y moderna, donde lo fundamental será el matiz que establece entre pena y dolor.⁹¹

En la tragedia antigua, la pena es más profunda, el dolor menor; en la moderna, el dolor es mayor, la pena menor. La pena encierra siempre algo más sustancial que el dolor. El dolor denota siempre una reflexión acerca del sufrimiento que la pena no conoce.⁹²

El autor propone frente a esto otra dimensión de la compasión que no se halla en Hegel, y que más bien apunta hacia la culpabilidad. Si bien la animosidad trágica, su temple, provoca temor y compasión, Hegel deslinda la compasión en dos niveles, a saber, el aspecto finito del sufrimiento (donde caben las plañideras de los pueblos), y la verdadera compasión trágica. A Kierkegaard le interesará, mejor, exaltar la diferencia de la compasión en cuanto a la diferencia de la culpa trágica señalada en el hito antigüedad-modernidad. La pena y el dolor serán vistos en un proceso dialéctico: “Cuanto más se acusa la idea de culpa, mayor es el dolor y menos honda la pena”.

El dolor más amargo es aquí claramente el arrepentimiento, pero el arrepentimiento tiene fondo ético, no estético. Es el dolor más amargo porque goza de la total transparencia de toda la culpa, pero justo a causa de esa transparencia no es estéticamente

⁹¹ Más precisamente entre aflicción y dolor el matiz se halla en el danés: “Los términos claves son *sande tragiske Sorg*, ‘la verdadera aflicción trágica’ y *sande tragiske Smerts* (‘verdadero dolor trágico’).” Véase G. Steiner, *op. cit.*, p. 52.

⁹² RT, pp. 166-167.

interesante. El arrepentimiento posee una santidad que deja en tinieblas todo lo que es estético.⁹³

Según una línea de continuidad entre lo trágico antiguo y lo trágico moderno, y de un reconocimiento de lo prevalente de lo trágico antiguo sobre lo trágico a secas, es fácil reconocer las fallas con las que tropiezan los tiempos modernos: impera una gran confusión respecto de lo trágico, y es el propio público quien atempera la posible o imposible catarsis. El autor, por su parte, la delimita de la siguiente forma:

La acción trágica contiene siempre un componente de padecimiento y el padecimiento trágico un componente de acción; lo estético estriba en la relatividad. La identidad de una acción absoluta y de un padecimiento absoluto supera las fuerzas de lo estético y pertenece a lo metafísico.⁹⁴

Sin duda la diferencia se halla en las dimensiones de la culpabilidad, de la mortificación. En palabras de Steiner: “La aflicción griega es ‘tan dulce y tan profunda’ porque le falta la autoconciencia, la comprensión reflexiva de la culpa”.⁹⁵ Kierkegaard ve un tránsito de la pena al dolor en la tragedia griega, y Sófocles es el creador de este conducto. Hasta aquí, Kierkegaard coincide con la visión hegeliana de la *Antígona* de Sófocles, pero en adelante dará un giro radical para caracterizar su propia Antígona, y, de esta manera, trazar el boceto del foro de la tragedia definitivamente moderna. Ahora el autor pseudónimo se dispondrá a hablar en un tono más íntimo, incluso más sectario (no se olvide que sus interlocutores-lectores, y adeptos, son los *Symparanekromenoi*). Sus palabras se han fraguado a modo de “un ensayo de tendencia fragmentaria

⁹³ *Ibid.*, p. 167.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 168.

⁹⁵ Véase G. Steiner, *op. cit.*, p.52.

o en el arte de escribir documentos póstumos”, y los caracteres serán póstumos porque, cuando sean leídos, poseerán el mortuorio componente del pasado. Estos se disponen a entregar al mundo su propia Antígona al mundo: “la hija de la pena” dotada del dolor. Y es esta su criatura, su propiedad legal.

Para el danés, el drama de Antígona rebasa la textualidad sofocleana que muestra a la heroína en el trance de enterrar a su hermano Polinice, violando el mandato del rey Creonte de esa inhumación, que es el motivo central del drama clásico y centro de la colisión que exalta Hegel. Lo que hace Kierkegaard es retroceder hasta el inicio del mito y reconsiderar la historia anterior de Antígona, que envuelve la historia de su padre Edipo en una tragedia mayor que vivirá la hija, tal y como lo señala Kierkegaard de una manera subjetiva, lo que hace la gran diferencia puesto que bajo esta nueva mirada, Antígona se reviste de otra complejión; ahora, la que había estado al margen de la tragedia antigua es el centro de la misma. Ahora, ella es la depositaria del *secreto*, del terrible secreto que es el eje del drama edípico. La suerte que le ha tocado vivir a Edipo y a Yocasta recae sobre la hija de ese gran desvío viviéndolo hacia el interior sin traicionarlo, alimentándolo con su angustia (la angustia de Antígona fungirá como una determinación de lo trágico moderno). Citemos estas palabras centrales:

La angustia es precisamente una reflexión y por eso mismo es esencialmente distinta de la pena. La angustia es un órgano mediante el que el individuo se apropia de la pena y la asimila. La angustia es la fuerza motriz mediante la cual la pena se introduce, perforándolo, en el corazón de uno. Pero el movimiento no es tan rápido como el de una saeta, es sucesivo, no se da de una vez por todas, sino que continuamente comienza a ser. Al igual que una apasionada ojeada erótica desea su objeto,

así también la angustia contempla la pena para desearla. Al igual que una silenciosa mirada de amor incorruptible se dedica al objeto amado, así también la angustia es un ocuparse de uno mismo en la pena.⁹⁶

Kierkegaard-A elige a Antígona por ser mujer: ya que “como mujer dispondrá de la suficiente sustancialidad para que la pena se muestre, pero como miembro de un mundo reflexivo dispondrá de la suficiente reflexión para obtener el dolor”.⁹⁷ Será la angustia lo que abisagre la pena y el dolor, y la que preludie la piedad en su faz moderna.⁹⁸ Antígona intuye, siendo todavía muy joven, la historia infausta de su padre, pero cuando obtiene las pruebas certeras de ese pasado sucumbe en la angustia, ya que la angustia contiene una reflexión sobre el tiempo, y en ésta lo presente desaparece, ya que su indeterminación descansa, por así decirlo, en “determinaciones reflexivas”.⁹⁹

La Antígona kierkegaardiana protagoniza la vivencia de la tundra extensísima de la angustia. Está volcada hacia el interior y su escenario es el más espiritual. Ella es *virgo mater*, esposa de su dolor y de su estirpe, su dote es el dolor. Antígona protege el secreto de su padre y es la posesión de este secreto el que también impedirá que sea desposada por Hemón (hijo de Creonte). El secreto que ella cobija será el elemento poderoso que tensará los elementos de la colisión trágica moderna.¹⁰⁰ Antígona es

⁹⁶ *Ibid.*, p. 172. (SV,152).

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ Resulta muy sugerente la apreciación de Vladimir Jankélévitch (cuya obra es rica en ecos kierkegaardianos) y, en cierto grado, oportuna aquí, relativa a que la angustia “es una desesperación incipiente, no la desesperación misma, sino el temor a desesperar y [por ello] preludia el horror de la tragedia”. Véase. *La aventura, el aburrimiento y lo serio*, Madrid, Taurus, 1989, p.56.

⁹⁹ RT., p. 173 (SV, 154).

¹⁰⁰ Es imprescindible mencionar aquí el espléndido texto de María Zambrano, *La tumba de Antígona*, que va hacia la esencia misma de esta figura, inspirada en el crisol de filosofía y poesía. Como Kierkegaard, Zambrano conduce a la Antígona sofocleana a los ámbitos de la conciencia moderna, a través de diálogos

fiel a su secreto, ella misma es secreto y silencio: “Ella es silencio precisamente porque guarda un secreto, pero ese retorno a uno mismo que estriba en el silencio le confiere un empaque sobrenatural”.¹⁰¹

Kierkegaard prevé para su Antígona una doble colisión, aquella que concierne al destino fatídico del padre y que exige de ella una fidelidad silenciosa frente al secreto de su estirpe, y la que se refiere a otro dolor igualmente profuso: el conflicto de su “amor simpatético para con su amado”.¹⁰² Hemón, por su parte, febril y mortalmente enamorado de Antígona, en su invocación desesperada, obrará sin embargo de modo funesto para con la amada. Entre más insista él en arrancarle a Antígona su secreto, más profundamente se hundirá en el corazón femenino la saeta del secreto, al final, el arma sólo podrá ser extraída cuando ella ya esté muerta: “Ella vence, es decir, el secreto vence y ella pierde” –así de concluyente suena la voz progenitora.

La Antígona nórdica aparecerá más trágica, quizá, en la ideación de Kierkegaard que en la de Sófocles y Hegel. Lo trágico es la contradicción que pena y se duele. En palabras de Szondi, la concepción trágica kierkegaardiana “advierde la contradicción y se desespera con su remedio”.¹⁰³ Con Hegel, la tragedia hace posible, por medio de una múltiple determinidad substancial, la superación de la contradicción –la vulneración se resuelve al final en conciliación. Kierkegaard sostendrá, en cambio, la irremediabilidad de la contradicción trágica.

Conforme a la idea del salto cualitativo en los diversos estadios de la existencia, lo trágico quedará

imaginarios donde Antígona se apodera al fin de su destino, en el escenario sofocante de la cripta donde fuera condenada a morir en vida. Cf. María Zambrano, *op. cit.*, México, Siglo XXI, 1967.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 175. (SV, 156.)

¹⁰² *Ibid.*, p. 180.

¹⁰³ Véase Peter Szondi, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, *op. cit.*, p. 210.

circunscrito a un estadio específico que será preciso comprender. Mediante la ironía (como *confinium* hacia lo ético) y, mediante el humor (como *confinium* hacia lo religioso). Pero, tal como se advierte en todo momento, lo más importante es que la esencia de lo trágico queda finalmente inconvencible.

Ya comprobaremos en adelante el gran influjo de esta peculiar concepción del drama moderno en dramaturgos como Ibsen y Strindberg, en cineastas escandinavos como Bergman y Boé, y en el ruso Tarkovski. No por casualidad, Georges Steiner en su comentario a la Antígona de Kierkegaard, ve perfilarse su influencia, de una manera extrema, en autores como Kafka y Beckett.

Finalmente, es importante remarcar que para Kierkegaard la ruda dialéctica amorosa que envuelve la tragedia de Antígona significará, según los códigos de su escritura peculiar, los propios signos de sus perturbadas relaciones con Regina Olsen, y su conflicto filial con su padre. Antígona es para Kierkegaard, uno de esos *Simparanekromenoi*, uno más de sus contemporáneos, “muertos en vida”.

La inmediatez sensual

La obra titulada: “Los estadios eróticos inmediatos o El erotismo musical”, perteneciente a *O lo uno o lo otro* (también rubricada por el autor A), tendrá como motivo central la música de Mozart y, para mayor exultación, su *Don Giovanni*.¹⁰⁴ Kierkegaard será vehemente al exponer aquí su concepción estética desde el punto de vista de la vida inmediata, de la experiencia sensual. Y es aquí donde su discurrir estético será equidistante de la estética científica hegeliana. La estética para el danés no será ese género de precisión de lo bello artístico en la relojería del pensamiento sistemático. No será el cielo despejado de la forma teórica supeditada a la erudición “historizante”. La estética no estará sometida al engranaje inalterable de mediaciones por las que atraviesa el carácter absoluto e infinito del Espíritu. La estética será, ante todo, la hiperestésica experiencia de la sensualidad misma. La expresión estética tendrá que ver, primordialmente, con la “inmediatez”: categoría fundamental con la que Kierkegaard pondrá en forma (y según el recurso prismático de la pseudonimia) el *pathos* estético de la existencia.¹⁰⁵

¹⁰⁴ En palabras del autor A, Mozart, con *Don Giovanni*, pasará “a formar parte del pequeño círculo de los hombres inmortales, cuyos nombres y obras nunca serán olvidados, porque los recuerda la eternidad”. Aquí se ha elegido la traducción de esta obra de Demetrio Gutiérrez Rivero, por razones de predilección literaria. Véase *Estudios Estéticos, Diapsálmata y El erotismo musical*, vol. I. Madrid, Guadarrama, 1969. (De cualquier modo ofrecemos la paginación de la versión danesa.)

¹⁰⁵ Kierkegaard ejercitará su dialéctica existencial sobre la base de que la existencia es pasión, *pathos* (es una nota clave que Kierkegaard muestra una especial predilección por el empleo del vocablo griego). Sin *pathos* la existencia no puede ser existencia, ya que desde el pensamiento especulativo, abstracto, el *pathos* no tiene cabida. Los problemas de la contradicción constitutiva del ser existente sólo pueden encararse mediante una tarea apasionada. El *pathos* estético será por tanto un grado de intensidad de la vivencia del devenir como un ser existente.

La noción de inmediatez (“Lo inmediato es la más fina de todas las abstracciones”¹⁰⁶) servirá al filósofo para acercarse a los virtuales lectores, a los protagonistas principales de la forma de vida estética. Y, en la cima de esta experiencia inmediata, se hallará el género musical. Será la música la que comporte la inmediatez, en adelante será preciso demostrar que sólo la música puede hacerlo. De aquí que, de una forma exacerbada, el autor A se confiesa vivir como una doncella tan enamorada de Mozart que en su voluntad juvenil, rebelde y hasta locuaz, no cejará en su empeño de colocarlo en el primer puesto del coro de los inmortales.¹⁰⁷

[Mozart] simplemente ha hecho de mí un loco de atar, que por su culpa ha perdido lo poco de razón que le quedaba y ahora se pasa las horas muertas en una dulce melancolía, tarareando lo que no comprende y deslizándose siempre como un fantasma en torno a aquello en lo que no es capaz de introducirse.¹⁰⁸

Pero hagamos un recorrido puntual, lo cierto es que esta noción: la inmediatez, sería, en primer lugar, presumiblemente concebida según el tamiz de los cursos de Schelling (a los que Kierkegaard acudiera en la Universidad de Berlín, durante el semestre de invierno de 1841-1842). Cabe decir que la defensa de esta noción habría de resistir incluso a la desilusión final,¹⁰⁹ hasta

¹⁰⁶ Véase S. Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, trad. Demetrio G. Rivero, Madrid, Guadarrama, 1965. (Citado a partir de aquí como CA.)

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 107. (SV: 56.)

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 108. (SV: 56.)

¹⁰⁹ Sobre esta experiencia me permito citar, no sin ánimo anecdótico, lo que asienta Joakim Garff en su voluminosa biografía de Kierkegaard. “Estoy tan feliz de haber escuchado la segunda conferencia de Schelling, de manera indescriptible. Yo todo he gemido, y los pensamientos dentro de mí también lo han hecho, en trabajo de parto. Entonces él dijo la palabra ‘inmediatez’, acerca de la relación de la filosofía con la inmediatez, y el nonato bebé del pensamiento dentro de mí brincó de alegría como en Isabel. Yo recuerdo casi cada palabra que él dijo desde ese momento en adelante. Aquí, quizá, la claridad puede emerger. Que una palabra me recordara todos mis sufrimientos y tormentos filosóficos... Ahora yo tengo puesta toda mi esperanza en Schelling”. Al correr de esas conferencias Kierkegaard acabó apreciando lo siguiente: “Schelling recitó los más insufribles disparates... [...] Estoy muy viejo para escuchar conferencias, al igual que Schelling está muy viejo para darlas. Toda su doctrina de las potencias revela el

alcanzar a fortalecerse como una clave esencial en el propio desarrollo de los textos estéticos y, más allá aun, en la contextura de todo el pensamiento kierkegaardiano.¹¹⁰

La inmediatez (*Umiddelbarhed* –vocablo sinónimo de espontaneidad) servirá fundamentalmente para definir el primer estadio de la existencia: el correspondiente al *pathos* estético.¹¹¹ Es evidente que el autor de “Los estadios eróticos inmediatos o El erotismo musical”, el esteta A, abreva de entrada en la filosofía del arte hegeliana, adhiriéndose al campo de su léxico conceptual. Para A, como para Hegel, y esto será indiscutible, el arte pertenece al dominio del concepto, de la idea, y por ende, del espíritu.¹¹²

El autor A, entretanto, comenzará su “Introducción baladí” alegando que debido a esta naturaleza espiritual inherente al fenómeno del arte no será posible que existan dos Homeros, dos Axel y Valborg,¹¹³ y menos aún, dos Mozart y dos Don Giovanni. Toda verdadera obra clásica

más alto grado de impotencia”, en *Søren Kierkegaard. A Biography*. Princeton, New Jersey, Princeton University, 2005, pp.209-210. (La traducción de esta fuente es mía.)

¹¹⁰ Como sabemos, el viejo Schelling arremetió contra el sistema de Hegel haciendo eco del complejo ataque emprendido por los jóvenes hegelianos a su maestro. Es un dato importante –como señala Karl Löwith– el que entre sus oyentes se encontrarán, además de Kierkegaard, pensadores tan disímiles como Bakunin, F. Engels y Burckhardt. Karl Löwith puntualiza además que: “La polémica con que Schelling abrió su filosofía ‘positiva’ se dirigía contra la ontología de Hegel, que, según él, era meramente ‘negativa’, capaz de concebir sólo el ser posible y no el ente real, que precede al pensar”, véase Karl Löwith, *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX. Marx y Kierkegaard*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968, p. 165.

¹¹¹ Si bien Kierkegaard dotará a la noción de inmediatez con los matices propios de su propio peculio, cabría precisar aquí que dicha noción se hallaba en el centro de la discusión del concepto hegeliano de realidad, y es a éste al que responden –como apunta Löwith–, Ruge y Feuerbach, Marx y Kierkegaard, quienes: “orientaron sus críticas a Hegel partiendo del concepto de existencia real. Ruge se refirió, principalmente, a la existencia *ético-política de la comunidad*; Feuerbach, a la *existencia sensible del hombre corporal*; Marx a la *existencia económica de la masa*, y Kierkegaard a la *existencia ético religiosa del individuo* [...], a la realidad *ética* de la pasión por el *obrar íntimo*. Cfr., *op. cit.*, p. 201. [Las cursivas son del autor.]

¹¹² Esta concepción, sin embargo, no le impedirá al autor danés irse deslindando paulatinamente de los presupuestos estéticos imperantes. Por su parte, Hegel considera que es el artista el que hace aparecer la idea en la realidad, y por lo tanto el ideal: “El arte elimina toda indigencia de la vida exterior, de la existencia, y vuelve a llevar hasta su ideal a lo real, liberado de las contingencias de la naturaleza”, así se consigna en las *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 127. De aquí también que el arte ponga en marcha una reconciliación de sus propios momentos y, de ahí, que pueda patentizar que la conciencia desgarrada en el mundo finito, y en incontables escisiones y oposiciones, se concilie con la realidad.

¹¹³ Personajes de un bello drama de amor del poeta danés A. Oehlenschläger. En este texto Kierkegaard hace varias alusiones a su coterráneo.

resiste a las embestidas del tiempo y, sobre todo, no podrá ser representada, reproducida, o duplicada con el mismo virtuosismo, y menos aún con la misma genialidad.

Desde una fina mirada sobre lo que torna clásica una obra, el esteta A retomará aquí esa vieja reflexión acerca de lo que hace clásica una obra de arte: el argumento central descansará en la unión inseparable de la materia y la forma, o de la idea y la forma:

Sólo se puede hablar de una obra auténticamente clásica allí donde la idea encuentra remanso y transparencia dentro de una determinada forma [...]. El atributo de cualquier obra clásica no puede ser otro fuera de esa unidad, de esa entrañable reciprocidad de ambos elementos ensamblados.¹¹⁴

Kierkegaard-A recalcará que el artista cuenta con dos fuerzas: materia y forma, y, la materia, será sólo un momento esencial, no algo absoluto. Aunque reconoce al alemán el haber acotado el territorio del arte a partir de este binomio:

Hegel fue en realidad el que de nuevo confirió sus derechos a la materia, a la idea. De esta manera desalojó de las naves airosas del clasicismo toda esa serie de superficiales obras clásicas, todo ese conjunto de leves y fugaces esencias y, finalmente, a toda esa balumba de visionarios crepusculares;¹¹⁵

lo que realmente patentizará a sus ojos la clasicidad de la obra de arte es, por una parte, la inseparabilidad de la materia y la forma, y, por otra, la pobreza o riqueza del medio en que se fenomeniza, por así decirlo, la idea.

El concepto de genio artístico según Hegel, según el cual éste es síntesis de razón y reflexión, descansa en que en tanto existencia sensible, la realidad aparece

¹¹⁴ EE, pp. 115-116 (SV: 61).

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 115 (SV: 61).

inmediatamente como lo que es, como un mero *no-estar mediatizado*, independiente de la actividad espiritual de la mediación. Pongamos atención al siguiente fragmento de sus *Lecciones sobre la estética*:

La autonomía en la producción, la libertad de la obra, es lo que se ha llamado genio. En la obra de arte desempeña un papel especial la neutralidad del talento, pues aquélla posee el elemento de la exposición sensible, el lado de la neutralidad: que la idea no se dé en el modo del pensamiento, sino que esté íntimamente unida con el modo de la exterioridad. En los profundos pensamientos del artista no debe quedar suprimido el pensar, sino que hay que atender al hecho de que el pensar se configura de inmediato, y es precisamente eso lo que se configura en el artista, lo característico del genio artístico.¹¹⁶

No obstante, sin apartarse ciertamente de esta discusión, el esteta A tomará otro camino, si no diametralmente opuesto, sí equidistante respecto de la mira hegeliana.

Con el genio –dice– ocurre como con la varita mágica, que nunca está dispuesta a hallar algo si no es dentro del campo en que se oculta lo que la hace oscilar. El deseo, pues, significa aquí muchísimo más de lo que ordinariamente se cree. Esta precisión le parecerá ridícula al pensamiento abstracto. Es lógico, pues ese pensamiento empieza poniendo el concepto de deseo en relación con lo que no existe, y no precisamente en relación con lo que existe.¹¹⁷

Persistirá para ello en el ejemplo de Homero. No todo lo escrito por el genio griego ocupa el lugar que pertenece a la *Ilíada*: “[...] el propio Homero escribió también un poema acerca de la ‘lucha entre las ranas y ratones’ (por cierto, mal atribuido a Homero, y que P. M. Möller, amigo y mentor entrañable de Kierkegaard había traducido al

¹¹⁶ Cfr. Hegel, *Lecciones...*, *op. cit.*, p.177.

¹¹⁷ EE, p. 109.

danés), que no es ciertamente la obra que le hizo poeta clásico e inmortal.¹¹⁸

Como ya hemos analizado, Hegel inicia sus lecciones de filosofía del arte o estética con una introducción, por lo demás abundante, sobre la metafísica de lo bello, hacia el fundamento de una filosofía de la historia del arte. Sólo a partir de estos preliminares será posible articular una teoría de las artes particulares, y, con ellas, de la poesía. Sin embargo, el autor A considerará equívoco clasificar las diferentes obras clásicas partiendo de una separación de la materia y la forma, o de la idea y la forma. El argumento se abrirá paso hacia una distinción menos general y necesaria, y sí más accidental, son ejemplo de éste los siguientes parámetros: 1) En cuanto más abstracta es la idea, menor es la probabilidad de su repetición/ la idea se hace concreta al ser penetrada por lo histórico/ por su grado de proximidad con el lenguaje. 2) En cuanto más concreta es la idea, mayor es la probabilidad de su repetición. Lo mismo se refiere acerca del medio: a) La escultura es totalmente abstracta, por tanto su posibilidad de repetirse es menor b) La poesía épica (Homero) es concreta, por tanto su repetición es mayor c) La idea más abstracta que cabe pensar es la genialidad sensual: su medio es la música, y ésta se agita constantemente en una inmediatez.

Es por ello que a la pregunta: ¿qué medio es el apropiado para expresar lo erótico sensible, la genialidad sensual?, el esteta responde sin ambages: el medio apropiado tendrá que ser también el más abstracto. La sensualidad es “una especie de determinación de la interioridad”, y como la idea está ligada siempre al medio que la expresa, la música expresa siempre lo inmediato en

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 110 (SV: 58).

su inmediatez. El lenguaje hablado, no. El lenguaje necesita reflexión y, la reflexión, aniquila la inmediatez:

La reflexión, pues, mata lo inmediato, y por la misma razón, el lenguaje no puede expresar de suyo la musicalidad. Esta aparente pobreza del lenguaje constituye cabalmente su riqueza. Lo inmediato es indefinible y, en consecuencia, el lenguaje no lo puede apresar. Pero el hecho de que la inmediatez sea indefinible no representa una perfección, sino un defecto. En este sentido, y para no citar más que un ejemplo, se suele decir algunas veces: en realidad no acierto a explicar debidamente la razón por la cual hago esto o lo de más allá, o lo hago de este modo u otro distinto... en una palabra, que lo hago de oídas. Y lo curioso es que esta expresión tomada de la música se emplea con frecuencia refiriéndose a cosas que no tienen nada que ver con la música, aunque sirve muy bien para significar algo que es oscuro, inexplicable e inmediato.¹¹⁹

La música escapa a cualquier intento de explicación, su dominio es del ámbito de lo real y, al igual que el que compete al deseo mismo, es absolutamente singular.¹²⁰ El lenguaje musical es irreductible al lenguaje articulado, reflexivo, de aquí que pretender transportarlo a este lenguaje, signifique desnaturalizarlo, falsearlo. Ciertamente es que, en su condición abstracta, “la música confina por todas partes con el lenguaje”,¹²¹ pero, al mismo tiempo, se halla lo más alejada de éste.

El lenguaje queda investido de todos sus derechos tan pronto como aparece de veras el espíritu. Ahora bien, cuando el espíritu

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 141 (SV: 76).

¹²⁰ Kierkegaard hace una gran aportación a la teoría musical y al análisis del lenguaje en este texto. No se podría dudar que sus apreciaciones sobre el género musical son de un gran alcance; al situar a la música en el lugar de la singularidad abstracta, echa una importante luz sobre la función anti-mimética de la música, ésta no es representativa. Se puede hacer valer el punto de vista de la imitación en todas las otras artes, pero en la música esto es imposible, ésta no se halla comprometida “a imitar”, “a decir algo”, “a representar”. El análisis del Don Juan musical, en realidad no es un análisis, por el contrario, es una contundente invitación a oír más y más música. El esteta A, quien confiesa ser tan sólo un simple aficionado a la música, estará sin embargo abordando el tema como alguien además que versado profundamente apasionado por la potencia musical que sólo en Mozart, y sólo en él, encontrará su expresión última.

¹²¹ *Ibid.*, p. 140 (SV: 76).

entra en juego, queda excluido todo lo que no es espíritu. Más esta exclusión es una determinación del espíritu y, por lo tanto, también lo excluido ha de hacerse valer, reclamando un medio que esté espiritualmente determinado. Tal medio es la música.¹²²

Por tanto, la música, es el medio absoluto del espíritu. Porque aun perteneciendo al dominio de la sensualidad, y de que su lugar sea liminar frente al espíritu es, paradójicamente, la fuente propiciatoria de toda espiritualidad. Como la música es in-mediata, puesto que cae fuera del lenguaje, puede muy bien contrapuntarse con el uso de la palabra (la prosa es lo más alejado de la música).

Aunque se admita el atributo de ser un lenguaje a la música, se trata de un lenguaje de suyo singular (de hecho, las óperas de Mozart marchan al margen de sus libretos). El lenguaje musical es un lenguaje aparte, completamente marginal e impermeable a toda reflexión que pretenda interpretarlo en términos discursivos. Cuando la sintonía va creciendo en la medida en que la poesía y sus géneros atienden al ritmo y la versificación, el lenguaje cesa para dar lugar a la música. “Tampoco hay que tener ojos de lince para ver que la música es un medio mucho más sensible que el lenguaje, pues en ella adquiere infinitamente más volumen la resonancia sensible que en el caso del lenguaje.”¹²³ De modo que lo inmediato, en tanto excluido del espíritu, deriva en su determinación espontánea. No necesita interpretarse, a no ser en los términos de la propia ejecución musical; actividad siempre fáctica y carente de significación, a no ser por su expresividad e impacto en la sensibilidad. Da gusto al oído

¹²² *Ibid.*, p. 136 (SV: 73).

¹²³ *Ibid.*, p. 142 (SV: 77).

y eso es lo primordial. La gramática musical sólo es traducible a un objeto sonoro: el instrumento musical.

Una tesis central de este ensayo “intrascendente” parte de la atrevida afirmación de que la sensualidad ha aparecido como un principio, solo y únicamente a partir del contexto del cristianismo. La sensualidad en Grecia, en el paganismo, estaba determinada sólo anímicamente, no conocía la posición ni la exclusión propia del cristianismo como espíritu, “no era antítesis ni principio, sino más bien armonía y acuerdo”.¹²⁴ El propio A lo expresa de forma espléndida:

En las individualidades más bellas del helenismo estaba bien dominada la sensualidad, o mejor dicho, no estaba dominada. Por la sencilla razón de que tampoco ella era un enemigo que hubiera que someter por la fuerza, ni siquiera un rebelde peligroso que hubiese que mantener a raya. Al revés, en aquellas individualidades hermosas la sensualidad estaba liberada y así les proporcionaba sin cesar vida y alegría.¹²⁵

La música, en cuanto es determinación de la sensualidad en el mundo y, por efecto de la exclusión de la propia preceptiva cristiana, expresión de lo demoníaco, hallará su objeto en lo erótico-sensual. Lo que excita al oído es lo puramente sensual.¹²⁶ El carácter demoníaco, el que fungirá, por otra parte, como una constante en la gesta existencial kierkegaardiana, quedará plenamente expresado en la figura de Don Giovanni. Y como este carácter no corresponde a una significación necesariamente maligna, ya que lo demoníaco se halla “entre el cielo y la tierra”, sí responde en cambio a una especie de “hambre infernal” de la que adolece

¹²⁴ Esto lo señala con certeza Rafael Larrañeta, en: *La interioridad apasionada. Verdad y amor en Søren Kierkegaard*, Salamanca, España, Ed. San Esteban, Universidad Pontificia, 1990, p. 152.

¹²⁵ EE, p.129 (SV: 69).

¹²⁶ *Ibid.*, p. 138 (SV: 74).

íntimamente el artista. Del carácter demoníaco de la inmediatez musical sin embargo,

[...] no se sigue, en absoluto, que debamos considerarla una obra del demonio. Claro que también es verdad que nuestra época nos ofrece no pocas pruebas tremebundas del poderío diabólico con que la música llega a apoderarse de determinados individuos. ¿Acaso no estamos viendo todos los días cómo tales individuos despliegan toda la fuerza arrolladora y excitante de la voluptuosidad para atraer y volver igualmente locos a otros muchos, especialmente mujeres, atrapándolas en el garlito seductor de la angustia?¹²⁷

Atendiendo a una comprensión profunda, espiritual de la música, el autor melómano, enamorado como una jovencita de Mozart, el esteta exacerbado reconoce el significado sin significante¹²⁸ de la música. Como determinación de la sensualidad en el mundo, Don Giovanni es esa suerte de espiritualización de la carne y encarnación del espíritu que instituye el cristianismo, éste será el indicado para expresar los vericuetos del deseo o del anhelo, así como los laberintos del espíritu demoníaco.¹²⁹

Es sin duda una nota clave del texto, el que el autor A disienta profundamente de ciertos comentarios de H.-G. Hotho (célebre discípulo y secretario de Hegel) vertidos en su obra *Vorstudien für Leben und Kunst*. En lo que toca a sus apreciaciones sobre el Don Giovanni mozartiano, Hotho no alcanza ni mucho menos la talla justa. Es tanto

¹²⁷ *Ibid*, p.146 (SV: 79). Es imprescindible comentar que ciertamente esta ópera de Mozart, *Don Giovanni*, es una de las más grandes óperas que se hayan compuesto, es sin duda “la reina de todas las óperas”. Además, cabría apuntar también que con el advenimiento del cristianismo, la música experimentó un desarrollo incuestionable, de lo que Kierkegaard está perfectamente consciente. Un texto interesante sobre este influjo demoníaco (psicotrópico) de la música es, de Susan Sontag, “Los fluidos en Wagner”, en *Vuelta*, núm. 141, agosto de 1988.

¹²⁸ Véase, Clément Rosset, *El objeto singular*, Madrid, Sexto Piso, 2007.

¹²⁹ En cuanto a lo demoníaco es necesario adentrarnos aún más en la concepción kierkegaardiana, lo que haremos más adelante. Sirva por lo pronto mencionar que éste forma parte de una tradición que se remonta aun a los griegos.

el afán de pensar la ópera con énfasis reflexivo, que se ha dejado fuera la música. El temple del autor A es radicalmente otro. Éste no reflexiona, sino que *presta oídos*. Qué mejor premisa para la música.

Los estadios eróticos inmediatos

Con el objeto de ilustrar musicalmente lo que, en la contingencia del deseo, implica la inmediatez del goce sensual, el esteta A involucrará a los lectores en una profunda instigación psicológica y teatral, representada a través del reparto que constituyen los personajes de tres óperas de Mozart, estos son: Cherubino (de *Las bodas de Fígaro*), Papageno (de *La flauta mágica*), y Don Juan (de *Don Giovanni*). Es, de este modo, como se podrán englobar tres diferentes maneras o momentos del deseo o del anhelo: los estadios eróticos inmediatos.¹³⁰ Sin duda, este ejercicio será el más estético del repertorio del autor estético y, sobre todo, será el Don Giovanni musical el símbolo estético por excelencia.

Primer estadio. Está sugerido por el paje de Fígaro: Cherubino, que vive en *Las bodas de Fígaro*.¹³¹ En esta ópera, Fígaro y Susanna se han comprometido y van a casarse pero, debido a que son lacayos (el primero ayuda de cámara del conde y, la segunda, ayuda de cámara de la condesa), su señor puede apelar al anticuado privilegio feudal de gozar a la novia en la noche de bodas, o sea, al “*jus primae noctis*”.¹³² De modo que el conde Almoviva

¹³⁰ Es preciso aclarar que lo que aquí se considera estadios no debe confundirse, en una forma general, con la trama dialéctica de los estadios de la existencia. Aunque el autor “A” haya decidido llamarlos estadios eróticos inmediatos, en realidad no son cabalmente estadios sino “presentimientos del Don Giovanni”, momentos de una metamorfosis que constituye finalmente “la unidad inmediata de los dos estadios anteriores”, cfr., EE, p. 166 (SV: 90).

¹³¹ *Las bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte* fueron escritas por Mozart en compañía de su mejor libretista: Lorenzo Da Ponte.

¹³² Cfr. Peter Gay, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Ed. Folio, 1999, p. 135.

persigue continuamente a Susanna, la que está a punto de casarse con Fígaro.

El texto experimental de Kierkegaard-A sobre los estadios inmediatistas incubados en la obra operística mozartiana está armoniosamente articulado con el temperamento propio de Mozart. La vehemencia del autor A se conjuga a la perfección con el cálculo despiadado de Mozart a la hora de ponerse al servicio de la efectividad dramática. Mozart era un hombre de teatro (al igual que Kierkegaard), cuya pasión mesurada y educada podía componer música para la voz. Pero el secreto consistía en dotar de rapidez a la trama significativa. La poesía debía ser “la hija obediente de la música”.¹³³ Ahora bien, la figura mítica del paje Cherubino simboliza el deseo (*Attraaen*) en su estado puro. La sensualidad se despierta, pero no con la chispa desbordante de la alegría, sino en un entorno de quietud y melancolía. Será la melancolía el principal vínculo mágico del deseo que se ignora. En esta figura el deseo no está en su plenitud, sólo es un vago presentimiento de sí mismo. En el deseo está siempre implícito lo deseado, pero el agente que desea se separa continuamente de aquél, quedando atrapado en una enmarañada penumbra. Por tanto, se trata de un deseo pusilánime, carente de astucia.

La sensualidad se despierta, pero no para ponerse en movimiento, sino para estacionarse en una quietud tranquila; no se despierta a la alegría y al placer, sino para caer en un estado de profunda melancolía. Los deseos aún no se han despertado, solamente se barruntan entre sombras. [...] Las sombras y la bruma lo alejan, pero al mismo tiempo, al reflejarse en ellas, lo vuelven a situar cerca. 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.¹³⁴

¹³³ *Ibid.*, p. 87.

¹³⁴ EE, p. 151 (SV: 81).

El deseo sin objeto poseído se halla a la espera, invadido por la melancolía y, sin embargo, ardiendo de pasión amorosa, se encuentra sin embargo carente de realidad y de interioridad plenas.

Segundo estadio. Está representado por Papageno de la *Flauta mágica*. Esta ópera se halla inmensamente sometida a la reflexión, de modo que sus motivaciones no son de índole estetizantes sino, por el contrario, quieren introducir en ella “una profunda concepción ética”,¹³⁵ lo que la coloca –al parecer del autor– fuera de cualquier modelo clásico. Para el propósito perseguido, el objeto primordial para este segundo estamento erótico será la figura de Papageno. Con éste “el deseo sólo existe mientras haya objeto, y el objeto sólo existe mientras haya deseo”.¹³⁶ Aunque originarios de una única progenitura, el deseo y su objeto están destinados a vivir separados. Cuando el deseo despierta, el objeto no puede permanecer por más tiempo “bajo la determinación de substancialidad única”, de modo que éste se dispersa en una multiplicidad de objetos, “se da a la fuga”. Por eso, en Papageno, “el deseo se dedica a hacer descubrimientos” es, sobre todo, *inquisitivo*.¹³⁷

Al inicio de la ópera, Papageno se queja de que aún no ha encontrado ninguna Papagena. Luego sigue un precioso dúo con Pamina en el que se alaba el amor entre hombre y mujer. Otra escena conmovedora es el momento

¹³⁵ *Ibid.*, p. 156 (SV: 84). Es conocido que esta ópera contiene elementos masónicos. El libretista de Mozart fue Emmanuel Schikaneder, un director especializado en montar espectáculos populares, también masón, como Mozart. El resultado fue un libreto de una complejidad inverosímil que algunas veces no resisten los oyentes. Sin embargo, Mozart supo soportar musicalmente todo el peso de esa nudosa trama. Cfr. Peter Gay, *op. cit.*, pp. 149-151. Kierkegaard repara sin duda en esta dificultad del libreto, por ello su interés estará puesto sobre todo en la expresión mítica de Papageno.

¹³⁶ *EE*, p. 158 (SV: 85).

¹³⁷ *Ibid.*, p. 159 (SV: 86).

en que Pamina ha de despedirse de Tamino, justo antes de que él tenga que superar su última prueba. Aquí el deseo despierta de su sueño profundo, confuso y evanescente. Con Cherubino nos encontramos ante el deseo sustancial. Con Papageno se trata del momento en que el deseo arranca, despierta, se pone en marcha y se precipita.

[...] el deseo y el objeto forman una pareja de hermanos mellizos que nacieron en el mismísimo momento, sin que uno de ellos lo hiciera ni siquiera una fracción de segundo antes que el otro. Sin embargo, a pesar de que han nacido exactamente en el mismo momento y entre ellos no intercede al nacer ni siquiera ese mínimo lapso de tiempo que suele en otros casos distanciar a los gemelos, no se vaya a creer que tal aparición simultánea significa que han de vivir siempre unidos, sino que lo harán separados. [...] Esta separación tiene como consecuencia la de arrancar al deseo del reposo sustancial que le es característico y con ello, como consecuencia de la anterior, no permitir que el objeto siga por más tiempo bajo la determinación de sustancialidad única, sino que se disperse en una multitud de objetos.¹³⁸

Tercer estadio. Está designado a Don Juan. El autor advierte que en este caso no pretende aislar una parte de la ópera, como lo ha hecho con las anteriores, pues la ópera en su totalidad es esencialmente “una expresión de la idea”.

En Don Juan [...], el deseo está absolutamente determinado en cuanto deseo y representa, tanto en el sentido intensivo como extensivo, la unidad inmediata de los dos estadios anteriores. 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. El deseo halla en lo singular su objeto absoluto y lo desea de una manera también absoluta. En esto consiste la seducción que hay en este estadio definitivo [...] el deseo [aquí] es totalmente sano, victorioso, triunfante, irresistible y demoníaco.¹³⁹

¹³⁸ *Ibid.*, p. 158 (SV: 85).

¹³⁹ *Ibid.*, p. 166 (SV: 90).

Don Juan es el personaje representativo del cumplimiento del estadio estético. Ciertamente, como ha apuntado Eugenio Trías, tanto el Don Juan de Mozart, como el Caballero de la Fe-Abraham (del que se nutre el texto *Temor y Temblor*, firmado por el pseudónimo Johannes de Silentio), resumen de forma muy significativa la visión kierkegaardiana de los estadios estético y religioso, respectivamente. Trías apunta:

Contra todas las apariencias, el *Don Juan* mozartiano sí es un personaje radicalmente trágico. No el mito de Don Juan, no el Don Juan de la tradición legendaria y teatral, sino aquel Don Juan al cual Kierkegaard se refiere, a saber, el *Don Juan* mozartiano. Éste apuesta y se compromete con el mundo de las apariencias, con la vida, las mujeres, el vino, la fiesta, la música, las canciones. Y apuesta y se compromete *de verdad*, a sabiendas que atrás de todo ello está la Nada. [...] El *drama jocoso* se desenmascara en ese instante y cambia en esencia su título por el auténtico: tragedia jocosa.¹⁴⁰

Es preciso insistir aquí que el alcance de la visión estética de Kierkegaard, la que no sólo pretendía atrapar al lector en “las intrigas de la elocuencia”, sino demostrar la genialidad sensual determinada como seducción, ocupa el lugar del *enigma*, y, tomando prestadas las palabras de Clément Rosset, “el enigma de la dicha suscitada con motivo del sentimiento de la existencia en general”.¹⁴¹

En adelante, A no se cansará de enunciar el lugar del deseo como mediador infatigable entre lo sensible y lo espiritual, asegurándose de que éste garantice el paso de la carne al espíritu, y del espíritu a la carne. Buscando los orígenes de Don Juan (ora tempranos, ora tardíos, en el horizonte de la Edad Media), el autor deduce que Don

¹⁴⁰ Véase Eugenio Trías, *Drama e identidad*. Barcelona, Destino, 2002, p. 89.

¹⁴¹ Véase Clément Rosset, *op. cit.*, p. 103.

Juan es con todo predecesor de otra figura capital: Fausto. Y lo cierto es que ambas figuras representan el deseo titánico y devorador: Don Juan en cuanto a la seducción amorosa, y Fausto para la voluntad de poderío. “Don Juan [...] es la expresión de lo demoníaco definido como sensualidad; Fausto [...] es la expresión de lo demoníaco definido como espiritualidad que queda excluida por el espíritu cristiano.”¹⁴² Ambas figuras (o ideas) representan una sed que acarrea rebelión y trasgresión, una voluntad que suscribe el libre albedrío y todo lo arbitrario, lo que conduce irremisiblemente a la perdición del alma. Pero, si bien el apetito desmesurado de Don Juan y de Fausto los lleva a la catástrofe, este mismo apetito denota las posibilidades ilimitadas del género humano, no en tanto al tener o poseer, sino en lo que toca al orden del ser. De aquí la significación fundadora de estas figuras, su valor arquetípico.

En medio de su indagación, A repara en las analogías que guarda el mundo caballeresco con el helenismo; de aquí que estas figuras aparezcan en medio, todavía, de “la indiferencia estética”, y sólo obtendrán una connotación pecaminosa en cuanto “haga acto de presencia la reflexión”.¹⁴³ Después de todo, “Don Juan oscila continuamente entre ser idea –esto es fuerza, vida, etc.– e individuo”.¹⁴⁴ Y es precisamente dentro de la música que Don Juan no representa “un determinado individuo particular, sino más bien la fuerza de la naturaleza y lo demoníaco, que nunca se cansará ni nunca dejará de seducir y seducir”.¹⁴⁵ Sólo la música, en su generalidad

¹⁴² EE, p.175.

¹⁴³ Entonces “ya habrán matado a Don Juan y se habrá apagado la música”, *ibid.*, p. 175.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 178.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 179.

abstracta puede concretar, de una forma peculiar, la inmediatez.

La textualidad pretendidamente intrascendente y baladí que inspira esta escritura incluirá un análisis comparativo de las versiones del Don Juan literario con su concepción musical. Siendo innegable su penetración en el tema del Don Juan que, por lo demás, ya se ha asentado firmemente como tradición en la cultura, Kierkegaard sin embargo no se remonta a la primera aparición propiamente literaria de Don Juan, a saber al *Burlador de Sevilla y el Convidado de piedra*, de Tirso de Molina, ni tampoco a subsecuentes versiones españolas (que, por lo demás, son las verdaderas fuentes literarias del seductor), y ello es porque, al parecer, el danés no tiene de éstas la menor noticia (lo que torna incompleto su balance literario).

En cambio, analiza la versión literaria de Molière (a la que considera sencillamente cómica y nada más), y pondera, por encima de la de Molière, la de su coétaneo J. L. Heiberg que, aunque inspirada en la del francés, según declaración del propio autor, Kierkegaard-A considera muy superior, ya que sospecha que su punto de inspiración ha sido el Don Giovanni mozartiano.¹⁴⁶

La última parte de este texto está dedicada a analizar la contextura musical de la ópera con las herramientas de un indiscutible gusto melómano.¹⁴⁷ Pero no entraremos al

¹⁴⁶ Kierkegaard no deja de insistir en la perfección del medio musical y su adecuación al arquetipo donjuanesco. Por otra parte, hace una mención especial al *Don Juan* de otro poeta danés: J. C. Hauch, perteneciente a la misma generación de Heiberg. En cuanto al bagaje de Kierkegaard relativo al Don Juan debemos reconocer que se limita, en cierta forma, a las adaptaciones hechas en Copenhague, a bien, a las publicadas en esa ciudad. De aquí, también, el que refiera la versión de *Don Juan* para ballet de V. Galleotti, representada numerosas veces en el Teatro Real de Copenhague, como esencialmente inadecuada, y la misma suerte promete a sus representaciones pictóricas; sus argumentos en este sentido son contundentes: “Don Juan es un fenómeno de interiorización y, por consiguiente, no puede ser percibido por la vista ni manifestarse en formas corporales y en los movimientos correspondientes, ni tampoco puede ser un objeto encarnado en la armonía de una obra plástica, cualquiera que ésta sea”, *ibid.*, p. 203.

¹⁴⁷ Remitimos al lector al texto que Kierkegaard publicara en dos partes, en 1845, bajo el mismo seudónimo (el “esteta A”), en la publicación periódica *The Fatherland*, titulado “Un cometario rápido sobre un detalle en Don Juan”, donde el danés va dictando ciertas directrices fundamentales para la

detalle, sólo señalamos que Kierkegaard-A aplicó sus conocimientos de la ópera a la exposición que le acometía, en la cual no sólo se pretende demostrar la superioridad de la música como mediación de una figura de pura y simple vitalidad demoníaca, sino para exaltar “la fuerza íntegra de la sensualidad, nacida en medio de la angustia”.¹⁴⁸ Las dimensiones del personaje heroico, aunque anti-heroicas son, pese a todo, de una armadura moral:

La verdad es que la tendencia definitiva de la ópera es altamente moral y, por otra parte, la impresión que recibimos es plenamente saludable, porque todo es lo grandioso y encierra un *pathos* auténtico y sin mixtificaciones, todo está lleno de pasión, tanto la del placer como la de la seriedad, tanto la del goce como la de la cólera.

Por lo pronto, sirva esta exposición para determinar que Kierkegaard está decidido a considerar las artes, a diferencia de Hegel, bajo un sello más bien particular, distintivo, y no bajo la forma de unidad que pretendiera aquél. Con la figura del Don Giovanni mozartiano, Kierkegaard separará, y no desacertadamente, el criterio estético del ético y –de acuerdo con la interpretación de Rafael Larrañeta– no “para dejarlo en la amoralidad, sino para darle una dimensión profunda”.¹⁴⁹

Esta polarización, la que cobra el inmediatez musical, *in extremis*, servirá al filósofo de la existencia para demostrar la fuerte distinción que guarda el estadio

interpretación operística, que apuntan tanto al cuidado propiamente actoral, como a las intencionalidades –si así puede decirse– de las voces, y, sobre todo donde dedica su admiración al tenor J. Chr. Hansen (1812-1880) que cantó el papel titular de la ópera de Mozart desde 1839 hasta 1870. Véase S. Kierkegaard, *Crisis in the Life of an Actress and Other Essays on Drama*, *op. cit.*

¹⁴⁸ “La angustia le habita, mas esta angustia es su energía”, *ibid.*, p. 241. “La fuerza trágico-heroica del personaje despunta entonces, a su pesar, pese a su aparente natural festivo y transgresor que circula por todas partes huyendo siempre, huyendo día y noche sin cesar, huyendo siempre de la penúltima mujer de su infatigable tarea y misión, verdadera vocación pasional”, véase de Eugenio Trias, *El canto de las sirenas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2007, p. 184.

¹⁴⁹ Véase Rafael Larrañeta, *op. cit.*, n. 703, p. 163.

estético frente, y, fundamentalmente, al estadio religioso. Y no en un plano de distensión, sino por el contrario, de tensión absoluta. La inmediatez será para Kierkegaard una categoría en sumo singular y primigenia para designar lo que sea lo real o lo que se ha dado en llamar la realidad. Y es precisamente porque la música no es una reflexión, un lenguaje representacional, está más cerca de expresar lo real, lo inmediato, indescifrable e irrepresentable.¹⁵⁰ En gran medida, la visión kierkegaardiana de la inmediatez musical ya prelude el lugar exclusivo en que a ésta la colocarán más tarde, a través de sus singulares concepciones, Schopenhauer, Wagner y Nietzsche. Pero la originalidad de esta visión de la inmediatez musical por parte del danés, radica sobre todo en la posibilidad de convertir la inmediatez a través de la experiencia ético-religiosa en repetición, reduplicación o doble inmediatez.¹⁵¹

Será en el “Diario de un seductor” (también perteneciente a los Papeles de “A” de lo *O lo uno o lo otro*) y, más precisamente a través de su autor: Juan el Seductor, donde se tensarán aún más las cuerdas de la experiencia sensualista de la vida estética para así, entonces, entrar en pleno conflicto con las más altas gradaciones del *pathos* existencial, señaladas por el dinamómetro de la interioridad.

Si Don Giovanni es pura y franca exterioridad, inconsciencia total del yo como interioridad, Juan el Seductor, en cambio, ya estará demoníacamente involucrado en la reflexión (filosófica y literaria) y, sólo

¹⁵⁰ Un autor contemporáneo como Clément Rosset, quien se ha destacado por el interés puesto en el complejísimo tema filosófico de lo real, ha comprendido que la música “se resuelve en la simple paradoja de ser una forma libre, flotante, originalmente a la deriva, como se diría de una superficie sin fondo o de un vestido sin cuerpo”. Cfr. *El objeto singular, op. cit.*, pp. 73-74.

¹⁵¹ Es de suyo complejo ofrecer una explicación concisa de lo que designa la categoría de repetición, reduplicación o doble inmediatez. Más adelante pondremos en claro estas nociones.

así se habrá sobrepasado (o duplicado), vía dialéctica, la inmediatez. Ya ha entrado en Juan, aunque sea de forma ilegítima, la reflexión: ésta será el síntoma de una interioridad latente. Juan el Seductor, quien recurre al lenguaje para comunicar sus dotes de seductor, ya se asombra de sí mismo y se asusta de su sombra, de la *exterioridad pura del fenómeno estético*, y es, en este aturdimiento, que se producirá en el personaje estético, el deseo de una unión más preciosa, una unión con lo religioso.

El pathos como premisa del drama existencial

La pasión es una pulsión esencial en el derrotero vital del pensamiento kierkegaardiano: “Nuestro tiempo necesita ‘pathos’ (como legumbres contra el escorbuto)”, asentaba sin más Kierkegaard en una página de su extenso *Diario íntimo*.¹⁵² Ciertamente, el vocablo pasión, del griego *pathos* y del latín *passio* –así lo consigna el diccionario–¹⁵³ sería considerado en la antigüedad como afección, o sea como una “modificación pasiva”, o bien, como emoción, en lo que se refiere a aquella acción de control y de dirección ejercida por una emoción determinada sobre la personalidad total de un individuo humano. Sin embargo, en su sentido moderno, la pasión dejaría paulatinamente el lugar de la pasividad, es decir, la valoración negativa, por lo menos hasta Kant. Ahora designa, contrariamente a esa valoración negativa, aquel dominio total y profundo que un estado afectivo produce sobre toda la personalidad (o “subjetividad”), y no en el sentido de pérdida de la voluntad de acción. Por el contrario, ahora es una fase de la acción misma. Esta última noción de pasión tendría una significación esencial en los estudios más representativos del idealismo alemán, y en los movimientos del *Sturm und Drang* y del Romanticismo. La pasión ya no será una mera afección o un estado emocional, sino una expresión determinada de la total subjetividad del individuo, y más precisamente, del individuo artista.

Kierkegaard, como heredero inmediato de esta concepción del *pathos*, no sólo la acotará con meditado cálculo, sino que la conducirá hacia su propia sementera: el *pathos* será, sobre todo, el fervor mismo de la existencia subjetiva; ahí donde el individuo, el singular, elige.

¹⁵² Kierkegaard, *Diario íntimo*, Tr. María Angélica Bosco, Buenos Aires: Santiago Rueda, 1955, p. 189.

¹⁵³ Véase Nicolas Abagnano, *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 2004.

Ya Schiller, en un ensayo de 1793, titulado “Sobre lo patético”, había dicho que el “‘pathos’ debe existir para que el ser racional pueda manifestar su independencia y pueda ser representado como ente activo”.¹⁵⁴ Sin duda, la orientación de Kierkegaard marchará en buena medida por un camino así: el filósofo se preocupará porque dicha conversión de la pasión, entendida como pasividad, sea ahora, contra toda la tradición filosófica, una fuerza activa. Se antoja pensar que, al hacer eco de esta consideración schilleriana, Kierkegaard realizará otra exégesis del *pathos*; pero no sólo ello, sino que resolverá encarnar (a través del rico recurso de la pseudonimia) todas las funciones, papeles y significaciones del *pathos* que tiene a su alcance, abarcando tanto lo trágico como lo cómico, y yendo aún más allá de esto, experimentando un *pathos* sagrado (insondablemente religioso). El filósofo danés, sin sentirse propiamente un filósofo, se confesará tanto ante su contemporaneidad como para la posteridad, a la manera de un poeta religioso.

La pasión, considerada como una fuerza activa, en Kierkegaard calará muy hondo. Para éste el *pathos* ya no pertenecerá únicamente al territorio del arte, y si acaso lo confrontásemos con Schiller, para quien lo patético “sólo es estético en tanto en cuanto es sublime”,¹⁵⁵ para Kierkegaard el *pathos* se separará de la catarsis poética para convertirse en verdadera acción sublime, pero no en el centro de la escena y de la representación estéticas, sino en cuanto que auto de fe resuelto en acciones vividas, en existencia.

Ahí es donde el *pathos* alcanzará y rebasará a la razón, donde, más allá de la esfera estética, se patentizará

¹⁵⁴ Véase Friedrich Schiller, “Sobre lo patético”, en: *Escritos breves sobre Estética*, Sevilla: Doble, s/f, p. 1.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 5.

la sustancia patética, es donde se hallará la existencia. Si bien en Hegel el *pathos* radicaba “en el sí mismo del hombre, y tales pasiones [constituían] el centro del arte”,¹⁵⁶ para Kierkegaard el *pathos* responderá, en una escala mayor a la meramente estética, a las esferas ética y religiosa, que, como parte de su *opus* creativo, representarán las regiones donde el individuo, el singular, vive impulsado pasionalmente por su propia interioridad. El *pathos* se convierte, por mor de aquéllas, en materia existencial. Kierkegaard mismo se consideró un agente del *pathos*, pero del *pathos* religioso, y el autotitularse poeta religioso, lo convertiría en el auténtico *den Enkelte*, “el individuo singular”.

El filósofo dinamarqués es ciertamente un poeta, pero un poeta de la experiencia existencial. “Y el infinito amor, que es la Providencia, me ha dado también ese tesoro precioso, esa cosa más profunda que he considerado como un don del cual puedo disponer *poéticamente* y aun sacar mucho provecho, es decir, el don de comunicación *poéticamente* en la debida manera”.¹⁵⁷ El filósofo se sabrá, por encima de todo, tocado por el don de la poesía.

Aquí, en este terraplén, el poeta no se entrega, no se desboca; por el contrario, se comporta “en la debida manera”, no pretende escribir el Poema. No. Él no es Novalis (a quien admira). Y en otra tesitura, su poeticidad será más bien la del orden narrativo, discursivo, ético-religioso. Su asiento poético será ético-religioso.

La experiencia en Kierkegaard no es del orden del *Faktum* kantiano, no es síntesis emanada de una razón pura, ahistórica; la experiencia kierkegaardiana, sostenida

¹⁵⁶ Véase G. W. F. Hegel, *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*. Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler, Tr. Domingo Hernández Sánchez, Madrid: Abada, 2005, p. 161.

¹⁵⁷ Véase “Diario de un seductor”, en *O lo uno o lo otro*, *op. cit.* (A partir de aquí se referirá este texto con las siglas DS.)

en una dialéctica tripartita, estética, ética y religiosa, responde al orden del devenir temporal, histórico, y a la contingencia que determina al individuo singular. Søren se consideró a sí mismo dueño del don de la poesía, pero su poetización tenía que adquirir formas inusitadas. Para comenzar, dominaba la ironía. Quizá en palabras más actuales ésta su ironía equivalga al sentido que le otorgamos ahora al ejercicio crítico.

Lo cierto es que la significación del *pathos* en términos de la filosofía kierkegaardiana revestirá una significación especial. Así como sucede con muchos de los términos del *opus* kierkegaardiano, trátase de “lo interesante”, “el malentendido”, “la repetición” u otras, la noción de *pathos* aparecerá, a lo largo de la obra, significativamente afinada en diversos sentidos y orientaciones. Sin embargo, el más definitorio será aquél que designa el *pathos* existencial. Pero vayamos por partes.

El pathos estético

En su significación estética, el *pathos* de la poesía será meramente accidental. Así lo expresa, como ya hemos visto, el esteta A en el texto perteneciente a *O lo uno o lo otro*, “Los estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical”:¹⁵⁸

El poeta desea su materia; pero es muy cierto aquel dicho según el cual desear no es ningún arte, y hay un sinnúmero de impotentes anhelos poéticos que confirman esa enorme verdad. Anhelar de la manera correcta, en cambio, es un gran arte, o, mejor aún, es un don. Es lo que hay de inexplicable y misterioso en el genio, lo mismo que una vara mágica a la que nunca se le ocurriría anhelar algo distinto de lo que obtendrá. El anhelo tiene allí un significado mucho más profundo del que suele tener, algo

¹⁵⁸ EE, 73-155 (SV: 55-136).

que la razón abstracta hallará tal vez ridículo, pues ésta piensa más bien el anhelo en relación con lo que no hay, no en relación con lo que hay.¹⁵⁹

En este texto, la toma de posición estética de Kierkegaard será impecable, clara, explícita. Como ya lo hemos sentado, el personaje estético para Kierkegaard será, por excelencia, el Don Giovanni de Mozart, y no habrá otro que ocupe ese lugar. Don Giovanni será el más inmortal de los inmortales. Aunque en términos de la eternidad no haya jerarquías, el esteta A se encargará de que el sitio más alto de las obras clásicas lo ocupe Don Giovanni: el representante de la inmediatez que reviste el estadio estético, ya que éste representa la *experiencia de la sensualidad como principio*, experiencia sólo acotada como tal a partir del cristianismo, y cuyo único medio lo constituye la música. De aquí que la poesía sea inmediata, porque sólo la música es inmediata: “la música expresa siempre lo inmediato en su inmediatez”¹⁶⁰ Con Don Giovanni, el esteta A-Kierkegaard concluirá que una personificación definitiva de la experiencia estética, un perfil, un elemento antidialéctico de la experiencia sensual, sólo puede estar signado por una de las artes más abstractas: la música. El *pathos* inmediatezista de la estética no puede ser dialéctico porque ello lo pondría fuera de la inmediatez. Sólo la música puede ser una experiencia inmediata.

Por el contrario, la poesía, conducida por medio del lenguaje hablado, ya sea por medio de la palabra hablada o escrita, será ‘harina de otro costal’, y esto es también porque el *pathos* posee otras determinaciones fuera de lo estético. Ser poeta es poseer el *pathos*, mas éste apunta

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 75 (SV: 57-58).

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 92 (SV: 76).

más allá del mero hacer poético, es también posibilidad: “desde una perspectiva estética la producción poética y la posibilidad son lo más elevado”.¹⁶¹ La poeticidad kierkegaardiana, su sabiduría poética –si así podemos denominarla–, si bien no niega su procedencia clásica (y es de Sócrates de donde extraerá una gran fuente de reflexión poético-filosófica), se deriva de la poeticidad unida a la actividad filosófica, de la sabiduría poética de la conciencia, en su intención de expresar una poética más bien de rasgos filosóficos, que propiamente poéticos. De aquí que el poeta responda a un origen, aquel del que procede el vocablo *poiesis*: crear de la nada. Pero la raigambre del hacer, del crear, del reinventar, responderá más al trabajo de la reflexión, al rigor ideal del concepto, a la fidelidad a la Idea y no a otra cosa. De aquí que Sócrates sea aquí y allá, en todo el *opus* kierkegaardiano, el paradigma esencial. Es en este tenor como Kierkegaard comprenderá el hacer poético. El *pathos* simbolizará el impulso que llevará al poeta a emprender una aventura que, a partir de una dimensión estética (que, en su concepto, se verá limitada por la inmediatez), a otros llamamientos que lo impulsarán, de una forma demoníaca, a colocarse en el vórtice de la reflexión. Sin duda se trata de la débil línea divisoria en la que el poeta se halla. Kierkegaard no emplea expresiones irrelevantes. El poeta busca, fuera de las artes, determinar lo que el individuo no desea, en términos de un deseo meramente estético, pues él busca aportar los datos que necesita la ética y, más precisamente, la vivencia ético-religiosa. Es por ello que Kierkegaard ha planteado una trama más compleja para la *poiesis*, la que la pone en peligro de perderse en el puro *pathos* estético. Por ello en el gran entramado de los

¹⁶¹ Kierkegaard, *Postscriptum no científico y definitivo a Migajas filosóficas*, México, Universidad Iberoamericana, 2008, p. 392 (SV VII 338). (A partir de aquí se citará con las siglas PS.)

estadios el programa poético cobrará diversos derroteros. Sólo para ofrecer un ejemplo, diremos que de lo ético, nuestro danés asentará lo siguiente:

...quizá sería el pathos supremo el renunciar a la centelleante existencia poética sin pronunciar palabra alguna. [...] El pathos de lo ético es la acción. [...] Éticamente hablando, el pathos supremo es el pathos del interés (lo cual se manifiesta en el hecho de que, a través de mi acción, transformo mi existencia entera en cuanto al objeto de mi interés); estéticamente, el pathos supremo es el pathos del desinterés. Si algún individuo se pierde a sí mismo con el fin de lograr algo grandioso, su inspiración es de índole estética; si renuncia a todo buscando su propia salvación, su inspiración es ética.¹⁶²

Pero volvamos al estadio estético kierkegaardiano. Sin duda la poesía detenta un espacio temporal tras largos años de épica y de lírica, pero finalmente en el lugar donde la poesía abandona la inmediatez e introduce la reflexión, la poesía y el *pathos* ocuparán un lugar de riesgos. Sin embargo, Kierkegaard está empeñado en llevar a la poesía a respirar otras atmósferas; seguramente, ésta no podrá respirar en ellas de la misma manera ya que la reflexión, como hemos sugerido, será un elemento rarificado para el *pathos* poético. Sin embargo el *pathos*, como indisoluble a la poesía podrá, con el danés, respirar otros aires, aquellos que corresponden a la experiencia existencial.

Se ha dicho en muchos lugares que Kierkegaard es el más romántico de los antirrománticos, y quizá no sea éste un juicio incierto. El acervo kierkegaardiano está permeado de la visión poética romántica, lo cual es más tangible en el conjunto de sus obras pseudónimas, significativamente en *O lo uno o lo otro*.

¹⁶² *Idem*.

Kierkegaard, si bien nunca pudo resarcirse del hechizo que producía en él la tentación hedónica del esteticismo romántico, buscaba una vía de escape para la fantasía romántica; un ejemplo de ello lo constituye la atracción patente frente a una obra como *Lucinde*, de Fr. Schlegel que es representativa en este aspecto, y su respuesta: Juan el seductor, del *Diario de un seductor*. Aquí nos ofrece su propia versión de ideal erótico, más complejo y laberíntico, finalmente más agudo y sutil para mostrar el poder de la seducción.

Como buen romántico, nunca dejó de sentirse tentado por lo demoníaco, pero a diferencia de muchas de las producciones representativas del género romántico, en éste semejante experiencia se tradujo en una Tentación (*Afaegtelse*) comprensiva, que no se agota en sí misma sino que genera el impulso de trascendencia hacia otro nivel o estadio. Por ello, Kierkegaard no sería un romántico típico, sino alguien que alcanza ir más allá del género, en busca de su propio designio hasta la creación de una visión inédita, radical y fecunda.

La diferenciación del *pathos* clásico, representado en la figura de la Antígona de Sófocles, frente al *pathos* moderno, se advierte en el análisis kierkegaardiano de la obra ya comentada: “Reflejo de la tragedia antigua en la moderna”, que el danés decodifica para humanizarla, presentándola en el plano de la culpabilidad moderna, ya responsable, ya sin los dioses paganos y cargada de dinamismo psíquico, lo cual responde a un *pathos* existencial propiamente dicho. La catarsis griega se convierte en proto-psicoanálisis.¹⁶³

¹⁶³ Véase Ernest Becker, *El eclipse de la muerte*, México, FCE, 1977. Este autor considera a Kierkegaard, y no sin acierto, un iniciador de la psicología profunda.

El pathos demoníaco

La poesía en Kierkegaard está presente como categoría existencial; está perfectamente intrincada en el pensamiento filosófico y en el sentimiento religioso. Parafraseando los elementos retóricos que utiliza el poeta –los tropos, que son la metáfora, la metonimia y la sindéresis–, podríamos aventurar que los tropos de Kierkegaard serían la imaginación poética y la reflexión irónica, lo cual significa que éstas son las herramientas recurrentes o prototípicas de la casa poética kierkegaardiana. Estos elementos son constitutivos del estilo del filósofo, no son recursos que utilice para crear una oratoria, son parte irreductible de lo que él mismo llamó “comunicación indirecta”; no se puede entender su obra si se hace abstracción de esos elementos, lo que por otra parte resulta imposible. Lo cierto es que Kierkegaard nunca descartará los efectos irónicos y liminares de la vida estética.

En la obra titulada “¿Culpable, no culpable? Un martirologio”, perteneciente al conjunto *Etapas en el camino de la vida*, editado por Hilario encuadernador en 1845, la voz del pseudónimo Frater Taciturnus 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 autor seudónimo Frater Taciturnus dibujará los rasgos fundamentales de su personaje central, quien poseerá las cualidades primordiales de lo que puede llamarse un carácter demoníaco, “dirigido a lo religioso”; de modo que comenzará por hacer una consideración bastante explícita sobre la importancia del espíritu religioso en éste: “no hay que despreciar –escribe– lo religioso, pues pese a todo lo que se diga, no está

destinado a gentes estúpidas, ni a bribones sin afeitar...”.¹⁶⁴ De aquí que el personaje demoníaco responda, sin embargo, a la vena poética pero de modo que aún 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 experimento de Taciturnus nos llevará a la “doble reflexión” propiamente dicha, a esa concepción que es de suyo complejísima, mediante la cual Kierkegaard nos quiere señalar el camino del devenir existencial. Si bien el *pathos* continuará siendo indisoluble a la poesía, no obstante, el poeta, en su calidad de amante desgraciado, sólo llegará a ser poeta si existe para él la imposibilidad de llegar a ser esposo, y no, como Taciturnus lo señala (refiriéndose a cierto poeta francés: Börne) con la pregunta de “si se ha vuelto loco porque le era fiel a la niña, o si le era fiel porque ya estaba loco”.¹⁶⁵ El personaje en cuestión es sobre todo un soñador, pero un soñador de una especie muy particular. 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 la responsable de que exista la poesía. Sin embargo, Frater Taciturnus está dispuesto a llevar a su contrito caballero hacia otra

¹⁶⁴ Véase S. Kierkegaard, *El amor y la religión*, tr. Juana Castro, Buenos Aires: Santiago Rueda, 1960, p. 9. Se trata, como ya hemos dicho, de un comentario a “¿Culpable, no culpable?”, perteneciente a *Etapas en el camino de la vida*. (Este texto será citado a continuación con las siglas AR.)

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 12.

experiencia del *pathos*. Ésta será “el malentendido”, categoría especial que recorrerá, de arriba abajo, el periplo pasional que implican los estadios de la vida.

Taciturnus cuenta con que su lector sepa algo del oficio de poeta, ya que él mismo, siendo un poeta, se dispone a exponer el perfil psicológico de un personaje igualmente poeta. Con la arbitrariedad propia del dramaturgo, también el autor pondrá en el escenario imaginario que se ha propuesto a una niña, una muchacha lo suficientemente sencilla y corriente y que carece, sobre todo, de nociones religiosas: “Una niña muy joven, muy amable, dentro de la extensión estética de la ingenuidad”. Su esbozo consistirá de unos cuantos trazos rápidos, ya que Taciturnus pondrá todo el acento de su descripción y experimento psicológico en el poeta demoníaco.

La intención fundamental de Taciturnus radicará en el contraste de los personajes (conceptuales) que producen “el malentendido”. Si bien el erotismo y la relación erótica es lo que menos cuenta, es un ingrediente que contribuye, en el joven, a fermentar lo religioso.¹⁶⁶ Las dotes de la niña, sobre todo su amabilidad –la niña posee la oficiosidad de una sirvienta– es todo lo que ella puede y debe dar. Su presencia en el experimento no es “de rigor”.¹⁶⁷ La pretensión primordial es mostrar al personaje como un ejemplar, sin paralelo, del amante desdichado.

Kierkegaard se empeñará en llevar el *pathos* poético aún más allá de sus límites, hasta los senderos y rincones más secretos e insospechados; querrá llevar a la poesía más allá de sus propias posibilidades. Y sin duda lo consigue. Aunque Taciturnus quiera acotar el territorio de la poesía al sólo ámbito del amor, lo cierto es que los motivos poéticos rebasan esta delimitación. La poesía

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 11.

extrema sus fines, éstos son tanto heroicos –ya sea trágicos y cómicos–, como una síntesis dialéctica, como la que implica el carácter anfibológico de lo tragicómico. El experimento de Taciturnus, a saber, el de delimitar la acción del poeta demoníaco en cuanto a su experiencia de la reflexión infinita es, precisamente lo que nos permitirá ampliarla. El poeta demoníaco puede muy bien reconocer su propia lucha con el ángel, él es Jacob.

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 llamado Kierkegaard, frente a sus pérdidas fundamentales: la más destacada, Regina Olsen.¹⁶⁸

El pathos existencial

Una cuestión crucial en el programa de la reflexión demoníaca, tal como la señala su agente: Taciturnus, es aquella que señala al autor central, es decir al propio Søren Kierkegaard, como el autor inicial. El recurso pseudónimo cumplirá un cometido muy claro. Será necesaria una “comunicación indirecta” para que por lo menos de su asimetría se pueda insinuar el movimiento que va de la reflexión infinita, al devenir existencial: establecer

¹⁶⁸ En la tercera inflexión de este estudio: Las Mujeres, abundamos con algunos ricos comentarios sobre la compleja y determinante relación de Kierkegaard con su novia Regina Olsen.

contacto con la propia reflexión infinita. Ya expresarán esto los textos firmados por el autor inicial.¹⁶⁹

La pasión “no es cuestión de cantar alabanzas o de celebraciones o de componer libros de canto, sino de existir” –dice el pseudónimo Johannes Climacus, en el *Postscriptum*–, “el poeta es lo accidental”. Kierkegaard expone la idea del *pathos* mediante una distinción de que, por una parte, define un *pathos* estético y por otra un *pathos* existencial que involucra la ética y la religión. Para el primero, como ya hemos dicho, la posibilidad y la idealización serían rasgos característicos, es decir, el carácter estético reside en que tiende hacia objetos ajenos a la realidad de la existencia, confunde la realidad del objeto con su ideal, como en el caso del enamoramiento. De aquí que la estética sea únicamente una edad del *pathos*. Al desarrollarse, mediante el demónico recurso de la reflexión irónica, el *pathos* se convierte en lo contrario; en este caso el *pathos* va de la idealidad a la realidad de forma certera, respondiendo a la cualidad afirmativa de la ética, que implica la acción, la elección y la resolución en el plano de la realización comprensiva de la experiencia religiosa, la que conlleva a la certeza y la asunción de que el individuo existente se halla en relación indefectible con la promesa de la felicidad eterna. Todo se complica en realidad, los estadios estético y religioso se entrampan en la contradicción fundamental que implica el existir:

La existencia se compone de infinito y finito; el sujeto existente es infinito y finito. [...] si para él 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. Una felicidad eterna se relaciona por medio del *pathos* a un sujeto esencialmente existente, y no al orador que es lo suficientemente cortés como

¹⁶⁹ Nos referimos a los *Discursos edificantes* y a las *Obras del amor*, primordialmente.

para añadirla al listado de bienes por los cuales eleva sus oraciones.¹⁷⁰

Cada *pathos*, en cada uno de los estadios de la existencia, concebidos por Kierkegaard, tiene un *modus operandi*, pero en su programa vital es innegable que existe una clausura entre cada uno de ellos, son estadios rebasados. Pero acaso sería pertinente señalar que dichos estadios fueron aprendidos en su curso existencial. Kierkegaard se probaba a sí mismo, de manera que no son programáticos a priori, a pesar de que el propio Kierkegaard los tenía de alguna manera trazados con antelación. La experiencia literaria de las obras pseudónimas lo llevarán a completar el periplo que, opuesto a la idea tradicional filosófica de un sistema, resulta en una fuente filosófica a la que le pertenece, por excelencia, una verdad basada en los valores individuales y subjetivos de la persona y, todo ello, en contraposición a lo histórico-universal del paradigma hegeliano.

¹⁷⁰ PS, p. 393 (SV1 VII 339).

La ironía como tarea de la realidad

La ironía será la piedra angular del método de la *comunicación indirecta*. Estrategia tanto verbal como del orden de la escritura y que, aun rebasando el frenesí de los anhelos románticos de infinitud, atenderá a otro cariz del esteta: aquel que traslada a la ironía a la vida real, a la dimensión finita, jugando como los demás románticos en las creaciones de sus sueños pero, a diferencia de ellos, convirtiendo toda realidad en posibilidad.

La ironía será la que pivote la reflexión hasta el impulso del “salto cualitativo”, del “salto mortal”: del estadio estético al ético-religioso, del ético al religioso y, por sobre todo, hasta ese balanceo irresoluble y dialéctico de lo estético frente a lo religioso. La ironía será el recurso indispensable para la articulación y el robustecimiento de una visión basada en la existencia del singular (*den Enkelte*), esa que permite el paso de la reflexión a la resolución apasionada. Pues la especial utilización de esta categoría permitirá al esteta deslindarse tanto de la ironía romántica, emanada del romanticismo filosófico (Fr. Schlegel, Tieck, Novalis, Solger), como de la mirada seria y revulsiva de Hegel sobre aquélla. Aquí intentaremos describir este trazo centrífugo.

La ironía será una herramienta que Kierkegaard no sólo dotará de las propiedades asignadas a ésta por Sócrates, en primer lugar y, mucho después, por las que le aplicara el primer romanticismo, con Friedrich Schlegel a la cabeza, sino que será llevada aun más lejos en aras de su poder instrumental, crítico y transformador.

Como ya hemos sugerido atrás, las categorías que se desprenden de los textos hasta aquí analizados: el binomio

antiguo /moderno, la inmediatez sensual, no fueron frutos originarios de la tentativa kierkegaardiana, por el contrario, estos temas y estas categorías adoptadas por Kierkegaard deben su inspiración a los propios frentes que levantó el movimiento romántico por un lado y, por otro, la adusta crítica hegeliana y, con ellos, toda la tradición filosófica que los antecedió. Kierkegaard será un habilidoso navegante de estos procelosos mares.

Una cuestión que por lo demás resulta irrefutable es que la *Romantick* (representada por la égida de Jena) jugó un papel fundamental en el programa kierkegaardiano, ya que ésta establecía, frente al clasicismo y su ideal de perfección artística, la caracterización del destino individual y la necesidad de atraer e implicar al espectador no en lo “bello en sí”, sino en lo interesante y en la reflexión.¹⁷¹

Es un rasgo desenfadadamente romántico el que en los textos que componen *O lo uno o lo otro* prevalezca el *pathos* poético (que ya había sido defendido con antelación por Schelling),¹⁷² como último baluarte de la sobrevivencia de las artes y como primordial magisterio de la humanidad. Ya que la poesía es la única capacitada para resistir la impronta infinita será necesario y, debido a ello, devolverla a su unión con la filosofía. De aquí también que Juan el Seductor sea, por excelencia, en el *corpus* kierkegaardiano, el poeta paradigmático de la seducción reflexiva.

Es incuestionable que la vena estética kierkegaardiana responda, en un primer momento, a todo el espíritu y al tono de las obras poéticas modernas, o sea,

¹⁷¹ La reflexión es un elemento moderno y no aparece en absoluto entre los antiguos. En Fichte se señala como un principio. Kierkegaard pondrá en la reflexión un gran énfasis, ya que ésta será la única posibilitadora del ser singular, del auténtico individuo: *Enkelte*.

¹⁷² Lo que será vertido por Schelling tanto en *El sistema del idealismo trascendental*, como en *Filosofía del arte*.

a la aspiración plenamente romántica. Aspiración anárquica, hibridismo y confusión de todos los géneros. *O lo uno o lo otro* será un amplio muestrario en este sentido. El drama moderno, ya se trate de su expresión lírica o bien elegíaca corresponderá, de numerosas formas, a la congenialidad de la experiencia poética ante la reflexividad filosófica.¹⁷³ Y es a esta complicidad que se acogerá el artista.

A continuación intentaremos exponer las posiciones que, sobre la ironía, se hallan en juego: la de Fr. Schlegel, la de Hegel y la de Kierkegaard. Nuestro propósito último será exponer la originalidad con que el danés se mueve en este concepto.¹⁷⁴

La ironía romántica

La ironía (siguiendo los parámetros trazados por Rüdiger Safranski en su magnético estudio sobre el Romanticismo), aunque continuaba siendo una tradición importante de la literatura moderna tanto en su forma narrativa como poética (piénsese en Cervantes, Shakespeare y Goethe), no era explicitada como concepto. Sería Fr. Schlegel quien comenzaría a desarrollar este concepto en términos novedosos llamándola “ironía romántica”. Con ella marcaría las coordenadas de una revolución que si bien no revestiría un carácter político, sí produciría un efecto profundamente espiritual. La ironía figuraba como la potencia de un proyecto libertario de la humanidad contra “el espanto del mundo objetivo” –tal como lo profetizara Schelling.¹⁷⁵

¹⁷³ *Ibid.*, p. 54.

¹⁷⁴ Por supuesto otros tratamientos de la ironía por demás imprescindibles –como los de Tieck y Solger– no quedarán ni mucho menos fuera de esta exploración.

¹⁷⁵ Revolución en la que ya había soñado el joven Schelling en 1794, mientras echaba raíces en Jena y definía el “yo absoluto” como aquello que “bajo ningún concepto puede jamás hacerse objeto”, véase Rüdiger Safranski, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, México, Tusquets, 2007, pp. 55-56.

La ironía romántica, estipulada Fr. Schlegel, suponía el distanciamiento de sus connotaciones retóricas, burlescas o satíricas (aunque sin excluirlas), en pro de su carácter fundamentalmente filosófico y, más precisamente, de su significación socrática.

En la primera revista literaria que fundara en 1797: *Lyceum der schönen Künste*, y haciendo gala de un novedoso género: el *fragmento aforístico*, Fr. Schlegel publicaría 127 *Fragmentos críticos*. Aquí citaremos los relativos al carácter filosófico-socrático de la ironía: “La ironía socrática es el único fingimiento absolutamente involuntario y, sin embargo, absolutamente reflexivo. Tan imposible resulta simularla como revelarla”.¹⁷⁶ Esta apreciación sin duda apunta a la consideración de la ironía socrática como una manera de aceptar la mundanidad de nuestros saberes que, si bien se acercan a la verdad, nunca la alcanzan a dominar. Por ello, en la frase “sólo sé que no sé nada” socrática se encierra para Fr. Schlegel el poder de una nueva significación para la ironía donde sin duda la filosofía es el plexo:

La filosofía es la auténtica patria de la ironía, que podría definirse como belleza lógica. Pues siempre que se filosofe, en diálogos hablados o escritos, de un modo no del todo sistemático, debe practicarse y exigirse la ironía; y lo cierto es que incluso los estoicos veían en la urbanidad una virtud. Aunque exista también una ironía retórica que, administrada con mesura, puede producir excelentes efectos, particularmente en el terreno de la polémica, lo cierto es que al lado de la sublime urbanidad de la musa socrática esta clase de ironía es lo mismo que el esplendor de la oratoria más brillante al lado de una tragedia de estilo elevado. También en este sentido puede decirse que sólo la poesía es capaz de elevarse hasta ponerse a la altura de la filosofía y, a diferencia de la retórica, no se fundamenta en pasajes irónicos.

¹⁷⁶ Véase Friedrich Schlegel, *Fragmentos*. Seguido de *Sobre la incomprendibilidad*. Barcelona, Marbot, 2009, fragmento 108, p. 48.

Hay poemas antiguos y modernos que exhalan continuamente y por todas partes el divino hálito de la ironía.¹⁷⁷

Pues bien, esta característica a-sistemática de la ironía será el rasgo distintivo de una reflexión abierta a una infinidad de posibilidades del pensar y del crear cuyo elemento principal radicarán en la comunicación, en el diálogo y, es debido a ello que Sócrates representa su expresión más paradigmática. La ironía socrática espolea todos los estamentos de la *polis*, donde se pasean y conviven cínicos con rétores, sofistas con poetas, eruditos, atletas e incluso alguno que otro esclavo superdotado. El efecto introspectivo que conlleva su método va unido estrechamente al que producen las paradojas: “Ironía –dice Fr. Schlegel—constituye la forma de lo paradójico. Paradójico es todo aquello que es bueno y grande a la vez”.¹⁷⁸ El método socrático es por tanto expresión privilegiada de la ironía, pero en tanto el griego desconfía ora del conocimiento de sí mismo ora del conocimiento del mundo, hasta alcanzar la certeza de su propia ignorancia, la ironía romántica, en cambio, pretende aniquilar el mundo para tomarse más en serio a sí misma.¹⁷⁹ Lo cierto es que la ironía se aplica al contenido más serio: la vida misma.

Lejos de su acepción retórica, según la cual la ironía *es la afirmación de una cosa significando en realidad lo opuesto*,¹⁸⁰ en su investidura filosófica y socrática la ironía schlegeliana es fórmula combinatoria de broma y seriedad, de aquí que su significación paradójica no sólo contenga los ingredientes de lo cómico, lo paródico y lo bufonesco, sino que incluso exponga lo extremadamente serio. De

¹⁷⁷ *Ibid.*, fragmento 42, pp. 34-35.

¹⁷⁸ *Ibid.*, fragmento 48, p. 36.

¹⁷⁹ Véase el estudio, de largo aliento, de Vladimir Jankélévitch, *La ironía*, Madrid, Taurus, 1983, p.17.

¹⁸⁰ IRONÍA: Burla fina y disimulada. Figura consistente en dar a entender lo contrario de lo que dice. Véase Martín Alonso, *Diccionario del español moderno*, p. 602.

aquí el doble rostro de la ironía: el que lo abarca todo, y que se alza infinitamente sobre todo lo condicionado, y el de la broma y la simulación: “En ella todo debe ser broma y todo debe ser serio, todo debe resultar cándidamente sincero y profundamente simulado a la vez”.¹⁸¹ Si todo es broma y seriedad al mismo tiempo es porque la materia irónica: “Contiene y provoca a la vez un sentimiento del conflicto indisoluble entre lo incondicionado y lo condicionado, de la imposibilidad y la necesidad de una comunicación completa”.¹⁸²

Cabe mencionar que en el espejeo de lo antiguo/moderno, la ironía y la parábasis cómica serán, para Fr. Schlegel, esa afinidad que permite diluir las fronteras entre el actor y el espectador. La ironía permite suspender la ilusión pretendidamente congenial al espectáculo de la obra de arte, al tiempo que inaugura la experiencia artística como perfectamente articulada al mundo real en un plano lúdico. Vida y arte se aúnan como un juego. El teatro y el drama de la vida se conjugan.¹⁸³

Otra de las coordenadas vitales de la ironía romántica en los términos schlegelianos consistirá en el poder de la poesía para vincular “lo ideal y lo real, y que por analogía con la jerga filosófica, tendría que denominarse *poesía trascendental*”.¹⁸⁴ Debe resaltarse aquí que Schlegel no pone en juego una estética de la recepción autor-espectador, sino la relación del autor con su obra que, en sus propios términos “se expresa como *poesía de la poesía*”. Schlegel romantiza la ironía, aureolándola con los

¹⁸¹ Cfr. F. Schlegel, *Fragmentos*, *op. cit.*, fragmento 108, p. 49.

¹⁸² *Idem.* Esta posición (cuyos ecos ya se hallan en Kant y Fichte) se ordena en cuanto a los binomios entendimiento-razón, experiencia sensorial e idea trascendental.

¹⁸³ “En la comedia antigua se llamaba parábasis al momento en que el coro avanzaba hasta el proscenio y dialogaba con los espectadores. Era un momento, pues, de ruptura de la ilusión escénica, de ruptura de la condición de separación e incomunicabilidad entre público y escenario”, cfr. Paolo D’Angelo, *La estética del romanticismo*, pp. 128-129. Véase también Rüdiger Safranski, *op. cit.*

¹⁸⁴ Cfr. F. Schlegel, “Fragmentos del *Athenaeum*”, en: *Fragmentos*, *op. cit.*, fragmento 238, p. 114.

efectos claroscuros de la poesía. La originalidad de los elementos con que Schlegel revistió a la ironía, en términos teóricos, es expuesta inmejorablemente por Rüdiger Safranski en el estudio que venimos citando. Nos permitimos transcribir esta amplia referencia:

El ardid con el que Schlegel convierte la ironía en vena de oro teórica consiste en que él pone lo “finito” para la frase determinada en cada caso y lo “infinito” para la dimensión de lo relativizado y desmentido. Hecha esta distinción puede comenzar el gran juego, un juego en que todos los enunciados determinados, fijamente delimitados, pueden hacerse “fluctuar”, por usar una palabra que a Schlegel le gustaba. A la vista de la supercomplejidad del mundo, todo enunciado determinado significa una reducción de la complejidad. Y quien deja entrever que tiene conocimiento de esta reducción de la complejidad, dará a su enunciado, en verdad poco complejo, el tono de la reserva romántica.

Lo “infinito” de lo que habla Schlegel es lo simplemente supercomplejo.¹⁸⁵

La infinitud tendrá que ser planteada entonces en términos del ámbito extensísimo de la incomprensibilidad (a la que el propio Fr. Schlegel dedicó un ensayo con el título: *Sobre la incomprensibilidad*). Siguiendo el preclaro estudio de Safranski, por incomprensibilidad se quiere señalar esa tierra ignota donde la humana comprensión no llega. Ni siquiera la memoria de las colisiones trágicas a través de la historia podrá establecer un lazo de comprensión cabal del mundo o entre los hombres. Tampoco una lengua universal podrá distender los pliegues infinitos de la Torre de Babel desde donde intentamos comunicarnos. Pese a la vehemencia con que el género humano sigue buscando una unidad comprensiva, y a resultas de experiencias profundamente

¹⁸⁵ Cfr. R. Safranski, *Romanticismo...*, op. cit., p. 59.

desafortunadas, lo cierto es que nunca alcanzamos a comprendernos o a conocernos por entero, el enigma y la incomprensión nos constituyen.

Pero, realmente, ¿es la incomprensibilidad algo tan absolutamente reprobable y malo? Por lo que a mí respecta, más bien creo que la supervivencia de las familias y las naciones depende de ella y, si no me equivoco, incluso la de los estados y los sistemas, es decir el de las obras humanas más artificiosas (tanto a veces, que resulta imposible admirar todo lo que vale la sabiduría de su creador). Una porción increíblemente pequeña de incomprensibilidad basta, siempre que se la preserve fielmente pura e inviolable y se evite que alguna inteligencia impía se acerque al límite sagrado. Incluso el bien máspreciado que el ser humano puede llegar a poseer, la felicidad interior, depende en última instancia [...] de uno de esos puntos de apoyo que ocultamos en la oscuridad, pero que sostiene y soporta el peso del conjunto, y que sin embargo se derrumbaría en el preciso momento en que fuera reducido a comprensión. Creedme, os moriríais de angustia si, como exigís, el mundo en su totalidad se volviera de veras comprensible. Y, además, ¿acaso no se formó este mismo mundo, mediante la inteligencia y la comprensión, de la incomprensibilidad y el caos?¹⁸⁶

El “sólo sé que no sé” socrático –como enseña de esta incomprensibilidad señalada por Fr. Schlegel–, será pues el principio en que descansa la ironía romántica. La gran escena del teatro del mundo, imbuida en la incomprensibilidad, implica los límites tanto del conocimiento de sí, como de la convivencia humana, del universo y de Dios.¹⁸⁷

La ironía, por tanto, abre puentes de comprensión entre los hombres: “evita las pretensiones dogmáticas igual que la pasmada humildad, y por eso es a la vez un arte sociable, investido de una ‘sublime urbanidad’;

¹⁸⁶ Cfr. F. Schlegel, “Sobre la incomprensibilidad”, en: *Fragmentos, op cit.*, p. 233.

¹⁸⁷ Porque: “Cualquier frase referida a lo absoluto y lo trascendente, ¿cómo habrá de poder pronunciarse sin reserva irónica?” –como acierta en afirmar Safranski en su monografía. *Op. cit.*, p. 61.

permite el diálogo porque evita el punto muerto de la comprensión completa”.¹⁸⁸ Al tiempo que la ironía constituye un invaluable instrumento para el artista, ésta le permite unirse con la obra al tiempo que distanciarse infinitamente de ésta en una fluctuación dialéctica, paradójica, sin prescindir de ninguno de estos movimientos.

La categoría de la ironía schlegeliana debe deslindarse, como lo acomete Paolo D’Angelo, de interpretaciones simplificadoras y unilaterales, como la de Hegel, quien sólo considera el momento en que el artista se alza infinitamente por encima de la propia obra y, aunque sólo sea idealmente, la anula; deja en cambio de lado el momento, asimismo necesario, del salir de sí. Hegel considera únicamente el momento del arbitrio y no el de la auto-limitación.¹⁸⁹

Dejamos en este punto la exposición de la ironía romántica para dar lugar a continuación a la crítica de la que la hace objeto Hegel.

La ironía defenestrada

Hegel arremetió contra la ironía considerada como divina genialidad, y su pronunciamiento fue exultante en más de un sentido. El recelo hacia aquellos enfoques artísticos que suponían la ironía como una categoría que debería contener lo supremo, será el gesto hegeliano por excelencia. Desde las *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, Hegel ya manifestaba abiertamente su rechazo a la posición de Fr. Schlegel frente a la ironía en los siguientes términos:

¹⁸⁸ *Idem.*

¹⁸⁹ Véase Paolo D’Angelo, *op. cit.*, p.127.

En [la ironía] el sujeto se sabe dentro de sí como lo absoluto, y todo lo demás es vano para él; todas las determinaciones que se forman acerca de lo recto y de lo bueno, las destruye de nuevo. Puede fungirlo todo; pero da pruebas solamente de vanidad, de hipocresía y de insolencia. La ironía conoce su maestría sobre todo contenido; no toma en serio nada y juega con todas las formas.¹⁹⁰

Un factor clave de la depreciación hegeliana de la ironía proviene de su radical oposición a la visión fichteana del Yo absoluto –a la que presuntamente se habían adherido Schelling y los hermanos Schlegel–.¹⁹¹ En las *Lecciones de estética* se expresa de la siguiente forma:

Para Fichte, el principio del saber, del conocimiento es general, es [el] Yo en toda su abstracción, y éste [es] completamente formal, puro Yo, principio absoluto. Ese Yo es lo enteramente simple, donde toda diferencia está plenamente negada, todas las cosas desaparecen en la libertad abstracta; puedo aniquilar y negar todo en mí. Mantenerme aquí significa que nada consiste en y para sí, no reconozco nada, permanezco dueño y señor de todo, ya que es mi producto, vale únicamente en tanto yo lo quiero poner y puedo asimismo superarlo, al ser algo contingente; así, todo lo verdadero, lo ético, lo divino es para mí una apariencia, no un ser.¹⁹²

El Yo absoluto fichteano, según la posición hegeliana, es incapacidad de verdadera sustancialidad, pura impostación; su ser “superado-asumido” “es pura

¹⁹⁰ Hegel, loc., p. 482.

¹⁹¹ Lo cierto es que el Yo absoluto de Fichte, tal como lo postulara éste en la segunda parte de su obra *Sobre el concepto de la doctrina de la ciencia o de la llamada filosofía*, si bien implica la libertad de nuestro espíritu en las formas de la abstracción y la reflexión (que es un representar) no opera sin el concurso de otros dos absolutos, cito: “...de un no-Yo absoluto representable, independiente de todas nuestras leyes y libre, bajo la condición de que exprese las mismas positiva o negativamente, pero siempre en un grado finito; y de una facultad absoluta en nosotros, representable, bajo la condición de que distinga un influjo del no-Yo de un influjo del Yo o de una ley, [facultad] de determinarnos absolutamente según medida del influjo de ambos. Más allá de estos tres absolutos no va ninguna filosofía”. Es evidente que Hegel no se detiene en estos matices porque su intención es desplomar a toda costa los supuestos teóricos de la crítica romántica del arte. Véase Johann Gotlieg Fichte, *Sobre el concepto de la doctrina de la ciencia*, pp. 52-53.

¹⁹² Véase Hegel, *Filosofía del arte...*, op. cit., p. 89.

apariencia”, “no un ser”. Y esto mismo ocurre con la ironía schlegeliana, ésta, a su parecer, está signada por la vanidad: “Esta perspectiva puede designarse como la perspectiva de la vanidad de todo lo sustancial. En tal vanidad todo lo verdadero y objetivo está en poder del sujeto, sólo se satisface el sujeto y, por tanto, el sujeto mismo es esa vanidad, pues ya no tiene nada sustancial en sí: él mismo es lo vacío”.¹⁹³

Según Hegel, la afiliación al pensamiento fichteano por parte de Schelling y los Schlegel, pese a todos sus esfuerzos por superarlo, es el signo de una vacuidad fundamental. A pesar de que el individuo artista quiera liberarse de la vanidad apariencial, o que siendo un desdichado, “tenga sed de algo firme y sustancial, de algo objetivo y determinado”, en ello finalmente se asoma la irrealidad del “alma bella” (que por lo demás ocupa un buen lugar en la reflexión hegeliana, y de cuño fichteana): “Es la irrealidad efectiva, la cual, allí donde es sincera, cosa que anuncia mediante su lánguido anhelo, se muestra como algo insano, como una enfermedad del espíritu”.¹⁹⁴

Pero como el propio Hegel no podrá hacer frente a este desencantamiento del mundo del que, en su opinión, hacían eco los artistas románticos, ya que este momento del espíritu no cristaliza más en la existencia corpórea, como lo hacía en la forma clásica, ahora (en el arte romántico) “la propia idea tiene que superar su presencia sensible ideal”.¹⁹⁵ Aun reconociendo cierta legitimidad al anhelo romántico, ya que Hegel reconoce que: “Un alma bella no quiere estar sola consigo, sino también devenir verdadera y vigorosa”, advierte cierta morbidez, ya que respecto del arte –dice– “el sujeto irónico para sí mismo se

¹⁹³ *Ibid.*, p. 91.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 93.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 110.

convierte en artista”, y lo irónico, como lo divino, es decir, lo genial, “expone su autoaniquilación”.¹⁹⁶ En resumen, Hegel no dejará de considerar la ironía romántica como fruto del envanecimiento y la puerilidad sentimental.¹⁹⁷

En sus disertaciones estéticas, Hegel se vería precisado a reconocer, en Karl Wilhelm Ferdinand Solger, una asunción negativa de la ironía más auténtica (en tanto que Hegel considera que Solger no sucumbió a ella); aunque lo cierto es que Solger consideró que al entusiasmo del artista se le tenía que unir “una cierta expresión de la ironía”, ya que sin ésta no podría darse arte alguno.¹⁹⁸

En el programa crítico de Hegel, Solger sale en cierta forma reivindicado, ya que lo deslinda de la ironía romántica arguyendo en éste una distancia especulativa, ésta sí de *infinita y absoluta negatividad*. Deslindemos por lo pronto algunos rasgos generales de la ironía solgeriana: 1. La verdadera ironía radica en el ser ambivalente del hombre entre lo finito y lo infinito, entre lo terrestre y lo divino. 2. Solger antepone a la ironía de Schlegel su propia noción de la ironía, como *ironía trágica*: una teoría basada en la finitud del hombre, una teoría de la existencia. 3. El infinito expira en lo finito, la idea se hunde en lo real, donde se revela, pero vuelve a negar esa negación y al hacerlo se afirma como universal.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 93.

¹⁹⁷ Cabe considerar las advertencias de D’Angelo, quien nos dice que: “para entender el verdadero significado que la ironía tuvo en los románticos, hay que dejar de lado la interpretación hegeliana, una interpretación que no sólo deja deslizar inmediatamente un juicio de valor sobre la cosa que se pretende comprender, connotando al romanticismo de incapacidad de afrontar la concreción, de extravío en la vanidad o en la delicuescencia sentimental, sino que además aísla en la ironía el único aspecto de la afirmación de la subjetividad, cerrando el paso a toda comprensión que tenga en cuenta los múltiples aspectos y las diferentes instancias que encuentran expresión en la ironía”, véase Paolo D’Angelo, *op cit.*, pp. 125-126.

¹⁹⁸ K. W. F. Solger, también como Fr. Schlegel y todo el círculo de Jena, estarían guiados por el influjo de Fichte y Schleiermacher. Véase Konrad Paul Liessmann, *Filosofía del arte moderno*. Barcelona, Herder, 2006, p. 61.

Lo cierto es que Solger apunta a la unidad entre la idea (la esencia) y la aparición, la cual sólo es posible como evento instantáneo y a través del dispositivo irónico que, además de permitir que se haga más transparente la esencia del arte, da entrada a lo divino en lo terrestre, de modo que lo terrestre sea capaz de recibir y encarnar en sí lo divino.¹⁹⁹

Sin embargo, distinta suerte a la de Solger corre Ludwig Tieck en el parecer de Hegel, aunque proceda, como él mismo, “de ese periodo cuyo centro es Jena, donde surgieron además otras muchas oscuras cabezas” – es notable el tono ácido de esta consideración.²⁰⁰ “En sus escritos críticos –insiste Hegel– se habla sólo de la ironía; y tanto él como otros impresionan con esta expresión; cuál sea su significado es lo que propiamente no se ha dicho nunca; permanece como un gran secreto.”²⁰¹ Según la visión hegeliana de la ironía, la cual es indudablemente del orden del rechazo, se sostendrá que ésta no puede ser lo supremo pues, finalmente, ésta es “puramente negativa”.²⁰²

Hegel, como sabemos, acepta la negatividad, pero no como negatividad, sino desde una perspectiva positiva. Hemos visto ya cómo, en el caso de la tragedia, se precisa de la superación de la vulneración. La colisión debe ser superada por la conciliación. De modo que lo negativo

¹⁹⁹ Se pueden consultar entre otros estudios, el de K. P. Liessmann, *op. cit.*; Wolfhart Henckmann, *El concepto de ironía en K. W. F. Solger*, www.raco.cat/index.

²⁰⁰ Cfr. Hegel, *Filosofía del arte*, *op. cit.*, p. 95. Cabe recordar que el propio Hegel pasó su juventud en Jena.

²⁰¹ *Idem*.

²⁰² *Ibid.*, p. 97. Lo cierto es que los románticos alemanes y sus lectores –de los hermanos Schlegel a Hegel y Kierkegaard, pasando por Solger y Tieck– “no se pusieron de acuerdo en una visión única del fenómeno de la ironía”, consúltese Pierre Schoentjes, *La poética de la ironía*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 95. También puede examinarse, de Luis Guerrero Martínez, “Los límites del conocimiento humano. La ironía en el Romanticismo”, en: *¿Quién decide lo que está bien y lo que está mal? Ética y racionalidad*. México, Universidad Iberoamericana-Plaza y Valdés, 2008; y, del mismo autor “Seudónimos, ironía y comunicación”, en: *La verdad subjetiva. Soren Kierkegaard como escritor*. México, Universidad Iberoamericana, 2004, pp. 25-88.

quedará resueltamente superado en una unidad especulativa primordial. De aquí que, con excepción de Solger, Hegel no sonría frente a la ironía romántica y que, por el contrario, le devuelva decididamente una mueca altiva.

La ironía como momento dominado

Adentrándonos ahora en la concepción kierkegaardiana sobre la ironía y bajo el asentimiento de algunos aspectos de la crítica hegeliana sobre aquel concepto, nos encontramos ahora con un territorio radicalmente distinto al que apuntaba la ballesta del filósofo alemán.

Ciertamente, la concepción de Kierkegaard se ceñirá en un primer momento a los juicios de valor emitidos por Hegel, para quien:

[...] la ironía romántica consiste en la reducción de todo contenido, de toda seriedad, al arbitrio del sujeto que, sintiéndose, como sucede con Fichte, origen de todo saber, cree que puede poner o quitarlo todo; se trata de una genialidad arbitraria, que disuelve todos los valores, una fatuidad que sólo juega consigo misma y deja que perezca toda realidad,²⁰³

sin embargo, la reflexión sobre la ironía filosófica será más arriesgada en el danés, incluso por encima del cabecilla de los románticos.

Por consiguiente, para comprender el punto de ruptura con la judicatura hegeliana relativa a la ironía por parte de Kierkegaard, se hace imprescindible referirnos a su tesis para obtener el grado de Magíster en Teología: *Sobre el concepto de ironía. En constante referencia a Sócrates*, de 1841,²⁰⁴ donde Kierkegaard se concentrará en

²⁰³ Véase Paolo D' Angelo, *op. cit.*, p. 125.

²⁰⁴ Véase *Escritos de Søren Kierkegaard, vol. I. De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*. Madrid, Trotta, 2000. (Texto citado a continuación bajo las siglas CI.)

primera instancia en la ironía socrática manifiesta sobre todo en los diálogos llamados diegemáticos.²⁰⁵ El preguntar socrático será suscrito como aquella relación auténtica que se da entre el someter a interrogación y el dar respuesta: en otras palabras el “sonsacar”; jugará un papel muy destacado en ello sus dos formas del preguntar, a saber: una que busca obtener una respuesta que contenga la plenitud deseada, al que Kierkegaard llama *método especulativo* (y que pertenece más bien a Platón), y la del *método irónico*, que para succionar un contenido aparente, deja un vacío, que es plenamente socrático.

Más adelante, en la segunda parte de esta tesis, Kierkegaard trazará las fronteras de su adhesión al criterio hegeliano frente a la ironía romántica, al tiempo que postulará sus deslindes: “no tengo el más mínimo derecho –dice– de quejarme respecto de Hegel en el mismo sentido en que Hegel se queja de sus predecesores”.²⁰⁶

Siendo la ironía una determinación de la subjetividad y ciertamente de signo negativo, para Kierkegaard ésta será vitalista y activa, no salvaje y aniquiladora como la de los románticos. Quizá asemejándose a la posición de Fr. Schlegel, la ironía tendrá para el danés su determinación histórico-universal en Sócrates, no se agotará con éste, deberá haber una segunda potencia de la subjetividad,²⁰⁷ una subjetividad de la subjetividad correspondiente a una reflexión de la reflexión. Y este desdoblamiento o reduplicación sólo podrá darse en los términos en que la

²⁰⁵ Se trata de aquellos diálogos platónicos donde predomina el Sócrates histórico, a saber: *El Banquete*, *Protágoras*, *Fedón*, *La Apología*, y que Kierkegaard analiza detalladamente.

²⁰⁶ CI, p. 273 (SV: 284).

²⁰⁷ La segunda potencia de la subjetividad se refiere a una subjetividad intensificada, potenciada, ya no puesta al servicio del espíritu universal y que Hegel considera injustificada.

realidad histórica entra en relación con el sujeto, a saber como don y como tarea.²⁰⁸

Kierkegaard señalará tres movimientos finitos fundamentales en la toma de posición irónica:

- a) si bien debe surgir lo nuevo, frente a lo cual se halla el *individuo profético*, éste posee una presciencia de lo nuevo pero marcha a la par que su generación y tiempo,
- b) si bien lo antiguo debe ser desplazado, tal como lo actúa el *héroe trágico* en su lucha por lo nuevo y voluntad de aniquilar lo pasado, el héroe puede sucumbir y, por último,
- c) el *sujeto irónico*, quien se encuentra liberado del pasado y del futuro, ya “se ha salido de las filas de la contemporaneidad y les ha hecho frente”.

La realidad dada ha perdido validez para el sujeto irónico. “Lo que vendrá está oculto para él, está a sus espaldas, pero la realidad de que se ha hecho enemigo es aquello que ha de aniquilar, y a ella se dirige su fulminante mirada.”²⁰⁹ Lo que hace a la ironía una potencia manifiesta es la libertad subjetiva: siempre cuenta en el instante con la posibilidad de un comienzo,²¹⁰ y su carácter es eminentemente *a priori*.

La caracterización de la ironía, en tanto negatividad absoluta e infinita y determinación de la subjetividad, es fundamental en Kierkegaard: “En la ironía el sujeto es negativamente libre, pues falta la realidad que le proveería un contenido; el sujeto es libre de las ataduras con las que la realidad dada retiene al sujeto, pero es negativamente

²⁰⁸ Estos considerandos serán fundamentales en la ironización kierkegaardiana. El danés no se conformará con la independización del ironista frente a la realidad dada, sino que tratará de balancear su impulso hacia una confrontación plena y propositiva de esta misma realidad.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 287 (SV: 299).

²¹⁰ Kierkegaard pone el ejemplo de las fiestas medievales (Fiesta del asno, la Fiesta de los Locos, las Risas Pascuales).

libre, y como tal, puesto que no hay nada que lo retenga, queda suspendido”.²¹¹

Kierkegaard está interesado en acentuar por lo tanto una distinción entre una ironía ejecutiva y una ironía contemplativa.

Por medio de la ironía ejecutiva, el ironista busca más que simular ser otro ante los demás, su intención, que es extraña a la simulación misma, es sentirse libre, el ironista se halla en un registro metafísico, de aquí que aunque suela ser confundido con el hipócrita, quien se esfuerza por parecer bueno, éste no se sirve de las determinaciones morales, ya que resultan “demasiado concretas para la ironía”.²¹²

Por su parte, la ironía teórica o contemplativa, aunque suele confundirse con la duda, la cual “es una determinación conceptual”, y la ironía “un ser-para-sí” de la subjetividad y su ser esencial, es fundamentalmente práctica. De modo que la ironía, si es teórica, lo es para volver a ser práctica. La duda busca denodadamente acercarse al objeto en tanto éste se le escapa a cada momento; la ironía, por el contrario, no sostiene una batalla con el objeto y con su aprehensión, ya que se independiza del objeto. “En la ironía, el sujeto está siempre retrocediendo, impugna la realidad de cada fenómeno a fin de salvarse él mismo, es decir, a fin de preservarse él mismo en la negativa independencia respecto de todo”.²¹³ Este carácter apartado (especulativo) de la realidad, por considerarse inexistente, es lo que hace al ironista revestirse de la actitud piadosa, de recogimiento, semejante a la del sentido religioso, ya que permite que “las relaciones con Dios” ocupen la única

²¹¹ *Ibid.*, p. 287 (SV: 299-300).

²¹² *Ibid.*, p. 283 (SV: 295).

²¹³ *Ibid.*, p. 284 (SV: 296).

realidad válida y realmente existente y superior: todo lo demás es vanidad. Kierkegaard lo dice de un modo muy sugestivo:

La nada especulativa es aquello que a cada instante desaparece ante la concreción, puesto que ella misma es la puja de lo concreto, en su *nisus formativus* [impulso formativo]; la nada mística es una nada para la representación, una nada que es, sin embargo, tan rica en contenido como altisonante es el silencio de la noche para aquel que tenga oídos para oír; la nada irónica es, finalmente, la quietud de muerte bajo la cual la ironía retorna como un travieso espectro (tomada esta expresión en toda su ambigüedad).²¹⁴

Kierkegaard suscribe el concepto de ironía cuyas fuentes se hallan en Fichte, con quien el pensamiento se hizo infinito y la subjetividad –en su identidad abstracta en el Yo-Yo– *negatividad infinita y absoluta*. “Es *negatividad*, puesto que sólo niega; es *infinita*, puesto que no niega este o aquel fenómeno; es *absoluta*, pues aquello en virtud de lo que niega es algo superior que, sin embargo, no es.”²¹⁵ Pero si bien el ironista ejerce “el entusiasmo de la aniquilación”, para una formación más cabal en ésta será preciso que “el sujeto tome también conciencia de su ironía, que se sienta negativamente libre al condenar la realidad dada y que goce de esa libertad negativa”.²¹⁶

Si bien la argumentación kierkegaardiana es sensible al rechazo de Hegel hacia los partidarios de la ironía, considera que la crítica de aquél (severa y desconsiderada) no hizo sino enrarecer el propio concepto: “Hegel ha pasado por alto la verdad de la ironía al referirse de manera unilateral a la ironía post-fichteana, y [...] al

²¹⁴ *Ibid.*, p. 285 (SV: 296).

²¹⁵ *Ibid.*, p. 287.(SV: 299).

²¹⁶ *Ibid.*, p. 289 (SV: 301).

identificar ésta con la ironía en general, ha hecho que la ironía salga perjudicada”.²¹⁷

En la penetrante mirada del danés la ironía toma infinidad de formas, ya que ésta es una facultad proteica:

...lo cierto es que más de un ironista, antes de hallar reposo en la nada, ha atravesado *fata* [destinos] mucho más notables que aquel gallo mencionado por Luciano, que había sido primeramente Protágoras mismo, después Aspasia, la equívoca y bella mujer de Mileto, después Crates el cínico, después un rey, un tigre, un sátrapa, un caballo, una corneja, una rana y mil otras cosas que sería demasiado extenso enumerar, y finalmente un gallo, y esto varias veces, puesto que era lo que más le agradaba.²¹⁸

El ironista se poetiza *ad infinitum*, adquiriendo todos los disfraces a su antojo, pero siempre retorna a su atuendo original: la ignorancia.

Este es [...] el caso de la ignorancia de Sócrates, su ignorancia es la nada en virtud de la cual aniquila todo saber. Su concepción de la muerte es la mejor muestra de ello. Ignora qué es la muerte y qué hay después de la muerte, y por tanto ignora si lo que hay es algo o bien absolutamente nada; pero no se toma a pecho esa ignorancia, sino que, por el contrario, se siente propiamente libre en esa ignorancia; por tanto no da seriedad a esa ignorancia, y aún así da plena seriedad al hecho de ser ignorante.²¹⁹

Sócrates para Kierkegaard es el ironista por excelencia: “lo que negó no fue la realidad en general sino la realidad dada en un cierto tiempo, la de lo sustancial tal como se daba en Grecia, y lo que la ironía exigió fue la realidad de la subjetividad, la de la idealidad”.²²⁰

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 290-291 (SV: 303).

²¹⁸ *Ibid.*, p. 304 (SV: 317).

²¹⁹ *Ibid.*, p. 294 (SV: 307).

²²⁰ *Ibid.*, p. 295. (SV: 307-308).

Lucinde, de Fr. Schlegel

Kierkegaard dedica unas páginas penetrantes a la novela de Schlegel: *Lucinde*. Esta obra sentó un precedente importante de la literatura erótica europea: “fue para la Joven Alemania un evangelio, el sistema de su *Rehabilitation des Fleisches* [rehabilitación de la carne]”.²²¹ De modo que el autor busca ser cauteloso en su exposición. En primer lugar reconoce en Schlegel el haber erotizado de nuevo el amor, que había sido domesticado en gran parte por las determinaciones de la vida cristiana. Si bien fue el cristianismo el que hubo “sembrado la discordia entre la carne y el espíritu” (aspecto que posteriormente el esteta A pondrá de relieve en “Los estadios eróticos inmediatos” –como hemos visto antes), es, precisamente en este punto en que descansa el anhelo romántico; al exaltar la carne y regodearse en su goce, goza al mismo tiempo de la negación del espíritu. De aquí que se pretenda vivir de manera poética y por tanto infinitado ante la realidad.

Ya antes Kierkegaard había advertido que el ironista vive y actúa en una especie de suspensión de la moral y la eticidad, y ello debido a que el ironista se vive “de manera demasiado abstracta”, demasiado metafísica y estética como para llegar a la concreción de lo moral y de lo ético. Sin duda se refiere al ironista romántico, a Julius, el personaje central de la novela.

La vida es para él un drama, y su atención está puesta en los ingeniosos enredos de ese drama. Él mismo es un espectador, pese a ser él mismo quien actúa. Por eso infinitiza su Yo, lo volatiliza metafísica y estéticamente, y si este se repliega a veces con tanto egoísmo y se reconcentra hasta más no poder, su vuelo

²²¹ *Ibid.*, p. 307 (SV: 322). En muchos aspectos *Lucinde* fue una obra que tuvo gran revuelo entre las “buenas conciencias”, recibiendo el juicio de ser abiertamente obscena. Pero el danés está muy lejos de ofrecer una lectura timorata o moralina de esta novela. Por el contrario, su agudeza crítica le permitirá abordarla desde la comprensión misma del afán poetizador e ironizante del escritor romántico.

en dirección a otras épocas es tan resuelto y disoluto que el mundo entero podría tener cabida en él. Lo inspira la virtud de la abnegación tanto como ésta inspira a un espectador en un teatro; es un crítico riguroso que sabe muy bien cuándo esa virtud se vuelve inconsistente y falsa. También se arrepiente, pero su arrepentimiento es estético, no moral. En el instante en que se arrepiente, está estéticamente más allá de su arrepentimiento probando si éste es poéticamente correcto, si sería adecuado como réplica en boca de un personaje poético.²²²

Si bien es cierto que los empeños de Schlegel van más allá de ejercer un mero temperamento transgresor de la moral imperante, en realidad toma su fuerza de las añoranzas (características del joven y viejo romanticismo) de un mundo idílico donde el estandarte del pecado no ondea por encima de todo y de todos; y no se trata precisamente de la vuelta a la ingenuidad del antiguo helenismo, sino de la manifestación de una libertad y purezas provenientes de un continente incógnito; el ironista, de esta forma, busca poetizar esta contienda entre la carne y el espíritu, y de este esfuerzo proviene *Lucinde*.

Resulta muy significativo que Kierkegaard denote aquí que la postura romántica, teniendo como tal el ideal de la vida poética, si bien alcanza a ir más allá de la eticidad (tal como la aspiración irónica lo dicta), lo hace arrasando no sólo con “el uso y las buenas costumbres”, sino inclusive con el “*señorío del espíritu sobre la carne*”. La resultante es una exaltación de la realidad sensual como la única válida (todos los personajes que habitan la novela: Julius, Lucinde, Lisette, Wilhelmine, representan la sensualidad desnuda, el triunfo de la naturaleza sobre la espiritualidad).

Y todavía más significativo y clave es el que Kierkegaard introduzca en su análisis los aspectos más

²²² *Ibid.*, p. 305 (SV: 319).

originales de su posición post-romántica; advierte que al ironista romántico le falta el desarrollo de una verdadera infinitud interior que sólo podrá ser fincada en virtud de la resignación.²²³

Lo cierto es que ya sólo estando embebidos en la obra kierkegaardiana podremos reconocer algún cabo en la urdimbre fundamental de un pensamiento que rebasa la posición evanescente de la ironía romántica. En la lectura de *Sobre el concepto de ironía* se trasluce la fidelidad a una visión no sólo en estado germinal, sino dueña ya de un pensamiento maduro. Se plantean en ella todos los argumentos de una obra tan liminar, futura y definitiva en la trayectoria de los pseudónimos, como *La enfermedad mortal. Tratado de la desesperación*, firmada por Anticlimacus.

Todas las páginas dedicadas a expresar el tejemaneje de la ironía schlegeliana están apuntando siempre a la conciencia atravesada por las flechas del cristianismo. En el novel texto que comentamos ya se introduce la existencia desesperada (la de Julius) como ejemplo de la existencia estética, es decir inmediatesta, puesta en contraste, y en un sentido radicalmente comprometido, con la existencia religiosa.

Para Kierkegaard, el que los personajes de *Lucinde* sean inmorales no indica tanto como el que sean “irreligiosos”, esto es, en su criterio, un signo dudoso de que su poeticidad sea verdadera poeticidad. Vida poética y vida irónica se conjugan, sí, pero como una negación de la realidad imperfecta por mor de una infinitud rica en posibilidades, en la búsqueda de una cierta reconciliación que en el fondo es “más bien enemistad”.²²⁴ El romántico está cegado por un Yo pre-potenciado que lo dispara

²²³ *Ibid.*, p. 310 (SV: 324).

²²⁴ *Ibid.*, p. 316 (SV: 331).

siempre hacia el borde de lo irreal. El símbolo conecta la esfera consciente y la inconsciente, de modo que se fusiona la cara diurna, la vigilia, con la cara nocturna, el sueño. Con el romanticismo, el “yo centrado” del cartesianismo se rompe para dar pie al sujeto poético inédito, que fluctúa entre la introspección ensoñadora (el inconsciente, la espontaneidad creadora, la inspiración), y el distanciamiento y la destreza consciente que forjan el oficio de poeta. En ello mismo radica la ironía tan exigida por F. Schlegel: “el juego eterno de la vida [...], tomado y representado también como juego”. Mas también es por esta pasión lúdica que el poeta no será más una identidad clara y translúcida. El yo se tornará más tarde en algo tan funcional o bien, tan difuso y disfuncional, y tan fragmentado, que podrá dar lugar al simbolismo de un Rimbaud, un Mallarmé y un Valéry, o bien, al descentramiento total del sujeto, como es perfectamente constatable en un Kafka y un Beckett.

Kierkegaard apunta a un auspicio del poeta más allá de la vivencia romántica: lo único que verdaderamente reconcilia es lo religioso, “puesto que infinitiza la realidad ante mí”.²²⁵ En este punto Kierkegaard está dispuesto a dar mayor precisión a su visión:

Quien busca el goce poéticamente infinito tiene también ante sí una infinitud, pero se trata de una *infinitud exterior*. [...]. Sólo cuando al gozar, no estoy fuera de mí mismo sino en mí mismo, sólo entonces mi goce es infinito, pues *es interiormente infinito*. Hay un goce que sigue faltándole a aquel que goza de manera poética, pues, por más que goce de todo el universo, no goza de sí mismo. Pero sólo el gozar de sí mismo (no en sentido estoico o egoísta, naturalmente, pues en esos casos no hay tampoco verdadera infinitud, sino en sentido religioso) es la verdadera infinitud.²²⁶

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ *Idem.*

Y es forzosamente a esta altura de la recensión donde se expresarán las ineludibles convicciones kierkegaardianas sobre la vida poética en su discordancia con el sentido romántico, al que se le escapa, finalmente, el verdadero goce poético, la auténtica felicidad. Surtiendo un efecto desconcertante, los argumentos esgrimidos por el danés alumbrarán otra zona. La única felicidad valedera radicará en la legítima posesión del sujeto a sí mismo con una *claridad infinita y absoluta transparencia*. Vivir de manera poética “no quiere decir oscurecerse, exudarse en una repugnante torridez, sino que quiere decir hacerse uno mismo claro y transparente, no en finita y egoísta satisfacción, sino en su validez absoluta y eterna”.²²⁷ Y si esto

no es posible para cualquier hombre, entonces la vida es locura, y sería de una temeridad inaudita que el individuo singular, por más que fuese el más agraciado, pensara que le estaba reservado a él aquello que había sido denegado a todos los demás, pues, o bien ser hombre es lo absoluto, o bien la vida entera es un sinsentido y la desesperación lo único que le espera a todo aquél que no sea lo suficientemente demente, desamorado y orgulloso, ni esté lo suficientemente desesperado como para creerse el elegido.²²⁸

Con estas reflexiones alternantes, Kierkegaard nos ofrece un diagnóstico un tanto infausto de Julius, el héroe estético de *Lucinde*:

Julius es un joven interiormente desgarrado que, precisamente en virtud de ese desgarramiento, ha llegado a una viviente representación de aquel poder de encantamiento capaz de hacer que un hombre envejezca muchos, muchos años en muy pocos instantes; un joven que, en virtud de ese desgarramiento, aparenta

²²⁷ *Ibid.*, p. 317 (SV: 332).

²²⁸ *Idem.*

poseer una enorme fuerza interior, algo tan cierto como que la desesperación da fuerza atlética al exaltado, un joven que ha iniciado hace mucho el gran *finale*, pero que alza todavía su copa con cierto decoro y elegancia, con espiritual destreza frente al mundo, y que concentra sus fuerzas en un único aliento para glorificar así, bajo los destellos de una retirada brillante, una vida que no ha tenido ningún valor, y que nadie echará de menos; un joven que por mucho intimó con la idea del suicidio, pero que en medio de las tempestades de su alma no tuvo tiempo de tomar esa resolución.²²⁹

Aquí no pormenorizaremos sobre los ricos comentarios que el danés vierte sobre los personajes de esta novela extraña. Lo que nos importa es recalcar que en la recensión kierkegaardiana, además de abordarse las categorías románticas en juego (el *Witz* [el ingenio]; la reflexividad e ironía que caracterizan a Julius) el autor aprovecha el material para introducir sus diferencias fundamentales frente a la posición schlegeliana. Pese a sucumbir a todas luces a la sensualidad considerada como senda “de la libertad del Yo y de su autoridad constitutiva”, la posición de Fr. Schlegel pretenderá *oscilar* al mismo tiempo hacia “una espiritualidad abstracta y exagerada”²³⁰ donde el individuo, a la postre, y a juicio de Kierkegaard, no encontrará el alivio en ninguna realidad suprarracional, ni podrá conciliarse con el fundamento absoluto, ni aun siquiera con la condición finita. No obstante, es bajo un cielo finito y sensual donde los personajes de *Lucinde* se perderán en el juego inmanente de la pura emulación de la ironía del mundo.²³¹

²²⁹ *Ibid.*, p. 313 (SV: 327).

²³⁰ *Ibid.*, p. 319 (SV: 334).

²³¹ *Idem.*

La ironía inapresable de Tieck

Kierkegaard dedica una crítica al uso de la ironía en la obra de Tieck, no necesariamente al concepto estético del romanticismo en su conjunto, ni individualmente en este autor, lo que remarca es, que a diferencia del concepto de la ironía de Schlegel que inquieta a Kierkegaard, pues ve en *Lucinde* un intento denodado por apresar la realidad que logra sólo en términos sensuales y a través de un denso entramado intelectual, en Tieck se encuentra más confortado, no obstante igualmente poco convencido, ya que este autor rebasa la realidad creando un mundo imaginativo que finalmente resulta inane en el uso de la ironía para los fines de Kierkegaard que, como veremos más adelante, son de mayor alcance.

Recordemos que en términos de la tradición de la *Romantick*, Fr. Schlegel representa el esfuerzo teórico, mientras que Tieck es reconocido como el artista arquetípico del movimiento. La lectura hecha por el danés está enfocada, como ya hemos visto, en alocución a Hegel, al que considera injusto con Tieck,²³² y acaso pudiera pensarse que el propio Kierkegaard incurre en el mismo error, mas no es el caso porque al justificar la obra de Tieck como un arte de *impulso lírico*, lo aparta y lo salva en la construcción que sobre la ironía elaborará el propio Kierkegaard. En Tieck el juego de la imaginación se ha establecido como la embriaguez de la ensoñación. Lejos de objetarlo, como Hegel (para muestra a Kierkegaard le basta reproducir las palabras de Hotho en las que repunta la incapacidad de su maestro para la apreciación de la ironía), Kierkegaard comprende y disfruta alegre el arte lírico de Tieck.

²³² *Ibid.*, p. 320 (SV: 335).

Los animales hablan como personas y las personas como hadas; las mesas y las sillas toman conciencia de su importancia en la existencia, las personas dejan de dar importancia a la existencia; la nada se convierte en todo y todo se convierte en nada; todo es posible, incluso lo imposible, y todo es admisible, incluso lo inadmisible.²³³

Más allá de las polémicas suscitadas por la obra de los románticos pasadas por el cedazo de Hegel y de Kierkegaard, lo cierto es que el arte inaugurado por aquéllos, visto desde la crítica literaria, queda inmune. Sin ellos el danés no hubiera podido madurar en los términos en que lo hizo su concepto de ironía filosófica.

La ironía dogmática y especulativa de Solger

Solger es el mayor exponente “del estatuto filosófico de la ironía”. El que su posición sea netamente especulativa constituye un rasgo que Hegel “trató con una cierta preferencia”. El examen de Solger por parte de Kierkegaard no olvida poner en primer puesto los juicios con los que Hegel favoreció al filósofo: “accedió a las profundidades de la idea filosófica”,²³⁴ y es, según este criterio, el más legítimo de los exponentes de la ironía. Pero Kierkegaard ataca el centro de la discusión: el papel que juega lo negativo en Solger: “el caballero metafísico de lo negativo” es, a su juicio, “la víctima exigida por el sistema de Hegel”.²³⁵

Hay que advertir sin embargo la claridad confusa de una presunta científicidad buscada, no a través de un discurso coherente y progresivo, sino de “meros *exabruptos aforísticos*”, que lamentablemente hacen difícil la comprensión. Kierkegaard explica: “Lo *negativo* tiene,

²³³ *Ibid.*, p. 321 (SV: 336).

²³⁴ *Ibid.*, p. 325 (SV: 341).

²³⁵ *Ibid.*, p. 326 (SV: 341).

en efecto, *una doble función*: infinitizar, por una parte, lo finito, y finitizar, por otra, lo infinito”. Pero la batería de conceptos utilizada por Solger en sus *Estudios póstumos*: “negar”, “aniquilar”, “superar”, el hombre es lo *Nichtige* [lo nulo] y su utilización especulativa, resultan para Kierkegaard una materia digna de analizar con cautela.

A Solger le interesa establecer la identidad absoluta de lo finito y lo infinito y por tanto “se esfuerza por alcanzar el comienzo absoluto y desprovisto de supuestos”. “Su ironía contemplativa considera lo finito como lo *Nichtige*, como aquello que debe ser superado. Pero, por otra parte, lo infinito también debe ser negado, no debe subsistir en un transmundano *An sich* [en sí]. Así es como se instaura la verdadera realidad”.²³⁶

Hay, finalmente, un afán por parte de Kierkegaard, en hacer un balance más justo y realista de la ironía de la *Romantick*. El ironista romántico abusó de sus facultades, aniquilando todo lo que tocaba sobre la base de una posesión –en palabras textuales–, del *poder absoluto de atar y desatar*. “Era el amo tanto de la idea como del fenómeno, y anulaba el uno a través del otro. Anulaba el fenómeno mostrando que no se adecuaba a la idea, y anulaba la idea mostrando que no se adecuaba al fenómeno”.²³⁷

Si bien la pulsión del ironista romántico tendió al ejercicio de la crítica de la realidad en términos de una radicalidad absoluta, lo cierto es que en ello el ironista perdió una orientación básica, la de la realidad como una tarea que hay que realizar. Kierkegaard corrobora y afirma el desarrollo de la individualidad romántica que no repara en su afán crítico y subversivo, en su voluntad de “no

²³⁶ *Ibid.*, p. 327 (SV: 343).

²³⁷ *Ibid.*, p. 299 (SV: 312).

llegar a nada en absoluto”, pero sí de gozar poéticamente con ello.

En el dictamen del danés el asunto es así: el horizonte de la posibilidad abierto por el ironista romántico y su invitación a la plenitud de la vida poética muy bien pudo desembocar en un mero estado de ánimo: el aburrimiento. “El aburrimiento es la única continuidad que el ironista posee”.²³⁸ La absoluta e infinita negatividad de la ironía resulta insuficiente a la hora de enfrentar la realidad como don y como tarea; si bien la ironía misma es esta afrenta respecto de la realidad en nombre de la idealidad y la vida poética, la propuesta kierkegaardiana de la ironía, según lo hemos venido sugiriendo, habrá de concurrir más allá de la dimensión brumosa, inasible e incontinente de la ironía romántica.

En esta segunda parte del texto de marras: *Sobre el concepto de ironía*, y a la manera de un epílogo, Kierkegaard asentará, sorprendentemente, las bases de una concepción de la ironía aún más efectiva a la hora de anteponerse a la realidad histórica. Sin despojarla del sentido que le otorga la negatividad infinita y absoluta como su naturaleza más propia, sin despojarla de su poder eminentemente crítico y subversivo, la orientación de la ironía se tornará más eficiente a la hora de trabajar con las categorías de la finitud y la realidad. A esta posición Kierkegaard la denominará “*la ironía como momento dominado*” y ésta fructificará de manera señalada en otros textos posteriores: el más destacado: el *Postscriptum* de Johannes Climacus.

Del estatuto de la ironía como *momento dominado*, o sea la ironía como camino, como vivencia encarnada, no

²³⁸ *Ibid.*, p. 306 (SV: 320).

como finalidad, sino como instrumento, Kierkegaard lo encontrará dentro de la poesía en las figuras de Shakespeare y Goethe, aunque insistirá en que no será sólo privilegio absoluto de la poesía, por lo tanto, cualquier persona puede hacer uso de ésta. Para el danés la ironía es a la vida práctica lo que la duda es a la ciencia. La piedra de toque de la filosofía irónica es la realidad: “La ironía como momento dominado se muestra en su verdad precisamente cuando enseña a realizar la realidad, cuando coloca el debido *acento sobre la realidad*”.²³⁹

Pero no debemos pasar por alto que ya en este texto, el único texto con valor academicista de Kierkegaard, ya se vierten consideraciones vitales que rompen definitivamente con los usos habituales de la ironía. Los románticos se ahogaron ellos mismos en su ilimitada existencia irónica, en la segunda potencia de su subjetividad egótica. Kierkegaard cambia el valor ilimitado de la ironía por uno más acotado, incluso de índole práctico. Escuchemos su dictamen:

*La ironía limita, finitiza, restringe, y de esa manera proporciona verdad, realidad, contenido; la ironía disciplina y amonesta, y de esta manera proporciona solidez y consistencia. La ironía es un celador temido sólo por aquel que no lo conoce, pero amado por aquel que lo conoce.*²⁴⁰

Como hemos dicho ya, sin despojar a la ironía de su consistencia de absoluta e infinita negatividad, Kierkegaard se sirve de ella para señalar en primer lugar la vida inmediatista: Don Giovanni es su prototipo. Así mismo el espectro del Comendador en la ópera de Mozart es enormemente irónico, “ya que Don Giovanni puede superar cualquier obstrucción, pero un fantasma, como

²³⁹ *Ibid.*, p. 341 (SV: 356).

²⁴⁰ *Idem.*

todos sabemos, no puede ser asesinado”. En segundo lugar, esa volición donde la ironía apunta más allá de sí misma y, siendo disciplinaria, ilustra la impotencia del individuo inmediato en relación al juicio ético y religioso.

La ironía como momento dominado es un punto clave para efectuar el salto cualitativo de la decisión capaz de ponerse al servicio de la propia y más amplia expresión ética y religiosa. Una de las conclusiones clave de *Sobre el concepto de ironía* es que la ironía es un arma de dos filos: “aun cuando uno debe advertir contra la ironía como contra un seductor, también debe uno de elogiarla como la guía más eficaz”.

La libertad, entonces, asoma su signo positivo; la ironía como elemento controlado cobrará efectividad para el pensador privado, quien debe evitar la nihilización interpretativa; debe ser una posición estable a la que se tenga oportunidad de acceder, y todo ello al estilo de un loable pensador subjetivo ético:

En caso de que se plantee, finalmente, la pregunta acerca de la validez eterna de la ironía, esta pregunta sólo puede hallar respuesta cuando se entra en el ámbito humorístico. El *humor* comporta un escepticismo mucho más profundo que el de la ironía, pues en ese caso ya no se trata de la finitud, sino de la pecaminosidad; el escepticismo del humor se relaciona con el de la ironía de la misma manera que la ignorancia se relaciona con la antigua sentencia *credo quia absurdum* [creo porque es absurdo]; pero comporta asimismo una positividad mucho más profunda, pues las determinaciones con las que se maneja no son humanas sino teándricas; no le basta con convertir al hombre en hombre, sino que quiere convertir al hombre en Dios-hombre.²⁴¹

La ironía kierkegaardiana es una apuesta hacia el movimiento hacia lo ético: “La ironía es salud en la medida en que libera el alma de su embelesamiento por lo

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 341-342 (SV: 357).

relativo, y es enfermedad en la medida en que no puede cargar con el absoluto sino en la forma de la nada”.²⁴² La ironía kierkegaardiana tendrá que transitar los pasajes del discernimiento hegeliano como del romántico, para salir transfigurada radicalmente por una dialéctica puesta al servicio de la recuperación, por parte del ironista, tanto de la escala finita como de la infinita. El talante irónico podrá ser entonces radicalmente transformado hacia la configuración de aquellos elementos que vuelcan sobre el individuo la responsabilidad del “salto cualitativo” hacia el ámbito de la libertad que implican los suelos ético y religioso.²⁴³

Así como en Fr. Schlegel la ironía será un tema que lo seguiría hasta sus obras de la vejez,²⁴⁴ del mismo modo en Kierkegaard la ironía se perpetuará como una categoría vital que dotará de consistencia crítica a toda su escritura (ya se hable de sus primeros escritos; de los Diarios íntimos, de la totalidad de su obra pseudónima o, inclusive, de sus textos firmados bajo su original autoría, como *Las obras del amor* y los *Discursos edificantes*).

Las propuestas peculiares de la ironía kierkegaardiana anteriores y posteriores a su trabajo doctoral, son a todas luces evidentes. Aquí y allá ya connotará a la ironía como el confín del estadio estético, y, gracias a éste, se podrá dar lugar al salto mortal efectuado desde la *cima* de la reflexión hacia el salto (sismático en gran medida) de la decisión, de la resolución, de la renuncia de la vida inmediata en aras de un riesgo más definitivo, decisorio y responsable de la

²⁴² *Ibid.*, p. 137 (SV: 136).

²⁴³ Hans Blumenberg proyecta este entendimiento de la ironía kierkegaardiana, dice: “La ironía, que se entiende socrática, no alcanza sólo a la reflexión, también a la *paideia*”. Véase Hans Blumenberg, “Kierkegaard: la zorrera sin fin de la reflexión”, en *Salidas de caverna*, Madrid, A. Machado Libros, 2004 (La balsa de la Medusa, 137), p. 489.

²⁴⁴ Cfr. Wolfhart Henckmann, *op. cit.*, n. 2.

yoidad. De hecho, la ironía podrá radicalizarse hasta tornarse en humor. El humor resultará un instrumento más decisivo a la hora de hacer frente al devenir existencial. Habría que recalcar que la ironía y el humor jugarán un papel potencial en los “saltos”, o en las transiciones reales, a una nueva esfera existencial. Por ello, estos serán señalados como confín, como pasajes a otra toma de posición vital.

Pero volviendo a la ironía, ésta tiene en el pensador subjetivo un actor pluripotencial como Johannes Climacus, autor pseudónimo del *Postscriptum*. Éste es el continuador de la “ironía como momento dominado (o controlado)”, si no es que acaso el propio pseudónimo constituyó la encarnación misma de esta asunción.

Independientemente de que se conciba la ironía como momento controlado, como un signo de positividad de la libertad (aspecto que no pondremos aquí en tela de juicio), lo que nos interesa poner de relieve es que la ironía en manos del pensador danés posee un poder de dominio sobre la realidad con el que no contaron los románticos, ya que para éstos era más importante la prosecución anhelante de lo infinito por encima de todo, aniquilando con ello toda apariencia de lo finito. Fr. Schlegel, Tieck y Solger resultaron ejemplos sobrados en este sentido.

Kierkegaard acotará las fronteras de la ironía asignándole a ésta una medida que los románticos prefirieron ignorar, o que, quizá, ni siquiera alcanzaron a sospechar, tal era su anhelo de aniquilación de la realidad. El danés, en su lugar, impondrá a la ironía una disciplina: “la ironía es y sigue siendo disciplinaria de la vida inmediata” –dirá en alguna parte de *O lo uno o lo otro*.²⁴⁵ A lo que apuntará este carácter discreto, disciplinario de la

²⁴⁵ Véase John Lippitt, *Humor an Irony in Kierkegaard's Thought*. New York, St. Martin's Press, 2000, p. 10. (La traducción de esta fuente es nuestra.)

ironía será a señalar la obsolescencia del individuo inmediato con relación al juicio ético y religioso. La ironía, por lo menos aquí, tendrá el poder de señalar esas limitaciones, y es esta la cualidad alumbradora que Kierkegaard prefiere otorgar a la ironía. El ético, por lo tanto, contendrá a la ironía como su “incógnito”.²⁴⁶ Ésta será el instrumento más efectivo de la infinitización, así lo proyectará Kierkegaard en *Sobre el concepto de ironía* y, posteriormente, en el *Postscriptum*. Mas el humor, como ya hemos sugerido, será un dominio aún más sapiencial que la ironía.

Un asunto de primordial importancia es que la interioridad es como un tabernáculo que encierra una buena porción de elementos incommunicables del orden del *pathos* (es decir, patológicos), y estos son los que atañen a la eticidad y la religiosidad, cuyos contenidos íntimos están lejos de exteriorizarse y de ser “representables” por medio de los afluentes expresivos de la estética. Esta será una advertencia que acompañará de forma reiterada a toda la obra del danés. La interioridad es una especie de palimpsesto que –sin importar la datación de los textos– oculta el despliegue dialéctico. Por ello la ironía será el elemento irrenunciable de la comunicación verbal: “el *pathos* verbal es el *pathos* estético” –nos dice Climacus.²⁴⁷ Esta pasión tendrá que impulsar sin embargo a la sospecha de otra realidad, una realidad que siendo traspasada, no por la indiferencia, no por la consideración de una supuesta irrealidad, podrá así fructificar en la atenta observación que un pensador privado, subjetivo, comparte con sus interlocutores y lectores.

²⁴⁶ Por incógnito habría que traducir: el valor del secreto de lo incommunicable.

²⁴⁷ PS, p. 409 (SV: 352).

Tres gemas legítimas.

Lo cómico, lo tragicómico y el humor

Resulta un dato muy notorio el que Hegel, en sus *Lecciones sobre la estética* dedicara un evidente parco análisis al género cómico. Si bien eslabona aquí y allá el fenómeno de lo cómico en su análisis de lo trágico (no quisiera aquí penetrar mucho en señalar esos lugares), la comedia, en su gran compendio, parece no cumplir un mayor papel que el de señalar los estamentos más bajos donde el individuo, en lo que toca al modo de acción, está más limitado; de manera que éste es el espacio más apropiado para la comedia.²⁴⁸

La comedia para Kierkegaard jugará un papel vital, de índole más incluyente, en su discurrir filosófico existencial. El género de la comedia, propiamente hablando lo cómico, será un ámbito fundamental de la existencia, puesto que cumplirá un papel señalado para ejemplificar, como bien afirma Pietro Prini, “las premisas de una argumentación destinada a promover un comportamiento práctico”.²⁴⁹

En “Reflejo de la tragedia antigua en la tragedia moderna” (que ya hemos abordado atrás), Kierkegaard-A señala como un rasgo importante de la modernidad respecto del drama trágico, la presencia cada vez más acentuada del drama desde su cariz cómico. Si algo distingue a la tragedia antigua de la moderna es, precisamente, el ingrediente irónico y cómico que revisten los personajes del drama. Como ahora se trata de la jurisdicción de lo ético, el dictamen arroja otras resultantes:

²⁴⁸ Véase Hegel, *Lecciones...*, *op. cit.*, p.143.

²⁴⁹ Véase Pietro Prini, *op cit.*, p.29.

Lo ético es severo y duro. Por ello, cuando un delincuente quiere disculparse ante el juez alegando que su madre era propensa a robar, sobre todo en el tiempo en el que ella estaba encinta de él, el juez recaba el dictamen del Consejo Superior de Higiene Pública sobre su estado mental, y aduce que está tratando con el ladrón y no con la madre del ladrón.²⁵⁰

El fondo satírico que ilumina el espacio de la comicidad *quínica* no será, ni mucho menos, ajeno a Kierkegaard. Los cínicos de la Antigüedad clásica –recordemos aquí las figuras de Antístenes y Diógenes de Sínope, de Crates e Hiparquia–, esgrimían la broma como un arma para retar los lugares comunes de la cultura imperante mediante el ingenio por encima de la argumentación. Y lo mismo sucede con Sócrates, quien además de paladín de la ironía lo fuera también de la comicidad. No es un dato sin importancia que Diógenes le resultara al propio Platón una especie de “Sócrates enloquecido”.

Es a la luz de lo anterior que la posición kierkegaardiana se nutre de lo cómico. Entre sus consideraciones culturales asoman Aristófanes, Luciano, Horacio, entre otros maestros satíricos de talla similar. De modo que partiendo de los tópicos clásicos, el danés podrá definir el sentido y la riqueza de lo cómico pero, todavía mejor, podrá elevar el sentido común de lo cómico a una forma de argumentación poco ortodoxa y como herramienta de crítica ético-religiosa.

Lo cómico (al igual que la ironía) tendrá para Kierkegaard un valor técnico indiscutible, si pensamos en su afán por combatir “la enfermedad de la reflexión” contraída por el hegelianismo, al que considera como “éticamente ilegítimo”. Así como la utilidad de la ironía radica en su poder de acotación y de reparo frente a los

²⁵⁰ RT, p. 165.

ámbitos ético y religioso, lo cómico es, plenamente, *la* herramienta ético-religiosa. No obstante será necesario luchar por la legitimación de lo cómico. Tomaremos aquí, entre otras, la guía de John Lippitt.²⁵¹

Lo cómico es legítimo sólo y cuando comprende la equilibrada concertación del *pathos* y lo cómico, de la broma y la seriedad en su interdependencia recíproca (fórmula que en la visión schlegeliana, como ya hemos visto, es decantación de la ironía). Esta alquimia culminará en una última y más elevada complementación sintética: lo *tragicómico*. Es esta la dieta balanceada que se requiere para que lo cómico sea verdaderamente cómico. Pero el asunto no es sencillo, porque si bien desde sus orígenes, ya simbólicos ya naturales, el ser humano posee la esencia del dolor posee, asimismo, la de la risa, cuyos estertores más expresivos asoman por lo general el objeto de la comicidad. Desde su raíz esencial, lo cómico comprende la denuncia de las acciones inadecuadas, e incluso absurdas, bajo el tamiz de la convención de la vía moral. El desarrollo de la sátira surge precisamente del suelo de una poética que tiene en el decoro uno de sus presupuestos.²⁵²

Aquí será necesario sumergirnos en alguna medida en los argumentos sobre lo cómico, lo tragicómico y el humor

²⁵¹ Kierkegaard se verá precisado a otorgar a lo cómico un peso aun más significativo que el que le fuera asignado por la tradición dramática y, por el propio Hegel, en su sistema historiográfico del arte. John Lippitt arguye dos momentos fundamentales de la defensa de lo cómico por parte del danés, el primero será plenamente esgrimido por Johannes Climacus, en el *Postscriptum*, y el posterior radicará en lo derivado del “Asunto Corsario”: nos referimos a esa tristemente célebre publicación, fundada por Meier Goldschmidt, que recogía las sátiras y los chismes de Copenhague, y con la que Kierkegaard entraría en contacto, guiado por su propia ambición de obtener popularidad entre sus contemporáneos, y cuyo hecho le resultaría totalmente contraproducente. En consecuencia, Kierkegaard sería ridiculizado y sobajado en esas páginas, incluso gráficamente caricaturizado, y su efecto alcanzará aun las calles donde los propios niños de su ciudad habrán de espetarle con el mote “del filósofo de los pantalones desiguales”, entre otros epítetos aun más zahirientes. Kierkegaard contendrá con vigor en esta batalla (aunque en ello le irá la vida misma) y refinará con más fuerza sus argumentos en pro de un estatuto de la comicidad más legítimo, es decir, del orden plenamente ético. Véase John Lippitt, *Humor and Irony in Kierkegaard's Thought*, *op. cit.*

²⁵² Véase “Introducción. Cómico y grotesco”, de Valeriano Bozal, en: Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, A. Machado Libros, 2001 (La balsa de la Medusa, 25), p.14

pertenecientes a Kierkegaard, fundamentalmente a través de dos voces pseudónimas: Frater Taciturnus y Johannes Climacus.

Comenzaremos situándonos en el experimento de Frater Taciturnus en “¿Culpable, no culpable?”, texto que ya hemos abordado antes.²⁵³ Se trata del personaje empírico con una fuerte vocación hacia lo religioso: el amante desdichado y poeta demoníaco, quien a su vez implicará la faceta de ser un cierto *Quidam* de la experiencia. Es en éste en quien Taciturnus encontrará las claves de la síntesis tragicómica. El *Quidam* de la experiencia es uno de los personajes más extraños del corpus kierkegaardiano, quizá por ser el más común de todos. Para Kierkegaard, el *Quidam* es un hombre que realiza experiencias y que por ello requiere de tiempo; él no se abrevia en ningún Sistema ni en ninguno de sus párrafos sino que, por el contrario, se lía con la dialéctica existencial.

Entrando en materia: el *Quidam* de la experiencia asegura que un cierto *pathos* tendrá que estar presente en la utilización de lo cómico. Sólo el *pathos* podrá ser portador de la autenticidad de lo cómico. Este *Quidam* (este *Cualquiera*) sabe que la broma y la seriedad deben combinarse. De nuevo, Sócrates despunta en su originalidad; él es la unidad de lo cómico y lo trágico en su propia persona: su sentido de lo cómico es tan grande como su *pathos* ético, y su seriedad se halla oculta en la broma.²⁵⁴

²⁵³ Texto perteneciente a la triada que constituye la obra *Etapas en el camino de la vida*, publicado en 1845 bajo el pseudónimo Hilarius como editor. Aquí acudiremos a la traducción castellana que fuera titulada *El amor y la religión (Puntos de vista)*, Tr. Juana Castro. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1960.

²⁵⁴ Cabría precisar que en su experimento Taciturnus reconoce que aun en la poesía romántica si se combina lo cómico y lo trágico no se hace de una forma simultánea sino sucesiva. Ya Sócrates mismo lo expondría en el *Fedón* cuando al sufrimiento que le producían las cadenas le siguió (una vez que le fueran retiradas) una sensación de bienestar bien tangible. Aunque lo placentero y lo penoso no existen a la vez, en la conciencia irónica de Sócrates existe de ello una síntesis negativa. Es a esta síntesis a lo que apuntará Taciturnus a través del *Quidam* de la experiencia. Véase J. Lippitt, *op. cit.*

Tal connubio de broma y seriedad debe ser equitativo, perfecto en su balance, puesto que sólo esta condición otorga el carácter legítimo de lo cómico. El *Quidam* de la experiencia, por tanto, es el personaje más indicado para mostrar el dilema de la inflexión religiosa:

Lo que el *Quidam* de la experiencia comporta de demoníaco, es que, en el fondo, no puede reconocerse en el arrepentimiento, que en el punto extremo, se detiene en una relación dialéctica con la realidad [...] Planteado el arrepentimiento, la falta debe ser evidente y constatada. Pero la dificultad se presenta, precisamente, cuando eso se vuelve dialéctico. Por eso [...] si el *Quidam* de la experiencia hubiera cometido un pecado real, hubiera sido más fácil sacarlo de apuros, pues se hubiera evitado la dialéctica.²⁵⁵

Esta situación es, por lo pronto, ignorada por el propio *Quidam*; todo su galimatías amoroso con la niña, la *Quaedam*, lo extravía de sí mismo pero, es precisamente en esta confusión, que primará en él la animosidad religiosa.

El sentimiento de lo religioso que nos llega directamente de la realidad, es un sentimiento precario; puede ser muy bien que uno se sirva de categorías estéticas y que esté adquiriendo sabiduría; pero si la realidad no ha sido capaz de aniquilar al individuo, y puesto que él sucumbe por su culpa, lo religioso es más claro.²⁵⁶

Preñado de lo dialéctico, el *Quidam* será tanto cómico como trágico, pero esto no lo podrá apreciar él mismo. Únicamente Taciturnus puede hacerlo.

El *Quidam* de la experiencia hubiera sido un hombre muy distinto, si, en su equilibrio espiritual, hubiera comprendido allí lo que hacía. Pero su pasión inquieta lo torna trágico en el empleo del engaño, y precisamente porque procede

²⁵⁵ AR, p. 84.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 86.

correctamente, veo yo la síntesis de lo cómico y lo trágico, pues si procede correctamente, no es, como él piensa, porque su exaltación llena de simpatía por ella tenga la fuerza necesaria para arrancarle una verdadera inclinación amorosa. No sino que en el origen de la victoria que él consigue sobre su temeridad trágica, encontramos el hecho de que la inclinación amorosa de la niña no vale gran cosa, y este hecho, precisamente, es lo cómico.²⁵⁷

El *Quidam* tendrá que “esperar que la realidad le diga lo que merece en el fondo”,²⁵⁸ y este es un movimiento que no puede ser “una coma en un párrafo, ni tampoco una partícula: un entretiempos que no hace más que comenzar una frase”.²⁵⁹ El taciturno autor advierte al posible lector que todavía lo siga, que únicamente en el Sistema es posible que el hombre envejezca en cinco días, en una suerte de cadenas conclusivas de párrafos.

Kierkegaard despeja el camino hacia una experiencia de lo tragicómico pero no sin antes poner de manifiesto que en tanto lo trágico requiere de un soporte histórico, lo cómico jamás se apuntala en éste; el poeta cómico no necesita ampararse con lo histórico. Sólo basta con la idealidad cómica para reírse, y esto “ocurre así porque estamos más inclinados a descubrir los lados flacos de las gentes que a ver lo que hay de grande en ellos, porque vale más reírse de cualquier cosa que llorar no teniendo una garantía segura, como si no fuera completamente legítimo que un tonto se ría de todo”.²⁶⁰

La intentona pericial de Taciturnus consiste en acercarse cada vez más al ámbito religioso. Es de aquí que resulte de suma importancia aclarar que lo estético –su resultado– compete de lleno a la exterioridad, ya que:

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 117.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 88.

²⁵⁹ *Idem.*

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 69-70.

“Puede mostrarse y puede ser visto hasta por un miope con ayuda de unos gemelos de teatro”.²⁶¹ El resultado ético es más difícil de ser mostrado. En lo estético se requiere de un lapso de tiempo infinitesimal para que pueda apreciarse que el bien ha triunfado sobre el mal, de modo que por ello se ha hecho una combinación de lo estético y lo ético: “Se ha retardado la idea ética de conjunto, y se ha retardado la rapidez infinita con ayuda de categorías estéticas (destino-azar), y luego, por fin, en la idea ética de conjunto se ha pretendido ver el orden cósmico, una providencia, la Providencia”.²⁶² Esto quiere decir que en su unión a lo estético lo ético se torna en algo pueril, se vuelve laxo. A esto Taciturnus antepone los casos de Boecio, Solón y Platón, quienes por aquella misma razón disientían de la poesía y de los espectáculos poéticos.

Por sí misma, la ética no tiene necesidad de nada externo, “y menos aún de algo dialéctico y tan equívoco como el destino o el azar, o la evidencia de un papel timbrado”; la ética en realidad quiere estar separada de la estética y prefiere, mejor, estrechar sus lazos con lo religioso. A pesar de no considerarse a sí mismo como un individuo religioso, Taciturnus pone en claro los sutilísimos hilos que promueven lo religioso, escuchemos sus palabras:

Lo religioso desempeña [...] el mismo papel que lo estético, pero en un sentido superior, aleja la celeridad infinita de lo ético y tiene lugar el desenvolvimiento, pero el escenario está en lo interno, en los pensamientos y en el espíritu, lo que no es posible ver, ni siquiera con unos gemelos de teatro. El principio del espíritu es que lo externo y lo visible, la magnificencia del mundo o su miseria para los que existen, el resultado externo o la falta de él para los que actúan, existen para tentar la fe; por tanto, no para engañar, sino para que el espíritu pueda ingeniarse para

²⁶¹ *Ibid.*, p. 74.

²⁶² *Idem.*

reducir lo exterior y lo visible a la indiferencia, y pueda conquistarse de nuevo a sí mismo. Lo externo no cambia nada de la cuestión; ante todo, el resultado permanece en lo interior, y luego, será constantemente diferido.²⁶³

Con lo anterior se quiere decir que lo estético cuenta, después de todo, con desenlaces: el héroe triunfa, conquista, o bien sucumbe; en tanto que en el ámbito íntimo de lo religioso, quien crea que ha terminado (“—es decir, que se lo imagina, pues eso no se puede creer, ya que la fe precisamente es la infinitud”), está derrotado.²⁶⁴ De aquí también el que el *Quidam* de la experiencia se halle precisamente en el conflicto que plantea el arrepentimiento como otro de los elementos movidos por el *pathos*, y que no tenga cabida en el escenario de la poesía, y mucho menos en el Sistema. Éste por lo demás no se acerca, ni un ápice, a la existencia.

Así consigue Taciturnus sugerir la síntesis tragicómica que el malentendido,²⁶⁵ desde el suelo estético, no comprende.²⁶⁶ El punto crucial está en que la estética se halla correlacionada con lo ético y lo religioso en términos de oposición, y esta anteposición deja relucir la dispersión de la estética en lo múltiple de la experiencia vital. El *Quidam* de la experiencia, si bien se halla en el dilema que presenta el arrepentimiento, éste no podrá arrepentirse de sus actos, estará demoníacamente condenado a mantener intacta la posibilidad, en la más profunda de las melancolías, de recuperar a su amada niña.

²⁶³ *Idem.*

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 76.

²⁶⁵ Atengámonos a la siguiente definición: “El malentendido existe en todas partes donde se juntan cosas heterogéneas, sin embargo como están puestas en relación es que puede haber alguna clase de acuerdo entre ellas y esto es precisamente lo que le da existencia al propio malentendido, y desde el punto de vista dialéctico es tanto cómico como trágico”, *ibid.*, p. 40.

²⁶⁶ “Se trata entonces de lo tragicómico, en que ni lo cómico ni lo trágico se hallan presentes en el fondo, puesto que no se plantea ninguna pasión esencial. Ambos están planteados en lo tragicómico, y el espíritu, que se vuelve dialécticamente infinito, ve a la vez dos cosas”, *ibid.*, p. 44.

Pero si los efectos de la pareja estético-ético son contrastantes, lo son aún más los que produce lo estético-religioso. Taciturnus acudirá al ejemplo de la actitud estética en la figura de un “suertudo”, quien sólo conoce los sufrimientos y las miserias de la vida apenas de oídas y, que siendo vagamente consciente de que esto podría ocurrirle a él mismo, se halla instalado en la seguridad por efectos de una ficción religiosa.

Desde el punto de vista religioso, el supremo peligro consiste en no descubrir siempre que uno está en peligro, aun cuando por lo demás se posea dinero, y la niña más bella e hijos encantadores, aun siendo el rey del país y aunque se forme parte de gentes apacibles desprovistas de cualquier pesar.²⁶⁷

Taciturnus plantea entonces que la existencia requiere de una creciente interioridad y de la profundización en la pena. Sólo así podrá experimentarse la verdadera felicidad. El hombre suertudo se encuentra en un nivel tan superficial ante la realidad que hasta la estética lo tiene por cómico. La única manera de experimentar la verdadera dicha es en el peligro:

Ser feliz cuando uno se encuentra sobre 70 000 brazas de agua y separado por centenares de leguas de toda ayuda humana... sí, ¡eso es grande! Nadar en aguas poco profundas, en compañía de gentes que caminan en el agua, eso no es lo que se llama religioso.²⁶⁸

Esto nos habla de la proximidad, ya no de la risa y el llanto, del Jano Bifronte, sino de la alegría y el pesar. Desde el punto de vista religioso la risa es distinta de la alegría. Acudamos aquí, *mutatis mutandis*, y como referente crítico, al brillante texto de Charles Baudelaire

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 119.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 121.

de 1855 (casualmente la datación de la muerte del danés) titulado: “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”, y que constituye un ensayo de estética de lo cómico sin paralelo:

La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de grandeza infinita y de una miseria infinita. Miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos.²⁶⁹

Además de ser una lección de prosa, lo que Baudelaire nos ofrece es una perspectiva completamente mundana de lo cómico, así es como desemboca en el desarrollo de una noción más allegada a nosotros que a Kierkegaard, nos referimos a lo grotesco. Si antes lo cómico tenía como función la imagen mimética que en su desviación miraba a otro mundo —el de los valores morales—, ahora, lo que el francés llama lo *grotesco cómico absoluto*, no es una representación sino una *creación* paralela de otro orden, ya no implica contraste ni oposición, sino una refracción deformante y “mostrenca” (Franz Kafka, Alfred Kubin, Samuel Beckett o George Groz son ejemplos sobrados de ello).

Hay un caso en el que la cosa es más complicada —dice el poeta francés. El de la risa del hombre, pero risa de verdad, risa violenta, ante la apariencia de objetos que no suponen un signo de debilidad o de desgracia de sus semejantes. Es fácil adivinar que me estoy refiriendo a la risa ocasionada por lo grotesco. Las creaciones fabulosas, los seres cuya razón, cuya legitimación no puede extraerse del código del sentido común, con frecuencia

²⁶⁹ Véase Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, op. cit., p. 94.

excitan en nosotros una hilaridad loca, excesiva, que se traduce en desgarramientos y desternillamientos interminables.²⁷⁰

Lo que antes era motivo de comicidad porque además conllevaba las lecciones de la virtud, en el mundo contemporáneo y, por tanto en el arte, lo que era excepción y anormalidad, hoy en día es la regla que impera por todas partes: “Lo cómico sólo puede ser absoluto en relación con la humanidad caída, y así es como yo lo entiendo” –escribe Baudelaire con la tintura maligna de sus florituras.

Pero volviendo a Kierkegaard, nos hallamos en un territorio donde lo cómico está lejos de tener una función degradante ahijada con el vértigo, sino un efecto edificante en los sentidos ético y religioso. De aquí que se encuentren en su obra numerosas remisiones a los autores de comedias que le fueran más o menos contemporáneos y que sus críticas a éstos fuesen una combinación de admiración y de repulsa. Su crítica a André Scribe por ejemplo iba por el lado de su estilo desmoralizante, y por más ingenioso que le pareciese, el dramaturgo francés se deleitaba en un “todos somos éticamente corruptos”.²⁷¹ Una suerte parecida correrá en sus opiniones el dramaturgo Holberg, ya que en sus comedias presentaba a sus personajes trastornados por el sufrimiento. Para Kierkegaard estas formas de comicidad contrastaban con el más puro espíritu cómico, es decir, con el espíritu de una mente elevada como Sócrates.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 100.

²⁷¹ La influencia de André Scribe en la obra de Kierkegaard se vio fielmente reflejada en el texto “El primer amor. Comedia en un acto, de Scribe, traducida al danés por J. L. Heiberg”, que forma parte de los escritos de A, en *O lo uno y lo otro*, *loc cit.*

También Johannes Climacus,²⁷² como autoridad del *Postscriptum*, aborda la legitimidad de lo cómico (en la segunda de las cuatro tesis posibles y reales de Lessing) en términos muy semejantes a los del *Quidam*: “El *pathos* que no es salvaguardado por lo cómico es una ilusión; lo cómico que no es protegido por el *pathos* es inmadurez”.²⁷³ En un mismo comentario cabe el maridaje de comicidad y seriedad e incluso –como asegura el *Quidam* de la construcción imaginaria (como ahora lo llama Climacus)– es la forma en que “lo infinito puede estar trabajando en un ser humano, y nadie, nadie lo descubre al mirarlo”.²⁷⁴

Así como Kierkegaard se vio precisado a delimitar el lugar de legitimidad de lo cómico, lo mismo requirió hacer con el humor, puesto que este reviste como aquél un carácter superfluo y gratuito. Climacus lo señala como un humor inmaduro, al que habrá de oponer la debida reserva: “[este] humor no toma parte en el aspecto de sufrimiento de la paradoja ni en el aspecto ético de la fe, sino tan sólo en el aspecto divertido”.²⁷⁵ El humor inmaduro es mera frivolidad, ya que éste “se ha extirpado demasiado pronto de la reflexión”.²⁷⁶

Aburrido del tiempo y de la interminable sucesión temporal, el humorista salta y encuentra un humorístico alivio en la afirmación de lo absurdo, justo como puede ser un alivio el hacer

²⁷² Este pseudónimo evoca un personaje real bizantino: Juan Climaco, ermitaño del Sinaí; escribió hacia el año 600 una obra teológica: *Escala del Paraíso*. Cabe aclarar que Kierkegaard escribió la obra *Johannes Climacus o el dudar de todas las cosas* (publicado póstumamente en 1872 en los *Papirer*), refiriendo a Climacus no como un pseudónimo sino como el personaje (cfr. la edición castellana, Buenos Aires, Gorla, 2007). Más tarde este nombre fungiría como pseudónimo en dos obras fundamentales: *Migajas filosóficas o un poco de filosofía* (1844) y *Postscriptum no científico y definitivo a Migajas filosóficas* (1846).

²⁷³ Véase, S. Kierkegaard, *Postscriptum*, p. 87 VII 68 (traducción al inglés de los Hong).

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 91 VII 71 (traducción al inglés de los Hong).

²⁷⁵ Véase *Postscriptum*, p. 293 (SV: 249). Tr. castellana de Nassim Bravo, *op. cit.*

²⁷⁶ *Idem*. La reflexión para Kierkegaard, como ya hemos sugerido en otros momentos, posee diversos grados de apreciación. Si bien la reflexión es propia del pensar sistemático, en su concepción estética será también un elemento relacional que podrá implicar el salto a los otros dos estadios subsecuentes.

parodia del significado de la vida al acentuar paradójicamente las trivialidades, al abandonarlo todo para concentrarse en los juegos de bolos y en el entrenamiento de caballos. Pero éste es un fraude que hace el humor inmaduro de la paradoja para incitar la arbitrariedad de una pasión ferviente. Este humor inmaduro se halla tan lejos de ser religiosidad, que termina por ser un subterfugio estético que pasa de largo por el ético.²⁷⁷

De modo que sólo la auténtica comicidad puede ser humor. Lo cómico por tanto deberá basarse en un entrenamiento previo. Se debe cuidar muy bien el objeto que nos mueve a risa; no reír sin más de lo que nos despierta una pasión hostil (lo que de consuno nos arrastraría hacia la bajeza moral). Por el contrario, será más aconsejable poner el objeto de nuestras risas en lo que nos despierta simpatía e interés, en una continua e instructiva resistencia frente a lo gratuito. El propio Climacus describe esta actitud como la tarea de manejar lo cómico “con temor y temblor”. El terror y lo cómico no son necesariamente incompatibles, y la compasión juega un papel importante en ello.

Lo cómico pone en evidencia las deficiencias de lo finito, puesto que supone la inadecuación del *pathos* infinito y las limitaciones de las circunstancias mundanas.

John Lippitt (en el estudio citado) indica a los lectores del *Postscriptum* que no se deben simplificar las contradicciones que Climacus pone en juego respecto de lo cómico. El estudioso señala entonces tres principales contrariedades que a continuación exponemos de forma abreviada:

1. La incompatibilidad entre la capacidad de un *pathos* infinito y las restricciones de las circunstancias finitas. Hincarse a rezar es un ejemplo cuyo efecto cómico señala esta incompatibilidad.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 294 (SV: 250). Tr. Castellana de Nassim Bravo.

2. Lo cómico debe ser colocado polémicamente hacia las deficiencias de lo finito (lo polémico caracteriza a la sátira). La filosofía especulativa es un claro ejemplo de un fenómeno finito tomado más seriamente de lo que merece: la supuesta posesión de un saber absoluto. Y,
3. La contradicción cómica nunca es dolorosa.

De aquí que Kierkegaard-Climacus elija no hacer uso de lo cómico para vilipendiar a los hombres sino, por el contrario, para polemizar satíricamente, de modo que lo que nos mueva a risa sea la contradicción misma (sobre la cual los personajes en juego se engañan). Pero si lo cómico es indoloro uno se ve tentado (como lo sugiere Lippitt) a considerar como un contrasentido el que se lo tenga como eje ético-religioso, porque si lo ético requiere la seriedad del compromiso y lo religioso implica necesariamente la experiencia del sufrimiento, ¿en dónde caben entonces la comicidad y el humor? Climacus parece encontrar para ello una respuesta convincente, “una salida”: el humor cristiano.²⁷⁸

Por tanto es, en estas coordenadas, que la ironía y el humor, como formas de lo cómico, jugarán un papel decisivo en las “piruetas” o “saltos” que el agente existencial podrá ejecutar hacia un nuevo estadio existencial. Lo cómico permite ver la vida desde una perspectiva ética o religiosa. “Todos estamos en esto juntos”: los que nos reímos y los que nos mueven a risa, y de aquí el valor aleccionador de lo cómico. La búsqueda de incongruencias por parte de la mente cómica permite el desarrollo de la interioridad ética o religiosa, es decir el desarrollo de un punto de vista superior.

²⁷⁸ Lippitt hace un interesante comentario basado en el estudio de Roberts C. Roberts (“Humor and the virtues”, *Inquiry*, vol. 31, 1988), según el cual una “salida cristiana” es diferente de la revocación del humorista. La fe en Dios que “prevalecerá al final” juega el papel de “la creencia auxiliar que descarga [al cristiano] de la total responsabilidad de corregir el mal”. Esa salida permite al cristiano, “en circunstancias adecuadas, tratar el mal moral con un toque de luz”, *op. cit.*, pp. 131-134.

Frater Taciturnus y Johannes Climacus, si bien guardan respectivas distancias en cuanto a la experiencia y ejercicio de lo cómico, ambos apuntan al humor como “el último estadio en la interioridad existencial antes de la fe”.²⁷⁹ Taciturnus, afirmando la unidad de lo trágico y lo cómico en la persona del *Quidam* de la experiencia, y Climacus, por medio del distanciamiento cómico que impide el caer presas de la “visión objetiva” que embarga, con el más puro humor cerebral, al filósofo especulativo.²⁸⁰

Un legítimo humor, es decir, un humor maduro puede, a través de la distancia cómica, conducirnos hacia una nueva forma de ver. Implica, con todo, “una habilidad de compartir (aunque momentánea e incluso hipotéticamente) la perspectiva del otro”.²⁸¹ Y como este compartir puede apuntar tanto a la perspectiva del vicio como de la virtud, la destreza del humor radicaré precisamente en saber ver las incoherencias del vicio, de modo que el disfrute de ese humor que al principio nos empuja suavemente hacia la virtud, pueda llegar al final a expresarla en nosotros.²⁸² De aquí la importancia del papel potencial del sentido del humor en los “saltos” de la transición ético-religiosa.

Marguerite Yourcenar, en 1980, desde un suelo más bien taoísta que cristiano, alumbraba este mismo espacio al que Taciturnus y Climacus pretenden conducir a sus lectores. A la pregunta de cuál consideraba era su actitud ante la vida, la genial escritora afirmaba lo siguiente:

Se debe penar y luchar hasta el fin, nadar en el río siendo a la vez llevado y arrastrado por éste, y aceptar por adelantado la salida

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 293 (SV: 249).

²⁸⁰ Véase J. Lippitt, *op. cit.*, p. 164.

²⁸¹ *Idem.*

²⁸² *Ibid.*, p. 166 (Lippitt citando a R. C. Roberts).

que significa hundirse, pero ¿quién se hunde? Basta con aceptar los males, las preocupaciones, las enfermedades de los otros y las nuestras, la muerte de los otros y la propia, para partir de la vida como algo natural.²⁸³

No puede haber salvación para el que no asume el peligro; no existe la felicidad para quien no ahonda el sufrimiento, y todo ello sin estar en medio de los consabidos aspavientos, exultaciones y paroxismos de la estética que, a la luz de lo religioso, no son cómicos sino condenables. El humor no es admisible –parece decirnos el autor inicial– si se utiliza como pantalla de la irresponsabilidad intelectual, moral y religiosa.

Para finalizar, debemos insistir que la proclama kierkergaardiana de lo interior contra lo exterior, es decir de la subjetividad del ser humano, “que duerme, come y se limpia la nariz”, que “ama a una mujer, viviendo en la inquietud y en la pasión” –como lo ha expresado inigualablemente Ernst Bloch,²⁸⁴ *es* un pronunciamiento claro y definitivo frente al histórico decurso de la consideración objetiva hegeliana. La interioridad del sujeto escapa a todo intento de objetividad. De aquí también la profunda hipóstasis de las categorías estéticas kierkergaardianas (“dispersión, rotura de la coherencia del yo, melancolía y, final y fundamentalmente, desesperación”²⁸⁵), en una posición dialéctica que refiere una antítesis irreductible, no recompuesta mediante la conciliación hegeliana, sino atravesada de un salto mortal.

²⁸³ Véase Marguerite Yourcenar, *Con los ojos abiertos*. Entrevistas con Matthieu Galey, Buenos Aires, Emecé, 1993, p. 281.

²⁸⁴ Véase Ernst Bloch, *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel*, México, FCE, 1983, p. 366.

²⁸⁵ Véase Federico Vercellone, *Estética del siglo XIX*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2004 (La balsa de la Medusa. Léxico de Estética, 138), p. 110.

SEGUNDA INFLEXIÓN: EL TEATRO

El pensamiento kierkegaardiano y su influencia en el drama moderno

La dramaturgia de los pseudónimos

Kierkegaard echaría mano de la dramaturgia independientemente de su realización escénica formal. Si bien no utilizó los recursos de la representación que exigiría la cristalización del libreto teatral y de sus componentes (personajes y tramas) de una forma fáctica y unitaria, sí los utilizó de una forma textual fragmentaria a través de sus pseudónimos y 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 un panorama de tomas de posición existenciales, plenamente probadas por la experiencia vivida.¹

Desde sus primicias como escritor, Søren iría madurando su estilo a través de numerosos debates periodísticos de índole literarios que, ya sea firmados bajo pseudónimo (lo que era una modalidad entre los autores; por entonces Kierkegaard ya utilizaba el pseudónimo “B”, letra que encontró vacante en el repertorio utilizado) o abiertamente con su nombre (esto último sobre todo cuando se trataba de afianzar el reconocimiento hacia él por parte de J. L. Heiberg quien fuera, como ya hemos dicho, la suprema autoridad estética en Dinamarca), los

¹ Es preciso decir que Kierkegaard no dejará fuera los componentes inherentes al drama: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya, que Aristóteles ya ponía de manifiesto.

que lo fueran conduciendo hacia la construcción de un estilo, o mejor dicho, de un extenso y abierto abanico de estilos representado a través de un repertorio de voces dramáticas. En aquellos artículos Kierkegaard se había permitido ilustrar en algún momento sus disensiones bajo la forma de diálogos teatrales a los que Heiberg respondió con admiración. Y frente a lo cual Kierkegaard admitiría estar dando rienda suelta a innumerables voces irreprimibles dentro de él que, según su propia declaración: si no las expulsaba cada tanto “con un baño de sudor –así es como describo metafóricamente mi actividad como escritor– sin duda me atacarían las más internas partes nobles”.² Catexia objetiva –diríamos. Según esta revelación, por lo demás inédita, el joven Søren parece estar pisando un hallazgo proto-freudiano: la sublimación de la energía sexual, es decir, el desvío de la pulsión erótica y, en este caso particular, hacia la constitución de una laboriosa y heterónima escritura.³

Si bien Kierkegaard arrancará su carrera literaria y filosófica a partir de la ineludible influencia temática trazada por el idealismo especulativo alemán (Fichte, Schelling y Hegel), por una parte, y del idealismo romántico (partiendo de Goethe hasta F. Schlegel, Novalis y su coterráneo el poeta Oehlenschläger), en materia de estilo, su particular talento lo lanzará hacia otra, muy diferente, dirección.

Por otra parte, habría que señalar que la discrepancia fundamental de la dialéctica kierkegaardiana frente a la hegeliana radica, fundamentalmente, en que el sujeto,

² Véase Joakim Garff, “1836. A Somersault into the Siberia of Freedom of the Press”, en: *Soren Kierkegaard, op. cit.*, p. 67. (Traducción de la fuente a mi cargo.)

³ Este rasgo de la personalidad erótica de Kierkegaard ha sido acotado con certitud por Jean Wahl en su monografía de Kierkegaard. Véase Jean Wahl, *Kierkegaard*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1989. Por otra parte, la pseudonimia kierkegaardiana guarda una enorme relación con la escritura heterónima, comparable en alguna manera con la del poeta lusitano Fernando Pessoa.

inmerso en el sistema, carece de una suma de determinaciones y voluntades que le permitan efectuar la síntesis de sentido que configura al individuo. Con esto se quiere decir que el sujeto hegeliano quedará descentrado en la dialéctica existencial, el sujeto abandonará su unicidad patrimonial.

Según la dialéctica kierkegaardiana, la conformación de voces dispares, puestas en forma a través de la autoría pseudónima, servirán para ejercitar una comunicación, que fincando sus vínculos hablantes en la contradicción misma (nunca en su superación) y en el silencio, cumplirán el propósito –vía indirecta– de otorgar a los lectores el poder de contactar su propia subjetividad. Las diversas individualidades pseudónimas envían su propio y particular mensaje idiosincrásico –por decirlo así– a los lectores y, de esta forma, éstos pueden apelar también a la diversidad interpretativa de sus posiciones. Esta astucia comunicativa indirecta da al individuo un valor indeterminado, una posibilidad de ser, más que de saberse, un ser paradójico: una tensión de cuerpo-alma, finitud-infinitud, relativo-absoluto, contingente-trascendente y, todo ello, encarnado en una matizada diversidad de asunciones del yo. Cabe decir que este original rasgo estilístico, el marcado por la heteronimia-pseudonimia, ofrece ricos territorios a la exploración interpretativa de la modernidad

De aquí que este *opus* dramaturgico, comprendido en un vasto repertorio de voces creativas, se haya puesto al servicio de la reflexividad de una prosa filosófica. La pseudonimia y las *dramatis personae* se han entonado en una concertación de voces totalmente interiorizada, en primera instancia, por el autor y, en segunda, por el vínculo poético-filosófico y religioso que éste ha

establecido con los lectores, vínculo que sólo podrá hacerse efectivo por medio de un mensaje fundamentalmente indirecto.

Lo cierto es que los autores pseudónimos, así como las *dramatis personae* que pueblan la obra kierkegaardiana han sido corporeizados con el objeto de revelar al lector su propio semblante subjetivo. Como emisarios de un código intrincado y diversificado, como el que implica la dialéctica de los estadios de la vida, estos caracteres actuarán no una única trama, sino una diversificación de tramas extremas (de índole estética, ética, religiosa), cuyas colisiones necesarias estarán ya previstas por el agente secreto⁴ que las promueve.

Con estos recursos, Kierkegaard parecerá estar ejercitando para sus lectores relaciones del tipo más profundo, vínculos donde la autorrevelación se torna posible. Pero, para que esta autorrevelación cristalice, será preciso que los discursos pseudónimos actúen, por así decirlo, de forma meta-discursiva. El blanco de esta intencionalidad comunicativa indirecta y oblicua serán finalmente los lectores. Es en éstos donde estará depositada (o no) la posibilidad de la autorrevelación que implicará el acrecentamiento de la conciencia subjetiva.

El devenir existencial (noción fundamental) no podrá ser captado a través de un discurrir filosófico pretendidamente objetivo, ya que éste, generalmente, no podrá ser más que aproximativo y, sobre todo, pondrá afuera lo que sólo puede permanecer adentro, en la interioridad de la persona (en su sentido cualitativo) y del individuo (en su sentido cuantitativo).⁵ Es por ello que

⁴ No podemos dejar de mencionar que Kierkegaard mismo declaró aquí y allá el haber abrigado la oculta y verdadera vocación de ser detective privado, agente o policía.

⁵ En el orden espiritual, la distinción entre individuo y persona es imprescindible. Acudimos aquí a la referencia de Maritain al texto de P. Garrigou-Lagrangé, en su monografía sobre Lutero: "El hombre no será plenamente una *persona*, un *per se subsistens* y un *per se operans* sino en la medida en que la vida

sólo por medios indirectos se podrá destruir la ilusión de la objetividad.

La pulsión plural de las voces pseudónimas permitirá desplegar el pensamiento existencial y determinar que la exhibición del drama, del componente dramatúrgico de la vida y por tanto de la historia, será el mejor recurso metodológico para conducir a los lectores por la intrincada dialéctica del devenir existencial, donde la interioridad se legitimará como la única y secreta propietaria de la trama.

Mi punto de vista como escritor (texto póstumo firmado por el propio Kierkegaard) es un documento que revela el magisterio de ciertas claves escriturales planteadas, de origen, al escritor, cuya vitalidad ha permitido revestir e impulsar a los pseudónimos (tanto estéticos como ético-religiosos). Como una visión panorámica de toda su trayectoria como escritor se reconoce, firme y abiertamente, la conveniencia y efectividad de la comunicación indirecta: “El lector no podía relacionarse directamente conmigo –reconoce el danés–, porque ahora, en lugar del incógnito del escritor estético, yo había interpuesto el peligro de la risa y las muecas de la burla, a las que la mayor parte de la gente teme”,⁶ y lo cierto es que el peligro de esa comunicación contorsionada, donde asalta a cada paso la ironía, “recientemente inventada y altamente graciosa”, y que anima a los pseudónimos, son la prueba de un “cierto tipo de locura”.⁷

Lo cierto es que desde el lugar revelador que constituyen estas páginas autobiográficas, Kierkegaard

de la razón y de la libertad dominen en él a la de los sentidos y las pasiones; sin esto, será, como el animal, un simple *individuo* esclavo de los acontecimientos, de las circunstancias, siempre a remolque de cualquier cosa, sin poder pretender ser todo...”. Véase de Jacques Maritain, “Lutero o el advenimiento del yo”, en: *Tres reformadores. Lutero-Descartes-Rousseau*. Madrid, Encuentro, 2006, p. 27.

⁶ Véase MPV, p. 80.

⁷ *Idem*.

admitirá, sin solicitar apelación, que no le era posible comunicar su más legítimo mensaje bajo la directa investidura de un autor religioso. Tenía que utilizar el truco, la charada, la broma y el engaño plural de los autores pseudónimos. “Mientras se producían las obras poéticas, el escritor vivía bajo estrictas reglas religiosas” – dice. Y es precisamente porque pugna por la comprensión de sus lectores (y ya que en un primer momento como autor religioso habría resultado tan polémico como poco atractivo), los escritos estéticos serían las tácticas que, para la profesión de escritor, permitirían ir poniendo en forma la propia escritura y, aunado a ello, perfilar un “modo público de existencia”. Kierkegaard da fe del desarrollo de su vida literaria pero, sobre todo, quiere indicar la transición de un estilo escritural: “Comprendí desde el principio que esta producción era de naturaleza interina, un engaño, un proceso necesario de eliminación”.⁸ Su verdadera dieta descansaba en responder a cómo ser cristiano en la cristiandad.

No obstante, la simulación y el engaño de las obras estéticas (poéticas, como éste las llama) servirían, contradictoriamente, para simular y engañar lo menos posible: “estoy convencido –asienta en este texto póstumo– de que raramente ningún autor ha empleado tanta astucia, intriga y sagacidad para lograr honores y reputación en el mundo con vistas a engañarlo inversamente en beneficio de la verdad”.⁹

Descripción especular, Kierkegaard detalla aquí sus artes de simulación: “Dejarme ver cada noche durante cinco minutos por algunos centenares de personas bastaba para mantener la opinión: ‘no tiene nada que hacer, es un

⁸ *Ibid.*, nota del autor, p. 104.

⁹ *Idem.*

holgazán”¹⁰. Lo cierto es que tras la máscara de dandismo, el escritor (mejor, los escritores A y B y Víctor Eremita, el “presunto responsable de la edición”) se aplicaba diligentemente en la redacción de los textos de *O lo uno o lo otro*.¹¹ Al tiempo que redactaba, publicaba y rubricaba ciertos *Discursos edificantes* con el sello de su identidad nominal.

De las obras pseudónimas es destacable sin más la voz de Johannes Climacus, sin duda la voz más filosófica del programa kierkegaardiano. A éste (aunque de un forma aludida primeramente) se deben el texto inconcluso *Johannes Climacus eller De obnibus dubitandum est*, que señala el comienzo de su carrera filosófica (una vez defendida la tesis doctoral sobre la ironía en Sócrates, en 1841), y luego (en forma explícitamente pseudónima): *Migajas filosóficas* y el *Postscriptum no-científico y concluyente a las Migajas filosóficas*. Se trata de la voz de un autor cuasi-cristiano que sin embargo pretende acercarse a Dios afirmándolo desde la interioridad.

Este pseudónimo, que además de revestirse como uno de los personajes más legítimamente conceptuales (según la designación deleuziana) y destacarse de entre el concierto polifónico de las voces pseudónimas, ejerce su fiera radicalidad frente a Hegel, se erigirá como el representante *excelsius*, del pensador privado con el que se equiparaba el propio autor original.

En este extensísimo *Postscriptum no científico y concluyente a las Migajas filosóficas*, Johannes Climacus

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Rafael Larrañeta redondea esta circunstancia de forma puntal: “No terminaba de trabajar hasta la noche y, entonces, se apresuraba a ir corriendo al teatro, permaneciendo allí sólo un momento. ¿Por qué ese extraño comportamiento? Porque temía que esta obra le creara una reputación demasiado grande en Copenhague y, dejándose ver cada tarde durante cinco minutos ante cientos de personas, seguiría propalándose la idea de que era un aburrido y un holgazán”, véase “Presentación” de Rafael Larrañeta, en: *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida*, vol. 2/1, *op. cit.*, p. 11.

dedica un apartado, a manera de apéndice (el cual sin embargo aparece insertado hacia la mitad de la obra) titulado “Un vistazo a un esfuerzo contemporáneo en la literatura danesa”, donde el autor pseudónimo expondrá la amplia polémica entablada por las voces pseudónimas y donde el propio Magister Kierkegaard fungirá como un pseudónimo más entre otros, lo que introduce una nota clave y paradójica. Aquí se consignan una a una todas las motivaciones de los pseudónimos, desde los que habitan *O lo uno o lo otro*, los escritores “A” y “B”, Víctor Eremita, y el juez Wilhelm, Juan el Seductor, hasta los que pueblan los textos de *Temor y temblor* de Johannes de Silentio, “¿Culpable no culpable?”, de Frater Taciturnus.

Los pseudónimos del ámbito estético son, en cierta forma, todos los pseudónimos utilizados por Kierkegaard, pero con notables diferencias de grado: el esteta A, Víctor Eremita, Constantin Constantius, Johannes el Seductor son ciertamente los más apegados a la vivencia artística y poética, los posesos del hechizo estético. Sin embargo ellos van de la mano de otra dimensión que cobran los pseudónimos sobrecogidos por la experiencia ético-religiosa, es decir el autor B, de la segunda parte de *O lo uno o lo otro* (que incluye los escritos sobre el matrimonio del juez Wilhelm); el mismo Constantin Constantius, de *La repetición*; Johannes de Silentio, de *Temor y Temblor*; Vigilius Haufniensis, de *El concepto de la angustia*, y Anticlimacus, de *La enfermedad mortal* y, por supuesto, Johannes Climacus de *Migajas filosóficas* y el *Postscriptum*.

Como Aristóteles, Kierkegaard acudía al teatro como espectador y, como aquél, también trabaría relación con coregos, actores y actrices. Sus textos sobre Louise

Heiberg y Herr Hansen son pruebas elocuentes en este sentido. El teatro, la teatralidad, el drama y los dramaturgos inundan las páginas del *opus kierkergaardiano*: Overskou, Holberg, Scribe, el propio Heiberg, y aquellos que les antecedieron: Shakespeare y Goethe. Así como la novelística de Fru Gyllembourg (madre de J. L. Heiberg), y todo el acervo teatral clásico que puebla su obra desde Sófocles, Longo, Molière, Mozart, Lessing, hasta Tieck, los hermanos Grimm y, como hemos dicho, J. L. Heiberg (al que cita reiteradamente), y otros más. Su abundante acervo referencial, además de ser prolijo literariamente hablando es, acentuadamente, del orden de una pasión puesta en la dramaturgia, y en la convicción de su poder ejemplar a la hora de dirimir los problemas de las existencias reales.

El viaje al que nos conduce el esteta A, como camaradas insepultos, hacia el entronamiento moderno de una Antígona transformada, en su esencia sofocleana, aristotélica y hegeliana, e independiente de las formas del texto dramático originario, ampliarán el argumento hasta hacer respirar a la heroína fuera de la trama propiamente dicha. Este distanciamiento de la trama originaria pondrá de relieve una teoría dramática alejada de los componentes aristotélicos de la composición dramática que determina la acción.

En la riqueza referencial inherente al método kierkergaardiano, relativo al teatro y la teatralidad, advertimos el alejamiento de la trama en pos de un sentido escritural multívoco, en respuesta a una motivación fundamental: la existencia:

El oficio de escritor se ha convertido en el más adocenado de todos –asienta en el *Diario íntimo*–. En general sólo se persigue el ponerse en evidencia como un aprendiz de jardinero en un

anuncio ilustrado del Diario de Avisos Económicos; sombrero en mano, todo reverencias y zalemas, ofreciéndose a fuerza de buenas referencias. ¡Qué tontería! Quien escribe ha de comprender el tema propuesto mejor que los futuros lectores. O si no que no escriba.¹²

Es, con esta radicalidad, que nuestro dramaturgo pondrá su “granito de arena” en el agobiante cuadro de las categorías del drama y de su transformación en la historia. En el *Postscriptum*, Climacus se permitirá incluso establecer la paronimia entre la visión histórica-universal hegeliana y la ética y, más aún, entre lo histórico universal y Dios, en términos teatrales:

Permíteme que ilustre a través de una metáfora de manera más gráfica, la distinción entre lo ético y lo histórico universal, la distinción entre la relación ética del individuo con Dios, y la relación de lo histórico universal con Dios. Ocurre algunas veces que un rey pida tener el teatro para él solo, aunque esta distinción, que excluye a los ciudadanos comunes, es accidental. No así cuando hablamos de Dios y del teatro real que tiene para sí mismo. De acuerdo con esto, el desarrollo ético del individuo es el pequeño teatro privado en que Dios ciertamente es el espectador, pero donde en ocasiones el individuo mismo juega a ser espectador, siendo que debiera por esencia ser actor, no uno que engañe, sino que revele que todo desarrollo ético consiste en revelarse ante Dios. [...] Pero en lo que a Dios se refiere, es el real escenario en que Él, no de forma accidental, sino esencial, es el único espectador, porque es sólo Él quien *puede* serlo. La admisión a dicho teatro se encuentra vetada para todo espíritu existente. Si presume de ser ahí un espectador, simplemente olvida que él mismo debiera ser actor en aquel pequeño teatro, y tendría que dejarle al real espectador y poeta la resolución de cómo habrá de utilizarlo en aquel drama real, el *Drama Dramatum* [el Drama de dramas].¹³

¹² Véase S. K., *Diario íntimo, op. cit.*, p. 111.

¹³ *Postscriptum* VII, 129, 130 (Traducción de la fuente a mi cargo, las cursivas son del autor.)

Para emitir el mensaje secreto, intransferible, que comporta la utilización de este método dramático, que exige, por principio, un actor y un espectador, será preciso transmitirlo no desde la univocidad de una sola voz, sino a través de la pluralidad pseudónima, la que habrá de replicar sobre el sentido y la transfiguración del devenir singular de cada individuo existente.

Una lectura kierkegaardiana en la dramaturgia de Henrik Ibsen

Quisiera aclarar desde un principio que las siguientes líneas no son el resultado de una investigación que situara a Henrik Ibsen, en particular, bajo la influencia directa del pensamiento de Kierkegaard. Este estudio históricamente es imposible, puesto que la crítica especializada no cuenta con elementos definitivos para establecer con toda precisión los puntos generales o particulares que dataran tal influencia.

Por otra parte, con lo que sí se cuenta es con una serie de testimonios biográficos que apuntan hacia la probable influencia, real, que nos ocupa. Una de las fuentes para respaldar esta observación la extraigo del estudio de Bruce G. Shapiro,¹⁴ en el cual refiere, entre otras cosas, que sin lugar a dudas Ibsen tenía un conocimiento cercano de la obra kierkegaardiana. Por ejemplo en relación con su obra *Brand* negó toda posible influencia de Kierkegaard para así defenderse de los críticos que él juzgaba superficiales y parciales tanto frente a la filosofía del danés como a su propia dramaturgia. Antes prefería deslindarse del filósofo que ser malinterpretado.

Otro dato autobiográfico que refuerza el conocimiento kierkegaardiano de Ibsen procede de su familia política. Es sabido que la madrastra de la esposa de Ibsen: Magdalena Thoresen, como dramaturga e intelectual danesa, era una ávida lectora de Kierkegaard y que influyó a su hijastra Suzannah Ibsen, por lo que con toda seguridad Kierkegaard era una presencia familiar en el ámbito de los Ibsen. De acuerdo con Shapiro, “*La comedia del amor*, una sátira en verso sobre la sociedad

¹⁴ Véase Bruce G. Shapiro, *Divine Madness and the Absurd Paradox. Ibsen's Peer Gynt and the Philosophy of Kierkegaard*. New York, Greenwood Press, 1990. (La traducción de esta fuente es nuestra.)

noruega contemporánea, representa la primera creación dramática totalmente kierkegaardiana”.¹⁵ El propio Shapiro escribió el ensayo citado, que no es sino una lectura sobre el *Peer Gynt* de Ibsen bajo la lente del pensamiento kierkegaardiano.

Tomando como modelo la empresa de Shapiro, seguiré sus parámetros para comentar la misma obra de Ibsen, para lo cual se ha establecido para *Peer Gynt* el estadio estético como punto de referencia con la dialéctica de Kierkegaard, y llevando más adelante el análisis, para *Brand*, los estadios ético-religioso, aunque cronológicamente la segunda obra de Ibsen precedió a la primera. Por último se desembocará en la célebre obra que casi haría sospechar que Ibsen era una mujer habitando un cuerpo de hombre: *Casa de muñecas*.

Peer Gynt (1867)¹⁶

Peer Gynt es por excelencia un personaje estético, responde a las características señaladas por Kierkegaard como un personaje entregado a la sensualidad, al ímpetu de una naturaleza aventurera, sin escrúpulos. Se trata del héroe de la inmediatez, en el cual el yo no prospera, la interioridad no enraíza. El protagonista del estadio estético –fuera del irremplazable Don Giovanni musical–, aunque se encuentra tocado ya por los dos estadios subsecuentes, o por lo menos tambaleante frente a la decisión del salto cualitativo, es un personaje demoníaco y, por su indefinición, vive todavía acuciado por sus pulsiones. Atisba, sí, la realización ética, pero se conforma con la moral religiosa al uso, es decir, soslayándola y sin comprometerse.

¹⁵ Véase “Introduction”, *ibid.*, p. 9.

¹⁶ Enrique Ibsen, *Peer Gynt. Casa de muñecas. Espectros. Un enemigo del pueblo. El pato silvestre. Juan Gabriel Borkman* (versión y prólogo de Ana Victoria Mondada), México, Porrúa, 2005.

El personaje ibseniano es incitado erróneamente, por una madre cegada por el amor, a realizar hazañas que, lejos de ser las del deber, son mitad imaginativas y mitad fraudulentas. Así, vemos a Peer Gynt realizar actos desatinados como pretender y raptar a Ingrid y enamorarse de Solveig, huir, caer en poder de los duendes (representaciones demoníacas del yo): el Rey de Dovre, y su hija, la Mujer Verde; ser rescatado de ellos por las campanas de la iglesia; asistir a la infeliz muerte de su madre y, finalmente, enfrentar el exilio cuasi-formal y violento que le impone el pueblo.

Después, lo vemos en diversas aventuras más o menos insólitas, como hacer fortuna en América gracias a la trata y explotación de esclavos; ser traicionado cuando pretende apoyar a los turcos en contra de los griegos, pues en ello ve elementos de ganancia personal; más tarde, fingir ser un profeta islámico y pretender seducir a una joven ávida de provecho, llegar a Egipto y encontrarse con un afectado alienista alemán y ser exaltado como una autoridad frente a los locos; a continuación, lo vemos salvarse de un naufragio a costa de la vida de otros para regresar anónimamente a su tierra, en donde lo alcanzará su destino en forma de demonio, frente al cual se verá forzado a convencerlo de merecer el infierno, y evitar así que su alma sea fundida como escoria con otras almas inútiles, por ser considerado así por el Maligno. Finalmente, será redimido por el amor de Solveig (quien, para su sorpresa, lo ha esperado la vida entera), en cuyo regazo recibirá también el amor maternal capaz de proveerle un renacimiento.

¿Qué representa este personaje? Como toda obra artística, *Peer Gynt* está abierto a la interpretación, y variados han sido los intentos de atrapar en su univocidad

la riqueza esquiva de este libreto, desde los estudios biográficos y explicativos, hasta el psicoanálisis y la sociología.¹⁷ Nosotros nos atenemos a una cercanía filosófica y literaria.¹⁸

Podemos intentar un primer acercamiento por medio de una idea que permea a lo largo de esta obra, que es la autenticidad del ser uno mismo; repetidamente regresa a esta idea que el propio personaje cree encarnar, cuando en realidad es un personaje astuto que puede proveerse a sí mismo, es decir “bastarse a sí mismo”, lo cual es algo diferente del “conócete a ti mismo” délfico, que es la premisa necesaria para ser sí mismo. El argumento kierkegaardiano con relación a esta idea se halla en una obra posterior a los textos estéticos que conforman *O lo uno o lo otro*, y que es firmada por un cierto Anticlímex (Anticlimaco): *La enfermedad mortal* (o *El tratado de la desesperación*). El problema fundamental de la existencia radica en el equilibrio entre las partículas de una relación que se refiere a sí misma y es la síntesis misma de lo que constituye al individuo: el cuerpo, el alma y el espíritu, equilibrio que debe ser conquistado por el individuo quien, básica y constitutivamente, se halla desesperado; por lo tanto no es algo dado.

La desesperación es una enfermedad del espíritu, o mejor, de la falta de espíritu. Kierkegaard incide en este sentimiento sirviéndose de los instrumentos de una psicología religiosa, considerando como núcleo de la

¹⁷ En este tenor véase de Rollo May, “Peer Gynt: los problemas de un hombre en el amor”, en: *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 157-179.

¹⁸ Un texto que resulta de una compenetración sorprendente respecto de la obra ibseniana, tanto en términos filosóficos como literarios, lo constituye el estudio de Otto Weininger, “Peer Gynt e Ibsen. (Contiene algo sobre erotismo, sobre odio y amor, el crimen y las ideas de padre e hijo). Sobre Henrik Ibsen y su poema Peer Gynt (en ocasión del 75 aniversario del autor)”, en: *Sobre las últimas cosas*, Madrid, A Machado Libros, 2008, pp. 25-82. Un rasgo destacable de este texto es la comparación que el autor establece, por una parte, entre Ibsen y Kant y, por otra, el reconocimiento profundo de la posición feminista de Ibsen, por parte de un declarado misógino.

afección el yo. “De aquí surge que haya dos formas de verdadera desesperación. Si nuestro yo se hubiese planteado él mismo, no existiría más que una: no querer ser uno mismo, querer desembarazarse de su yo, y no se trataría de esta otra: la voluntad desesperada de ser uno mismo”.¹⁹ Peer Gynt es un desesperado que no alcanza a saber que al buscar desesperadamente ser sí mismo, sólo encuentra que se basta a sí mismo.

Peer Gynt cree ser sí mismo, pero se engaña. Cuando niño, queda atrapado por el ilusionismo de Aase, su madre, quien lo inunda de fantasía folclórica, para protegerlo de la realidad (las tropelías de su padre), cumpliendo con ello una característica del estadio estético señalada por Kierkegaard: la imaginación impetuosa en la que queda irremisiblemente atrapado. Las ambiciones desmesuradas de su fantasía lo llevan a crear positivamente la posibilidad de realizar un reino personal, un país que llevaría su propio nombre (Gyntania). Queda endiosado de sí mismo, pues su egoísmo, y esto habría que remarcarlo, es su verdadera esencia. Ser uno mismo no implica denegar a los otros, de hecho sólo se es uno mismo en equilibrio, cuando la consideración hacia los otros está presente en el yo. Por eso el egoísta no puede ser sí mismo, vive desesperado en su soledad.

No obstante su pertenencia al estadio estético, Gynt no llena con suficiencia los ejemplos que el propio Kierkegaard aportó como individuos pertenecientes a ese estadio, individuos más cercanos al temperamento artístico, como Don Giovanni y Juan el Seductor, que ya hemos delimitado con cierta hondura. Peer Gynt representa al campesino noruego, de instintos burdos y maneras groseras (con el cual Ibsen pretendía una crítica

¹⁹ Véase S. K., *Tratado de la desesperación o La enfermedad mortal*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1976, p. 20. (A continuación citado bajo las siglas TD.)

al pasado de Noruega), a pesar de que en favor de Gynt habría que mencionar sus atisbos de conciencia cristiana y sus numerosas remisiones a la Biblia.

La tensión implícita entre los estadios existenciales parece ser menos distendida en los personajes estéticos kierkegaardianos que en Peer Gynt. Éste se delata más abiertamente como una fuerza casi irrefrenable, donde la reflexión no interviene para movilizar su interioridad profundamente, de manera que esto lo decida a dar el salto cualitativo que implicaría un cambio de vida radical, una toma de conciencia comprometida “con el reclamo ético”.²⁰ En realidad, el personaje parece ser, a todas luces, un anti-héroe, su superficialidad soñadora, y la manera de pisar el lugar mismo de su mitomanía, lo tornan ridículo; este personaje sufre tal conflicto de identidad y resulta tan poco moral en todas sus acciones, que pareciera estar parodiando la más alta autoconciencia, en términos hegelianos.²¹

Sin embargo, Peer Gynt, de cualquier modo, aparece en cierta forma tocado por la reflexión constante, la que no logra ser la reflexión infinita planteada por Kierkegaard, cuya vía permitiría la *realización del yo*. La reflexión de Peer es impura, no lleva a la verdad ni a la conciencia, aunque sí la atisba y la reproduce en su autenticidad, pero miméticamente. Ibsen representará esta actividad reflexiva de su personaje, poéticamente enriquecida por medio de su escritura, e incluso la pondrá de relieve de una forma alucinatoria. Es un ejemplo enigmático de ello el monólogo de Gynt (en el cuadro quinto del acto quinto), metaforizando su vida en la fisonomía de una cebolla que,

²⁰ Véase B. G. Shapiro, *op. cit.*, p. 10. Shapiro pone aquí de relieve los comentarios y reacciones de Georges Brandes (siendo amigo cercano de Ibsen) frente al *Peer Gynt*.

²¹ Algunos autores, como Rolf Fjelde, así lo comenta Shapiro, ha previsto una crisis de identidad señalada como una tensión filosófica del drama, “en la confrontación entre las formulaciones hegelianas y kierkegaardianas de la autorrealización”. Cfr. Shapiro, *op. cit.*, p. 18.

vista de lo más externo a lo más interno, reproduce lo mismo una y otra vez sólo que de una manera crecientemente más reducida.

Esta visión, que en Kierkegaard corresponde al estadio estético es, como ya hemos dicho, la del desesperado, la reducción constante de la existencia, motivada por el aburrimiento, la frustración y la poca realización del ser interior, a diferencia de quien toma la vida en sus manos y prevé un ascenso, una variación cualitativa de una etapa a otra, una sabiduría.

Ahora bien, el esteta kierkegaardiano es polifacético en este sentido, y su experiencia es diversa y matizada, no es un absoluto. Quizá no sea incierto el juicio de los críticos de Ibsen el considerar el *Peer Gynt* una obra tardíamente romántica, ya que el personaje resulta finalmente redimido por el amor y, en este sentido, viene a ser un antihéroe, como Fausto (de hecho Solveig ha sido comparada con Gretchen).

Ahora quisiéramos hacer aquí una distinción entre la visión artística de Ibsen y la concepción filosófico-religiosa de Kierkegaard, en cuanto al final del *Peer Gynt*. Éste encuentra su salvación final por y a través del amor ajeno, externo, como la gracia cristiana, visión que se contrapone con el concepto de salvación de Kierkegaard, para el cual, como dicta el Evangelio, el hombre se salva solo, por la puerta estrecha, en virtud de sus obras y su vida entregada a ese propósito. En sus palabras: "...he aquí, pues, la fórmula que describe el estado del yo, cuando la desesperación es enteramente extirpada de él: orientándose hacia sí mismo, queriendo ser él mismo, el yo se sumerge, a través de su propia transparencia, en el poder que le ha planteado".²²

²² Cfr. TD, *ibid.*, p. 21.

El personaje ibseniano es definitivamente un desesperado, según la consideración de Fjelde: “En su juventud [...] representó al esteta; en la madurez permaneció como esteta, pero adoptó una visión del mundo pseudo-hegeliana, y en la vejez confronta la desesperación estética y es obligado a confrontar la definición de Kierkegaard del verdadero yo”.²³ Es un hecho que el personaje ibseniano no efectúa el salto cualitativo, no radicaliza su resolución fuera del razonamiento, ni mucho menos elige en medio del absurdo de la paradoja. Se ha quedado en el estadio estético, donde la interioridad del individuo no progresa ni se ahonda, donde finalmente la interioridad no es tal, sino únicamente, “lozana inmediatez”. El drama describe a un personaje atrapado en la repetición de un mismo y continuo “pasaje al acto” –para usar la terminología lacaniana–; Peer está evadiendo, ora aquí ora allá, las realidades existenciales del yo.

Según la interpretación de John S. Chamberlain, *Peer Gynt* es “la evocación de un enigma tragicómico”,²⁴ lo que quizá no resulte incierto si consideramos las herramientas satíricas que dan investidura al personaje. Y, en esta misma dirección, vuelven a ser inequívocas las coordenadas kierkegaardianas.

Lo cierto es que el estudio sistemático de Shapiro nos brinda una diversidad de puntos de vista, que una vez delimitados nos responden, todos, a una articulada interpretación de los presupuestos kierkegaardianos en la dramaturgia de Ibsen.

Otro factor que es preciso poner de relieve aquí es el hecho de que el *Peer Gynt* contiene ciertos rasgos autobiográficos de Ibsen. El que Gynt sea un migrante

²³ Véase B. G. Shapiro, *op. cit.*, p. 18.

²⁴ *Ibid.*, p. 23.

perpetuo, en compaginación con los múltiples viajes y prolongadas residencias de Ibsen en Italia y en Alemania, no resulta casual. Se podría pensar incluso, que de una forma premonitoria, *Peer Gynt* preconiza la trayectoria vital del propio dramaturgo noruego. Ibsen, como Gynt, regresarían a morir a su tierra natal, después de un prolongado auto-exilio.

Brand (1866)

Si bien este drama fue escrito por Ibsen un año antes que su *Peer Gynt*, nuestro objetivo no es cronológico. Si de acuerdo con Richard Hornby, el enfoque teológico de *Peer Gynt* es negativo (“ha tomado el Cristianismo en vano de una manera irreflexiva y negativa”), el de *Brand* es positivo (“ha tomado el Cristianismo en vano tal vez por orgullo espiritual, pero en todo caso en una forma positiva”²⁵), ya que en *Brand* el personaje resulta un modelo ejemplar de vida ética, aunque en cierta manera y, como veremos, colindando muy de cerca con la vida religiosa, mas de manera un tanto engañosa.

Al parecer, Ibsen tomó de Kierkegaard la base estructural que conforma a este pastor –capellán comarcal– cuya actitud, vista desde nuestra modernidad, no dudaríamos en designar como “súper-ortodoxa” o “fundamentalista”, ya que se entrega a sus convicciones religiosas desde el precepto teológico de cumplir, a la letra, el primer mandamiento mosaico: “Amarás a Dios por sobre todas las cosas”, mandamiento que preside su prédica como guía religioso.

Así, lo vemos, desde el principio de la obra, encaminándose hacia su destino, teniendo como escenario el escarpado y gélido paisaje –en consonancia con su

²⁵ *Ibid.*, p. 22.

alma— de las regiones elevadas del paisaje noruego, zonas que definen el temperamento nórdico y acentúan los recursos telúricos estéticos de los que tan bien supo sacar provecho Ibsen y que, por lo demás, le brindan su carácter universal. Este designio de Brand lo urge a responder a su llamado interior, aunque por ello tenga que sacrificar lo máspreciado (en lo que se advierte también, en cierta forma, la bíblica prueba abrahámica).

Cabe señalar que la obra, desde sus inicios, está abierta a la lectura entre líneas, y a una variedad de interpretaciones, lo que no impide una lectura lineal; no obstante, la fuerza simbólica y metafórica de las situaciones está presente de una manera prodigiosa, todo lo cual habla de una voluntad de su autor por presentar los problemas de una forma polivalente, no ceñida a una interpretación unívoca.

Las correspondencias de *Brand* con la visión de Kierkegaard deben verse como tangenciales, o bien tamizadas por la mano de Ibsen; pero lo indiscutible es que puede realizarse un juego de analogías, un espejeo constante entre ambos autores. Del suelo kierkegaardiano, de donde se origina la conocida trama de estadios existenciales, pudo muy bien germinar en la ejemplificación en Ibsen de las tres esferas de vida.

La vida de Brand está dedicada a Dios, y quiere que los demás sigan su ejemplo. Él quiere unir la vida de la fe con la de la doctrina, muy a la manera en que en otro tiempo lo quisiera Lutero. Apelemos a este parlamento del primer acto:

Brand: Yo no ambiciono nada nuevo. Quiero reivindicar el derecho de lo eterno. Ni dogmas ni iglesias deseo levantar con mi trabajo, pues unos y otras han visto ya su día primero, y por lo mismo, de

fijo, verán su última noche. Todo lo *creado* lleva tras de sí su *finis*, roído por la polilla y el gusano, y según es norma y ley, debe dejar paso a una forma nonata. Además, hay algo que resta: el espíritu increado que fue puesto en libertad cuando estaba perdido en la temprana primavera de los tiempos, y con arrogante fe viril tendió un puente desde la carne hasta el origen del espíritu. *Hoy* lo han vendido por lotes, de tal suerte considera la estirpe a Dios. Pero de esos pedazos de almas, de esas mutilaciones del torso del espíritu, de esas cabezas y esas manos debe surgir un *todo*, de manera que el Señor habrá de reconocer a su *hombre*, su obra maestra, ¡Adán, su primogénito, joven y fuerte!²⁶

Brand es sobre todo un voluntarista, y en esto también se parece a Lutero, quien habría de hacer de la voluntad una mística. Aquél no soportaba la vida contemplativa, su resorte era la acción y por ello la religión tendría que reflejarse, sólo y únicamente, mediante el servicio al prójimo. Sin duda es de este voluntarismo, basado no en realizar grandes hazañas, sino en el sencillo trabajo diario, hecho de fatigas y fincado en un sentido misionario de trabajo, de donde abrega Brand, éste responde genéticamente a este paradigma psicológico:

Brand: [...] A todos vuestros padrenuestros les faltan las alas de la voluntad, el clamor de la angustia, necesarios para llegar hasta el cielo...²⁷

Es el motivo voluntarioso por lo que vemos a Brand, en el segundo acto, salvando en circunstancias sumamente peligrosas la vida de un hombre. Y será a raíz de esta heroica acción que habrá de granjearse a Inés como esposa y adepta. Con ella engendrará un hijo, cuyo destino

²⁶ Véase Henrik Ibsen, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, p. 611.

²⁷ *Ibid.*, p. 612.

patético no se hará esperar. Dentro de su ministerio inflexible, advertirá a su propia madre sobre su condenación si no se dispone a desprenderse de sus bienes materiales (“debes desprenderte voluntariamente de todo lo que ahora te liga a la tierra, e irás desnuda a tu tumba”²⁸ –le dice). “No lograrás la expiación hasta que mueras como Job sobre un montón de cenizas”²⁹ –y así es como la conmina. Pero al final, precisamente por no haber seguido sus preceptos condenatorios, no la asistirá en su momento de muerte. En esta misma tesitura, otra suerte infausta ocurrirá con su hijo, al que dejará morir como prueba de su fidelidad a su misión espiritual. Su mujer, más adelante, también morirá siendo fiel a él, aunque envuelta en la tristeza por la pérdida. Brand destinará entonces la herencia de su madre a la construcción de una iglesia. Al término de la edificación del templo, los poderes civiles y los religiosos, representados por el Baile (*bailío*: antiguo ministro administrativo de una localidad), y el Déan, respectivamente, tendrán entre manos el que el evento inaugural tenga un carácter oficial y convencional, aunque con propósitos de distinción personal; en el caso del Déan, para subordinar a los poderes eclesiásticos la labor de Brand y, con esto, tratar de someter al predicador y al pueblo y normalizar a la comunidad entera. No obstante, Brand reacciona, siempre fiel a sus convicciones más profundas, lo que lo incita a rebelarse a participar en la farsa de los poderes oficiales que han empleado mal los recursos construyendo una obra que, por otra parte, no es del gusto de Brand. Es aquí cuando el pastor se dirige hacia la multitud, incluidos funcionarios y eclesiásticos, con estas palabras:

²⁸ *Ibid.*, p. 627.

²⁹ *Idem.*

Brand: Lo que anheláis son los candelabros de las solemnidades y lo externo, luego volvéis, apáticos, para reanudar la labor floja, alma y cuerpo vestidos con los andrajos de diario... y el Libro yace en el fondo del cofre hasta el próximo día de precepto. ¡Oh, qué distinto era mi ensueño cuando apuré el cáliz! Yo quería la iglesia grande para cobijar bajo su bóveda no sólo fe y dogma, sino todo lo que en la vida recibe de Dios el derecho a vivir: el afán de cada día, las veladas cansinas, las noches inquietas, el gozo de los jóvenes de sangre cálida, cuanto en buen derecho lleva dentro de sí cada uno, sea fuerte o débil. El río que corre abajo, la cascada mugidora, el estrépito de la tempestad, el rumor del Océano debían mezclar sus voces con los sonos del órgano y con los cantos del pueblo. Desechemos la obra realizada aquí, que no es grande sino por su mentira, y cuyo espíritu, caduco ya, rima con vuestra desidia. Se pretende ahogar todo germen por división de trabajo; seis días de la semana está por los suelos el estandarte de Dios, y sólo al séptimo día se le ve flotar en el cielo.³⁰

Esta vehemencia prende como fuego en el ánimo de la multitud con tal eficacia, que ésta se vuelca en una súbita adhesión hacia Brand, evadiendo los reclamos de los voceros institucionales y exigiendo la guía del pastor. Como una corriente eléctrica, el poder de la arenga lleva a la gente a una peregrinación hacia las montañas, dirigida por un enfebrecido Brand. No obstante, tal como subieron los ánimos de la colectividad, bajan frente al estupor de Brand en medio de las regiones más inhóspitas; abandonando al pastor y azuzados por sus adversarios, que los han seguido también. Fatigados y atemorizados por las exigencias voluntaristas de Brand, son convencidos a regresar al orden y a la seguridad sin mayor trámite, e incluso se vuelcan en contra de Brand y pretenden lapidarlo.

³⁰ *Ibid.*, p. 678.

Solo, en medio de la nada, en las alturas nevadas, Brand atisba a un personaje inquietante y profundamente simbólico (que ya había hecho aparición desde el primer acto): Gerda –una gitana levemente astrosa y con apariencia perturbada– que dice pertenecer a la “Iglesia de hielo” que está en la cumbre de la montaña; entonces Brand, herido, la sigue. De acuerdo con el texto:

Brand: (se retuerce bajo el desmoronamiento que se precipita y exclama, fijos los ojos en la altura:)

¡En el umbral de la muerte, dime, Dios, si no supone un asomo de salvación la fuerza de voluntad!... (Lo sepulta el alud que colma todo el valle.)

Una voz: (Entre el estallido de los truenos.)

¡Él es *Deus caritatis!*³¹

Recapitulando, estimamos que la misión de Brand es un tanto estéril si la juzgamos desde el punto de vista de sus logros, en vista de que como pastor no logra, no digamos la salvación de ningún alma, sino ni siquiera la adhesión –salvo la de Inés, su esposa– a su fe. El final de la obra alude a la salvación personal de Brand, pero no por sus esfuerzos; más bien creemos, que es la Providencia quien lo rescata, si atendemos a la voz que pronuncia ese ¡*Deus caritatis!*

Resulta significativo que Gynt es redimido por el amor y la abnegación de Solveig, sin mérito de su parte, y en Brand, la redención es análoga; aunque represente el polo opuesto de Gynt, ciertamente sus afanes son de índole ético-religiosos, lo cual nos lleva a recordar la postura de Kierkegaard, quien disiente del voluntarismo de los predicadores y profetas, pues se apartan del sentido humano que debe implicar el vínculo religioso, el cual no es un vínculo solipsista, sino que involucra una

³¹ *Ibid.*, p. 692.

comunicación, un entendimiento y un amor universales. Kierkegaard, como pensador religioso, habrá de efectuar una cruzada contra toda impostura religiosa que pretendiera exonerar a los individuos de un compromiso auténtico con la fe, su irónico y el brutal enfrentamiento con las autoridades religiosas de Copenhague dan cuenta del profundo interés de Kierkegaard en darle un sentido cabal, incorruptible, a la vida religiosa. De ahí que podamos afirmar que la obra de Ibsen, *Brand*, pudo haber sido una interpretación negativa del punto de vista de Kierkegaard. Para apuntalar esta afirmación podemos situar el siguiente pasaje de Kierkegaard que pertenece al *Postscriptum*:

Los predicadores frecuentemente se han relacionado con el mundo impío, que se ríe de ellos, y esto es algo que, por otro lado, ellos mismos buscan a fin de asegurarse que son iluminados —y el escarnio del que son víctimas es signo de ello— y enseguida tener el beneficio, a su vez, de lamentarse por la impiedad del mundo. Con todo, es siempre una dudosa demostración de la impiedad del mundo el hecho de que se burle del entusiasta, particularmente cuando éste empieza a hacerla de vidente, pues en ello realmente muéstrase ridículo.³²

Hasta aquí, creemos que es patente la huella de Kierkegaard en la obra de Ibsen. En las dos obras del dramaturgo noruego hemos abordado su preocupación por temas que involucran la religiosidad; la primera, con un acento marcado por la forma de vida estética definida por Kierkegaard y, la segunda, por una visión negativa de un misticismo devastador. En la siguiente obra del mismo autor, *Casa de muñecas*, quisiéramos mostrar su preocupación por otro tema que también desveló a Kierkegaard, y que es el de la situación de la mujer en el

³² PS, p. 168.

siglo XIX, tema en el que ambos estuvieron profundamente interesados.

Casa de muñecas (1879)³³

Hemos elegido este drama de Ibsen por razones estratégicas, ya que en el próximo capítulo se abordará la problemática de la mujer desde el punto de vista kierkegaardiano. Por ahora, al revisar algunas obras de Ibsen, hacemos este ejercicio comparativo precisamente con el drama donde mejor se cristalizan las ideas emancipatorias feministas, no sólo dentro de la dramaturgia del noruego, sino acaso para todo el movimiento artístico de su época. Quizá esta obra fue irradiada también por el clima cultural que generaron las ideas de Kierkegaard sobre la mujer, la relación entre los sexos y el matrimonio, que trató tanto de manera explícita como ubicua, esto último si pensamos en el “Diario de un seductor”, *In vino veritas*, y “Estética del matrimonio”.

Casa de muñecas refleja un drama particular que deviene en una problemática universal: que es la condición social de la mujer en el siglo XIX. Ibsen se vale de una familia burguesa acomodada compuesta de un padre, una madre y tres hijos pequeños. La obra inicia con una revelación que es un secreto para la madre y esposa: Nora Helmer, este secreto es guardado por ella desde una época anterior a la que está viviendo la pareja, que se halla en el umbral de la bonanza económica y social pues a su esposo, Torvaldo Helmer, lo acaban de ascender al puesto de director de un Banco. Se trata de un préstamo que ella solicitó de un personaje: Krogstad que, sin ser precisamente un hombre malvado, las circunstancias lo fuerzan a cometer actos ilícitos para obtener provechos

³³ Véase Enrique Ibsen, *Peer Gynt. Casa de muñecas... op. cit.*

personales y que ahora se halla en una situación crítica que lo ha impulsado a extorsionar a Nora con un pagaré que ella, ingenuamente, formula de manera ilegal, ya que su propósito altruista era salvar la vida de su esposo que debía viajar a Italia para recuperarse de una enfermedad y necesitaba dinero para ello. Ella dice haber obtenido el dinero de su padre, que se hallaba al borde de la muerte y que, por lo mismo, ella no le solicitó el dinero, aunque falsificó su firma haciéndolo pasar como aval del empréstito, sin que éste se llegara a enterar, ya que muere al poco tiempo. Ahora Krogstad, conocido de la infancia de Helmer, está en la situación de avanzar y dejar atrás su pasado turbio, justamente por el nuevo nombramiento de Helmer, que lo puede beneficiar por medio de un ascenso en el Banco, o de otro modo permanecer, siendo quien es, puesto que se ha enterado que Helmer va a pedirle la renuncia a su empleo.

La intriga, pronto, llega a su punto neurálgico, en la que el esposo está por enterarse por medio de una carta de Krogstad en la que le informa de la grave situación jurídica de su esposa que comprometería a Helmer y a su familia de manera escandalosa. Aquí interviene un personaje que aparece desde el primer acto: la señora Cristina Lind, amiga de la infancia de Nora, para disuadir a Krogstad, a quien por otra parte ella conoce por motivos de una relación amorosa del pasado y que acaba de ser presentada y recomendada a Helmer por Nora para un puesto en el Banco, precisamente el puesto del que acaba de ser cesado Krogstad. Curiosamente, la señora Lind no tiene como objetivo el que la carta sea retirada por Krogstad, pues cree que Helmer debe saber sobre las acciones de Nora, aunque finalmente lo disuade de esto mismo por otros motivos, que son los de solicitarle a

Krogstad que sea su pareja y que de esta manera inicien una nueva vida juntos. Finalmente, la carta llega a manos de Helmer y, en este punto, frente a su reacción, que desdice adversamente el amor que dice sentir por Nora, ésta revela algo que el lector tiene presente, por menciones anteriores, esto es “el milagro”, el famoso milagro que ella espera de su marido y que no se da, y es el de que él no es capaz de demostrarle su amor culpándose a sí mismo de la supuesta falta que ella ha cometido.

Sucede entonces el desenlace. Un último diálogo entre Helmer y Nora ocurre cuando llega una segunda carta de Krogstad aclarando favorablemente el conflicto y alejando definitivamente la tormenta. El humor de Helmer cambia diametralmente y, de los insultos y desprecios, pasa a algo más intolerable para Nora, le ofrece el perdón que ella no ha pedido, ella, que había estado dispuesta a morir si no se realizaba el milagro. La toma de conciencia de Nora será radical; de un momento a otro se ha adueñado de ella y de toda su historia como hija y esposa la certidumbre de haber sido una muñeca, pequeña con su padre, y grande con su cónyuge; decide por tanto abandonar el hogar y a los hijos y regresar a su lugar natal para forjarse un nuevo destino basado en el aprendizaje de sí misma, sin aceptar ninguna tutela.

Es significativo señalar el trato cotidiano de la pareja, en donde los papeles masculino-femenino están muy bien acotados, Nora se comporta como lo que se espera de ella, una mujer que tiene que exhibir su belleza, ser graciosa, dócil hasta la sumisión, y no intervenir nunca en el mundo serio de los hombres; asistir a su esposo en sus términos, cuidar, educar y jugar con sus hijos, ser bondadosa, amable y comprensiva... en fin, ser una muñeca. En cuanto a él, le corresponde ser el dirigente, el esposo y el

padre, el guía moral, el asesor espiritual, a quien no hay que contradecir, representante de las instituciones sociales, dispuesto a ser tolerante, bondadoso y amoroso, de acuerdo con el código imperante.

Hasta el momento de la disrupción, los personajes representan el modelo a seguir de su cosmos, a partir de éste advendrá una revolución en el hogar de los Helmer y en el mundo. En adelante es fácil imaginar el destino de Helmer, no así el de Nora. Nora es un personaje que sale de la creación artística para trascender, en términos sociales, hacia un destino más completo y legítimo de la mujer. Es quizá también el primer espejo en el que se reconozcan muchas mujeres, incluso en nuestra hora.

Podríamos aventurar que tal como lo plantea Ibsen el problema del ser sí mismo surge, en términos kierkegaardianos, de la filosofía de la existencia y no de otra filosofía, puesto que, como lo vio Kierkegaard, la toma de conciencia y el salto de la resolución llevan al cambio profundo, en una primera instancia indeterminado y vertiginoso, en su devenir, y el suelo resultante sólo cobrará consistencia subjetiva. Un yo legítimo sólo puede gestarse gracias a una conmoción del alma, no gracias a un sistema predeterminado de categorías abstractas. Podríamos extender esta caracteriología, de paso, al mundo del Derecho, si recordamos que en *Casa de muñecas*, Nora replica a Helmer sobre unas leyes que juzgan verticalmente al individuo sin atender a las causas profundamente humanas que llevan, en ocasiones, a violar esas leyes. Si nos remitimos de nuevo a la figura de Antígona, en su confrontación con Creonte, volvemos a encontrar esta colisión trágica sobre el paradigma en el que están basadas las leyes, que atienden a la defensa del sistema por sobre la vida contingente. Su aplicabilidad

ortodoxa deja fuera una interpretación verdaderamente justa de los actos humanos. Al abandonar el mundo estético que de alguna manera está representado por su esfera social, Nora destruye el núcleo que “la protege” de sí misma para transgredir el orden en la búsqueda de una trascendencia superior, que es la identidad consigo misma. En palabras de Herman Hesse, y como colofón de esta idea, “para nacer hay que destruir un mundo”.

Los personajes femeninos en la obra kierkegaardiana poseen una fuerza simbólica análoga a los de Ibsen. Para no ir más lejos, el ciclo que comprende las obras de *O lo uno o lo otro* del danés fue, como sabemos, dedicado a una mujer: Regina Olsen. Ésta sería el motivo indirecto de toda una reflexión sobre los vínculos hombre-mujer, una reflexión sumamente polémica ya que Kierkegaard albergaba un dolor irrenunciable acendrado por la ruptura de su compromiso matrimonial. La Cordelia de Juan el Seductor, por ejemplo, será el personaje femenino más significativo y cercano a su propia experiencia amorosa. El objeto primordial del personaje seductor será aquel que, de una forma oblicua, y por qué no, hasta siniestra, quisiera ver en la seducida una liberación sin precedentes: la que pondrá a la mujer en el derrotero de pertenecerse a sí misma. Esta es, quizá, la respuesta que el propio Kierkegaard querría ver confirmada en el presente de Regina, ¿no sospecharía ya los poderes de la conciencia femenina?

El régimen matrimonial es un renglón que a Kierkegaard lo ocupó de manera sobresaliente. Los textos seudónimos de la segunda parte de *O lo uno o lo otro*, en los que destaca la voz del ético juez Wilhelm, especialmente *Estética del matrimonio*, se constata la

completud que el compromiso conyugal implicaba para la vida interior. Este compromiso, tal como era concebido en términos de la visión ética, o mejor, en la idealidad del amor, sería llevado hacia los más altos principios de la conducta moral. El esteta quedaría entonces superado por el matrimonio, si el matrimonio era éticamente superior a la vida estética, entonces ahí se realizaba como una finalidad. En el caso del matrimonio, en Helmer es evidente que esta finalidad no era consumada, por lo tanto, no quedaba superado el estadio estético. Al subvertir Nora el pacto matrimonial, quedaba por alcanzar el estadio ético.

Imaginación y poesía en el teatro de la angustia

Mutatis mutandis, el dramaturgo sueco, August Strindberg (1849-1910), también tiene un lugar en la cadena hereditaria que se remonta a Kierkegaard. Ciertamente no intervino de ninguna manera en la determinación de su arte, pero es posible encontrar entre ellos un tejido conjuntivo que los aproxime. Aquí acometemos la empresa de lograr el sortilegio de un *dissendium*³⁴ que descubra esta contigüidad.

Para comenzar podríamos apuntar algunas analogías biográficas que, si bien no los asemejan por completo ni mucho menos, sí pareciera hacerlos coincidir en términos de la vida afectiva. Se trata de sus relaciones primordiales: las parentales, y de su educación. Los dos niños crecieron en ese ambiente del pietismo que inculcaba un profundo sentimiento de temor y culpabilidad frente a la vida del deseo, y ambos enfrentarían verdaderas batallas para remontar sus historias interponiendo sus dotes creativas. De aquí sus juicios sobre la fragilidad de la infancia. Kierkegaard, en cierta página de sus Diarios apreciaría sobre esta etapa de la vida lo siguiente:

Si se le dijera a un niño que quebrarse una pierna es pecado, el pobrecillo viviría en la angustia. Posiblemente correría mayor peligro de quebrársela y la inminencia del hecho le parecería ya una falta. Supongamos que no haya podido sobreponerse a esta primera impresión. Entonces, por amor a sus padres, para que no los abata el desastre del error, tratará de mantenerse firme todo el tiempo que le sea posible. Como cuando se ata un caballo a una carga demasiado pesada y el animal tira con todas sus fuerzas hasta que acaba por caer exhausto.³⁵

³⁴ Palabra mágica que abre entradas secretas.

³⁵ Véase S. Kierkegaard, *Diario íntimo*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1955, p. 139. (A continuación citado con las siglas DI.)

La gravedad con que están escritas estas palabras revela una gran pesadumbre contraída desde la infancia y señalada por la culpa. Lo cierto es que Kierkegaard vivió su infancia en medio de un “temblor de tierra” –como él mismo solía llamarlo. En ello tuvo una gran repercusión el hecho de que siendo aún muy pequeño su padre le reveló que cierto día, en un páramo, elevó la voz contra Dios, que maldijo a Dios y que, como resultado de ello: “Debía haber un pecado que pesaba sobre la familia y un castigo de Dios que estaba sobre ella. Ella tenía que desaparecer, ser borrada por la mano todopoderosa de Dios, y aniquilada como un ensayo desdichado”.³⁶ Kierkegaard vivió a partir de entonces temiendo a cada segundo por su vida. Se cuenta que muchos años después, su padre ya muerto, cuando cumplió la edad de Cristo, los 33 años, viendo que había sobrevivido, se sintió liberado de la amenaza que lo había atenazado durante años. Aunado a aquel temblor de tierra también tendría en él una resonancia funesta el enterarse que su padre, ya siendo un anciano, se había casado con la criada, quien sería nada menos que su progenitora. Sobre su madre es difícil encontrar en la obra del danés alguna mención más o menos explícita y, si acaso existe, es sólo un aislado mensaje cifrado.

En el caso de Strindberg, las cosas no iban mejor en su infancia. Fue el cuarto hijo de un total de siete (cuatro hombres y tres mujeres), y nació cuando sus padres contrajeron matrimonio después de haber vivido en unión libre. Lo cierto es que lo recibieron en franca bancarrota, de lo que Strindberg dedujo que no había sido un hijo deseado. En el caso del sueco, el padre era aristócrata por nacimiento y educación, y la madre, como la de

³⁶ Véase Jean Wahl, *Kierkegaard*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1989, pp. 10-11 (cita de Kierkegaard).

Kierkegaard, provenía de un estrato social bajo y había sido, también, sirvienta. Una coincidencia filogenética que sin duda hermana a los dos escritores. Si bien el amor materno representará para Strindberg cierto solaz para su alma aterida de terror, su padre sería para él una figura imponente, por su extrema severidad, ante la cual se vería sistemáticamente doblegado. En la primera de una serie de obras autobiográficas, titulada *El hijo de la sierva*, Strindberg se retrata a sí mismo con el nombre de Johan y allí cuenta sobre sus primeros años en medio del entorno hogareño y nos comparte su visión de la infancia y la familia. De la infancia reconoce el medio de injusticia en que se desenvuelve esta edad de la vida, ya que por medio de una presumible instrucción moral, lo que se enseña a los niños es a mentir para salvarse de una paliza: “La certeza de que un desacierto será reprendido provoca en el niño miedo a ser considerado culpable”.³⁷ Strindberg fue el blanco sistemático de estos métodos pedagógicos castrenses y, por ello, en el mismo texto de marras no tarda en emitir un juicio sumario sobre el núcleo familiar:

¡Altiua institución moral, familia santa, intangible establecimiento divino que debes elevar a nuestros conciudadanos hasta la verdad y la virtud! Tú, que pretendes ser el sostén de las virtudes en el hogar, donde el niño inocente es torturado hasta por su primera mentira, donde la energía es aplastada por la injusticia, donde el sentimiento de dignidad sucumbe bajo estrechos egoísmos. Familia: tú eres el foco de todos los vicios de la sociedad; tú eres la casa de retiro de las mujeres que aman sus comodidades, el presidio del padre y ¡el infierno de los hijos!³⁸

Con el objeto de no pormenorizar demasiado, hasta aquí encontramos patentes similitudes entre los dos nórdicos

³⁷ Véase August Strindberg, *El hijo de la sierva*, Barcelona, Montesinos, 1981, p. 24.

³⁸ *Ibid.*, pp. 25-26.

que, gracias a ser vistas a la distancia, nos permiten hacer un preliminar ejercicio de asimilarlos a una concepción, si no común, sí anímicamente circunscrita por ciertos paralelismos muy claros. Pero lo más importante para este estudio será descubrir que la influencia del pensamiento kierkegaardiano puede rastrearse en la obra dramática del escandinavo, y de ello extraeremos, tal como lo hemos hecho en el caso de Ibsen, algunas enseñanzas a partir de algún drama concreto.³⁹

Pero antes de introducirnos en este análisis, es preciso acotar el lugar donde explícitamente Strindberg manifiesta haber tenido noticia del danés Søren Kierkegaard. Esta referencia se halla en la segunda obra autobiográfica de Strindberg, titulada *Fermentación*. Aquí, en la voz de Johan, Strindberg afirma que “después de haber leído *O lo uno o lo otro*, se sintió invadido por el pecado. El imperativo categórico se insinuaba tras un nombre latino, sin ninguna cruz sobre los hombros, y él se dejó engañar. No se dio cuenta de que allí estaban disfrazados dos mil años de cristianismo”.⁴⁰ Si consideramos que Strindberg-Johan leyó esta obra y se dejó engañar por ella, esto nos habla del efecto producido por la marcada vocación para el *Witz* que Kierkegaard ocultaba bajo sus pseudónimos (tanto estetas como éticos), y de su resultante y subliminal comunicación religiosa. “Kierkegaard no le hubiera calado tan hondo si no hubiera sido por una serie de circunstancias que le ocurrieron al mismo tiempo. Kierkegaard predicaba el goce y el sufrimiento en las *Cartas de un esteta*.”⁴¹ Y he aquí la profundidad abismal

³⁹ Otra liga con Kierkegaard, aunque también indirecta, es la que existe entre Strindberg e Ibsen, quien fuera veinte años más viejo que el sueco. Strindberg fue un declarado contrincante de Ibsen, lógicamente, si pensamos que la dramaturgia de Strindberg, como el artista autogestivo que era, descollaría sin ninguna clase de limitación generacional o de capillas.

⁴⁰ Véase August Strindberg, *Fermentación*, Barcelona, Montesinos, 1986, p. 197.

⁴¹ *Idem*.

en la que Strindberg se sumergía. Tal como el danés, cuando escribió *O lo uno o lo otro*, estando absorto (en el lapso de cuatro meses) en la febril escritura de la obra, Johan también se hallaba en el goce inaudito de la escritura, lo que no dejaba de torturar su conciencia con sentimientos de culpa. El goce tenía que pagar un precio y Kierkegaard no podía resolver este conflicto: “Estaba reservado a los filósofos evolucionistas establecer la paz entre el sentimiento y la razón, entre el goce y el deber. Tenía que borrar aquel insidioso *O lo uno o lo otro* y aceptar *Lo uno y lo otro*, dando a la carne y al espíritu lo que correspondía a cada uno”.⁴²

Es evidente que tuvo un efecto perturbador en Strindberg la lectura de Kierkegaard, y del mismo modo resulta clave enterarnos que los efectos de esta lectura lo acompañaron varios años en su trayectoria:

La verdadera importancia de Kierkegaard no la supo hasta muchos años más tarde, cuando descubrió que no era más que un pietista, un ultracristiano que quería realizar un antiguo ideal oriental de hacía dos mil años en una sociedad moderna. Pero Kierkegaard tenía razón en un punto. Si debía existir un cristianismo, tenía que ser un verdadero cristianismo.⁴³

Esta apreciación es sensible a las motivaciones kierkegaardianas. Es un rasgo definitivo que el danés instrumentó a lo largo y ancho de su obra una crítica tenaz hacia lo que en su época era la práctica del cristianismo; la actitud de la cristiandad, que él calificaba de *filisteísmo burgués*, era una convención religiosa que permitía a las masas la indulgencia sistemática, tal como continúa

⁴² *Ibid.*, p. 198.

⁴³ *Idem.*

ocurriendo hoy en día.⁴⁴ No debe pasarse por alto entonces que el Kierkegaard decimonónico señalaba, incluso de una forma exultante, la decadencia de la religión cristiana. En el *Postscriptum*, Johannes Climacus reconoce: “Pero si en un momento dado era terriblemente difícil volverse cristiano, sin duda pronto será algo imposible, porque todo este asunto se ha vuelto una trivialidad”.⁴⁵

Strindberg acotará entonces que la lectura de Kierkegaard por parte de Johan, su alter-ego: “No veía nada más allá de esto, así que a este hombre que escribía su libro en 1843 y que había sido educado para ser sacerdote, no se le podía pedir que escribiera: ‘o el cristianismo que yo propongo o ninguno’, porque, en ese caso, sin duda, habría escogido ‘ninguno’”.⁴⁶

Hasta aquí las noticias sobre el encuentro con la obra kierkegaardiana por parte de Strindberg; no sabemos si el dramaturgo se encontraría en algún otro momento con la lectura de, por ejemplo, *El concepto de la angustia*, *Temor o temblor*, o *La enfermedad mortal*, obras que quizá lo hubieran inquietado aun más que *O lo uno o lo otro* pero, en todo caso, lo que nos atrevemos a aventurar es que el sueco se reconoce en el danés por derecho propio y encuentra un hermano de raza con el cual pudo haber establecido nexos, pero cuyas diferencias son igualmente determinantes.

El sueño de la realidad

De entre las obras de Strindberg que hemos elegido comentar: *La comedia onírica* o *El sueño* (inicialmente

⁴⁴ Slavoj Zizek ha incursionado, a la luz del psicoanálisis lacaniano, en la veta perversa del cristianismo en el mundo contemporáneo. Véase Slavoj Zizek, *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*, Buenos Aires, Paidós, 2005 (Espacios del Saber, 46).

⁴⁵ Véase S. Kierkegaard, *Postscriptum...*, op. cit., p. 295 (SV: 250-251). Versión castellana de Nassim Bravo.

⁴⁶ Véase A. Strindberg, *Fermentación*, locus citatus.

intitulada por el autor “El castillo que crece”) ocupa un lugar destacado ya que, por una parte, fue la obra predilecta del sueco y, por otra, resume la visión integral del mundo strindbergiano en un atrevido libreto que ensaya con la atmósfera onírica en la escena, experimento por demás difícil (tal como había sucedido con la puesta del *Peer Gynt* de Ibsen). Se trata de una pieza en que el reto es desmaterializar la acción. Aquí cabe recordar aquella zona irrepresentable del drama moderno que quiere subrayar la interioridad por medio de un montaje dirigido a la subjetividad del observador y que, como apuntaba Kierkegaard, está presente sin poder ser vista ni aún con unos “gemelos de teatro”.

La comedia onírica fue escrita en 1901, en medio de una de las muchas crisis personales que padeciera Strindberg, por lo cual conserva, como todo su trabajo, muchas huellas autobiográficas traspuestas sutilmente en la acción. Pasaba por las tormentas de un tercer matrimonio (con la actriz noruega Harriet Bosse) que, como los anteriores, estaba igualmente señalada por la desventura, atribuible en buena medida al difícil temperamento del autor que hacía insufribles sus relaciones en general, agravadas, ya que padecía una enfermedad limítrofe con la locura, y por su acendrada misoginia.⁴⁷

Enmarcada en la atmósfera de las imágenes del sueño, la obra transcurre en un desarrollo saturado de un manejo intencional de los símbolos; según nuestro punto de vista esto ocurre, más a la manera de Carl Jung, cuya interpretación apela a los arquetipos universales, que a la manera de la interpretación de los sueños freudiana de la

⁴⁷ Podemos considerar como una referencia obligada el texto de Kart Jaspers, *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*, Barcelona, El Acantilado, 2001.

que el sueco tenía noticia.⁴⁸ El campo donde se desenvuelven las figuras involucran una cosmogonía reconocible por el espectador que no recae en el inconsciente de un sólo individuo sino en el inconsciente colectivo. No parte de un psicoanálisis autorreferido, lo cual pertenece a la clínica o al psicoanálisis de la obra artística sino que, como toda obra artística, recurre a la expresión simbólica consciente.

Partiendo quizá de un retruécano de la famosa obra de Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, aquí el sueño representa la vida en cuanto que se proyecta sobre ésta. La representación del teatro dentro del sueño nos sugiere una imagen fractal en donde la vida es sueño, el sueño es teatro, el teatro representa la vida, la vida que se sueña, etcétera. A cambio de interpretar el sueño de una forma psicoanalítica, nuestro punto de partida es la interpretación literal o literaria y, de ahí, la propuesta abierta a descubrir una posible interpretación filosófica de sus mensajes.

Se ha preferido no glosar en este espacio el desarrollo de lo que podríamos llamar la trama, ya que la profusión de personajes que intercambian su personalidad y se transmutan dentro de lo que está a punto de ser incoherente, dificulta su narrativa. No obstante se puede anotar que la pieza parte de dos personajes centrales con valor metafísico, se trata de una visión omnisciente del mundo por parte de una entidad transmundana: la Hija de Indra (el dios hindú) que desciende al mundo para constatar el dolor y el sufrimiento de los hombres y buscar para ellos una salvación que culminará en su final inmolación en el fuego. Esta figura, aunque situada en otra cultura y de sexo femenino, equivale a la de Cristo, y el dios Indra cumple la misma función del dios *absconditus*

⁴⁸ Véase Estela Ruiz Millán, *Strindberg. Una mirada psicoanalítica*, México, UNAM, 2006, p. 114.

y lejanísimo de la tradición judeocristiana. Estas figuras tendrán intercambios de identidad, tal como sucede en los sueños, en personajes que se suplantán unos a otros: como Agnes (o la Hija de Indra en su versión mortal), el Oficial, el Cartelero, el Abogado, el Poeta, un Don Juan, etcétera, que son facetas de un solo personaje: el propio dramaturgo.

Esta obra representa la visión del mundo, la *Weltanschauung* de Strindberg, como una concepción completamente pesimista y realista, en donde las escenas simbólicas están tratadas como microcosmos que reportan la génesis y la decadencia de los mejores impulsos del hombre, como el amor; el trabajo (visto como explotación); el deber como repetición infernal; el conocimiento como un afán inútil y estéril por estar condenado de antemano al fracaso en un mundo sin sentido; lo absurdo de los afanes de las profesiones liberales; la mentira de la teología; la corrupción de las leyes... hacia lo cual Strindberg no deja de manifestar implícitamente una profunda conmiseración.

La similitud de Strindberg con la visión kierkegaardiana resulta muy clara si se atiende al fondo existencial de la materia prima de la cual parten ambos: el cristianismo y su estado psicológico concomitante: la angustia y el sentimiento profundo y enquistado de la culpabilidad. La condición humana es la condición de la Caída sin redención antes de Cristo; el hombre debe saber vivir con su fragilidad, que es la de saberse escindido, jaloneado por las contradicciones y los opuestos; sólo de esa conciencia puede surgir el valor de la vida, es la asunción de un estado defectuoso originario que no admite reparación posible, la culpa es la del pecado original. Ante

todo eso se revela violentamente Strindberg pero, sin poder trasponerlo, asume, fatalmente, su impotencia.

El movimiento de Strindberg es descendente, oscuro, negativo. El de Kierkegaard contempla la observación de una saga caballeresca que va del Caballero de la resignación infinita al Caballero de la fe que representa Abraham de modo arquetípico. Aunque el propio danés no alcance a obtener las preseas del Caballero de la fe, como lo reconoce Johannes de Silentio en *Temor y temblor*, lo apunta como un ideal y una salvación paradójica; pero desde la resignación que va de lo infinito a lo finito, se concilia con la condición humana finita y desde ahí pondera las obras del amor cristiano: el arrepentimiento, la compasión, la caridad, el perdón, el culto a la memoria de los muertos y la ejemplaridad de las acciones y el sacrificio personal. Hay un arte de vivir después de todo.

Para Strindberg, en cambio, la vida se sumerge en una ilusión, en Maya, y no hay nada más, no hay verdad que sobreviva a la desolación primigenia.

Si bien los afluentes anímicos de estos autores nórdicos son similares, podemos destacar las diferencias radicales que los apartan conduciéndolos a distintos planos y derroteros. Kierkegaard extiende el territorio donde el individuo se resuelve a través de acciones y tomas de posición que lo comprometen electivamente, utiliza la ironía y los recursos de la farsa –categoría teatral–, para contrastar los equívocos humanos. Strindberg se introduce de lleno en el señalamiento de las carencias ahí donde las halla, incide directamente en la conciencia del espectador espetándole las fallas que le son inherentes. No hay valores que puedan vindicar y limpiar de sus culpas a la empresa humana. Estamos condenados a seguir cayendo.

Un punto esencial que diferencia estos dos universos parte de su temperamento. Kierkegaard, aunque melancólico endémico, se ha desarrollado en la reflexión, en el cálculo y el tono irónico de un crítico lúcido que, aunque atormentado, apela a la prudencia y al tono justo. Strindberg, en cambio, lucha con un demonio interior que no tiene nada que ver con el *pathos demoniaco* kierkegaardiano, su demonio es más acucioso, no le da tregua, es un volcán en erupción; igualmente lúcido, su inteligencia es rapaz, tiene que combatir consigo mismo permanentemente, y es un poco a pesar de sí mismo que realiza su obra, es visceral y contundente.

El padre, La señorita Julia, La danza de la muerte, La sonata de los espectros, La más fuerte, Camino a Damasco, en fin, todas y cada una de las piezas dramáticas de Strindberg, son obras realizadas desde la más grave desesperanza, pero conducidas milagrosamente por una razón y un propósito invencibles.

No obstante y a pesar de los abismos que pudieran separar al dramaturgo patológico del fin de siglo, del dramaturgo filosófico-religioso de Dinamarca, se podría señalar que tanto aquí como allá la angustia no se presenta como un malestar transitorio, esta es contundente, la experiencia concreta y permanente de todo individuo existente en la cuerda floja del esclarecimiento de la libertad, *su* libertad, es el síntoma de la angustia. El pseudónimo Vigilius Haufniensis lo establece con claridad:

Aquel que es educado por la angustia se ha educado por la posibilidad, sabe más a fondo (que un niño el alfabeto) que no le pediría absolutamente nada a la vida, y que el terror, la perdición, la aniquilación se encuentran muy cerca de cualquier hombre, y ha aprendido la provechosa lección de que cualquier miedo que

nos asusta puede convertirse en el minuto siguiente en un hecho real; entonces entenderá de un modo diferente la realidad.⁴⁹

Cierto es que en Strindberg esta angustia básica señalada por el danés tomaría otros tintes más bien grisáceos, foscos y de una profundidad insondable. Sombríos tintes de una paleta donde la psicosis es señaladamente ascendente y cuyos trazos lanzan al artista, de una visión escéptica declarada, hacia una visión místico-teosófica donde el iluminado es el único adepto.⁵⁰

Los dramaturgos nórdicos, como Ibsen y Strindberg, participan esencialmente del universo existencial trazado de forma magistral por el genio de Kierkegaard, a los cuales agregaríamos a otros dos nórdicos más actuales: como el dramaturgo y cineasta Igmarr Bergman, y el cineasta danés contemporáneo Christoffer Boe, así como el cineasta ruso-soviético Andrey Tarkovski, dentro de una sucesión que se desborda en tiempo y lugar y abarca, como herederos, a un sinnúmero de artistas que van desde Sartre y Camus como autores teatrales, hasta movimientos modernos representados por autores como Joyce, Artaud, Jarry, Beckett, Ionesco, Genet, O' Neill y, de alguna u otra forma, todo el teatro actual.

⁴⁹ Cfr. S. K., *Concepto de la angustia, op. cit.*, pp. 84-85.

⁵⁰ Véase August Strindberg, *Inferno*, Barcelona, Fontamara, 1974. Esta obra, que constituye la última parte de su autobiografía, es el testimonio del gran desorden psíquico del dramaturgo pero también de su gran lucidez.

El entorno cinematográfico del pensador subjetivo: Bergman, Tarkovski y Boe

Las hondonadas del pensamiento existencial kierkegaardiano, con su apasionado influjo, ajeno por completo a la ataraxia estoica, han alcanzado a inundar con sus efectos las obras emanadas desde el séptimo arte. Obviamente, en sus depresiones han quedado anegados sus coterráneos nórdicos, como el célebre cineasta sueco Ingmar Bergman, el ruso Andrey Tarkovski y, el aún más contemporáneo, el danés Christoffer Boe. Aquí intentaremos describir algunas de las turbulentas estelas que señalan esa profundidad. Comenzaremos con el cineasta de Uppsala, Ingmar Bergman.

Los estadios y el drama bergmaniano

Quisiéramos poner de relieve antes que nada que la *filía* entre Ingmar y Søren arrancarían para nosotros de la profunda fidelidad que siempre guardaron ambos frente a la infancia. Sin descartar por supuesto, y en respuesta a la línea hereditaria que hemos venido señalando, aquellos profundos paralelismos que también acercaron al dramaturgo y cineasta sueco, a Strindberg en primera instancia, y, más tarde, a Ibsen.

El caso es que como aquéllos, tanto el danés como el sueco jugaron un papel de lúcidos testigos de la realidad desnuda desde sus más tempranos años, y fue este papel el que precisamente sería el punto de partida del refinamiento sistemático de sus más prístinas intuiciones sobre la condición humana.

En “Diapsálmata”, por ejemplo (ese conjunto aforístico que abre la primera parte de *Enten-Eller*),

Kierkegaard-A asalta el tema de la infancia de un modo deslumbrante:

¡Qué penosa impresión recibí al ver a un pobre caminando a hurtadillas por las calles, vestido con una levita raída, de color verde claro tirando a amarillo! Sentí lástima de él. Pero lo que más me conmovió fue que el color de la levita me recordaba a lo vivo los primeros productos de mi infancia en el noble arte de la pintura. Este color era precisamente uno de los colores de mi blusa. Es doloroso que en ninguna parte se encuentren hoy estas combinaciones de colores en las que todavía pienso con tanta alegría. Todo el mundo las encuentra chillonas, hirientes, sólo aplicables en telas de Nuremberg. Basta tropezárselos una sola vez para sentirse desgraciado, como ocurrió esa vez. Será siempre un alienado o un desgraciado, en una palabra, uno que se siente extraño en la vida y a quien el mundo no reconoce. ¡Y yo que siempre pinté a mis héroes con estas pinceladas verdeamarillas, eternamente inolvidables, en la camisa! ¿No ocurre igual con todas las combinaciones de colores de la infancia? La luz que la vida tenía entonces se fue haciendo poco a poco demasiado fuerte, demasiado chillona para nuestros ojos.⁵¹

Kierkegaard mantendrá incorruptible la conciencia originaria del niño. Todo desarrollo posterior siempre correrá el riesgo de la adulteración. La infancia es el verdadero martillo de Thor, todo lo que sigue en la vida son modificaciones de forma pero nunca de fondo: “A medias en los juegos de la infancia, a medias con Dios en el corazón”, evocará Kierkegaard en la voz de Goethe.⁵²

Ingmar Bergman, cuando el cineasta contaba los 71 años de edad respondió, en cierta entrevista realizada en 1989: “Soy un niño. Ya lo dije una vez: toda mi vida creativa proviene de mi niñez. Y emocionalmente soy un

⁵¹ Véase la edición española, S. K., *Diapsálmata*, pp. 24-25.

⁵² DI, p. 79.

crío. La razón por lo que a la gente le gusta lo que hago o hacía es porque soy un niño y les hablo como un niño”.⁵³

Hijo de un padre pastor luterano y una madre enérgica, Bergman creció en un medio excesivamente estricto, cuyo rigor llevó al niño a buscar consuelo en su fantasía que encontró nutricia y que, desde entonces, manifestara inclinaciones artísticas que con el tiempo lo llevarían a perseguir una vocación primero en la dramaturgia y, luego, en el cine, actividades en las que encontró un fuerte surtidor de expresión personal desde la que creó una visión ontológica que desde entonces sigue fecundando las formas y estilos característicos de un arte total. Representante de la tradición nórdica de un teatro que hunde sus raíces en la obra de Strindberg (figura fundamental en su experiencia) e Ibsen (muy presente en su obra de madurez) aporta a esta tradición un fuerte aliento que hace avanzar a la misma dotándola de una nueva criticidad que se proyecta hasta nuestros días.

Otra alianza entre Kierkegaard y Bergman reside en su compleja vocación religiosa que, en Bergman, a diferencia del danés, es dubitativa y laberíntica, pero en cierta forma también correría el periplo de los estadios kierkegaardianos. Se han clasificado sus realizaciones según estos estadios relativamente en forma ascendente, lo cierto es que el director comenzó cronológicamente partiendo del estadio estético al ético religioso, de modo que los caracteres van desde los personajes inmediateistas y volátiles que caracterizan las obras de juventud,⁵⁴ como *Crisis*, *Llueve sobre nuestro amor*, *Barco hacia la India* y *Ciudad portuaria*, muestra de un estilo indirecto (como el usado por el danés en su etapa estética) y sostenido en el deseo inmediato. Paulatinamente, su cine se desplaza

⁵³ Véase Ingmar Bergman, “Ser o no ser”, entrevista de Juan Cruz, publicada en *El País*.

⁵⁴ Que van de los años cuarenta a los cincuenta.

hacia los estadios subsecuentes, como *La sed* y *Noche de circo* que señalan una transición donde el individuo se muestra desde el conflicto, sobrecogido y desesperado, acuciado por la interrogante ética. *Un verano con Mónica*, película en la que el personaje femenino sucumbe ante el conflicto ético y el personaje masculino logra trasponerlo afirmando su responsabilidad. Esta obra entra de lleno a lo que será su producción identificada con el binomio ético-religioso. *Juegos de verano* muestra plenamente la alternativa de la fe como resultante de la elección libre y consciente frente al absurdo. En *El séptimo sello* están presentes los tres estadios. De ahí en adelante se moverá electivamente de uno a otro estadio, pero ya enriquecido por la experiencia completa. En obras como el *Manantial de la doncella* asume plenamente la reconciliación con un Dios trascendente, lo que no impidió un regreso de Bergman a la duda (lo que incluso le minaría la salud) y la incertidumbre. Al *Manantial de la doncella* podemos agregar como obras significativas de este periodo: *Como en un espejo*, *Los comulgantes* y *El silencio*.

Un tema particularmente interesante de Bergman es su casi obsesivo tratamiento del matrimonio y la unión de pareja, como una fuente dramática *per se*. Tema insoslayable en Kierkegaard y sus pseudónimos B y el juez Willhelm, aunque tratado por éstos con un matiz más cercano a lo romántico, atributo de lo ideal y la entereza de valores, el matrimonio como un pacto ético, acordado y presumiblemente armónico. Bergman, más moderno, más desencantado, verá en el conflicto matrimonial un catalizador de la angustia y el dolor moral, difíciles de remontar, casi sin solución de continuidad, lo cual recuerda fuertemente a Strindberg. En ese conflicto Bergman subraya la interiorización del dolor,

particularmente aguda en las mujeres, puesto que su condición social las constriñe de forma extrema. Tesitura del dolor que Kierkegaard avisora de una forma sutil y lúcida, como más adelante veremos, al comentar “Siluetas”, texto en donde el danés explora la condición de tres figuras arquetípicas de la literatura: María Beumarchais, Doña Elvira y Margarita.

Gracias a una personal técnica cinematográfica, Bergman dotó a las imágenes femeninas en particular, de una contextura icónica enriquecedora del acervo cultural del mundo de una manera prodigiosa, sus actrices gozan del privilegio de una feliz inmortalidad, ya que sus rostros son como el emblema mismo de la feminidad.

En esta semblanza nos hemos limitado deliberadamente a una visión sucinta de la amplia filmografía bergmaniana, películas que aún perduran en la memoria de muchos espectadores y que gozan de una actualidad y una vitalidad de la que carecen muchas realizaciones de otros directores igualmente afamados, y que sin duda han pasado a ser clásicas del arte cinematográfico.

El contenido ontológico, antropológico y psicológico existencial de la visión kierkegaardiana, transformado por el devenir y la angustia contemporánea, llegó hasta Bergman, inspirado en un individualismo de signo positivo en cuanto a la autorreflexión, la autonomía y el compromiso con una postura electiva, la cual en nuestros días al menos, ha cambiado de signo transmutándose en un egoísmo ciego, deshumanizado, precedido por un hedonismo compulsivo de rostro masivo, desfigurado por sórdidos intereses comerciales, lo cual se ha vuelto una desesperación sin conciencia, anónima.

De la misma manera que todas las facetas de Kierkegaard como escritor están orientadas a despertar en sus lectores la movilización de la conciencia y la responsabilidad, en Bergman, el arte no es una finalidad en sí misma –una ética petrificada–, sino un instrumento que, aunque fenomenológico, su descripción intenta influir igualmente en la conciencia del espectador, y esto lo decimos porque existe la tendencia a admirar el cine de Bergman exclusivamente como arte, olvidándose que la intención general del autor es penetrar en una problemática existencial que nos concierne como tal.

El pathos poético de Tarkovski

El cineasta ruso Andrey Tarkovski es otro más de los centinelas de la veta existencial develada por Kierkegaard en nuestro mundo contemporáneo. Formado inicialmente en la música y en la pintura, en lenguas orientales y en geología, Tarkovski se aplicaría al cine y a la teoría cinematográfica con una intensidad poética nunca antes concebida por ningún otro de su estirpe. Es el *poeta de la existencia del ámbito cinematográfico por excelencia*, y con esto no se afirma algo simple, por el contrario, en Tarkovski vuelven a ser verdaderas las palabras de Herman Hesse: “a uno se le permite ser poeta, pero no convertirse en poeta”. Para el cineasta ruso, la poesía es una conciencia del mundo, un modo de relacionarse con la realidad, de modo que la poesía deviene una filosofía que orienta la vida.⁵⁵ Todo su cine (tan sólo siete largometrajes) es un vivo ejemplo de la radical independencia frente a las técnicas dictadas por la lógica del drama convencional proveniente de otras artes, como la literatura y el teatro, constituyéndose, con asombrosa

⁵⁵ Véase Andrey Tarkovski, *Esculpir el tiempo. Miradas en la oscuridad*. México, UNAM, 2009, p. 25.

fidelidad, en el ‘dibujo poético del ser’ cuya profunda complejidad y verdad permite al espectador percibir las “relaciones impalpables y los fenómenos ocultos de la vida”.⁵⁶

Con las concatenaciones poéticas –dice Tarkovski– se amplía nuestro espacio emocional, y el espectador se hace más participativo: se hace partícipe del proceso de descubrimiento de la vida, sin apoyo alguno de conclusiones ya hechas a partir de la trama o de los inevitables señalamientos del autor. Tiene a su disposición únicamente aquello que le ayuda a penetrar el más profundo significado de los complejos fenómenos representados frente a él. Las complejidades del pensamiento y las visiones poéticas del mundo no tienen que ser insertadas en el armazón de lo ostensiblemente obvio. La lógica normal, la lógica de la secuencialidad lineal, es tan incómoda como la prueba de un teorema geométrico. Como método es incomparablemente menos fructífero artísticamente que las posibilidades ofrecidas por el encadenamiento asociativo, el cual permite una valoración tanto afectiva como racional.⁵⁷

Es en esta misma tesitura que Kierkegaard desplegaría el entramado de su filosofía. El *pathos* poético-existencial nunca podría seguir los pasos de un método lineal y directo, ya que éste se contravendría radicalmente con la naturaleza misma de la comunicación que perseguía, es decir, la comunicación indirecta. El interlocutor kierkegaardiano, el lector que lo lee de cabo a rabo y a través de múltiples ojeadas, nunca es tocado únicamente por la vía intelectual, como sucede con otros constructos discursivos abstractos, por el contrario, la afectividad, en tanto sensibilidad y percepción, es la que resulta contactada de una manera profundamente insondable o, en otras palabras, con una sonda interminable. Toda la literatura del danés busca incidir en la interioridad, en el

⁵⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁷ *Idem.*

mundo interior de cada uno de sus lectores, y ello no puede ocurrir sin apartarse de los caminos habituales. Los dispositivos del escritor son inextricables hasta para él mismo, no obstante éste responde al más sincero de sus propósitos: dejar la puerta abierta a sus lectores, invitarlos a continuar el drama esbozado, con otro renovado esbozo, con otro fragmento de verdad seguido de otro fragmento de verdad, al que le seguirá otro más y así, sucesivamente. Y todo ello en el entorno esencial del silencio que ora significa, ora no significa nada en absoluto. El autor apela al silencio bullicioso del lector y a su sentido intransferible. Del mismo modo, el mundo interior, en Tarkovski, es la materia que se permea en toda la heterogeneidad poética de sus expresiones. Al igual que el danés, es la visión subjetiva la forma en que el artista “desglosa en su obra la realidad a través del prisma de su percepción y [la] utiliza para mostrar las diferentes facetas de la realidad [con] una técnica de escorzo propia”.⁵⁸

La humanidad recuperada

La última película de Tarkovski: *Sacrificio*, considerada por la crítica como su obra maestra responde, ya sea su concepción ya su realización, a las motivaciones espirituales que fueran más caras, indistintamente, tanto a Kierkegaard como al cineasta ruso: la fuerza del amor y el sentido profundamente sacrificial que implica entregar la vida a un designio superracional. Escuchemos lo que Tarkovski tiene que decirnos sobre estos propósitos:

Lo que me motivó a hacer la película fue el tema de la armonía que puede surgir únicamente del sacrificio, de la dependencia dual que existe en el amor. No se trata del amor mutuo: lo que nadie parece entender es que el amor sólo puede ser unilateral,

⁵⁸ *Ibid.*, p.33.

que no existe otro tipo de amor y que cualquier otra forma de amor es irreal. Cualquier amor que no implique el darse totalmente, no es amor. Es un amor impotente; no es nada aún.⁵⁹

Del mismo modo, para el poeta religioso, la esencia del amor está ligada indisolublemente al sacrificio: el paradigma de este sacrificio es Abraham: el Caballero de la fe, el que fuera capaz, casi sin asomo de vacilación, de saltar por encima de las altas tapias de la razón —el *intelligere*—, atendiendo al llamado del Absurdo que implica la fe. Sin reclamo o discusión alguna, Abraham obedece humildemente y en total silencio la solicitud descabellada del Altísimo de realizar un holocausto cuyo chivo expiatorio es nada menos que Isaac, el hijo amado.⁶⁰ Del mismo modo, Cristo encarna ese sendero del amor infinito que se sitúa *por encima de todas las determinaciones*.⁶¹

Andrey Tarkovski se mostró siempre preocupado porque el hombre pudiera alcanzar una vida espiritual sana. Y, así como el propio Kierkegaard ya se enfrentaba con la pérdida de sentido por parte de sus contemporáneos respecto de la esencia espiritual del cristianismo, lo que lo conminaría a emprender una afanosa búsqueda de la

⁵⁹ *Ibid.*, p. 233.

⁶⁰ Como sabemos, en *Temor y temblor*, Johannes de Silentio, quien ejerce su escritura al modo de un poeta religioso, se concentrará fundamentalmente en los movimientos internos del *pathos* que conlleva la fe. El motivo nuclear de esta obra será el pasaje bíblico narrado en el “Génesis” que cuenta sobre el sacrificio de Isaac en manos de Abraham. Según la lectura de J. Derrida, el sentido inenarrable del secreto marcha por la senda oculta de la responsabilidad que apunta siempre a la disidencia, la separación, la herejía, la resistencia y el secreto, los cuales son enérgicamente sostenidos por Johannes de Silentio. Las páginas de Derrida dedicadas al *mysterium tremendum* que conlleva la parábola de Abraham ‘rebasamentan’ el lugar de la ocultación dionisiaca, orgiástica que oculta y modera la *polis-civitas* platónica y neoplatónica: no en cuanto a la esencia accesible a la mirada humana del Bien y de Uno, sino en la relación con un ente supremo, absoluto, inaccesible, que *nos tiene en sus manos no exterior sino interiormente*, véase Jacques Derrida, *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós, 2006.

⁶¹ En las meditaciones que constituyen *Las obras del amor*, del autor Kierkegaard desembozado, del autor religioso, se imprime, con sencillez expositiva, el sentido del amor en su escala más elevada, dónde el amor lo espera todo sin quedar jamás defraudado. Qué unilateralidad y autonomía mejores que las del amor infinito. Véase S. Kierkegaard, *Las obras del amor. Meditaciones cristianas en forma de discursos*. Tr. Demetrio G. Rivero, Madrid, Guadarrama, 1965. Véase también la edición de *Las obras del amor*, tr. Demetrio G. Rivero, Salamanca, Sígueme, 2006.

verdad cristiana por caminos difíciles de transitar, del mismo modo, Tarkovski reconocería, un siglo y medio después, y en un entorno aun más desacralizado que el del danés, la necesidad de tomar un camino de responsabilidad espiritual frente al mundo materialista. La claridad con la que esto es expresado por Tarkovski, se torna aquí rebelde a no ser citado a la letra:

Me doy cuenta de que la idea de sacrificio, el ideal cristiano de amor al prójimo, no goza de ninguna popularidad y de que nadie nos pide que nos sacrifiquemos, lo cual se ve como un acto idealista e impráctico. Sin embargo, las consecuencias de nuestra manera de vivir, de nuestra conducta, saltan a la vista: la erosión de la individualidad a causa de un abierto egoísmo; la degradación de los lazos humanos, convertidos actualmente en relaciones sin ningún sentido entre grupos, y, más alarmante aún, la pérdida de toda posibilidad de regresar a esa forma de la vida espiritual superior que es la única digna de la humanidad y que representa la única esperanza que el hombre tiene de salvarse.⁶²

En *Sacrificio*, que es una parábola poética, el protagonista principal: Alexander (actor retirado de las tablas), es curado milagrosamente de una enfermedad terminal, luego de pasar una noche íntima con una hechicera: “no sólo se trataría –dice el cineasta– de la cura física de una enfermedad [...], se trataría también de una regeneración espiritual que se expresaría a través de la imagen de una mujer”.⁶³ Alexander, aburrido del mundo materialista, ha llegado incluso a odiar “el hueco del lenguaje humano”⁶⁴ y busca en la espiritualidad de la oración la salvación.

Alexander le reza a Dios, resuelve después romper con su vida, tal y como ésta ha sido hasta entonces, quema sus naves y no deja camino alguno de regreso, incendiando su casa y alejándose

⁶² *Ibid.*, p. 235.

⁶³ *Ibid.*, p. 236.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 240.

del hijo al que ama por sobre todas las cosas; decide ya no hablar, como comentario final sobre la devaluación en que han caído las palabras en el mundo contemporáneo.⁶⁵

Como en todo el cine de Tarkovski, y en esta película (la última que rodara) con más fuerza aún, no se ofrecen explicaciones previas al desarrollo dramático; tampoco se hacen las consabidas concesiones al espectador que acostumbran directores de otras latitudes; la metáfora consiste en la acción y ésta “no necesita ser elucidada”⁶⁶ – por lo menos por parte del autor-realizador. En cuanto a los receptores, los hechos pueden ser interpretados de un sinfín de maneras, derivadas todas de la diversidad de niveles de espiritualidad que poseen los espectadores (desde el más ateo y descreído, hasta el más devoto creyente o desarrollado en el sentido de lo sobrenatural), y de ello es que depende el que se pueda, o no, captar el mensaje de esta gran parábola.

Prevalece sin duda una especie de gemelismo entre las concepciones de Kierkegaard y Tarkovski. Su repudio frente al mundo material es en ambos exultante. Kierkegaard, si bien lo expresara aquí y allá en todos sus escritos, también lo haría de una forma contestataria en el sentido cultural y político. Aunque oculto en un título principal: “Una recensión literaria” dedicada a una novela de Thomasine Gyllembourg (la madre de Johan Ludwig Heiberg), Kierkegaard, en “La Época Presente” expresa una visión del mundo contemporáneo pasada por raseros que nos siguen pareciendo vigentes, Kierkegaard denunció, sobre la base del concepto de “nivelación”, la *unidimensionalidad humana marcuseana*, ese vaciamiento de sentido de la vida de los individuos producto de los

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 240-241.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 240.

aparatos de comunicación masiva y publicitaria que permite que todo permanezca en pie, pero que mediante circunloquios reiterativos lo vacía todo de significado. Así nos lo subraya el danés:⁶⁷

La abstracción de la nivelación, esta espontánea combustión del género humano, que existe por la fricción que se produce al olvidar la separación de la interioridad religiosa, se quedará con nosotros, tal como se dice de un viento que lo consume todo; pero por obra de ello los individuos, cada uno por su cuenta, nuevamente pueden ser ganados religiosamente y en el más elevado sentido pueden adquirir lo esencialmente religioso mediante el *examen rigorosum* de la nivelación.⁶⁸

Tarkovski, por su parte, nos muestra un perfil semejante al del poeta religioso: “Una de las tragedias del mundo actual –como nos conmina a reconocer– es el hecho de que los problemas éticos y las relaciones morales no estén de moda, que se les haya dejado de lado y no se les preste atención”.⁶⁹ Kierkegaard, como es posible comprobar, nos dirá con singular insistencia algo muy semejante a lo que nos dice Tarkovski: la conciencia de la enajenación quizá sea lo que pueda sacudir a los individuos e impulsarlos hacia la responsabilidad absoluta de sus vidas particulares y a la que compete, en un sentido global, a toda la humanidad prona.

Reconstrucción/Recuperación/Repetición

Las huellas del pensamiento kierkegaardiano pueden hallarse en muchas partes inusitadamente, y con mayor razón si se trata de la obra de un coterráneo, nos referimos ahora al todavía joven director de cine Christoffer Boe que asombró a la crítica con su primer largometraje:

⁶⁷ Véase S. Kierkegaard, *La época presente*, Santiago de Chile, Universitaria, 2001.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁹ Cfr. A. Tarkovski, *op. cit.*, p. 245.

Reconstrucción, en donde encontramos rastros reconocibles del filósofo de la existencia. No queremos decir que se puedan hacer fáciles analogías entre ambos, pero sí hacer notar ciertas astucias que como recursos puedan hacerlos equiparables, si no intencionalmente, al menos en potencia: el discurso fragmentario como sugerencia, como comunicación indirecta de una idea abierta a la interpretación del espectador, lo cual permite señalar la textura artística dada en el contexto cinematográfico; la arbitrariedad y la duplicación del constructor narrativo que permite hacer uso de voces y rostros especulares; la ambigüedad dialéctica de la alternativa “o lo uno o lo otro”; el salto cualitativo como posibilidad de la repetición (de ahí la “reconstrucción”).

Reconstrucción integra cuatro personajes de los cuales tres pudieran pertenecer a la pura ficción, o bien estar insertos en una realidad manipulada por el cuarto personaje. August, novelista casado con Aimée, la que a su vez tendrá un *affaire* con el fotógrafo Alex, quien tiene una novia, Simone (ambos personajes femeninos interpretados por la misma actriz). Éste escribe una novela cuyo decurso parece animar trama y personajes que irán trazando una historia paulatinamente alterada, reconstruida, en una especie de escrituras y borraduras del texto. El autor parece estar recomponiendo sus voces a conveniencia (experimentación psicológica que recuerda a Frater Taciturnus),⁷⁰ de manera que la historia del encuentro amoroso entre Alex y Aimée se irá accidentando de manera sorpresiva e inquietante, una vez que el escritor advierta los signos del desliz de su esposa. Reseñar todas las locaciones donde se disputan estos personajes sería aquí un detalle excesivo. Lo que importa

⁷⁰ Recuérdese al *Quidam* y la *Quaedam* de la experiencia, del experimento de Frater Taciturnus.

es que Alex, al ir al encuentro con Aimée, quien ha abandonado a su marido para reunirse con su amante, se demorará en una encrucijada y, como un Orfeo, sucumbirá en la paradoja de volver su vista atrás, perdiendo así a su Eurídice. Alex pasará a ser, ante su propio azoro, un desconocido para todos hasta que, al cabo, será borrado fríamente de la historia.

El espectador finalmente se hallará inmerso en la ambigüedad de haber presenciado una realidad o una ficción que, como indica una voz en *off*, al inicio y al final de la película, “el amor de un hombre, no por ser ficción, es menos doloroso”. El amor será el plexo de la imaginación del autor, éste podrá dibujarlo o desdibujarlo a su antojo, pero siempre quedará indestructible e inaccesible la esencia de su móvil.

Kierkegaard insistió siempre en mostrar las caras anversa y reversa del amor por una necesidad profunda de clarificación de los caminos en los que este sentimiento se actúa de modo existencial. El binomio hombre-mujer siempre escondió para él un enigma difícil de desentrañar, la reflexión en torno suyo se tornaba infinita, y la prueba de ello se encontrará en su obra entera.

En *Reconstrucción* hallamos que los afanes del novelista, al estar recomponiendo su obra una y otra vez, parece buscar y encontrar, al menos en uno de sus ángulos, la verdad de la repetición kierkegaardiana, baste esta cita como prueba:

[...] el que no ha comprendido que la vida es repetición y que en ésta estriba la belleza de la misma vida, es un pobre hombre que ya se ha juzgado a sí mismo y que no merece otra cosa mejor que morirse en el acto, sin necesidad de aguardar a que las parcas corten el hilo de sus días. Pues la esperanza es un fruto sugestivo que no sacia, el recuerdo un miserable viático que no alimenta,

mas la repetición es el pan cotidiano que satisface con abundancia y bendición todas nuestras necesidades.⁷¹

La repetición es la prueba irrefutable de la presencia de lo eterno en el hombre. El que vive la repetición no sólo cesa de alimentarse del fruto prometido y postergado de la esperanza, o de depositar en el pasado todo lo mejor de la existencia, el que vive la repetición simplemente reconoce en el instante, en el *hic et nunc*, la felicidad eterna, el amor y la verdad.

⁷¹ S. K., *La repetición*, *op. cit.*, p. 132.

TERCERA INFLEXIÓN: LAS MUJERES

Las escalas del amor

El amor loco

o la comunicación de los cuerpos a la distancia

Cuándo amor no fue locura
Juan Ruiz de Alarcón

Søren Kierkegaard fue un amante insólito. Se sabía un *homo eroticus* (“soy un erótico poco común”—escribía¹), pero también un ético y un extasiado. Seducción, compromiso y elevación espiritual serán las tres latitudes que implicarán el salto cualitativo por los estadios de la existencia, salto que el propio Kierkegaard acometió sin lugar a dudas.

De modo que el amor será una fuerza inminente en el devenir del pensamiento subjetivo. Y más que constituir un sentimiento,² el amor será un acto en sí mismo, un actuar del existente en la dialéctica cualitativa de los estadios. Como expresión fundamental de esta actuación, un nombre de mujer destaca en la vida de Kierkegaard: Regina Olsen.³ Se podría decir que de la misma forma que Don Juan y Elvira son nombres legendariamente inseparables, toda la obra de Kierkegaard sería

¹ CN, cfr. Carta a Emil Bøsen del 16 de enero de 1842, p. 145.

² Véase Rafael Larrañeta, *La interioridad apasionada. Verdad y amor en Søren Kierkegaard*, Salamanca, España, Universidad Pontificia de Salamanca, 1990.

³ Regina Olsen (1822-1904) fue hija de Terkild Olsen, concejal de Estado y cabeza de departamento del Ministerio de Finanzas, y su esposa, Regine Frederikke Malling Olsen. Tras la ruptura de su compromiso con Kierkegaard, Regina se casó con Frederik Schlegel (1817-1896), un funcionario de alto rango que sirvió como gobernador de las Antillas danesas (hoy las Islas Vírgenes de EU) de 1855 a 1860. Schlegel también tuvo intereses literarios, artísticos y filantrópicos.

incomprensible si se extrajera de ella a Regina Olsen, lo cual es imposible puesto que sus huellas están por todas partes, ya se trate de la textualidad pseudónima o de la autónoma.⁴

Ahora bien, si la relación de Søren con su padre⁵ fue determinante en su formación, con todo el peso dramático que ésta implicó (ya hemos hablado atrás del “temblor de tierra”, síntoma que se había derivado de la terrible confesión de su padre), su noviazgo y ruptura con Regina Olsen acaso serían más decisivos que su vínculo parental.⁶ Aquí no nos adentraremos en los pormenores de este noviazgo (salvo algunas anotaciones a pie de página), ni especularemos demasiado sobre las razones de su ruptura.⁷ Lo que nos interesará poner de relieve, mejor, son esos fragmentos del yo que el amante Kierkegaard ha puesto en el objeto amado, ese objeto que también ha entrado en el yo produciendo –como dice Martha C. Nussbaum– “levantamientos en el mundo interior”.⁸ Regina alcanzaría a hipostasiarse en interioridad y en escritura.

⁴ Es posible afirmar que en toda la obra del danés se transparenta un leitmotiv: Regina Olsen. Kierkegaard escribió intencionalmente toda su obra bajo pseudónimo como un mensaje cifrado a Regina (*Temor y temblor* es una prueba destacada de ello, aun cuando el ámbito religioso sea su tema decisivo). También en la obra autógrafa, como en los *Papirer*, los *Discursos Edificantes* y *Las obras del amor*, es posible encontrar los rasgos de esta inspiración comunicativa.

⁵ Michel Pedersen Kierkegaard nació en Jutlandia en 1756. De pequeño fue pastorcillo, hasta que a los 12 años se fue a Copenhague a vivir con un tío, hermano de su madre, quien lo introduciría en el negocio de las telas, negocio en el que llegó a descollar gracias a que también demostró ser un excelente inversionista. Fue hasta su segundo matrimonio con Anne Sørensdatter Lund (quien fuera su criada) con quien tendría hijos, de los cuales Søren Aabye sería el séptimo y último en nacer, el 5 de mayo de 1813.

⁶ Lo cierto es que Kierkegaard, en el texto titulado “Mi relación con Ella”, dio la siguiente indicación: “A ella y a mi padre les debe ser consagrada la totalidad de mis libros: a mis dos maestros, la noble sabiduría de un viejo y el dulce desatino de una mujer”, cfr. “Prólogo del traductor. Kierkegaard: un mito en la génesis de una filosofía” de Carlos Correas, en: *Cartas del noviazgo*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1979, n. 19, p. 52. (En adelante citada como CN.)

⁷ Kierkegaard conoció a Regina en 1837 en casa de su condiscípulo Peter Roerdam, cuando ésta tenía catorce años. Como se sentiría fuertemente perturbado por el encuentro, decidió de inmediato cortejarla, lo que hizo “de manera deliberada y constante”, hasta lograr incluso ahuyentar al pretendiente anterior (F. Schlegel). El noviazgo continuó de manera informal durante tres años pero, una vez que el compromiso tomó visos más serios Kierkegaard se entregó a un insufrible mar de dudas. En 1841 resolvió devolver a Regina el anillo de compromiso acompañado de “una nota fría y oscura”. Véase James Collins, *El pensamiento de Kierkegaard*, op. cit., pp. 22-25.

⁸ Véase M. C. Nussbaum, *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, Barcelona, Paidós, 2008, p. 506. En este magistral estudio, Nussbaum hace una gran contribución al estudio de las emociones y su impacto en la ética. Sin contener ni una sola referencia a Kierkegaard, la dilucidación de

Un documento invaluable en este sentido lo constituye el testimonio sentimental de las cartas que Kierkegaard sostuvo con Regina y su amigo de toda la vida, su entrañable Emil Bøsen, durante los años del noviazgo.⁹ Cabe sugerir que el valor de estos testimonios rebasa el hecho de haber sido escritos bajo el hechizo de la estética y el enamoramiento, lo cierto es que el género epistolar fue afinado por Kierkegaard en el mismo tenor con el que se aplicaba a entonar y poner en forma a sus escritores pseudónimos incluidas sus escalas estilísticas. Su pulsión primordial fue sin duda la literaria. De modo que el género epistolar sería incluso frecuentado por los personajes conceptuales: por Johan a Cordelia en el “Diario de un seductor”; por el joven desdichado a su “callado confidente”, en *La repetición*.¹⁰

El amante es un hábil esgrimista, está dispuesto en todo momento a batirse en duelo con las fuerzas que se propongan deshacer el paisaje imaginario donde el ser amado respira, ahí donde el anhelo hace posible la germinación del amor. En las misivas a Regina se hace presente esa actividad mitopoyética del amante, donde ciertas figuras (ya pertenezcan al mundo grecolatino o bien a la tradición bíblica) sirven al enamorado para elevar

Nussbaum permitiría considerar al danés y su conocimiento del amor un ‘discípulo del ascenso’: tradición según la cual “el que aspira a ser amante asciende por una escala desde el amor cotidiano del que parte, con todas sus dificultades, hasta un amor [...] más elevado y más pleno”, *ibid.*, p. 517. En Kierkegaard el amor es primero una gesta que arranca del amor erótico (autista en sí mismo, como afirma José Luis Cañas) representado por Don Giovanni y Juan el Seductor de forma eminente, luego un acto supeditado al salto de la resolución ética representada en el compromiso matrimonial (el consejero Wilhelm de la segunda parte de *O lo uno o lo otro*) y, por último, el salto mortal al estado de *éxtasis y plenitud* que conlleva la *fe*, donde “el hombre se pone delante de Dios en una relación absoluta que engloba el amor, el sufrimiento, el temor y el temblor, o la conciencia de ser pecador”. Véase José Luis Cañas, *Søren Kierkegaard. Entre la inmediatez y la relación*, Madrid, Trotta, 2003, p. 119.

⁹ Se trata de 32 cartas enviadas a Regina (de las cuales sólo cuatro están fechadas), y de siete cartas fechadas dirigidas a Bøsen.

¹⁰ Carlos Correas refiere, no falto de lucidez, que “el género epistolar es apto para montar una dramaturgia donde las réplicas y las confesiones, moviéndose entre la entrega y el desprecio, pueden abrumar y resplandecer, y donde las parrafadas apasionadas aspiran a ofrendar a quien las envía y a anonadar a su receptor; la correspondencia es un escenario en el que la ilusión adquiere todo su valor y la exaltación del poseso es experimentada conmovedoramente como desenvoltura osada y ejemplar”. Cfr. CN, “Prólogo del traductor”, p. 9.

a la amada al nivel de la Idea, tal y como lo dicta el carácter ascensional del *pathos* existencial.¹¹ De aquí el hecho mismo de que las cartas carezcan de datación, lo expresado en ellas está más allá de la exterioridad y de la historia. Lo esencial es esa voluntad inquebrantable del amante y de su expresión que consiste en preservar a la amada a toda costa: “Y este deseo se confunde con lo que es mi convicción más absoluta: ni la muerte, ni la vida, ni los ángeles, ni las dominaciones, ni las potencias, ni el presente, ni el futuro, ni la altura, ni la profundidad, ni nada en la creación podrá arrancarme de ti o a ti de mí”.¹²

A pesar de los reclamos de la eroticidad, Kierkegaard estaba destinado a franquear las vallas del amor erótico – amor narcisístico en gran medida–, pues éste sólo busca la fruición y la ‘lozana inmediatez’. Un amor más auténtico es el que reclama la dimensión subjetiva, de modo que esta elevación de plano es la que Kierkegaard quería experimentar en su amor por Regina, a la que continuó amando tras la renuncia y la separación.¹³ Éste pondría su amor en el nivel de gracia que funda la fuerza del espíritu, entregándose a los valores infinitos.¹⁴ Muy a la manera del amor cortés de la literatura medieval, el amor de Kierkegaard a su dama propende al amor puro, a alabar al amor ardiente, el don de sí, pero desinteresado. En la

¹¹ “Así Regina es una nueva Verónica capaz de poseer en su pañuelo la imagen de un nuevo Cristo-Kierkegaard (carta 16). Regina es un nuevo César, un César femenino, y es ahora Fernaces-Kierkegaard el que retoma la frase del otro César para decir ‘vine, vi, *ella* venció’ (carta 15). Regina es un nuevo David, un David femenino que tiene el poder de ahuyentar el mal humor de Saúl-Kierkegaard (carta 18). Regina es una nueva Io, ligera y soñadora, que recibe la visita de Júpiter-Kierkegaard transformado en nube (carta 23). Hay una mujer que a la vez es un nuevo sol, Regina, el sol de las mujeres, y, también a la vez, hay un nuevo heliotropo, Kierkegaard, que se vuelve hacia ese otro sol (carta 5). La boca de Regina es como un sello hay un sello que es el sello de la boca de Regina, una boca como la de una jovencita de Las Mil y Una Noches (carta 27)”, cfr. “Prólogo del traductor”, en CN, pp. 17-18.

¹² Cfr. CN, carta # 7, p. 73.

¹³ Sabemos que Regina se comprometió, en julio de 1843, con su antiguo novio y preceptor Fritz Schlegel y que, en 1847, celebraron nupcias. Regina murió en 1902, a los 79 años, luego de una vida apacible y satisfecha. Más adelante citaremos algunos testimonios que la señora Regina Schlegel, ya viuda, brindara sobre su relación con Kierkegaard.

¹⁴ Véase Jose Luis Cañas, *op. cit.*, p.111. (En referencia a López Quintás).

misma carta de la que ya hemos citado un fragmento, el danés cita los versos de J. von Eichendorff: *Vor der Stant*:

*Dos músicos vienen
Del bosque lejano.
Uno está muy enamorado.
El otro querría estarlo*

Versos que le permiten ilustrar a su dama el ímpetu con que su amor está dispuesto a cabalgar hacia *arriba*, hacia las más altas gradas de un amor firme, imperturbable; la carta de Søren continúa así:

Lo que en estos versos está distribuido en dos personas el amor lo reúne en una. El hombre está enamorado (en ese poema) y desea estarlo siempre; su inquietud, su aspiración, su *ardiente deseo* hacen que él anhele ser a cada instante lo que él es en el mismo instante. Pugna sin cesar por él mismo, aunque el otro que pugna sea el mismo y él sea así el único en pugnar. En su bienaventurada impaciencia lleva la pugna cada vez *más arriba*, pues la posesión de su objeto es inconmensurable con cualquier otro valor.¹⁵

En las misivas a Regina se plasman otros versos como los tomados de otros poetas como C. Winther, Paul Martin Møller y Novalis, lo que no resulta extraño tratándose de cartas dirigidas a la amada. Si acaso todo enamorado, ya sea que tenga o no dotes de poeta, recurre de algún modo al lenguaje poético, cómo no lo iba a hacer Kierkegaard, quien además se consideraba a sí mismo “*poetice et eleganter*”, un escritor aficionado, para quien escribir constituía un lujo.¹⁶

¹⁵ Cfr. CN, carta # 7, pp. 71-72. Las cursivas son nuestras.

¹⁶ Cfr. TT, p. 10.

Y así, como en el caso de Johan, en el “Diario de un seductor” –obra en la que la vida amorosa de Kierkegaard se permea a través de algunas claras analogías–, el seductor elige a la mujer que ha de ser seducida: Cordelia, ya que ella reúne las virtudes de la inocencia estética y la discreción de una doncella pura de corazón; del mismo modo Regina será para Kierkegaard el retrato mítico de lo que representa su identidad femenina: “Regina no sabe que es Regina, no sabe que ella es la fuente y el destino de las imágenes de grandeza y magnificencia evocadas por su nombre, o, de otro modo, no se cree en absoluto ser ese quién que ella es”.¹⁷ Así sucede en el caso de Cordelia, donde Johan el Seductor pretenderá –aunque no sin violencia– mostrarle el camino hacía sí misma, el conocimiento de sus posibilidades, de sus potencias. El siguiente fragmento del *Diario de un seductor* lo expresa a la perfección:

Está sentada en el sofá delante de la mesa de té, yo estoy a su lado; está agarrada a mi brazo, su cabeza, pesarosa de tantos pensamientos, reposa sobre mi hombro. Se me antoja tan cercana y, aun así tan distante, se entrega, aunque todavía no me pertenece. Sigue habiendo resistencia, pero ésta carece de reflexión subjetiva, es la habitual resistencia de la feminidad; pues la esencia de la feminidad es la entrega cuya forma es la resistencia. [...] Su corazón late, pero sin pasión; el pecho se agita, pero no por inquietud; a veces muda el color, pero en suave transición. ¿Es eso amor? De ningún modo. Escucha, comprende. Escucha un proverbio, lo comprende; escucha el discurso de otro, lo comprende como si fuera el suyo propio; escucha la voz de otro y, cuando ésta resuena en ella, comprende esta resonancia como si fuera su propia voz la que revela algo para ella y para el otro.¹⁸

¹⁷ Cfr. “Prólogo del traductor”, CN, p. 30.

¹⁸ Cfr. DS, p. 385 (SV: 376-377).

Participando de la misma tónica, en las epístolas a Regina el amor se ofrece como el fruto de un hacer paciente: Kierkegaard el Seductor quiere ver a Regina en posesión de ella misma, pero esta restitución a su origen esencial sólo podrá realizarse si “Regina resuelve su no saber de sí en autodeterminación”.¹⁹

Pero así como el amor de Johan es una ínsula de felicidad egocéntrica, en Kierkegaard el amor implica una universalidad ontológica auténtica. En realidad y más allá de lo vivido en el instante, a Kierkegaard le interesaba por encima de todo el bienestar del ser amado, así lo demuestran estas palabras:

Dios haga que nadie te quite tu alegría –ni tú por un deseo inquieto, una duda intempestiva, por un desaliento que se consume a sí mismo– ni yo por mi melancolía, los tormentos que me creo, ni la sonrisa de la melancolía, del éxito, ni las lágrimas de la adversidad, ni la prisa impaciente del deseo, ni los embotamientos engañosos del recuerdo. Acepta este voto.²⁰

Si estas palabras revelan una sincera vocación cortesana, el pulimento del sentimiento amoroso, es porque Kierkegaard no premeditaba la ruptura con Regina y cabe decir que, aún después de disuelto el compromiso, Søren continuó amando a Regina como un Pígalión a su Galatea. Kierkegaard, al igual que el grecolatino, eligió el celibato. Después de todo, la mujer que el escultor modelara según la perfección que le cabía concebir cobraría vida (como una gran dádiva de Afrodita). Del mismo modo, Regina, en manos del poeta religioso, adquiriría las formas de una profundidad trascendente.

¹⁹ Cfr. “Prólogo del traductor”, CN, p.31.

²⁰ Cfr. CN, carta # 21, p. 100.

En cuanto a las cartas que Kierkegaard envió a su amigo Emil Bøsen, éstas resultan de una sinceridad apabullante pero, sobre todo, enormemente reveladora de sus estados emocionales, ya que fueron enviadas durante su primer viaje a Berlín en octubre de 1841, realizado a raíz de su ruptura con Regina Olsen (acababa de defender su tesis doctoral, y fue cuando acudió a los cursos de Schelling que ya hemos referido anteriormente). Si bien Kierkegaard abrazaría firmemente las convicciones por las que había tomado la decisión radical y dolorosa de la ruptura del compromiso, y lo había hecho mostrando una actitud impertérrita (que algunos considerarían casi una canallada, como es el caso de F. C. Sibbern), lo cierto es que él lo había hecho para ahorrar más sufrimiento a Regina, de esa forma ella podría remontar su pérdida y restablecerse de la pena. En lo que toca a su fuero interno, él sufría como un desesperado, de ello es testimonio la petición a su amigo Emil de que fungiera como espía para obtener de ella la más mínima pista: “ejercítate en el arte de dominar cada expresión –le indicaba–, de aprovechar el azar, de inventar en el acto una historia sin miedo ni temor. [...] Pero ella no debe sospechar que me inquieto por su causa, podría engañarse en esto y contraer una enfermedad peligrosa”.²¹ En otra carta fechada el 16 de febrero de 1842 le hace la siguiente confidencia al amigo:

Uno aprende a conocerse. Es una suerte divina que yo no haya roto mi compromiso por mi causa, eso me habría aplastado. Todo lo que entonces quise salvar estaría por desaparecer como un fantasma, y también ella y mi felicidad. Si lo he roto es a causa de ella. En esto tengo mi consuelo. Y en el centro de mi dolor, cuando todo se derrumbaba ante mí, grité muy fuerte en mi alma:

²¹ Cfr. CN, carta a Emil Bøsen del 31 de octubre de 1841, pp. 118-119. Es un hecho que Regina Olsen cayó enferma después de la ruptura, temiéndose que padeciera de una deficiencia pulmonar. La tensión y la pena que había experimentado fue una carga demasiado pesada para ella. Véase Bruce H. Kirmmse, *Encounters with Kierkegaard. A Life as Seen by His Contemporaries*, op. cit., p. 37.

¿no es bueno, no es una suerte divina que hayas roto?; admitiendo que eso hubiese durado tú habrías sido simplemente para ella un tormento para toda su vida. Yo también pensaba: incluso si ella sabe que me he apagado como una luz verá en eso un justo castigo de Dios sobre mí, y esto es todo lo que deseo.²²

En esta correspondencia ya aparece una clara fluctuación del estético hacia el ético y el religioso. Y si acaso todavía queda un resquicio de duda acerca de los motivos que llevaron a Kierkegaard a su decisión por el celibato, lo que resulta inobjetable es el hecho de que en esta tuvo más que ver con su evidente vocación religiosa (unida al descubrimiento de la individualidad como categoría decisiva del cristianismo), que otras sospechosas y siniestras razones.

Muchos años después de muerto Kierkegaard, Regina Schlegel respondió a una especie de reportaje que le hiciera su amiga Hanne Mourier. Se trata de una especie de examen cruzado donde se relatan aquellos pasajes más memorables de la historia del noviazgo y la ruptura con Kierkegaard y, más tarde, sobre las formas en que esta historia fue manejada por el matrimonio Schlegel a lo largo de los años. Aquí cabe citar por lo menos la siguiente convicción de Regina en cuanto a la ruptura (el relato está narrado en segunda persona por Mourier a la manera de testigo):

La motivación de Kierkegaard para el rompimiento fue la concepción de su tarea religiosa; no se atrevió a atarse a nadie sobre la tierra con el fin de no ser obstaculizado de su llamado. Tuvo que sacrificar la mejor cosa que poseía con el fin de trabajar como Dios se lo demandaba: por lo tanto sacrificó su amor por ti, por el bien de su escritura.²³

²² Cfr. CN, p. 161.

²³ Véase Bruce H. Kirmmse, *Encounters with..., op. cit.*, p. 36.

Regina Schlegel reconoció después de todo el ámbito immaculado de una renuncia en pos de un amor cuyos derroteros tenían que ir más allá de la realidad contingente. Regina testimonia esta pureza de la decisión sincera y consecuente de un amante comprometido con su convicción más legítima: la tarea ineludible del *pathos* religioso.

Se dilucida sobre la esencia femenina. La feminidad se erige como categoría filosófica. Testimonio de ello serán los esbozos psicológicos tanto de mujeres literarias como de carne y hueso. Todo cuestionamiento sobre la naturaleza estética de las mujeres en su condición fáctica, empírica, se trastocará en una reflexión sobre las verdaderas posesiones de la mujer concreta. En el *Diario íntimo* asentará que: “La mujer siente la angustia más que el hombre, por eso la serpiente puso en ella sus miras a fin de lanzar el ataque; su propia angustia la traicionó”.²⁴ Eva se desespera de su singularidad. Eva es peculiarmente religiosa.

Los autores pseudónimos estarían siempre muy obsesionados por las mujeres, ellas ocupan un lugar preponderante y el tema aparece y reaparece en todas sus obras. El autor inicial se enredó en el mar de sus valoraciones, hablará siempre de ellas no como un filósofo, ni siquiera como un poeta, sino como un seductor. Las mujeres, si bien no pueden sustraerse del estadio estético según esta visión, ya que en éste devienen plenas, también serán en realidad expresión de lo que permanece siendo profundamente enigmático.²⁵

²⁴ Cfr. DI, p. 105.

²⁵ Este afán comprensivo hacia la feminidad por parte de Kierkegaard también está presente en los textos de *O lo uno o lo otro* (Enten-Eller), firmadas por el autor B y el juez Wilhelm, luego en *In vino veritas* (1845) Constantin Constantius celebrará un secreto simposium de pseudónimos y personajes conceptuales estéticos y éticos, afrontando el problema del amor entre los sexos y la relación con lo ético

Regina Schlegel se deslindó de la consideración kierkegaardiana de la mujer como arquetipo del estadio estético. Ella, de hecho, fue formada en la más pura educación religiosa.

El amor, ya sea “aludido, enlazado, criticado, meditado, desmenuzado”, será el fluido vital de la criatura existencial kierkegaardiana.²⁶

El hecho de otorgar una importancia capital a la mujer es en Kierkegaard un rasgo que deja mucho qué pensar. Pareciera que la mujer se torna para éste en una *función filosófica*, en una inquietud que agita el pensar y que reconvierte este mismo pensar en una idea a ras del suelo, totalmente real y terrenal. El que a ella pertenezca, por derecho propio, el *pathos estético*, y éste sea un peligro para el *pathos ético-religioso*, es la única y primordial energía, y pivote del asombro del amor, que puede guiar en la ruta hacia la vida ética y religiosa.

y lo estético. Sobre *In vino veritas* he pormenorizado en otro lugar: véase de mi autoría: “3. Las mujeres: su puesta en escena definitiva”, en: *Søren Kierkegaard: el seductor seducido, op. cit.*,

²⁶ “El tema del amor –nos dice Larrañeta– como el de la verdad, está presente en toda la producción literaria de Kierkegaard. Los *Papirer* corroboran que era una preocupación primordial en su vida. Y no sólo, aunque también, por el resultado negativo de su noviazgo con Regina Olsen, sino por su postura de principio ante la existencia”, *ibid.*, pp. 145-146.

El cuerpo oculto de la pena reflexiva.

(Esbozos psicológicos de personajes literarios femeninos)

Como parte de *Enten-Eller (O lo uno o lo otro)* Kierkegaard elaboró, también bajo la firma del pseudónimo A, unos recitativos destinados a animar a los contertulios de su cofradía imaginaria: los *Symparankromenoi*, para conmemorar un año de su fundación. El título con el que reúne estas alocuciones es “Siluetas”, o sea perfiles literarios dedicados a algunos personajes ya arquetípicos de la literatura y la cultura europeas, que en un primer intento había intitulado “Ensayo de Necromancia”.²⁷

El entusiasmo de su maestro (así lo seguiré denominando aquí) está presente y celebra, en medio del ambiente indomable de los elementos de la Naturaleza, rindiendo pleitesía al *Laoconte* de Lessing, la manifestación del arte y de la poesía. Pero, lo más importante de todo, es que el texto incorpora tres figuras femeninas literarias correspondientes a tres obras: María Beaumarchais, de *Clavijo*, de Goethe, a continuación Doña Elvira de *Don Giovanni* y, finalmente, Margarita, de *Fausto* de Goethe.

En “Reflejo de la tragedia antigua en la tragedia moderna”, que ya hemos visitado atrás, el esteta A había analizado la figura de Antígona anticipando las características de lo que torna moderna a la tragedia clásica en cuanto a la distinción entre el dolor y la pena, matiz contundente en su apreciación. En “Siluetas” refrenda y extiende mediante un fino análisis psicológico, la contextura moderna de estas figuras y vuelve al tema de

²⁷ Así lo asentó el autor en un borrador del 25 de julio de 1842. Este título provisorio indicaba sin embargo ese aspecto de diálogo entre los muertos característico de su cofradía. Véase “Siluetas”, *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I, op. cit.*, n.1, p. 226. (A continuación será citado con las siglas SI.)

la pena (el dolor) como esencia irrepresentable, rostro de la tragedia moderna. Y, bajo advertencia del maestro, “con ello no ha sido en modo alguno negado que la pena se deje representar artísticamente, aunque sí queda dicho que se alcanza un punto donde para ella es esencial establecer una contradicción entre el fuero interno y el externo que hace su representación imposible para el arte”.²⁸

La pena, al contrario de la alegría, que se desborda en su singular cariz sociable y público y, por lo tanto, comunicable, se retrae en el silencio y la simulación con otra muy distinta complejidad que la de la alegría o la dicha que, en el sentido de nuestra voz castellana, es “dicha”, y propiedad del fuero externo, lenguaje explícito, exotérico. La pena no logra ser tan pueril como la alegría, ésta es soterrada, como la angustia, impronunciada, irrepresentable, ambigua.

El maestro A se ocupará aquí de lo que ha llamado la *pena reflexiva*, ésta: “Tampoco se deja representar [...] dado que no goza de calma interior alguna sino que se encuentra en perpetuo movimiento; aunque este movimiento no la colma de resultados nuevos, más bien es el movimiento mismo lo esencial”.²⁹

Aquí se hace referencia no a la teatralidad de la representación, fija y unitaria, de la puesta en escena, sino de la teatralidad como devenir, como pasión imposible de retratar en un cuadro, de cerrar en una escena certera en su materialidad, en la sublimidad psicológica del espectador.

Aquello que hace que la pena reflexiva no pueda ser objeto de representación artística es que carece de sosiego, que no se pone de acuerdo consigo misma, que no reposa en ninguna expresión determinada y concreta. Como el enfermo que en su dolor ora se

²⁸ *Ibid.*, p. 187 (SV: 167).

²⁹ *Ibid.*, pp.187-188 (SV: 168).

hace de este lado ora a este otro, la pena reflexiva da vuelcos para dar con su objeto y con su expresión.³⁰

Aunque se reconoce que la pena puede tener una causalidad objetiva no necesariamente de índole de subjetividad supra-internalizada del fuero interno irrepresentable, el maestro A pretende ordenar así sus admoniciones por el lado de la dificultad implícita de representar la pena reflexiva. Serán las mujeres un ejemplo de ella, ya que como siluetas se diluyen en su pena amorosa. En ellas radica el cofre de la pena silenciosa.

María Beaumarchais (de Clavijo de Goethe)

Kierkegaard-A sondea la pena reflexiva en María Beaumarchais que nace de una ruptura del compromiso matrimonial propuesto por Clavijo (cualquier paralelismo con la vida amorosa de Kierkegaard es posible de establecer). Una promesa de matrimonio es una posibilidad y su declinación parecería no traer consecuencias funestas, pero no es así:

Cuando una realidad se hace añicos la ruptura es por lo general harto más perentoria, cada nervio es cortado en dos, y la ruptura conserva, en tanto que ruptura, una plenitud en sí misma; cuando una posibilidad se hace añicos, el dolor instantáneo quizá no sea tan grande, pero también deja a menudo tras ella algún que otro ligamento de una pieza, indemne, que se convierte en una perpetua ocasión de dolor continuado.³¹

Kierkegaard-A sigue al pie de la letra el drama goethiano. Al ser abandonada, como resultado de los estratagemas del engaño, María experimenta tal dolor que raya en la

³⁰ *Ibid.*, p. 188 (SV: 168).

³¹ *Ibid.*, p. 196 (SV: 177).

muerte, lo que para el autor resulta tener un efecto ciertamente estético.

El amor desdichado puede ser de tal índole, que un suicidio puede considerarse estéticamente correcto, pero no puede estar fundado en un engaño. De ser este el caso, el suicidio perdería todo su carácter excelso y contendría una concesión que el orgullo ha de prohibir. Por el contrario, *si es su muerte*, eso es lo mismo que afirmar que *él la ha asesinado*.³²

En María la pena reflexiva triunfa en el sentido de que la posee como una presa a su víctima. Una vez que en ella comienza el soliloquio interno éste adquirirá diversos rostros ambiguos, lábiles, interminables, que se alternarán en el marco de un entorno, también mudable, del cual ya no podrá asirse. Sería una empresa hartamente dificultosa seguir los meandros laberínticos del sutil análisis psicológico, pormenorizado y multifacético, al que Kierkegaard se entrega meticulosamente, casi podríamos decir, clínicamente. Disección que, por otra parte dedica a las otras dos figuras de “Siluetas”.

Doña Elvira (de la ópera Don Giovanni de Mozart)

De igual manera que en el caso de María B., la pena reflexiva de una mujer burlada toma posesión de ella, no obstante las circunstancias difieren, haciendo que la propia reflexión tome otros derroteros aunque igualmente tortuosos. En Doña Elvira se aúna una venganza ambigua que al tiempo que quiere retener al objeto amado quiere su castigo. Igual que con María, la pena reflexiva la aleja paulatinamente de la vida. Si recordamos que es “de un monasterio de donde Juan la ha arrancado”, y que ella sí había, literalmente, “tomado el velo”, a diferencia de

³² *Ibid.*, p. 197 (SV: 189). Las cursivas son nuestras.

María B., su caso es aún más patético, puesto que: “lo ha perdido todo, el cielo al escoger el mundo, el mundo al perder a Juan”.³³

La medida de la pasión de Elvira es proporcional a la medida de su represión, por eso su caso la sustrae de la frivolidad de la vida ordinaria donde campean las muchachas de su edad, y de aquí también que su pasión prorrumpe de forma paroxística.

El maestro A se interesa en Elvira más allá de su presencia escénica, por lo que está decidido a seguirla en su camino solitario, ‘tras bambalinas’, por decirlo así. Si bien a María le tomaría más tiempo caer presa de la pena reflexiva, en el caso de Elvira “la reflexión se pone a trabajar enseguida y la pena reflexiva es inevitable”.³⁴ Como es sabido, en la ópera, Elvira es prevista antes de que la pieza comience, el abandono de Don Juan es ya un acto acontecido, de modo que la representación artística de la pena de Elvira pueda ser vista en su esencialidad, ya que la actividad de su pena emerge hacia el exterior: “Con un único bombeo de sangre, la pena atraviesa todo su cuerpo, y la corriente se precipita hacia fuera; como una llama, la pasión la inunda de luz y se hace visible en el exterior. Odio, desesperación, venganza, amor, todo prorrumpe para revelarse visiblemente”.³⁵

El maestro A esboza para los cofrades la imagen de un enigmático encuentro con Elvira en la cumbre de una montaña, en las inmediaciones de un convento; la ve precipitarse cuesta abajo con feroz desesperación, con la vestimenta hecha jirones, como queriendo dar alcance a Don Juan. Sus rasgos son contundentes: “su frente demasiado majestuosa, su mirada demasiado solemne, su

³³ *Ibid.*, p. 209 (SV: 191).

³⁴ *Ibid.*, p. 207 (SV: 189).

³⁵ *Idem.*

pasión demasiado señorial”.³⁶ En este punto Elvira es todavía representable artísticamente, ya que la pena reflexiva no ha logrado confinarse en el “locutorio” de la interioridad; el alma de Elvira sigue agitada en la cuerda liminar de la paradoja, pues no acaba de convencerse de que ha sido engañada, sigue creyendo en lo *inverosímil*: que Don Juan la ama. Él, por su parte, posee todas las artimañas galantes para alentar en ella una esperanza que, al cabo, quedará despojada de todo sentido.

Con el fin de establecer un balance de las fuerzas en colisión, el maestro A concede a Elvira ser tan fuerte como lo puede ser Don Juan. Éste es grande en su calidad de seductor arquetípico, ella, por su parte, es grande por ser la seducida, por “amar al propio seductor con una energía que ninguna esposa tiene”.³⁷ La fuerza de su pasión la ha embellecido a todas luces. Esto cautiva a Don Juan al grado de impedirle triunfar por encima de ella, tal y como él está habituado. Como ya nos advierte el maestro A desde el inicio, ella “será el destino épico de Don Juan”, en otras palabras, el nombre de Elvira será inseparable del de Juan.

La debacle de Elvira es tan profunda y radical que sólo tiene dos opciones: “recobrar determinaciones éticas y religiosas o bien mantener su amor por Don Juan. Si ella hace lo primero, cae fuera de nuestro interés y consentimos encantados que ingrese en una institución para Magdalenas o donde sea que ella quiera”.³⁸ Su elección será seguir amando a Don Juan.

Como correlato de la doña Elvira mozartiana, Kierkegaard-A refiere una “Elvira sueca” poseída por la misma idea fija; esa su pena condicionaba su personalidad,

³⁶ *Ibid.*, p. 208 (SV: 190).

³⁷ *Ibid.*, p. 210 (SV: 192).

³⁸ *Ibid.*, p. 212 (SV: 194).

sus modales y sobre todo sus palabras, todo era referencia hacia ella y hacia ella recaía la referencia del mundo, un tenue y eterno gesto la marcaba.

Para el maestro A la pena de Elvira es una *pena nutricional*, “pues la vida humana no consiste sólo en comer y beber; también el alma requiere que se la mantenga”.³⁹ Como Elvira no ha logrado desenmascarar a Don Juan y el tiempo inevitablemente ha pasado y el entorno mudado; el amor tras el engaño, si bien la ha debilitado (aunque no se sigue de ello que muera), por la pena reflexiva ella seguirá viva, alimentándose del recuerdo de su amor a Don Juan el que, por sí mismo, “pesa más que muchos maridos vivientes”.⁴⁰

Margarita (Gretchen de Fausto)

Kierkegaard-A se acerca a esta figura con similar pasión a la que le inspirara la propia figura de Fausto, el personaje medieval legendario en el cual Goethe basó su genial obra. Gretchen es una joven burguesita “educada en el temor de Dios”. El maestro A cita los versos de Goethe que la describen de forma inigualable, se trata de un alma: *a medias juego infantil, / a medias Dios en el corazón*.

Una joven cuya inocencia y sencillez resuman por todos los poros de su cuerpo. El maestro la honra con un regusto amargo e irónico:

¡Ah, encantadora Margarita! Goethe ha desvelado cómo arrancabas los pétalos pronunciando las palabras: me ama, no me ama; pobre Margarita, ahora puedes persistir en este menester cambiando tan sólo las palabras: me engañó, no me engañó; ahora puedes cultivar una pequeña parcela de tierra con esa clase de flores y tienes trabajos manuales para el resto de tu vida.⁴¹

³⁹ *Ibid.*, p. 214 (SV: 197).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 215 (SV: 197).

⁴¹ *Ibid.*, p. 217 (SV: 200).

Así como se señalan divergencias entre María Beaumarchais y Doña Elvira, ahora se tocan las que competen a Doña Elvira y Margarita, que más allá de la disparidad del ser femenino se funda en “la disparidad esencial que ha lugar entre Don Juan y Fausto”.⁴² Esto es fundamental en la disertación del autor, puesto que esta última relación dispar es esencial para diferenciar las motivaciones de la seducción que cada uno de los seductores promueve.

Fausto y Don Juan, como figuras medioevo-renacentistas, son representaciones del cauce de la negación de la pasión por lo infinito; privilegiados en cierta forma, son almas impensablemente separadas del cuerpo y sus apetitos pero, sobre todo, son oriundos del pasado pagano.⁴³ Tanto su carácter como su temperamento siguen evocando aquel *pathos* de la distancia irresponsable, de la inmediatez del vivir y la bella ingenuidad, “para dicha e inocencia de la vida”.⁴⁴ Del mismo modo lo sopesa A cuando afirma que al igual que Don Juan, Fausto es un *daimon*.⁴⁵ Fausto es la voluntad que sobrepuja más allá de la ortodoxia cristiana para trastornarla; él ejerce la imaginación que dicta la posesión veleidosa de la eterna juventud, de la ciencia humana como única verdad y de la dominación mil veces soñada sobre el poder material (imaginación que se encierra en un nombre diabólico: Mefistófeles). Debido a que es un seductor egoísta y fariseo, Fausto no logra contemplarse a sí mismo y sacar provecho de ello atendiendo a una más

⁴² *Idem*.

⁴³ Consúltese el magistral texto de George Santayana, *Tres poetas filósofos. Lucrecio, Dante, Goethe*. Buenos Aires, Losada, 1952.

⁴⁴ Véase el agudo examen de H. Blumenberg, “Kierkegaard: la zorrera sin fin de la reflexión”, en *Salidas de caverna, op. cit.*, p. 488.

⁴⁵ Cfr. SI, p. 218 (SV: 201).

alta razón, es decir, al amor divino que podría intervenir para salvarlo. Será el amor de Margarita (a la que hubo contemplado, narcisísticamente, y por vez primera, a través de un espejo) lo único que podrá elevarlo y salvarlo. De aquí que Fausto se aferre al amor, “no porque crea en él, sino porque tiene un elemento preséntico en el cual hay un instante de reposo y una tendencia que entretiene y que aparta la atención de la nada de la duda”.⁴⁶

La duda de Fausto, su escepticismo, será el hilo fino con el que el maestro A podrá urdir la silueta de Margarita más allá del libreto de Goethe;⁴⁷ con una mirada de espectador y lector agudo reconocerá en Goethe esa genial maestría en la construcción del drama, pero su propósito esencial será ver más de cerca la colisión de las figuras atendiendo a un examen más minucioso. Un punto neurálgico de este análisis lo constituirá el escepticismo de Fausto puesto en contraste con la inocencia y la puerilidad de Margarita: “Ante ella un escéptico se encuentra siempre en apuros. Arrebatarle a ella su fe no es una tarea fácil para él, pues, por el contrario, él cree que es sólo en virtud de la fe como ella adquiere grandeza”.⁴⁸ De manera que Fausto equipa a Margarita de la *fe inmediata*, “porque le queda bien y así es aún más bonita a sus ojos”.⁴⁹ Sin embargo, en la medida que Fausto mantiene íntegra la fe de Margarita, en ella se intensifica el apego al amante hasta el grado de su deificación, lo que tendrá para ella consecuencias funestas. Entre más gigante sea Fausto a los ojos de Margarita, ella se irá haciendo más pequeña e insignificante.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Cabe aclarar aquí que el propio Fausto de Goethe ya representa el anuncio de la disolución e inviabilidad de la tragedia en el mundo burgués. Sobre este proceso se puede consultar J. L. Villacañas Berlanga, *Tragedia y teodicea...*, *op. cit.*, pp. 69-70.

⁴⁸ Cfr. SI, p. 220 (SV: 203-204).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 221 (SV: 204).

A diferencia de Doña Elvira, quien subsistirá (incluso dueña de una mayor belleza) independiente de Don Juan, Margarita se pierde en Fausto hasta la autonulificación (quizá se trata de lo que denominamos hoy en día ‘baja autoestima’). De aquí que resulte dificultoso imaginar que la pena reflexiva anide en Margarita, pero precisamente por quedar reducida a nada, ello ha ocurrido por su amor absoluto hacia Fausto, la contundencia de su amor hará que el estado de ánimo concreto de Margarita se fusione al estado de ánimo total, porque “ella no se mueve por el estado de ánimo sino en el estado de ánimo” –como nos advierte el maestro.

Margarita será lanzada a la pena amorosa del desengaño, pero la desgracia en ella, a diferencia de las otras dos figuras, casi no le dejará espacio para lograr un restablecimiento, por lo menos aparente. Sus lamentos y dubitación quedarán atrapados en una cámara cerrada al alto vacío, y éstos serán completamente inaudibles para Fausto. Ni duda cabe que Margarita será alcanzada por el destino trágico y, que ello será debido a la errancia del propio Fausto que, echando mano de las artes diabólicas, termina acarreando las más graves consecuencias para Margarita: las muertes de su madre y hermano, el golpe moral del abandono y, finalmente, la preñez, la demencia y el crimen. Sin embargo, Margarita también tendrá el poder sobrenatural de salvar de la condenación eterna, por la gracia de su amor, a su ser amado.⁵⁰

Kierkegaard-A concluye para los cofrades su exposición conmemorativa en homenaje a la psicología trágica

⁵⁰ Esto último es una idealización medieval que el romanticismo hizo suya en la figura de la mujer, y que Goethe expone magistralmente en su primer *Fausto*.

femenina sobre la pena reflexiva, con una invocación luminosa,

que aquellas tres desposadas por la pena se unan, haremos que se abracen entre sí en consonancia con la pena, haremos que formen un corro ante nosotros, un tabernáculo, donde la voz de la pena no enmudezca, donde el suspiro no cese, porque ellas mismas, más escrupulosas y más fieles que las vestales, vigilan la observación de la sagrada figura. Si las interrumpiéramos aquí, si les deseáramos recuperar lo perdido, ¿saldrían ganando? ¿Acaso no han recibido ya una bendición más excelsa? Y esta bendición las unirá e imprimirá belleza en su asociación y las proveerá de alivio en la asociación, pues sólo aquel que ha sido mordido por serpientes sabe lo que ha de sufrir el que es mordido por serpientes.⁵¹

La alocución del maestro Kierkegaard-A a su cofradía responde, de forma inobjetable, a un propósito iniciático. En la sociedad de los *Symparnekromenoi* la pasión, el *pathos*, es un requisito de admisión. La pasión implica sufrimiento, nos advierte el maestro. En los terrenos del drama ya se desgaja del dolor trágico la pena irrepresentable. Y son las mujeres las que señalan de forma más incisiva este sentido.

En las figuras femeninas kierkegaardianas, más allá del elemento trágico que las confina fuera del mundo, existe la posibilidad de una toma de conciencia de su condición y, por ende, la posibilidad de una liberación, o sea de una elección que les posibilite reencontrar su lugar en un nuevo contexto, como individualidades autónomas.

La aguzada penetración de Kierkegaard en la psicología del dolor y de la pena parece devolver a las mujeres una identidad propia vedada, más allá de los determinismos enmarcados en la sociedad patriarcal, incluso, a su propio pesar como lo señalan las limitaciones

⁵¹ *Ibid.*, pp. 225-226 (SV: 209).

idiosincrásicas del autor y sus pseudónimos que asoman aquí y allá.

Las “siluetas” de María, Elvira y Margarita son descritas no sólo de una forma apasionada y deslumbrante –lo que es justo admitir–, sino que además se erigen en auténticas figuras psicológicas en el más puro sentido clínico. Kierkegaard las llamará siluetas en respuesta al género saturnal literario que lo inspira pero, sobre todo, querrá verlas rodeadas de un halo brumoso y misterioso. Lo cierto es que su agudeza como espectador-lector-espía y su pericia de escritor lo estimulan al grado de conducir su mirada hacia una penetrante observación de los caracteres.

Los catalejos de Kierkegaard-A –especie de cámara lúcida– son cinéticos, pleno movimiento, devenir puro; esta mirada no capta a las *dramatis personae* insertas en cuadros o escenas determinadas, sino que continúa la trayectoria emocional de las figuras más allá de sus vestiduras teatrales. La acción, es decir el drama, trasciende su suelo originario –las páginas, el foro– para avanzar en el territorio de la existencia.

María, Elvira y Margarita se han unido en la pena reflexiva y ello ha advenido porque se las ha visto desplazarse, dialécticamente, del arte a la vida.

La mujer y lo extraordinario

*La crisis y una crisis en la vida de una actriz*⁵² pertenece a la autoría pseudónima de Inter et Inter. Este texto fue dedicado autógrafamente un año después de su publicación [en *Fatherland*] a la actriz Fru Heiberg,⁵³ esposa del afamado dramaturgo y filósofo hegeliano danés Johan Ludvig Heiberg, del que ya hemos esbozado algunos rasgos fundamentales.

El título nos habla de crisis, es decir, de una situación crítica en el terreno profesional de la actuación. Justo de los momentos característicamente críticos “con los que una actriz tiene que luchar”.⁵⁴ Visto desde afuera, la actriz es aclamada y admirada por el público que nada sabe de los avatares que la actriz ha debido sortear, éste se limita a imaginar que su vida es ‘miel sobre hojuelas’, por decirlo así. Inspiración de poetas de diverso cuño: “Su retrato será pintado para todas las exhibiciones de arte; será litografiada, y si su suerte es muy grande su retrato se imprimirá incluso en pañuelos y en las copas de los

⁵² Nos hemos basado en la traducción al inglés de Stephen Crites: Søren Kierkegaard, *Crisis in the Life of an Actress. And Other Essays on Drama*, London, Cox and Wyman, 1967. Las citas en castellano son traducción libre a mi cargo, con la colaboración de Enrique Martínez Gracida. (A continuación referiremos esta obra con las siglas CLA.)

⁵³ Hanne Pätges, su nombre verdadero y apellido de soltera, fue una de las principales damas de la escena danesa. Se casó, a los dieciocho años, con Johan Ludvig Heiberg quien, como sabemos, fue el líder de los letrados de Dinamarca. Su nombre de casada pasó a ser Johanne Louise Heiberg. Stephen Crites comenta (en su “Introduction” a los textos reunidos) que la costumbre de la época era aplicar el término Madame a las actrices casadas pero, en este caso, como se trataba de la esposa de un profesor titular y los daneses como la mayoría de los europeos eran muy susceptibles en todo asunto referido al rango, el propio rey Federico VI acabaría decretando que la actriz aparecería en las carteleras como ‘Fru Heiberg’. Cabe señalar aquí que la propia Fru Heiberg testificó en sus memorias que el texto de Kierkegaard produjo en ella un efecto agradable, especialmente por el profundo entendimiento de Kierkegaard sobre lo que ocurre en las tablas: “es una maravillosa sorpresa para el actor en ejercicio leer lo que un inspirado teórico es capaz de expresar clara y definitivamente sobre lo que el artista ha sentido en el más alto grado, sin ser él mismo capaz de encontrar las palabras para expresar y aclarar sus sentimientos. [...] Estos comentarios viniendo de un no-actor [...] fueron los que me dejaron atónita. Son absolutamente correctos”, véase CLA, n. 11, p. 132.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 65.

sombreros”.⁵⁵ Esta situación suele prolongarse año tras año.

No tardamos en advertir que los aspectos críticos que adopta Inter et Inter no guardarían mucha diferencia con lo que un crítico lúcido de nuestro tiempo anotaría sobre el mundo del teatro actual. Mundo que es movido por el público, la crítica, la prensa, los admiradores, los fanáticos e, incluso, los *paparazzi*. La cháchara envuelve la más mínima expresión de la artista idolatrada. El autor acota, como parte de este mundo, la avanzada inevitable del vulgo en busca de nuevos ídolos, generalmente, mucho más jóvenes, en una especie de “canibalismo estético”.

A propósito de esto, Kierkegaard establece una diferencia entre la adulación galante que se manifiesta hacia una actriz renombrada (lo que es una gran insolencia), y la admiración estética de un conocedor. La vulgaridad corteja a la joven actriz y es galante con la actriz madura.

La actriz novel: “Revela que su carácter juguetón es inagotablemente rico, que sólo insinúa lo mucho que posee”.⁵⁶ La joven actriz puede mostrar su *inquietud del infinito*, aun en el reposo. El concepto de inquietud infinita debe subrayarse como una de las categorías profundas que el filósofo-crítico teatral pondera en una actriz ideal. Las características que se reúnen en una actriz joven promesa aúna a la coquetería y la mente exuberante un toque de ingenio que induce a la confiabilidad del público. “La verdadera exuberancia, [...] precisamente por su absoluta garantía, tiene sobre todo un efecto tranquilizador en el espectador”.⁵⁷

⁵⁵ *Ibid.*, p.68.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 75. Kierkegaard recuerda aquí al actor Rosenkilde (amigo suyo al que dedicara un artículo inconcluso subtítulo “Un intento en Recuerdo por Uno que está Agradecido”), actuando como

La exuberancia es considerada por Kierkegaard como una *indefinible posesión*, que identifica con el ingenio, que en la actriz joven es un valor inherente. La argumentación de *Inter et Inter* descansa en una premisa fundamental, la joven actriz posee atributos que aún no la definen como una actriz completa, por ello habla del enternecimiento y la idealidad. Pero, en primera instancia “*está en buena relación con la tensión del escenario*”.⁵⁸ La tensión tiene su propia dialéctica que produce dos resultados diferentes; puede hacer manifiesta esta presión o bien puede ocultarla o bien transformarla en ligereza:

Uno se hace ligero a través de la pesadez. Uno se mueve hacia arriba y con libertad a través de una presión. De esta manera los cuerpos celestiales se remontan a través del espacio por medio de un gran peso; las aves vuelan con la ayuda de una formidable presión: el ligero remontar de la fe es ayudado por una enorme pesadez; el más elevado aumento de la esperanza es ayudado precisamente por las dificultades y la presión de la adversidad.⁵⁹

El actor tiene la enorme carga de sostener la ilusión en el escenario y el peso de los ojos de todos los espectadores. El arte consiste en encubrir muy bien este peso y transformarlo en ligereza. Pero hay más, al talento natural se une un arduo entrenamiento que le llevará a la actriz mucho tiempo y esfuerzo. A esto el crítico lo llama la *definible posesión*.

La categoría del tiempo resulta un vector fundamental en la visión penetrante del crítico. La actriz ha llegado a la madurez. La admiración de la que es receptora se ha vuelto un hábito entre el público, lo cual es sin lugar a dudas una puerilización que raya en el fraude. A partir de

“Hammer” en el vodevil de Heiberg, *Los inseparables*. ‘Hammer’ asaltaba el escenario con una celeridad tal que parecía estar soplando una verdadera tormenta; cfr. n. 8., p. 131.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 77. (Las cursivas son del original.)

⁵⁹ *Idem.*

aquí Kierkegaard-Inter et Inter-el Observador hace una digresión en contra del injusto merecimiento hacia aquellos personajes de la aclamación popular, que no ve más que los signos exteriores para prodigar su entusiasmo y su hábito. Este engaño es sostenido por ambas partes, gustosamente se da y gustosamente se recibe. Leyendo entre líneas, y al margen del texto kierkegaardiano, podemos señalar que hubo una intencionalidad sutil en cuanto a las ejemplificaciones a las que recurre para resaltar el artificio del engaño. Cuando se refiere a los criterios de valoración del público por aquellas obras, que bien pensado, no la merecerían, puesto que se sostienen en el criterio propagandístico hacia un personaje o hacia una clase o estamento, encuentra ejemplos de su tiempo a la mano. El primero se deriva de su referencia al escritor decorativo, alusión encubierta a una publicación de Heiberg,⁶⁰ y segundo, al Capellán Mayor de la Corte, que por sólo serlo debía merecer los lauros de la feligresía, donde se refería veladamente al nuevo Capellán de la Corte danesa: Martensen.⁶¹

Retomando la crisis que compete al paso del tiempo se presenta una categoría esencial en el análisis, que es la metamorfosis de la actriz, se trata de un momento crucial de la cualidad que la lleva a una plenitud de sus potencias. A propósito de la metamorfosis Kierkegaard apunta:

⁶⁰ El pseudónimo se refiere a un libro de Heiberg: *Urania: Libro del Año 1844* cuyo valor a los ojos del crítico no pasaba de ser meramente decorativo. Salta a la vista el sincero atrevimiento de Kierkegaard frente a su interlocutora, nada menos que la señora de Heiberg. Lo cierto es que Kierkegaard, como sabemos, no perdía oportunidad para tratar burlescamente a los epígonos daneses que “iban más allá de Hegel”, frase que llegó a ser una especie de refrán en algunos de sus trabajos. Además, tratándose de Heiberg, éste excitaba en él su vena cómica. Cfr. Stephen Crites, “Introduction”, *op. cit.*, p. 14.

⁶¹ Nótese también aquí la irreverencia con que Kierkegaard trata a quien tan sólo unos pocos años después sería el obispo de Dinamarca, su coterráneo Hans Lassen Martensen, ante el cual, por lo demás, siempre fungió como su más férreo contrincante.

Así como la naturaleza protege su continuidad por medio de la anticipación y la memoria, la previsión y la retrospección, que los naturalistas han denominado acertadamente lo prometeico y lo epimeteico: así, en el terreno espiritual aquello que va a constituir la metamorfosis debe estar presente desde el principio, pero sólo después de que ha pasado algún tiempo puede estar definitivamente en juego, o manifestarse decididamente a sí misma. Su manifestación es justamente la metamorfosis.⁶²

Es importante notar que la metamorfosis, que es un renglón esencial en la argumentación de la reflexión que acomete el crítico, tiene que ver más que con la idea de transformación, con la de recurrencia o de repetición, noción que como sabemos es obsesiva en la experiencia kierkegaardiana. A la completud alcanzada por la actriz madura regresan los atributos iniciales, la juventud y su indefinible posesión se conjugan con la posesión definida, de manera que la actriz madura posee el abanico completo de sus dotes.⁶³ Por otra parte, el espectador reconoce el profesionalismo de la artista, pero solamente el admirador estético valora todos los matices de su arte. Para entonces una nueva actriz adolescente aparece en escena y recomienza el ciclo anteriormente apuntado.

En la actriz madura se expresa el genio que antes se vio expresado por la juvenil feminidad, pero ahora se ha trazado ya un hito, una transformación que ha tomado del tiempo su caudal en una dialéctica vertiginosa e imperceptible. Es posible favorecer la repetición.⁶⁴

⁶² *Ibid.*, p. 84.

⁶³ Es un dato importante el hecho de que los parámetros temporales en los que se basa *La crisis* proceden de dos momentos alejados en el tiempo en los que la actriz había representado el personaje de Julieta en la obra de Shakespeare: *Romeo y Julieta*. La primera Julieta fue encarnada antes de los dieciséis años por Hanne, y su actuación sería tan excepcional como para proyectar su carrera, y la segunda Julieta, representada a los treinta y cuatro años de la actriz, había superado, con mucho, en el parecer del crítico, la temprana protagonización. Cfr. Stephen Crites, "Introduction", *op. cit.*, pp. 7-8.

⁶⁴ La relación dialógica establecida a partir de la comunicación indirecta, es el movimiento dialéctico de la repetición (doble reflexión). A la adecuación hegeliana entre pensamiento y ser, Kierkegaard opone la verdad entendida como el proceso del individuo que reduplica su pensamiento en su existencia, realizando posibilidades. Así, la actriz de *La Crisis* se mueve de una inmediata a una más reflexiva relación con la Idea.

*

No deja de asombrar que en el plano de la existencia de Kierkegaard se diera una metamorfosis análoga en el tiempo en el que aproximadamente el autor publicara el texto que comentamos ahora, ya que por entonces él reconoció como una iluminación el sentirse más cerca de la plenitud de sí mismo. Están muy lejos los textos estéticos pseudónimos, el autor Kierkegaard se abre a sus lectores a través de escritos consagrados a la comunicación edificante, religiosa.⁶⁵

Asombra precisamente que en este contexto, y no sin debatirse a profundidad, Kierkegaard se permita publicar un texto totalmente estético, y hacer el parangón de la metamorfosis de una actriz admirada y frecuentada con la suya propia, como si concediera un gesto contrario a la dirección que comenzaba a tomar. Durante estos años el danés estaba hondamente ocupado con la idea del *extraordinario*: “el ‘testigo de la verdad’ en el grado más eminente, el portador directo de una fresca palabra divina”.⁶⁶ Esta noción la desarrolló ampliamente en el texto póstumo *El libro sobre Adler (Sobre la autoridad y la revelación)*, del que sólo publicaría un pasaje crucial en 1849, titulado “La diferencia entre un genio y un apóstol”.

Debido a su excepcionalidad, señalada por su fragilidad física, su abisal melancolía, su intelecto destacado y sus dotes poéticas, Kierkegaard se consideraría a sí mismo, y sin falsa modestia, un genio, y, como sabemos, estos rasgos serían determinantes en su declinación del compromiso matrimonial con Regina

⁶⁵ En 1847 Kierkegaard escribió tres *Discursos edificantes en una vena diferente*: “Los lirios del campo”, “Pureza de corazón” y “La alabanza del sufrimiento”, en 1848 los publicaría, tras la aparición de otro gran libro: *Las obras del amor*.

⁶⁶ Cfr. Stephen Crites, “Introduction”, *op. cit.*, p. 52.

Olsen pero, lo más importante de todo, tendrían un gran peso en cuanto a su más auténtica vocación: la religiosa.

Con todo, no podemos pasar por alto, como parece haberlo asumido así el propio Kierkegaard que, al final de toda la tarea acometida de la comunicación pseudónima, indirecta, estética (no se olvide que el danés consideró como estéticos todos sus textos pseudónimos), y siendo ya frontalmente un escritor religioso, él estaba decidido a no desconocer su vena poética. Poeta religioso sí, pero poeta al fin y al cabo. Todo su trabajo estético estaba religiosamente justificado. “El largo debate sobre la publicación de *La crisis* es un ejemplo de la seriedad con la cual Kierkegaard afirmó la responsabilidad de su vocación como un autor cuyo trabajo era estar bajo comisión divina” –como lo señala Stephen Crites.⁶⁷ La vindicación de su pasado como escritor se reiteraría públicamente. Al sacar a la luz esta publicación del orden estético, el danés estaría decidiéndose por recordar a los lectores que él seguía siendo esencialmente un poeta. Después de todo, esto era un paso más adelante en su servicio a la Alabanza y no un retroceso. Él aceptaba ser quien era y quien había sido antes. El devenir dialéctico de los saltos de la decisión lo habrían tornado finalmente en un individuo afortunado:

Mohammed protesta con todo su poder en contra de ser llamado un poeta y el Corán un poema. Yo protesto con todo mi poder en contra de ser contemplado como un profeta y sólo deseo ser un poeta.

Así apuntó en su Diario en 1849.⁶⁸ Con la publicación de *La crisis*, Kierkegaard parecería estar afirmando,

⁶⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 61.

tácitamente, el estadio estético de la vida. En una especie de danza trascendente: los planos estético y religioso alcanzaban a compartir ciertas armonías. La *repetición* sería, después de todo, *honestidad*.

EPÍLOGO

Después de este paseo en torno de la obra de Søren Kierkegaard hemos podido constatar el carácter dramático de la filosofía de la existencia que, con él, tuvo su estreno histórico. No cabría refutar que él ha sido el primero en ocuparse enteramente del problema de la existencia. En el *Postscriptum no científico y definitivo a las Migajas filosóficas* demostró, de frente a la filosofía hegeliana, la imposibilidad de crear un “sistema de la existencia”, ya que considera la existencia en un sentido actuante imposible de subsumir en una concepción del conocimiento (o como simple objeto del pensamiento), puesto que la existencia persiste en su ser presente e inapresable; por decirlo así, la existencia nos vive. Acaso a ello se deba asimismo que el danés fuera desestimado e incomprendido, al no haber seguido los cánones estrictos y laicizantes de los hábitos especulativos a la usanza de un Hegel, pero ese es otro tema.

Lo cierto es que este carácter dramático de la obra kierkegaardiana responde al carácter mismo de la existencia, por tanto, éste no podía tramarse siguiendo la regularidad de un discurso filosófico, concatenado en una apariencia ordenada y normativa, tenía que exponerse a través de otros recursos. De aquí la pseudonimia, esa disolución o disgregación de firmas autorales, genial y artificioosamente inventada para explorar los problemas de la existencia en sus tres estadios fundamentales: estético,

ético y religioso. El uso de *dramatis personae* para poner en acción su dialéctica cualitativa y el salto de la decisión. La riqueza de la literatura teatral que para el danés siempre ostenta requerimientos ejemplares para apuntalar los aspectos que elucida. El carácter instrumental de la ironía y el humor, contraseñas también de una escritura impulsada primordialmente por la pasión existencial y que busca, seductoramente, una secreta complicidad con sus lectores. En fin, recursos todos de una *estilización* surgida de una escritura excéntrica, nada convencional, pero no por ello exenta de rigor. Su lectura nunca puede ser llana, ni comprensible en todos sus rincones, ya que no prescinde de la oscuridad que corresponde a la filosofía de su época, pero en él esta oscuridad adquiere tintes muy particulares. Las voces kierkergaardianas siempre dejan al lector la tarea de continuar la conversación más allá del libro, de descubrir el milagro de una comunicación en el seno de la soledad y del secreto. Toda su obra estética es una muestra fehaciente de ello.

A través de la triple inflexión que constituye este estudio: la Estética, el Teatro y las Mujeres, si bien se ha querido dar cuenta de este fondo escénico en la obra kierkergaardiana, de su carácter dramático, también y esencialmente se ha querido, por lo menos, trazar algunas líneas fundamentales de la ineludible importancia del pensamiento estético del danés como una contribución rica al estudio de la modernidad. Si este objetivo no se ha cumplido del todo y han quedado algunos cabos sueltos en el camino, no se tome esto como un signo de descuido o desinterés, por el contrario, esto es un indicador de que el tema promete, aun más, futuras incursiones. Si es imposible agotar el legado estético del pensador danés,

que se podrá decir del ético y religioso, la aventura no termina, más precisamente, es inacabable.

La visión del esteta A de *O lo uno o lo otro*, la tesis doctoral *Sobre el concepto de ironía*, los escritos de Frater Taciturnus y Johannes Climacus, la colección epistolar de su noviazgo con Regina Olsen, su texto sobre las crisis de una actriz madura, entre otros más, han sido los jalones decisivos para nuestro contexto.

Aunque a través de todo este prisma se cuestionan hondamente las implicaciones de la *vida estética*; se busca su confrontación con los estilos de vida éticos y religiosos; se ejercitan los puntos de vista psicológicos y antropológicos; se plantean la simplicidad inmediata de la sensualidad y los laberintos de la seducción; se revelan las implicaciones inquietantes de la metafísica y de la relación con el Otro-Absoluto, la estética siempre aparece, en su carácter ineludible y programático, como inherente al *pathos* existencial.

Se podría afirmar, sin desembocar en el equívoco, que el experimento estético de Kierkegaard nunca terminó del todo, aun tratándose de las fervorosas epifanías firmadas bajo su nombre, llámense *Discursos Edificantes* o las *Obras del amor*. Como los Estudios Estéticos, estos textos están muy lejos de adquirir un tono pomposo o una grave sintonía, en ellos un espíritu irónico (tras las investiduras del humor religioso) asalta en todo momento al lector; se trata siempre de la idealidad y la elevación de una escritura fincada en las exigencias de la estética.

Pero, ¡claro!, no se debe olvidar que Kierkegaard era ante todo un poeta, su espíritu habitaba la casa poética con una sinceridad íntima, tranquila, humilde, aunque nada exenta de melancolía. Una casa como la que R. M. Rilke

quería ver poblada por el joven Kappus. El danés nunca dejó de ser un poeta después de todo. Enriqueció la pálida cotidianidad con una poética irónica jamás recompensada por ningún plan sistemático, por algún triunfo objetivo. Jugó hasta el último momento con el sentido polívoco de la vida humana y sus expresiones, poniéndose él mismo en la trama, como creador y como criatura, sin olvidar sus fuentes, sus leyes eternas. Dos vectores psíquicos y emocionales lo acompañarían siempre, dos fundaciones básicas de la condición humana: la *angustia* y la *desesperación*, de las que iluminaría aspectos precursores de la psicología profunda: Freud y Lacan no dejan de deberle el empréstito.

Hemos constatado aquí, quizá también de alguna forma inconclusa, el fuerte influjo que su obra tuvo en la forja del drama moderno: en Ibsen, Strindberg, Bergman, Tarkovsky y Boe básicamente, y es que la obra del danés no se conformó con la identificación de los destinos ajenos desde las butacas, también prefirió, como sus sucesores, hacer algo más plástico para la representación de la existencia en el discurrir del Teatro del devenir. El danés, desde constelaciones filosófico-teológicas y literarias, y los otros, desde los sucedáneos artificiales del lenguaje teatral y cinematográfico, pero al cabo, todos ellos puestos al servicio de la comprensión del ser en el mundo, al decir de Heidegger, otro de sus deudos.

A manera de coda, vayan algunas líneas comparativas entre el núcleo de la filosofía existencial kierkegaardiana y el de algunos de sus herederos intelectuales. Extrayendo de sus obras algunos parámetros conceptuales encontramos que en Kierkegaard la existencia no está separada de lo divino, la relación entre el hombre y Dios está dada en la individualidad, en la soledad de cada uno

de nosotros, no es una experiencia comunitaria que nos concilie en masa con lo absoluto. Esta relación individualista y radical no es arbitraria, está dada por la Caída, el pecado se experimenta cualitativamente, de ahí que devenga el sentimiento de angustia básico. Esta experiencia en Kierkegaard adquiere una especial significación psicológica, elemento que lo vincula de una manera directa con sus continuadores. Experiencia que también comparte la ética. Aquí podríamos señalar un hecho importante con las filosofías desarrolladas a partir de Kierkegaard, que mientras la estética, la ética y la religión son elementos que permanecen vigentes, este último desaparece para algunos (Heidegger, Sartre, Camus), sin desmedro de la visión esencial original. En otros filósofos lo religioso figura de otras maneras sin tampoco modificar la actitud primordial (Jaspers, Marcel, Chestov). El caso de Heidegger es complejo, el intrincado discurrir de su filosofía concibe la existencia referida al ser y no al fundamento trascendente, no a Dios como fundamento, aunque en Heidegger aparece una suplencia del absoluto trascendente por el cosmos, o por el mundo. El *existens* no se halla inmerso en la soledad referida a Dios, como en Kierkegaard, Dios es sustituido por el Mundo, y, simétricamente, del mundo deviene la angustia, y la culpabilidad, que en Kierkegaard es remanente del pecado original y, en Heidegger, es condición originaria del *Dasein*, identificada con la Nada concebida como “imposibilidad esencial de ser determinado”.

Es una actitud común, y explicable, sobre todo por razones temporales, que muchos filósofos hermanados con Kierkegaard coincidan en la superación común de algunos temas del filósofo danés. Es el caso de Sartre, Jaspers y Heidegger el que se hayan alejado de la postura que afirma

la singularidad irreductible de todo hombre a la sociedad y a la historia y, en cambio, afirman, como lo hace Sartre, el intento de estar claro en relación a esos conceptos y entender la necesidad de superar ese condicionamiento.

Pero volviendo a nuestro propósito inicial y para finalizar, diremos que la visión estética kierkegaardiana apuntó indudablemente a la libertad, ya que la suspensión de la ética por medio del arte: Don Giovanni mozartiano, como arquetipo, y Juan el Seductor, como actor reflexivo y demoníaco, fueron personajes que no restaron “su identidad en relación con lo divino y por medio de su rechazo”¹ y, que, pese a su “desesperación” y su “temor”,² ejemplificaron el carácter subversivo y libertario del hombre moderno, en suma, del arte y de la estética.

Kierkegaard mismo, en su texto sobre Fru Heiberg, con el que concluimos el triple pasaje de estas inflexiones, siendo ya completamente un autor religioso, confirmó el entusiasmo pleno que le evocaba toda su obra estética y, calculando cada uno de sus puntos, se decidió por reduplicarla, es decir, por reflejar dialécticamente en la experiencia todo lo que le seguía despertando la vida estética. Al fin y al cabo, él, en su carácter dramático de la existencia, había jugado todas las apuestas, y, de entre ellas, la estética siempre, e indudablemente, saldría recompensada.

¹ Véase Peter Vardy, *Kierkegaard*, Barcelona, Herder, 1997, p. 68.

² Véase K. P. Liessmann, *Filosofía del arte moderno*, op. cit., p. 75.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A) Obras de SØREN KIERKEGAARD citadas (siglas):

AR *El amor y la religión*, trad. Juana Castro. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1960.

CA “El concepto de la angustia”, en: *Obras y papeles de Kierkegaard*, vol. VI, trad. D. G. Rivero, Madrid, Guadarrama, 1965.

CC “¿Culpable o no culpable?”, en: *Etapas en el camino de la vida*, trad. Juana Castro, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1952.

CI *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, vol. 1, trad. Darío González y Begonia Saez Tajafuerce, Madrid, Trotta, 2000.

CLA *Crisis in the Life of an Actress and other Essays on Drama*, translated with an introduction and notes Stephen Crites, London, Cox & Wyman, 1967.

CN *Cartas del noviazgo*, trad. Carlos Correa. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1979.

DI *Diario íntimo*, trad. María Angélica Bosco. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1955.

DP *Diapsálmata*, trad. Javier Armada. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1977. También en: *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, Vol. 2, trad. Begonia Saez Tajafuerce y Darío González, Madrid, Trotta, 2006.

DS “Diario de un seductor”, en: *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, de Søren Kierkegaard, trad. Begonia Saez Tajafuerce y Darío González, Madrid, Trotta, 2006. También en *Estudios Estéticos I, (Diapsálmata, El erotismo musical)*, Ensayo 8º, trad. Demetrio Gutiérrez Rivero, Madrid, Guadarrama, 1969.

EE “Los estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical”, en *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, trad. Begonia Saez Tajafuerce y Darío González, Madrid, Trotta, 2006. También en: *Estudios estéticos II: De la tragedia y otros ensayos*, trad. Demetrio Gutiérrez Rivero, Madrid, Guadarrama, 1969.

EEF *Estética y ética en la formación de la personalidad*, trad. Armand Marot, Buenos Aires, Nova, 1955.

EM *Estética del matrimonio. Carta a un joven esteta*, trad. Osiris Troiani, Buenos Aires, Dédalo, 1960. También: “La validez estética del matrimonio”, en: *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*, vol. 3, trad. Darío González, Madrid, Trotta, 2007.

EP *La época presente*, trad. Manfred Svensson, Santiago de Chile, Universitaria, 2001.

LR *La repetición. Un ensayo de psicología experimental*, trad. D. G. Rivero, Madrid, Guadarrama 1976.

OA *Las obras del amor. Primera y Segunda Partes*, trad. D. G. Rivero, Madrid, Guadarrama, 1965.

RT “Reflejo de la tragedia antigua en la tragedia moderna”, en: *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, trad. Begonia Saez Tajafuerce y Darío González, Madrid, Trotta, 2006. También como *Antígona*, trad. J. Gil Albert. México, Séneca (El Clavo Ardiendo), s/f.; y como “Repercusión de la tragedia antigua en la tragedia moderna” [Enten Eller. Ensayo 3º], en *Estudios estéticos II: De la tragedia y otros ensayos*, trad. Demetrio Gutiérrez Rivero, Madrid, Guadarrama, 1969.

PS *Postscriptum no científico y definitivo a Migajas Filosóficas*, trad. Nassim Bravo Jordán, México, Universidad Iberoamericana, 2008. También: *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments*, editado y traducido al inglés por Howard V. Hong and Edna H. Hong, vols. I, II, Princeton, New Jersey, Princeton University, 1992.

PV *Mi punto de vista*, trad. José Miguel Velloso, Buenos Aires, Aguilar, 1972.

SI *Siluetas. Pasatiempo psicológico*, trad. D. G. Rivero, Madrid, Guadarrama, 1969. También en: *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, trad. Begonia Saez Tajafuerce y Darío González, Madrid, Trotta, 2006.

TD *El tratado de la desesperación*, trad. Carlos Liacho, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1976. También: *La enfermedad mortal*, trad. D. G. Rivero, Madrid, Trotta, 2007.

TT *Temor y temblor*, trad. Vicente Simón Merchán, México, Fontamara, 1995. También en: trad. Jaime Grinberg, Buenos Aires, Losada, 1947. Madrid, Guadarrama, 1976.

VV *In vino veritas*, trad. D. G. Rivero, Madrid, Guadarrama, 1976.

B) Fuentes sobre la obra de SØREN KIERKEGAARD citadas o consultadas:

–ADORNO, Th. W., *Kierkegaard*, Caracas, Monte Ávila, 1969.

–AMILBURU, María García, *La existencia en Kierkegaard*, Pamplona, EUNSA, 1992.

–AMORÓS, Celia, *Søren Kierkegaard o la subjetividad del caballero. Un estudio a la luz de las paradojas del patriarcado*, Barcelona, Anthropos, 1987.

- ARANGUREN, J. L., “Introducción”, en: S. Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- AUDEN, W. H., “Los pensamientos vivientes de Kierkegaard”, en *New York Review of Books*, SEP, 1999.
- BECKER, Ernst, *El eclipse de la muerte*, México, FCE, 1977.
- BELL, Richard H. y Ronald E. HUSWIT (ed), *Essays on Kierkegaard and Wittgenstein. On Understanding in Self*. Wooser, Ohio, The College of Wooster, 1978.
- BENSE, Max, *Hegel y Kierkegaard. Una investigación de principios*, México, UNAM, 1969.
- CAÑAS, José Luis, *Søren Kierkegaard. Entre la inmediatez y la relación*, Madrid, Trotta, 2003.
- CARRILLO CANÁN, Alberto, “Kierkegaard’s Amphibolous Conjunction of Joy and Sorrow and Literary Theory”, Universidad Autónoma de Puebla, 2000.
- COLLINS, James, *El pensamiento de Kierkegaard*, México, FCE, 1959.
- CHESTOV, Leon, *Kierkegaard y la filosofía existencial*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.
- DERRIDA, Jacques, *Dar la muerte*. Barcelona, Paidós, 2006.
- DOBRE, Catalina Elena y Rafael GARCÍA PAVÓN, *Søren Kierkegaard y los ámbitos de la existencia*. México, Centro de Filosofía Aplicada, A.C., 2006.
- FIGUEROA WEITZMAN, Rodrigo, “Kierkegaard y la ironía”, *Revista de Filosofía*, Universidad Andrés Bello, pp. 93-107.
- GARFF, Joakim, *Søren Kierkegaard. A Biography*, traducido al inglés por Bruce H. Kirmmse, Princeton, New Jersey, Princeton University, 2005, 867 pp.
- GRAVE TIRADO, Crescenciano, “Kierkegaard: la angustia y lo trágico en la modernidad”, en: *Caleidoscopio*, año 3, núm. 6, pp. 177-192.
- GUERRERO, Luis, *La verdad subjetiva. Søren Kierkegaard como escritor*. México, Universidad Iberoamericana, 2004.
- _____, “Los niveles de interpretación de *Temor y temblor*”, en *Boletín 8 de la Sociedad Iberoamericana de Estudios Kierkegaardianos*.
- HAECKER, Theodor, *La joroba de Kierkegaard*, Madrid, Rialp, 1956.
- HÖFFDING, Harald, *Kierkegaard*, Madrid, Revista de Occidente, 1930, 226 pp.
- JASPERS, K., “Kierkegaard hoy”, *Kierkegaard vivo*, Madrid, Alianza, 1968.
- _____, *Notas sobre Heidegger*, Madrid, Mondadori, 1990.

_____, *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, Madrid, FCE, 1993.

–KIRMMSE, Bruce H., *Encounters with Kierkegaard. A Life as Seen by His Contemporaries*, Princeton, New Jersey, Princeton University, 1996, 358 pp.

_____, *Kierkegaard in Golden Age Denmark*, Indianapolis, Indiana University, 1990, 558 pp.

–LARRAÑETA, Rafael, “Recepción y actualidad de Kierkegaard en España”, en *Estudios Filosóficos* 37, 1988.

_____, “El verdadero rostro de Kierkegaard”, Universidad Complutense, 112 pp.

_____, *La interioridad apasionada. Verdad y amor en Søren Kierkegaard*, Salamanca, San Esteban-Universidad Pontificia, 1990.

_____, *Kierkegaard (1813, 1855)*, Madrid, del Orto, 1997.

_____, “Introducción”, en S. Kierkegaard, *Migajas filosóficas (o un poco de filosofía)*, Madrid, Trotta, 1997.

_____, *La lupa de Kierkegaard*, Salamanca, San Esteban, 2002.

–LIESSMANN, Konrad Paul, *Filosofía del arte moderno*, Barcelona, Herder, 2006.

–LIPPITT, John, *Humor and Irony in Kierkegaard's Thought*, New, Cork, St. Martin's Press, 2000.

–LODGE, David, *Terapia*, Barcelona, Anagrama, 1996.

–LÖWITH, Karl, *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX. Marx y Kierkegaard*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

–PEÑALVER GÓMEZ, Patricio, “Kierkegaard” en José Luis Villacañas (ed), *La filosofía del siglo XIX*, Madrid, Trotta, 2001 (Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía, 23), pp. 113-161.

–PRINI, Pietro, *Historia del existencialismo. De Kierkegaard a hoy*, Barcelona, Herder, 1992, pp. 23-55.

–SARTRE, J.-P. et al., “El universal singular”, en: *Kierkegaard vivo. Una reconsideración*. Madrid, Encuentro, 2005.

–SHAPIRO, Bruce. G., *Divine Madnees and the Absurd Paradox. Ibsen's Peer Gynt and the Philosophy of Kierkegaard*, New York, Greenwood Press, 1990.

–STEINER, Georges, “Kierkegaard”, en *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*, Santafé de Bogotá, Norma-Siruella, 1997.

–SUANCES MARCOS, Manuel y Alicia VILLAR EZCURRA, *El irracionalismo, vol II. De Nietzsche a los pensadores del absurdo*, Madrid, Síntesis, 2000.

- TORRES GARZA, Elsa Elia, “Søren Kierkegaard: el seductor seducido”, México, UNAM-SUAFyL, 2008 (Biblioteca Crítica Abierta. Serie Filosofía, 5).
- UNAMUNO, M. “Ibsen y Kierkegaard”, en *Obras completas III*, Madrid Escelicer, 1968.
- _____, “Sobre Juan Tenorio”, en *Obras completas*, III, 1968.
- _____, *Del sentimiento trágico de la vida de los hombres y en los pueblos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- URDANIBIA (coord), *Los antihegelianos. Kierkegaard y Shopenhauer*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- VARDY, Peter, *Kierkegaard*, Barcelona, Herder, 1997 (Colección Pensadores Cristianos), 138 pp.
- VIALLANEIX, Nelly. *Kierkegaard. El único ante Dios*, Barcelona, Herder, 1977 (Biblioteca de Filosofía, 8), 164 pp.
- WAHL, Jean, *Historia del existencialismo. Kafka y Kierkegaard*, Buenos Aires, La Pléyade, 1971.
- _____, *Kierkegaard*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1989.

C) Obras de G. W. F. HEGEL citadas:

- HEGEL, G. W. F., *Filosofía del arte o estética*, traducción del alemán Domingo Hernández Sánchez, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Abada, 2006. Se trata de los apuntes, tomados al dictado en clase, de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler, durante las lecciones de Hegel de Berlín el verano de 1826.
- _____, *Lecciones sobre la estética* (según la segunda edición de Henrich Gustav Hotho, 1842), Madrid, Akal, 2007.
- _____, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. México, Juan Pablos, 1974.

D) Obras sobre G. W. F. Hegel citadas:

- BLOCH, Ernst, *Sujeto-objeto El pensamiento de Hegel*, México, FCE, 1983.
- GADAMER, Hans Georg, *La dialéctica de Hegel*, Madrid, Cátedra, 1994.
- GRAVE TIRADO, Crescenciano, *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*, México, UNAM-FFyL, 2002.
- D’ HONDT, Jacques, *Hegel*. Barcelona, Tusquets, 2002 (Tiempo de Memoria, 25), 408 pp.
- INNERARITY, Daniel, *Hegel y el romanticismo*. Madrid, Tecnos, 1993.
- KAUFFMANN, Walter, *Hegel*, Madrid, Alianza, 1972.

- LABRADA, María Antonia, *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*. Segunda edición corregida, Barañáin (Navarra), España, Ed. Universidad de Navarra, Pamplona, 2001 (Colección Filosófica, núm. 65), 186 pp.
- MENKE, Christoph, “El arte de la libertad: ética y estética en la teoría hegeliana de la tragedia”, en: *Teorías de la interpretación. Ensayos sobre Filosofía, Arte y Literatura*, María Herrera L. (coord.), México, UNAM-FFyL-CONACyT, 1998.
- PALMIER, Jean Michel, *Hegel. Ensayo sobre la formación del sistema hegeliano*, México, FCE, 1977 (Breviarios, 220), 118 pp.
- RIPALDA, José María, *Comentario a la filosofía del espíritu de Hegel*. México, FCE, 1993.
- , *Fin del clasicismo. A vueltas con Hegel*. Madrid, Trotta, 1992.
- SZONDI, Peter, *Poética y filosofía de la historia I. Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía*, Madrid, Visor, 1992 (La balsa de la Medusa, 58), 295 pp.

E) Otras fuentes citadas o consultadas:

- ABAGNANO, Nicolas, *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 2004.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971.
- , *El arte y la muerte/ Otros escritos*, Buenos Aires, Caja Negra, 2005.
- BAUMGARTEN, Alexander G., *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Buenos Aires, Aguilar 1974.
- BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1996.
- BENJAMIN, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988.
- BENTELEY, Eric, *La vida del drama*, Barcelona, Paidós, 2004.
- BROWN, Peter, *El primer milenio de la cristiandad occidental*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1997.
- BULFINCH, Thomas, *Mitología. Leyendas de dioses y héroes*, México, Latino Americana, 1975.
- BUBER, M., *Yo y Tú*, Madrid, Caparrós, 1993.
- , *Eclipse de Dios*, Salamanca (España), Sígueme, 2003 (Hermeneia, 56), 189 pp.
- CHÉJOV, Antón, *Teatro completo (incluye Platonov)*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- D’ANGELO, Paolo, *La estética del romanticismo*, Madrid, Visor, 1999 (La balsa de la Medusa, 97 Col. Léxico de estética).

- DE QUINCEY, Thomas, “Teoría de la tragedia griega”, en: *La farsa de los cielos*, Buenos Aires, Paradiso, 2005.
- GADAMER, H. G., “Recuperación de la pregunta por la verdad del arte”, en: *Verdad y método*, vol. I, Salamanca, Sígueme, 1999.
- GARCÍA-BARÓ, *De estética y mística*. Salamanca, España, Sígueme, 2007.
- GAY, Peter, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Barcelona, Folio, 2004.
- GOUX, Jean-Joseph, *Edipo filósofo*, Buenos Aires, Biblos, 1998.
- GUERRERO MARTÍNEZ, Luis, “Los límites del conocimiento humano. La ironía en el Romanticismo”, en: *¿Quién decide lo que está bien y lo que está mal? Ética y racionalidad*, México, Universidad Iberoamericana-Plaza y Valdés, 2008.
- HEINE, Heinrich, *La escuela romántica*, traducción, introducción y notas Román Setton, Buenos Aires, UNSAN-Editorial Biblos de la Alemania, 2007, 196 pp.
- _____, *Para una historia de la nueva literatura alemana*, Madrid, La Fontana Mayor, 1976.
- HERTMANS, Stefan, *El silencio de la tragedia. Ensayos*, Valencia, España, Pre-Textos, 2009.
- IBSEN, Henrik, *Teatro completo*, tr. Else Wasteson, Madrid, Aguilar, 1959.
- _____, *Peer Gynt. Casa de muñecas. El enemigo del pueblo. El pato silvestre. Juan Gabriel Borkman*. Versión y prólogo Ana Victoria Mondada, México, Porrúa, 2005.
- _____, *Poesía completa*. Versión del noruego y prólogo de Jesús Pardo, Madrid, Losada, 2004.
- JAMES, William, *Las variedades de la experiencia religiosa. Estudio de la naturaleza humana*, Barcelona, Península, 2002, 703 pp.
- JASPERS, Karl, *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*, Barcelona, El Acantilado, 2001.
- JAUSS, Hans Robert, *Pequeña apología de la experiencia estética*. Introducción de Daniel Innerarity, Barcelona, Paidós, 2002 (Pensamiento contemporáneo, 67).
- _____, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, A. Machado Libros, 2004 (La balsa de la Medusa, 76).
- KANT, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, traducción, estudio introductorio, notas e índice analítico Dulce María Granja Castro, México, FCE-UAM-UNAM, 2004.
- _____, *La crítica del juicio*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2000.

- LESSING, Gotthold Ephraim, *Dramaturgia de Hamburgo*, México, Conaculta, 1997, 570 pp.
- _____, *Crítica y dramaturgia*, Castellón (Valencia), España, Ellago, 2007.
- LYNCH, Enrique, *Filosofía y/o literatura. Identidad y/o diferencia*. Pamplona, Universidad de Navarra, 2006.
- MARITAIN, Jacques, *Tres reformadores. Lutero-Descartes-Rousseau*, Madrid, Encuentro, 2008.
- MAY, Rollo, “Peer Gynt: los problemas de un hombre en el amor”, en: *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales del mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós, 1991.
- NUSSBAUM, Martha C., *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, Barcelona, Paidós, 2008.
- PARTIDA TAYZAN, Armando, *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*. México, UNAM-FFyL-ÍTACA, 2004.
- RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción, Ensayos de Hermenéutica*, vol. II, México, FCE, 2002.
- ROMERO DE SOLÍS, Diego. *Poésis. Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica*. Madrid, Taurus, 1981.
- ROSSET, Clément, *El objeto singular*. Madrid, Sexto Piso, 2007.
- _____, *Principios de sabiduría y de locura*. Barcelona, Marbot, 2008.
- RUIZ MILLÁN, Estela, *Strindberg. Una mirada psicoanalítica*. México, UNAM, 2006.
- SCHELLING, F. W. J., *Del Yo como principio de la filosofía o Sobre lo incondicionado en el saber humano*. Estudio preliminar y traducción de Illana Giner Comín y Fernando Pérez-Borbujo Álvarez. Madrid, Trotta, 2004 (Clasicos de la Cultura, 26), 143 pp.
- SCHENK, H. G., *El espíritu de los románticos europeos. Ensayo sobre historia de la cultura*, México, FCE, 1983 (Lengua y Estudios Literarios), 308 pp.
- SCHILLER, Friedrich, *Escritos breves sobre Estética*, Sevilla, Doble, s/f, 69 pp.
- _____, *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, “y una polémica Kant, Schiller, Goethe, Hegel”, Barcelona, Icaria, 1985, 225 pp.
- _____, *La educación estética del hombre*, Madrid, Espasa Calpe, 1968.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Sobre el estudio de la poesía griega*, Introducción de Reinhold Münster, Madrid, Akal, 1996 (Akal-Clásicos del Pensamiento, 1), 168 pp.
- _____, *Lucinda*, traducción de María Josefina Pacheco, México, Siglo XXI, 2007.

- _____, *Fragmentos*. Seguido de *Sobre la incomprendibilidad*, Barcelona, Marbot, 2009.
- SCHOENTJES, Pierre, *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2001.
- SIMMEL, Georg, *Cultura femenina y otros ensayos*, Barcelona, Alba, 1999.
- STEINER, Georges, *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona, Gedisa, 1987, 248 pp.
- _____, *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, México, FCE, 2007, 83 pp.
- STRINDBERG, August, *Teatro escogido*, Madrid, Alianza Literaria, 2003.
- _____, *El hijo de la sierva*, Barcelona, Montesinos, 1981.
- _____, *Fermentación*, Barcelona, Montesinos, 1986.
- _____, *Inferno*, Barcelona, Fontamara, 1974.
- _____, *Comedia onírica*, Madrid, Nórdica Libros, 2007.
- _____, *Poesías completas*, prólogo, traducción y notas de Jesús Pardo, Barcelona, Íntegra, 2004.
- SVENDSEN, Lars, *Filosofía del tedio*, traducción del noruego de Carmen Montes Cano, Barcelona, Tusquets, 2006 (Ensayo Tusquets, 65), 253 pp.
- SZONDI, Peter, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994.
- TARKOVSKI, Andrey, *Esculpir el tiempo. Miradas en la oscuridad*, México, UNAM, 2009.
- TRÍAS, Eugenio, *Drama e identidad*, Barcelona, Destino, 2002 (Colección Destinolibro, vol. 338), 222 pp.
- _____, *Lo bello y lo siniestro*, edición actualizada, Barcelona, Ariel, 2006, 168 pp.
- _____, *Tratado de la pasión*, edición actualizada, Barcelona, Ariel, 2006, 217 pp.
- TROELTSCH, E., *El protestantismo y el mundo moderno*, México, FCE, 1983 (Breviarios, 51).
- VERCELLONE, Federico, *Estética del siglo XIX*, Madrid, Visor, 2004 (La balsa de la Medusa, 138. Col. Léxico de estética).
- VILLACAÑAS BERLANGA, José Luis, *La filosofía del idealismo alemán*. Volumen I. “Del sistema de la libertad en Fichte al primado de la teología en Schelling”. Volumen II, “La hegemonía del pensamiento de Hegel”, Madrid, Síntesis, 2001, 271 pp. y 329 pp.
- _____, *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Lessing y Schiller*, Madrid, Visor, 1993 (La balsa de la Medusa, 55), 368 pp.

–WEININGER, Otto, “Peer Gynt e Ibsen”, en: *Sobre las últimas cosas*, Madrid, Mínimo Tránsito-Machado Libros, 2008.

–ZAMBRANO, María, *La tumba de Antígona*, México, Siglo XXI, 1967 (Col. Mínima Literaria, 8).

–ZIZEK, Slavoj, *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

_____, *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*, Buenos Aires, Paidós, 2006 (Espacios del saber, 46), 235 pp.