

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Investigaciones Filosóficas

Programa de Maestría y Doctorado Posgrado en Filosofía

Maestría

Delirios de Kierkegaard

Tesis para obtener el grado de

Maestro en Filosofía

Presenta

Gabriel Alejandro Mancilla Yáñez

Tutor: Dra. Mercedes Garzón Bates

Ciudad de México

2012





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.

Delirios de Kierkegaard

Miembros del sínodo

Directora: Dra. Mercedes Garzón Bates

Revisor: Dr. Ernesto Priani Saiso

Dr. Alberto Constante López

Dr. Crescenciano Grave Tirado

Dra. Elsa Elia Torres Garza

Advertencia

Si está leyéndola, entonces esta advertencia es para usted. Transcurre un segundo de su vida por cada palabra que lea de esta inservible cláusula. ¿No tiene otras cosas en qué ocuparse? ¿O le impresiona tanto la autoridad que respeta y le cree todo lo que dice tenerla? ¿Lee todo lo que supuestamente debe leer? ¿Piensa todo lo que supuestamente debe pensar? ¿Compra lo que dicen que debe querer? Salga de su departamento. Conozca alguien del sexo opuesto. Deje a un lado las compras excesivas y la masturbación. Renuncie a su empleo. Búsquele una pelea a alguien. Pruebe que está vivo. Si no proclama su humanidad se convertirá en una estadística. Ya está advertido.

Tyler Durden

Agradecimientos

Esta investigación fue posible gracias al apoyo del CONACYT. De igual modo quiero agradecer a la UNAM, que durante todos estos años me ha educado; la deuda que tengo con mi Universidad es enorme y esto es un modo de mostrarle mi cariño; a la ENP le agradezco el apoyo brindado.

A mi directora de tesis Dra. Mercedes Garzón, por la confianza que desde el inicio tuvo en el proyecto y por animarme a buscar una redacción propia; al Dr. Ernesto Priani que, a pesar de todo el trabajo, siempre tuvo tiempo para conversar y ayudarme a reflexionar; al Dr. Alberto Constante por el gran esfuerzo que le dedicó a esta investigación para que llegara a buen puerto, sus palabras me sirvieron mucho; al Dr. Crescenciano Grave porque fue él quien me presentó, por decirlo de algún modo, a Kierkegaard en uno de sus cursos y fue él también quien de manera indirecta me motivó para que intentara mirar a la filosofía desde otros horizontes; por último a la Dra. Elsa Torres Garza por el tiempo dedicado, desde las charlas para afinar el proyecto, hasta las recomendaciones de lecturas, correcciones al texto y consejos personales que me ha ofrecido a lo largo de estos años, a ella le debo gran parte de mi comprensión y mi cariño por Kierkegaard.

A mis profesores, en especial a la Dra. Adriana de Teresa por animarme a ingresar a la Maestría; a mis alumnos, quienes de cierto modo, también son mis maestros, porque ellos me han ayudado a encontrar y seguir buscando mi propio camino, ya que un maestro puede aplastar a un alumno con un simple comentario o invitarlo a descubrir sus propias palabras; porque al final, creo que es a lo que aspira un maestro, a que cada uno de nosotros encuentre sus propias palabras, sus palabras mágicas, aquellas que con sólo pronunciarlas hacen que lo imposible sea posible.

Quiero agradecer a mi familia por el apoyo incondicional; a la familia Velázquez Téllez, por abrirme las puertas de su casa, aceptarme y ayudarme en todo momento, en especial a Mónica, pues he de confesar que este trabajo no hubiera sido posible sin ella, sin su compañía, sus consejos, su amor y todo el tiempo que estuvo siempre atenta escuchando mis reflexiones y mis anhelos, ayudándome a cada instante; su amor también está impreso en estas páginas. Por último, quiero agradecerle a ti lector, gracias por tu tiempo y bienvenido al delirio, a nuestro, porque ahora también es tuyo, delirio de Kierkegaard.

Índice

Introducción.....	6
La escritura: un diálogo desde la muerte.....	18
Cuando el silencio fecunda la palabra.....	28
<i>Sab</i> : el caballero de la resignación infinita, un diálogo silencioso...	38
<i>El club de la pelea</i> : una lectura trágica moderna a siete rounds.....	49
Uno: “Nunca hables del club de la pelea”.....	49
Dos: “Cuando alguien dice: ¡Basta! Se acaba la pelea”.....	52
Tres: “Sólo dos sujetos por pelea”.....	58
Cuatro: “Sólo una pelea a la vez”.....	61
Cinco: “Sin camisa y sin zapatos”.....	66
Seis: “La pelea dura lo que tenga que durar”.....	68
Siete: “Si ésta es tu primera noche en <i>El club</i> , tienes que pelear”..	71
Conclusiones.....	78
Bibliografía.....	83

Introducción

Los hombres incesantemente se fabrican un paraguas que les resguarda, en cuya parte inferior trazan un firmamento y escriben sus convenciones, sus opiniones; pero el poeta, el artista, practica un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento, para dar entrada a un poco de caos libre y ventoso y para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura.

Gilles Deleuze

A lo largo de mi formación como filósofo, sin duda alguna la presencia de Kierkegaard ha sido notoria, no sólo porque llevo algunos años dedicado al estudio de este pensador, sino porque además ha sido para mí un perfecto interlocutor con el que he establecido un diálogo que yo llamo existencial. Esta investigación responde precisamente a ese vínculo secreto y delirante que he sostenido con él a lo largo de todos estos años.

Cuando conocí a Kierkegaard su lectura me estremeció y atrajo por completo mi atención; así es como emprendí un primer acercamiento a la filosofía del danés, el cual culminó con mi tesis de licenciatura: *Esferas y figuras en el tránsito de la existencia: Una aproximación a Søren Kierkegaard*.¹ En este primer encuentro reflexioné en torno a las esferas de la existencia: estética, ética y religiosa, así como en las figuras que las representan: el seductor, el hombre casado y el caballero de la fe, aunque abordo a la par otras figuras kierkegaardianas mi investigación se centró en las tres mencionadas.

Lo que descubrí en este primer estudio fue que las esferas y las figuras de la existencia son modos pedagógicos para explicar o ejemplificar la existencia. Comprendí que Kierkegaard propone tres esferas como una especie de metáfora de la existencia, porque lo que verdaderamente se vuelve sustancial en cualquiera de las esferas es la elección; por ello, la mayoría de los estudiosos de Kierkegaard proponen sólo dos esferas en lugar de tres:

En todo caso el filósofo de Copenhague se plantea los tres estadios de la vida desde el postulado de *la persona concreta y singular*, llamada «el único» (*Enkelten*), como fundamento previo de todo pensar, y aunque no sean etapas por las cuales toda persona pasaría necesaria y sucesivamente, antes bien serían *modos de ser y de estar* determinados por las opciones libres de cada

¹ Cf. Alejandro Mancilla, *Esferas y figuras en el tránsito de la existencia: Una aproximación a Søren Kierkegaard*, Tesis de Licenciatura, México, UNAM, 2007.

persona y en cada momento de su vida, la propuesta kierkegaardiana no tiene un alcance meramente valorativo, sino ante todo *antropológico existencial* que explica *el* (tipo de) *hombre inmediato* y *el* (tipo de) *hombre relacional*. De ahí que, en rigor, podemos hablar de *dos* «estadios de la vida» y no de *tres*.²

Las esferas no están colocadas una encima de la otra, de modo que la esfera religiosa sea la culminación de todo el entramado kierkegaardiano, sino que ellas están colocadas en una disyuntiva entre ser: o lo uno o lo otro. La separación entre una esfera y la otra está en la elección, la cual se representa con el *salto cualitativo*:³ “Lo que define radicalmente al salto es la elección, lo cual no implica que cada estadio sea una negación de todas las situaciones existenciales del estadio anterior, sino que lo que es negado en cada salto, y por eso el salto es cualitativo y no meramente acumulativo, es una actitud de vida que debe ser sustituida por otra totalmente nueva”.⁴

El salto cualitativo es el modo en el que el individuo ejerce su libertad, ya que esta disyunción es propiamente el abismo que el individuo siempre tiene frente a sí. “Kierkegaard encuentra que entre ambos [estadios] hay un abismo de distancia sólo franqueable mediante un «salto cualitativo», lo cual le lleva precisamente a formular la teoría de la alternativa *Enten-Eller*, que literalmente significa O-O: o el hombre es exterior o es interior, o es estético o ético-religioso, es decir, o es *inmediato* o es *relacional*”.⁵ Esto quiere decir que no hay una vida estética ni ética-religiosa abstracta, sino que éstas se presentan en un ser en el mundo, en un ser en situación que está siempre frente al abismo de la elección; por ello, no puede haber una sola figura que represente esta alternativa entre o lo uno o lo otro, sino una multiplicidad de figuras y pseudónimos que contrastan unas con otras: Fausto, el judío errante, el poeta demoníaco, Juan el seductor, el héroe trágico, el caballero de la resignación

² José Luis Cañas, *Sören Kierkegaard Entre la inmediatez y la relación*, Madrid, Trotta, 2003, pp. 22-23.

³ La característica del salto radica en su carácter individual. Höffing lo explica de esta manera “La historia de la vida individual avanza, moviéndose progresivamente de estado en estado. Cada estado se produce por virtud de un salto... «A cada uno de estos saltos precede un estado como la aproximación psicológica.» Así, pues, el salto acontece entre dos estados [o instantes]. Entre ambos instantes se ha producido el salto, que ninguna ciencia ha explicado ni tampoco puede explicar”. Harald Höffing, *Kierkegaard*, tr. Fernando Vela, Madrid, Revista de Occidente, 1930, p. 115. Porque además de ser completamente individual el salto kierkegaardiano principalmente es de carácter cualitativo y se da –dice Cañas– “en momentos de crisis en los cuales es necesario correr el riesgo y rechazar un modo de vida anterior estético y seguro por otro posterior ético o religioso”. José Luis Cañas, *op. cit.*, p. 25.

⁴ José Luis Cañas, *op. cit.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

infinita, Adán, Job o Abraham, por mencionar sólo algunos, son modos existenciales de ejercer la libertad. Kierkegaard con su escritura va a exponer esta alternativa existencial desde diferentes ámbitos literarios:

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.⁶

Pero la riqueza del danés no se agota con este esfuerzo estilístico, sino que además añade a su producción literaria una compleja red de pseudónimos que funcionarán de manera polifónica:

Víctor Eremita, Johannes de Silentio, Constantino Constantius, Johannes Climacus, Vigilius Haufniensis, Nicolas Notabene, Hilarius Bogbinder, Frater Taciturnus, J. Anticlimacus, entre otros, no son sólo seudónimos, sino heterónimos. Cada uno de estos nombres, en realidad, son autores autónomos que dan vida a personajes conceptuales [...] todas ellos individualidades independientes, *complejos autónomos inconscientes* –como llama Carl Jung a toda individualidad psíquica –, personajes sensibles.⁷

En este sentido podemos afirmar que Kierkegaard es un pseudónimo más dentro de su producción literaria y filosófica como apunta Torres Garza: “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”.⁸ Muchos de sus estudiosos se han sumergido en las profundidades tanto de su biografía como de su producción literaria y filosófica y no han logrado dar la última palabra, pues es casi como si el danés nos pusiera piezas de un rompecabezas que se vuelve interminable a la hora de armarlo. Lo que sí podemos afirmar es que el propio Kierkegaard experimenta en carne propia el vertigo del salto al ir de una esfera a la otra:

Desde ese momento hice mi elección. Aquella dolorosa desproporción y sus sufrimientos (los que indudablemente habrían impulsado al suicidio a la mayoría de los que poseyeran espíritu suficiente para comprender la miseria del tormento) yo la he considerado como “mi agujón en la carne”, mi límite, mi cruz. Pensé que ése fuera el precio que Dios me había cobrado por mi fuerza de espíritu, sin par entre mis contemporáneos. Esto me enorgullece, “pues

⁶ Elsa Torres Garza, *Kierkegaard dramaturgo. La Estética, el Teatro y las Mujeres*, Tesis doctoral, México, UNAM, 2010, pp. 10-11.

⁷ Elsa Torres Garza, *Kierkegaard, El seductor seducido*, Tesis de Maestría, México, UNAM, p. 25.

⁸ Elsa Torres Garza, *Kierkegaard dramaturgo...*, p. 10.

estoy destruído”; mi deseo se ha convertido para mí en amargo dolor y en cotidiana humillación.⁹

Pues como ya lo hemos mencionado: “Los tres estadios de la vida *no* deben distinguirse en una forma abstracta de tal suerte que el tercero sea la síntesis de los dos primeros; la triple división *no* destruye la necesidad de enfrentarse con un último «o lo uno o lo otro»”;¹⁰ es por ello que la particularidad de las esferas es la elección, pues nunca se deja de elegir.

Podríamos decir de manera general que el esteta es aquel individuo que se dirige a toda costa y a cada instante al placer; el hombre ético, en cambio, confía en que su razón le proporcione los elementos necesarios y suficientes para evaluar, en cada momento, la responsabilidad de sus actos y, con ello, guiar rectamente el curso de su vida; el hombre religioso es aquel que se entrega al absurdo y la paradoja para recobrarlo todo y hallar allí la felicidad.

Lo que pretendo investigar ahora es el modo en el que se presenta este ejercicio de la libertad de modo existencial en la repetición, sin detenerme en cada una de las esferas ni en cada una de las figuras; únicamente me limito a señalar que la repetición se presenta tanto en el seductor, como en el hombre casado y en el caballero de la fe, ya que el seductor tiene que repetir su elección con cada mujer que seduce, no puede hacer otra cosa más que seducir a una y a otra infinitamente; lo mismo le ocurre al hombre casado, quien todos los días debe afirmar el compromiso tanto con su mujer, con sus hijos, con su vocación y con el mundo en general, no ciertamente por obligación, sino por elección; y por último el caballero de la fe debe asestar todos los días el golpe mortal a su hijo, debe elegir asesinar a su hijo todos los días para poder salvarlo. La repetición está presente en cada una de las esferas de la existencia y no cualquiera puede ser un esteta o un ético o un religioso, sino que hace falta que todos los días se ejerza esa elección; pues el seductor debe enamorarse todos los días como si fuera la primera vez, al igual que el hombre ético o el caballero de la fe, quienes deben ejercer su elección todos los días como si fuera la primera vez.

⁹ Sören Kierkegaard, *Diario íntimo*, tr. María Angélica Bosco, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1955, p. 445.

¹⁰ James Collins, *El pensamiento de Kierkegaard*, México, FCE, 1958, p. 62.

Lo que voy a demostrar a lo largo de esta investigación es que la repetición es el concepto fundamental para comprender la filosofía del danés, porque para él la repetición quiere decir re-tomar, en el sentido de re-cobrar y re-integrar; es decir, que la repetición no es un volver a lo *mismo*, sino volver a lo *diferente*, pero recuperándolo todo como si fuera la primera vez, donde la condición necesaria para recuperarlo es haberlo perdido todo.

La repetición se da en el seductor,¹¹ quien sale siempre victorioso; él seduce porque no intenta poseer a la seducida, sino que busca liberarla, quiere que ella misma se convierta en seductora:

Yo soy un esteta, un erótico, alguien que ha captado la esencia del amor y su clave, que cree en el amor y lo conoce de causa y que sólo reserva para sí la opinión privada de que toda historia de amor a lo más dura medio año, y que toda relación se acaba tan pronto como uno ha gozado lo último. Todo esto lo sé, y además sé que éste es el más alto goce que uno puede pensar, ser amado, amado más que nada en el mundo. Trazar una vía poética hacia el interior de una joven es un arte; trazarla hacia su exterior [volverla seductora] es una obra maestra. Sin embargo, lo último depende esencialmente de lo primero.¹²

El seductor debe abandonar a las seducidas, no sólo porque ya ha gozado lo último, sino porque además ellas se han convertido en seductoras que podrían seducir al seductor,¹³ pero lo fundamental es que comprendan que sólo cuando lo han perdido absolutamente todo podrán recuperarlo y ser dueñas de su apetencia:

Don Juan no es, en el fondo, el amo de ninguna, ni ellas son sus esclavas; en realidad Don Juan responde al principio de apetencia tanto como amo y como esclavo al mismo tiempo de su propia apetencia, y, al seducir a las mujeres, lo único que pretende es incitarlas a llevar a cabo en sí mismas el mismo movimiento. Lo que quiero decir con esto es quizá que Don Juan y sus mujeres no “superan” propiamente la dialéctica del amo y del esclavo, sino que se colocan alternativamente, en otro lugar.¹⁴

¹¹ Para la estética kierkegaardiana entre más abstracta sea la idea, ésta tiene menor posibilidades de repetición. La escultura por ejemplo es difícil de repetirse, en cambio la música, y por ello es el ejemplo que pone Kierkegaard, está más cercana a la repetición. El seductor es musical, porque puede ejercer la repetición no como imitación, sino como una verdadera repetición.

¹² Sören Kierkegaard, *Diario del seductor* en *O lo uno o lo otro, Un fragmento de vida I*, tr. Begonya Saez Tajafuerte y Darío González, Madrid, Trotta, 2006, p. 368.

¹³ Cf. Elsa Torres Garza, *Kierkegaard, El seductor seducido*.

¹⁴ *Ibid.*, p. 74.

El ejercicio de la repetición por parte del seductor no es que seduzca siempre igual, sino que seduce como si fuera la primera vez; por ello, puede enamorarse de la siguiente siempre con ánimos rejuvenecidos:

Con agradecimiento os traigo a la memoria, la honra es vuestra, pues siempre admitiré que una jovencita es una maestra nata de quien siempre se puede aprender, si no otra cosa, a engañarla [y seducirla], pues eso se aprende mejor de las mismas muchachas; por más viejo que uno sea, nunca olvidaré que todo se acaba cuando, de tan viejo que uno se ha vuelto, no puede ya aprender nada de una jovencita.¹⁵

El hombre casado cuando ejerce la repetición se convierte en un hombre extraordinario precisamente por ser el más ordinario de todos; él obedece las reglas, no ciertamente por obligación, sino por propia elección y eso lo convierte en un hombre feliz, porque la felicidad no está en situaciones especiales, sino en la cotidianidad: “El verdadero hombre extraordinario es el verdadero hombre ordinario. Cuanto más sabe un hombre realizar en su vida lo que le es común al género humano, más es un hombre extraordinario. Cuanto menos pueda asimilar lo general, más imperfecto es”.¹⁶ El hombre ético ejerce la repetición desde la cotidianidad:

El trabajo, el matrimonio y la sociedad son los deberes fundamentales dentro de la existencia ética. No es necesario, para el hombre ético hacer una extensa normatividad para su vida, pues ésta viene dada en el conocimiento de cada una de sus situaciones concretas, esto es, no se requiere ni se puede tener una normatividad *a priori*, pues lo concreto no puede sujetarse a este tipo de conocimiento. Tampoco necesita de la ley positiva general (no matar, no robar, no cometer adulterio, etc.) pues éstas sirven más bien para contener los impulsos de las personalidades estéticas, el hombre ético muy rara vez se encuentra relacionado con los problemas judiciales, su deber está en lo ordinario de su trabajo y su familia y, cumpliendo estas dos responsabilidades, en la sociedad.¹⁷

Cuando el caballero de la fe ejerce la repetición deja fuera de sí a la duda; ésta es la diferencia fundamental entre Job y Abraham, pues Job levanta la voz hacia el cielo y le reprocha a Dios por haberle exigido una prueba tan grande (Job quiere saber) mientras que Abraham se calla; a Job le devuelven todo por duplicado (por ello no hay propiamente una repetición), en cambio Abraham recupera a su hijo sólo si está dispuesto a asesinarlo, porque va a ser la

¹⁵ Sören Kierkegaard, *Diario del seductor...*, p. 348.

¹⁶ Sören Kierkegaard, *Ética y estética en la formación de la personalidad*, tr. Armand Marot, Buenos Aires, Nova, 1955, p. 231.

¹⁷ Luis Guerrero, *Kierkegaard los límites de la razón en la existencia humana*, México, Sociedad Iberoamericana de Estudios Kierkegaardianos, 1993, p. 194.

elección y no el cuchillo lo que salve a Isaac. Tanto Job como Sócrates están en el estadio ético donde la palabra los auxilia; ellos pueden hablar porque lo hacen desde la ética, desde lo general, pero sin ella, sin la ética, no serían lo que son, no serían nada, pues tanto Job como Sócrates se mantienen haciendo siempre el bien, ellos no pueden, como dice Sócrates, responder una injusticia con otra injusticia: “no debemos preocuparnos mucho de lo que nos vaya a decir la mayoría, sino de lo que diga el que entiende sobre las cosas justas e injustas [...] Por tanto, tampoco si se recibe injusticia se debe responder con la injusticia, como cree la mayoría, puesto que de ningún modo se debe cometer injusticia”.¹⁸

He aquí por qué Sócrates considera como pecadores endurecidos, merecedores de todos los males destinados a los despreciadores de la razón, a quienes no querían contentarse con el único don que pueden otorgar los dioses, que no consentían en hallar la alegría, la paz y la satisfacción en la renuncia a lo finito. Pues el conocimiento procede de la razón, y renegar del conocimiento significa renegar de la razón”.¹⁹

El caballero de la fe ejerce la repetición al elegir el absurdo y la paradoja, pues Abraham salva a Isaac sólo si está dispuesto a perderlo todo, sólo si está dispuesto a asesinarlo, no sólo una vez, sino innumerables veces:

La paradoja, el escándalo y la aporía no son otra cosa que el sacrificio: la exposición del pensamiento conceptual a su límite, a su muerte y finitud. Desde el momento en que estoy en relación con el otro, con la mirada, la petición, el amor, el orden, la llamada del otro, sé que no puedo responderle más que sacrificando la ética, es decir, lo que me obliga a responder también y del mismo modo, en el mismo instante, a todos los otros. Doy (la) muerte, perjuro, para ello no tengo necesidad de alzar el cuchillo sobre mi hijo en la cumbre del monte de Moriah. Día y noche, a cada instante, sobre todos los montes Moriah del mundo, estoy haciendo eso, levantar el cuchillo sobre aquel que amo y debo amar, sobre otro, este o aquel otro a quien debo fidelidad absoluta, inconmensurablemente.²⁰

La repetición se presenta en todas las esferas de la existencia como sugiere Wahl: “Sabemos que la elección más esencial, más decisiva, será aquella mediante la cual nos apropiemos de nosotros mismo, captando en nosotros, por así decirlo, lo que nosotros somos; es lo que Kierkegaard denomina

¹⁸ Platón, *Critón* en *Diálogos I*, tr. J. Calonge, Madrid, Gredos, 2008, pp. 48a- 49c.

¹⁹ León Chestov, *Kierkegaard y la filosofía existencial*, tr. José Ferrater Mora, Buenos Aires, Sudamericana, 1965, p. 87.

²⁰ Jacques Derrida, “A quien dar (saber no saber)” en *Kierkegaard vivo, Una reconsideración*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2005, p.95.

repetición”.²¹ La repetición es un movimiento existencial que explica también por qué Kierkegaard ensaya múltiples modos de ejemplificar la existencia, pues cada uno de sus textos representan el ejercicio de la repetición.

Desde este horizonte inicio mi investigación para demostrar que la repetición es un concepto fundamental para entender la concepción filosófica de Kierkegaard, porque este movimiento existencial se da en las esferas y las figuras, por lo tanto, debe estar presente en toda la producción literaria y filosófica del danés o, dicho de otro modo, la escritura de Kierkegaard es una puesta en marcha de la repetición.

En primer lugar abordaré la muerte del autor, como una referencia a la muerte de Kierkegaard, porque, la repetición implica la pérdida absoluta del estadio anterior; por ello, propongo la muerte de Kierkegaard como escritor y postulo el regreso de Kierkegaard como lector; esto significa que la lectura de Kierkegaard es múltiple; ya no se trata de encontrar lo que verdaderamente quiso decir el filósofo, sino de colocarnos en su posición y dialogar indirectamente con él, dicho de otro modo, no se trata de que él nos explique cómo vivir, sino que nosotros, en la medida que dialogamos con él, logremos elegir y transformar nuestro propio estadio existencial, casi como si nosotros fuéramos un pseudónimo más del danés o él fuera un pseudónimo nuestro.

La muerte del autor nos lleva necesariamente a la comunicación indirecta en donde abordo la propuesta de los pseudónimos como una vía existencial de comunicación, esto quiere decir que en lugar de prestarle atención únicamente a las palabras, debemos escuchar también los silencios. Un claro ejemplo de esto lo encontramos en Abraham cuando le pregunta Isaac en dónde está el cordero y él responde sin responder, es decir, desde lo no-dicho, precisamente con una unión de palabras y sonidos, como si le dijera a Isaac “tú eres el cordero” y él no pudiera entender sus palabras:

Abraham no dice nada pero hemos conservado una última frase suya, la que responde a la pregunta de Isaac [...] Si hubiera dicho: «Hay un cordero, tengo uno» o «no sé nada, no sé dónde está el cordero», habría mentido, habría hablado para decir lo falso. Hablando sin mentir, responde sin responder. Extraña responsabilidad que no consiste ni en responder ni en dejar de responder. [...] Él no profiere pues una mentira, mas tampoco dice nada, ya que habla en una lengua extranjera.²²

²¹ Jean Wahl, *Kierkegaard*, tr. José Rovira Armengol, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1989, p. 57.

²² Jacques Derrida, *op. cit.*, pp. 100-101.

Abraham habla sin hablar y esto es lo que nosotros proponemos para la lectura de Kierkegaard, pues cada uno de sus textos son modos de representar la existencia, pero sin elaborar una definición que cancelaría toda posibilidad de movimiento, sino poniendo en marcha el ejercicio de la repetición. Esto es lo que abordamos en el segundo ensayo como un modo de que el silencio fecunde la palabra y haga evidente la repetición, ya no únicamente en las esferas o las figuras, sino en toda la producción literaria y filosófica del danés.

Si mi propuesta es efectiva significa entonces que Kierkegaard logra rebasar sus fronteras, no solamente al proponer que él es un pseudónimo más, sino que su producción literaria y filosófica están en constante diálogo con otras obras y con otros lectores. Si la repetición es un movimiento existencial, entonces es posible encontrar la repetición en otros lugares y no solamente en los textos del danés.

Lo que voy a demostrar en esta investigación es que la repetición kierkegaardiana se hace presente en obras que pueden parecer disímiles y desde horizontes completamente distintos en los que podemos encontrar un entramado textual; por ello, voy a elaborar un análisis filosófico de la novela *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, escritora cubana contemporánea de Kierkegaard, para ver si ahí se da la repetición. Lo que voy a mostrar aquí es ese entrecruce de textos como si La Avellaneda fuera un pseudónimo de Kierkegaard o el danés fuera un pseudónimo de la cubana.

Por último, una vez que he demostrado que la repetición es la propuesta filosófica de Kierkegaard que desborda su propia escritura al establecer diálogos con otras obras, voy a llevar a Kierkegaard a un diálogo indirecto con otras producciones artísticas, que surge de la reflexión al preguntarme por el modo en el que la lectura de Kierkegaard repercute hoy en día o cómo leemos a Kierkegaard desde nuestro propio horizonte. Así que voy a elaborar un análisis filosófico existencial de la película *El club de la pelea*.²³

En primer lugar analizaré el concepto de tragedia de Schelling, ya que Kierkegaard recupera este concepto del filósofo alemán y me atrevería a afirmar que no sólo este concepto, sino el modo de hacer crítica a la filosofía de Hegel; me detengo en este concepto, porque no se trata de ver qué es en sí

²³ *The Fighth club [El club de la pelea]*, Screenplay by Chuck Palahniuk. Dir. David Fincher. Perf. Edward Norton, Brad Pitt y Helena Bonham Carter, USA, 20th Century Fox, 1999.

misma la tragedia, sino de analizar sus repercusiones o dicho de otro modo, como un choque entre la necesidad y la libertad donde ambas salen vencedoras y vencidas, de modo que no hay una superación, sino una repetición o lucha constante; después analizaré la tragedia desde el psicoanálisis freudiano, precisamente como un modo en el que el padre regresa o se vuelve a hacer presente, pero ya como fantasma, como aquello que falta, sin que haya una superación, sino una repetición. Esto me lleva a establecer una distinción entre la tragedia antigua y la tragedia moderna desde diferentes puntos de vista: en primer lugar voy a analizar la figura del héroe trágico para observar cómo se da en ellos la repetición, luego me detendré en la categoría de secreto para mostrar cómo se da el ejercicio de la repetición, ya que a pesar de que el secreto no es dicho, logra comunicarse, es decir, se repite; por último, voy a establecer una diferencia entre la pena y el dolor para englobar una definición entre lo antiguo y lo moderno en el que la repetición está presente, pero de modos distintos, uno tocado por la inmediatez, el otro tocado por la reflexión. Esta distinción me permite un acercamiento más detallado a la figura del padre, que es clave en la tragedia, como una figura ficcional, la cual, ya adelantábamos en capítulos anteriores, muestra claramente la puesta en marcha de la repetición. Una vez que hemos puesto todas estos elementos podremos arribar al análisis filosófico de la película y mostrar las repercusiones de la tragedia antigua en la tragedia moderna desde una perspectiva kierkegaardiana como un modo de ejercer o mostrar la repetición.

Este recorrido es en realidad un diálogo indirecto con el danés que puede convertirse en delirio: “el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace *delirar*”;²⁴ porque Kierkegaard escribe no para imitar o para identificarse con una esfera o con alguna figura de la existencia, sino, como sugiere Deleuze, Kierkegaard deja de ser un autor-escritor y deviene lector-imperceptible:

Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de

²⁴ Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, tr. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 9.

Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido. La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deveniene-mujer, se deviene-animal o vegetal, se deviene-molécula hasta devenir-imperceptible”.²⁵

Kierkegaard borra sus propias huellas con su ejercicio de escritura para invitarnos a ejercer la repetición, a devenir-lectores-que- escriben, a llevar a cabo el ejercicio de la libertad; pues no se trata de anhelar el pasado como si fuera lo mejor que nos pudo haber sucedido, tampoco refugiarnos en el futuro como una promesa que nos devolverá la esperanza, sino que se trata de mirar de frente el presente por feo que se muestre: “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”.²⁶

No se trata de lanzar miradas optimistas hacia el mundo. Soy consciente de los horrores que nos acechan detrás de cada esquina, sólo hace falta mirar por la ventana para descubrirlos, pero se trata de que aprendamos a mirar; dejar de buscar culpables y asumir nuestra responsabilidad, como estudiante, como maestro, como padre, hermano, ser humano, etc., asumir nuestra responsabilidad no para salvarnos, sino para transformarlo todo, pues éste es el ejercicio de la repetición: “Para nadar, uno se despoja de todas las ropas; para aspirar a la verdad es preciso desembarazarse en un sentido más íntimo, pues uno debe despojarse de una vestimenta mucho más interior, de pensamientos, ideas, egoísmos y otras similares, antes de quedar suficientemente desnudo”;²⁷ dicho de otro modo, perderlo todo para poder recuperarlo de manera distinta.

Sólo desde la verdad de la carencia, sin embargo se hace posible acceder a la verdad de la realidad que, por mala que sea, siempre será preferible a la mejor de las fantasías. Sólo desde la muerte a la ilusión puede nacer una esperanza religiosa que no sea una simple escapada infantil. Sólo desde la verdad de la soledad se hace posible también la libertad y el auténtico encuentro con el otro como otro y no como un fantasma creado por nuestra indigencia.²⁸

Los textos que consulté son traducciones, pues desconozco el idioma danés; sería muy enriquecedor leer los textos originales, ya que Kierkegaard se

²⁵ *Ibid.*, p. 11.

²⁶ Sören Kierkegaard, *La repetición*, tr. Demetrio Gutiérrez Rivero, Madrid, Alianza, 2009, p. 29.

²⁷ Sören Kierkegaard, *Diario íntimo*, p. 445.

²⁸ Carlos Domínguez Morano, *Crear después de Freud*, Madrid, San Pablo, 1992, p. 26.

esfuerzo por ser un buen escritor, alguien que juega y seduce al lector, lo cual seguramente se pierde en las traducciones, pero no por ello dejan de ser ni literariamente atractivas ni filosóficamente interesantes. He consultado fuentes secundarias y he recurrido a la mayoría de los especialistas en Kierkegaard, por lo que esta investigación, es importante decirlo, no es un estudio ni erudito ni biográfico, sino un diálogo delirante con Kierkegaard, que no tienen otra intención que la de invitar al lector a sumergirse en la repetición, o dicho de otro modo, en una re-lectura de los textos del danés o por lo menos conducirlo a una re-lectura de su propia existencia; si esto se logra, puede entonces que mi atrevimiento quede perdonado.

La escritura: un diálogo desde la muerte

En efecto, en el mundo erudito se ha producido un malentendido total sobre el significado de los libros. En lugar de entenderlos como un suplemento necesario para la vida, se considera que lo fundamental es leer tanto cuanto sea posible.

Kierkegaard, *Diario íntimo*

Desde que Kierkegaard inicia su trabajo como escritor pone en marcha el ejercicio de la repetición; para él un escritor no es ser un autor (autoridad), sino que por el contrario, significa ser un siervo, alguien que está: “al servicio de mis seudónimos para ayudarles a convertirse en escritores”,²⁹ de modo que Kierkegaard pasa a un segundo plano y le deja el podio a sus pseudónimos. El escritor se coloca detrás de los pseudónimos e incluso su nombre es un pseudónimo más; por ello Kierkegaard nos confiesa que: “Mi existencia de escritor es la más desveturada y miserable que uno pueda imaginar”,³⁰ porque los pseudónimos se convertirán en entidades independientes que no muestran lo que es el autor, sino que se mostrarán a ellos mismos con voces propias y autónomas y él seguirá oculto por más que aparezca en los créditos:

De forma que si pudiera a alguien ocurrírsele la idea de citar un pasaje en particular de los libros, le expreso mi ruego y deseo de que tenga a bien hacerme el favor de citar el nombre del autor seudónimo en cuestión, y no el mío, es decir, que tenga la amabilidad de separarnos de tal modo que el pasaje pertenezca, en un sentido femenino, al autor seudónimo, y la responsabilidad, en un sentido civil, a mí.³¹

La obra como expresión del autor viene del romanticismo;³² no sólo la obra era vista como un objeto de culto, algo que debía ser reverenciado, sino también el autor era visto como algo sagrado, porque la obra refleja, como un espejo, el interior del artista. La obra de arte en el romanticismo era la expresión de un sujeto mágico y divino; por medio de la obra de arte, el público podía conocer el interior del artista, podía mirar ese lugar al que nadie tiene acceso, podía establecer una comunicación directa con el sujeto creador. “Se supone que el

²⁹ Sören Kierkegaard, *Diario íntimo*, p. 144.

³⁰ *Ibid.*, p. 197.

³¹ Sören Kierkegaard, *Postscriptum no científico y definitivo a Migajas filosóficas*, tr. Nassim Bravo Jordán, México, Universidad Iberoamericana, 2008, p. 629.

³² En este sentido podemos considerar a Kierkegaard como un romántico, como apunta Larrañeta: “Kierkegaard comparte, en sus primeros escritos, todas las aspiraciones de los románticos. Su melancolía, tan cercana a los sentimientos del romanticismo, quiere retratar la intención vital y existencial que encierra la aventura interior, muy semejante al entusiasmo suscitado por las hazañas guerreras de los caballeros” Rafael Larrañeta, *La lupa de Kierkegaard*, Salamanca, San Esteban, 2002, p. 37

Autor es el que nutre al libro, es decir, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo;³³ pero con el estructuralismo (y es la propuesta desde la que me apoyaré para mostrar que Kierkegaard lleva a cabo la repetición) esta noción romántica del autor-dios se viene abajo;³⁴ el escritor pierde su carácter privilegiado y desaparece como una función más dentro del sistema de signos que es el lenguaje; deja de ser alguien a quien se le debe rendir culto: “El escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora*”.³⁵

Roland Barthes considera que el autor ha muerto, que el lenguaje ha desplazado al autor y ahora es el lenguaje y no el autor quien tiene la palabra: “la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura”.³⁶ La escritura ya no es ese objeto mágico que producía el autor, sino un conjunto de citas, una especie de rompecabezas que tiene la posibilidad de armarse de diversas maneras.

Nos dice Barthes que la muerte del autor es la vida de la obra, pues se trata de suprimir al autor en beneficio de la escritura. Mientras la obra se mantenga a la sombra del autor es imposible que hable, porque se buscará en ella *el secreto* del autor, las pistas que nos ayuden a descubrir la *verdad* del autor, lo que quiso decir verdaderamente; como si la obra fuera un espejo que refleja el interior del autor, lo cual resulta imposible, pues nunca podemos comprender del todo al escritor, como bien señala el propio Kierkegaard: “La gente me entiende tan poco que ni siquiera entiende mis quejas de que no me entienden”.³⁷

³³ Roland Barthes, “La muerte del autor” en Nara Araujo y Teresa Delgado, *Textos de teoría y crítica literaria: Del formalismo a los estudios poscoloniales*, México, UAM, 2003, p. 342.

³⁴ Los autores que a continuación menciono pueden parecer anacrónicos, ya que Kierkegaard no es contemporáneo ni de Blanchot, Barthes, Foucault, Deleuze y otros. Los traigo a cuenta porque me parece importante mostrar que la repetición no es un asunto meramente temporal o que pertenezca a una época, sino que esta categoría va mucho más allá del propio Kierkegaard o del estructuralismo; es una propuesta existencial que, dicho de otro modo, debemos ejercer. Esto no quiere decir que Kierkegaard sea ni estructuralista ni otro calificativo, sino que la intención es mostrar un cruce.

³⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 342.

³⁶ *Ibid.*, p. 339.

³⁷ Sören Kierkegaard, *Los primeros diarios Vol. 1*, tr. María J. Binetti, México, Universidad Iberoamericana, 2011, p. 101.

La obra de arte va mucho más allá del autor, porque el autor, si bien es la posibilidad de existencia de la obra, también la obra es la posibilidad de existencia del autor, como dice Blanchot: “Para escribir, se necesitan dotes de escritor. Mientras, no habiéndose sentado ante su mesa, no haya escrito una obra, el escritor no es escritor y no sabe si tiene capacidades para hacerlo. Sólo tiene dotes luego de haber escrito, pero las necesita para escribir”;³⁸ por ello, en el momento en el que el escritor pone punto final a su obra, ésta deja de pertenecerle y se convierte en algo ajeno. Con el punto final el autor se convierte en escritor porque ha escrito algo, ha producido algo, pues no es hasta que termina su obra que se convierte en escritor, en el responsable del texto: “no hay nadie más dispuesto a ofrecer una disculpa que yo, que soy el responsable por el uso de la pluma”.³⁹

Podemos tener obras a medias, que no estaban terminadas, pero que debido a la muerte de su autor, ellas también, en ese momento, se convierten en obras terminadas, porque nadie puede intervenirlas, nadie puede completarlas. En el instante en el que su autor muere, la obra queda terminada. La obra le otorga el privilegio de convertirse en autor por un instante, pero de inmediato pierde su categoría, pues si deja de escribir, ya no puede seguir siendo un escritor.⁴⁰

El autor y la obra mueren con el punto final, pero la muerte del autor implica el nacimiento del lector, por medio del cual la obra puede tener múltiples interpretaciones, es decir, es el medio por el cual emerge a la vida ya como algo independiente del autor.

Si entendemos toda la producción kierkegaardiana desde esta perspectiva comprenderemos que todas sus obras han perdido la paternidad, pues no es él quien las ha escrito, incluso las que llevan su nombre, sino sus múltiples pseudónimos:

Esto que ha sido escrito pues, me pertenece, aunque sólo en la medida en que he puesto en la boca del personaje poético real y creador, una visión de vida tal que se percibe por la réplica, pues mi relación es incluso más remota que la del

³⁸ Maurice Blanchot, *De Kafka a Kafka*, tr. Jorge Ferreiro, México, FCE, 1991, p. 13.

³⁹ Sören Kierkegaard, *Postscriptum...*, p. 631.

⁴⁰ El crítico intenta mantener la figura del autor y de la obra como objetos sagrados; pues es él quien indica cómo deben ser leídos y entendidos, cómo deben y cómo no deben interpretarse. El crítico es el que coloca en un sitio sagrado al autor y a la obra diciendo que uno no puede entenderse sin el otro, pues la obra es el espejo del autor, es su hija, su creación, es producto de su interior.

poeta, el cual *poetiza* personajes, pero en el prefacio se presenta a *sí mismo* como *autor*. Es decir, yo soy, impersonal y personalmente, y en tanto que terecero, un *souffleur* (un apuntador) que ha creado poéticamente a los *autores*, cuyos *prefacios* son obras tuyas, así como también sus *nombres*. En las obras seudónimas, por tanto, no hay una sola palabra de mi autoría.⁴¹

Kierkegaard no es un autor ni de las obras ni de los pseudónimos: “no me considero autor más que en forma dudosa y ambigua, porque soy el autor en sentido figurado”;⁴² más que autor, Kierkegaard es lector de sus propias obras, pues como afirma Blanchot: “El lector hace la obra; leyéndola, la crea; él es su verdadero autor, es la conciencia y la sustancia viva de la Cosa escrita”.⁴³

Kierkegaard escribe sin escribir, es autor sin serlo; por ello, decimos que la propuesta kierkegaardiana de escritura es la repetición, pues se trata de silenciar su propia voz, para establecer un diálogo indirecto con el lector:

Mi misión parece consistir en ir exponiendo la verdad a medida que la descubro, pero de tal manera que al mismo tiempo vaya yo destruyendo mi posible autoridad. Cuando me he despojado de toda autoridad y convertido entre los ojos de los hombres en la última persona en quien sea posible confiar, anuncio la verdad y los coloco en una situación contradictoria en donde nadie podrá arrancarlos si ellos mismos no se deciden a asimilar la verdad por su propia cuenta”⁴⁴

La escritura kierkegaardiana es la destrucción de toda voz, de todo origen, pero al mismo tiempo es la posibilidad de toda voz, de todo origen; porque la escritura mata, asesina al escritor; por más que se intente levantar un monumento, una estatua para glorificar al autor, la obra no es eso y logra romper con la paternidad y se vuelve independiente: “lo cierto es que no soy autor en el sentido usual, sino como uno que ha cooperado para que los seudónimos pudieran convertirse en autores”.⁴⁵

El escritor, nos dice Blanchot, ante la presencia de la muerte, puede pensar que escribe para ser leído, que mientras lo lean él continúa existiendo, puede pensar que escribe para un lector: “así, el autor tiene sólo una meta, escribir para ese lector y confundirse con él”;⁴⁶ pero se engaña, continúa diciéndonos Blanchot: “pues el lector no quiere una obra escrita para él, sólo

⁴¹ Sören Kierkegaard, *Postscriptum...*, pp. 627-628.

⁴² *Ibid.*, p. 629.

⁴³ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁴ Sören Kierkegaard, *Diario íntimo*, pp. 110-111.

⁴⁵ Sören Kierkegaard, *Postscriptum...*, p. 630.

⁴⁶ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 19.

quiere una obra ajena, donde descubra algo desconocido, una realidad diferente, un espíritu separado que lo pueda transformar y que él pueda transformar en sí mismo”;⁴⁷ de ahí la ironía y la paradoja, pues las obras que están escritas para ser leídas, nadie las lee, porque nadie quiere oír su propia voz, sino la voz de otro, porque nuestra voz nos incomoda: “Buscar el aplauso del “momento” es lo mismo que correr tras de su propia sombra. Ésta huye de quien la persigue”.⁴⁸ La obra escrita no es la voz del autor, sino un tejido de citas que provienen de muchos lugares: “un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación”.⁴⁹ La muerte del autor representa el nacimiento del lector, porque es el lector quien rescribe el texto:

El lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito.⁵⁰

Kierkegaard es un lector-que-escibe y en este sentido pierde toda autoridad para que otro lector busque, no al autor del texto, pues éste ha muerto, sino al lector, es decir, a sí mismo. Del mismo modo que el seductor no busca muchas mujeres, sino a una, él no busca muchos lectores, sino a uno:

Un hombre no tiene permitido cortejar a todas las muchachas, asegurándole a cada una por separado que ella es la única amada. Y aquel que en verdad tiene una amada, la fidelidad y las buenas maneras le prohíben el permitirse un amorío imaginario, por muy secreto que sea. Pero aquel que no tiene ninguna: sí, él puede permitírselo –y el escritor que no tiene ni un lector real puede permitirse uno imaginario.⁵¹

Pero debemos tener cuidado, como advertirá Foucault, pues la obra no es algo puro e ingenuo, sino que es un producto del poder y eso le da una finalidad clara: el poder y la reproducción del poder.

Si bien es el lector quien viene a resucitar a la obra al convertir la lectura en una reescritura, esa lectura se lleva a cabo desde un horizonte, pues aunque el escritor haya muerto su influencia y su presencia siguen vigentes,

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Sören Kierkegaard, *Diario íntimo*, p. 144.

⁴⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 345.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ Sören Kierkegaard, *Postscriptum...*, p. 622.

pues: “la influencia del escritor está vinculada a ese privilegio de ser amo de todo”,⁵² porque su fuerza radica en lo infinito, en lo ficticio, en el lugar imaginario en el que obra y lector se encuentran.

Un libro sin leer es un libro muerto y sólo el lector puede revivir a los muertos, sólo el lector puede reescribir y reinventar esa historia, pero el lector lee desde un horizonte, está determinado por su tiempo y por su espacio. El lector ve en la obra el discurso del poder, un discurso determinado por su tiempo y espacio, y lo va a reproducir.

El discurso, nos dice Foucault, implementa mecanismos de control, selección y distribución; elementos de exclusión que permiten controlar quién lee, qué es lo que lee y cómo debe leerlo.⁵³ En primer lugar el poder establece mecanismos de prohibición no imponiéndose desde afuera, sino incorporando en el propio sujeto esa represión, de modo que uno mismo sea el que se censure: “Uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa”,⁵⁴ la censura de uno mismo permite que parezca que no hay nadie que nos impida hablar, que no hay alguien detrás que nos reprima, pero lo que subyace en el fondo de esta prohibición y censura es que no confundan nuestro discurso con el de un loco y que doten a nuestra palabra de verdad: hablamos porque queremos que nos crean. Son las instituciones las que establecerán los mecanismos de exclusión; las instituciones deciden qué libros se venden y cuáles no, cuáles estarán disponibles en las bibliotecas; las instituciones deciden qué se enseña en las escuelas y cómo se enseña. Se convierten en administradoras del saber; por ello, el autor no es más que el que da unidad al texto, su identificación con la obra sirve más bien para fincar un responsable y un culpable que para alabarlo; se convierte en alguien importante en la medida que él es reproductor del discurso del poder, en la medida que su discurso es un discurso verdadero.⁵⁵

⁵² Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 33.

⁵³ Foucault piensa que son tres formas las que utiliza el poder como mecanismos de exclusión: la prohibición, la diferencia entre razón y locura y la voluntad de verdad. Cf. Michel Foucault, *El orden del discurso*, tr. Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 2002, pp. 14-22.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁵ Los maestros y los escritores de renombre se convierten en los grandes custodios del discurso. No es gratuito que todos los maestros se comporten igual, que todos los alumnos se comporten del mismo modo, porque unos y otros responden ante el discurso. Unos guardan el

Es evidente que no basta repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido. Asimismo, no basta repetir indefinidamente que Dios y el hombre han muerto de muerte conjunta. Lo que habría que hacer es localizar el espacio que de este modo deja vacío la desaparición del autor, no perder de vista la partición de las lagunas y las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer.⁵⁶

Lo que hace evidente la muerte del autor es el vacío que deja, lo que no impide que siga funcionando para reproducir el poder,⁵⁷ por ello: “Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio; la función autor se efectúa en la escisión misma, en esta división y esta distancia”.⁵⁸ De modo que cuando el autor se convierte en lector encuentra en el lenguaje el medio de apropiación del mundo, pues en la medida que lee y reescribe el texto, también se apropia del mundo. Adán, en este sentido, fue el primero en apropiarse del mundo al ir nombrando lo que había en él, pues no inventó los nombres (no era su autor), sino que los fue leyendo como si el mundo fuera un gran libro y él su primer lector.

Al proponer a Kierkegaard como lector mi intención es romper con esa especie de origen, pues no hay un origen, sino múltiples representaciones de la elección puestas en las figuras y los pseudónimos, lo que cancela de inmediato toda posibilidad de origen; es como si Kierkegaard escribiera y al mismo tiempo olvidara lo que dice. Ésa es la puesta en marcha de la repetición: perder todo origen para en seguida recuperarlo: “Para que haya regreso, en efecto, primero tiene que haber olvido, no olvido accidental, no recubrimiento por alguna incompreensión, sino olvido esencial y constitutivo”.⁵⁹

El lector al reescribir el texto, niega lo que el autor había dicho; por ello, el lenguaje comienza en el vacío, en el silencio: “En la palabra muere lo que da vida a la palabra; la palabra es la vida de esa muerte, es la vida que lleva en sí

discurso y lo reproducen, los otros quieren participar de él, lo aprenden para convertirse en futuros cuidadores, en futuros escritores.

⁵⁶ Michel Foucault, “¿Qué es un autor?” en Nara Araujo y Teresa Delgado, *Textos de teoría y crítica literaria: Del formalismo a los estudios poscoloniales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, p. 58.

⁵⁷ Foucault resume del siguiente modo la función del autor: “La función autor está ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización, no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos”. *Ibid.*, p. 66.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 70

la muerte y en ella se mantiene”;⁶⁰ porque sólo hablando, negando la palabra del otro, se puede dar vida a algo nuevo. Muere el autor y muere con él la palabra, la cual sólo puede ser revivida desde la muerte, como un diálogo en silencio: “La literatura empieza por el fin. [...] Para hablar, debemos ver la muerte, verla tras nosotros. Cuando hablamos, nos apoyamos en una tumba y ese vacío de la tumba es lo que hace la verdad del lenguaje, pero al mismo tiempo el vacío es realidad y la muerte se hace ser”.⁶¹

La muerte del autor abre posibilidades de relectura y de reescrituras porque ya no hay un sentido único, una única línea por la que se deba seguir leyendo e interpretando; con la muerte del autor, la obra queda indeterminada, abierta:

La indeterminación del texto envía al lector en busca del sentido. Para encontrar esto, debe movilizar su mundo de ideas. Si sucede esto, entonces el lector tiene oportunidad de hacerse consciente de sus propias disposiciones, al experimentar que sus proyecciones de sentido nunca podrán ser iguales, de manera total, a las posibilidades del texto.⁶²

Con la muerte del autor parece que la obra renace, vive; pero si nos detenemos a mirar con cuidado, no sólo estamos presenciando la muerte del autor, sino que también estamos presenciando la muerte del lector; pues al igual que el autor, en cuanto pone punto final, muere; el lector, en cuanto llega a la última página, muere, regresa el libro a su tumba y él se introduce en su sarcófago como un vampiro para aguardar el momento de seguir alimentándose de los muertos, resucitándolos por algunos minutos y regresándolos a una muerte constante; porque es precisamente esa posibilidad, la posibilidad de la muerte la que nos enseña a vivir; es la muerte la que nos grita: ¡Vive! Es ella la que nos permite la existencia, pues la muerte hace posible el movimiento.

Ahí está el escritor, sentado frente a la hoja en blanco, en silencio; ahí está la hoja en blanco, aguardando que el escritor se decida a iniciar el movimiento de escritura, a desgarrar el silencio con el movimiento de sus manos; ahí están los dos dialogando, completándose, haciéndose, realizándose hasta que viene el punto final y los dos se quedan mudos, sin palabras, mirándose en silencio. La hoja ya no es más hoja en blanco, él ahora

⁶⁰ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 50.

⁶¹ *Ibid.*, p. 65.

⁶² Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos” en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, ed. Dieter Rall, México, UNAM, 1987, pp. 16-17.

es un escritor; pero el momento sólo dura un instante y ambos mueren. El escritor mira su trabajo convertido en papel, la obra mira al escritor como si fuera un gran hombre, pero el momento se desvanece y silencio vuelve a gobernarlo todo. Ambos se acuestan en su tumba. El escritor aguarda la llegada de una hoja en blanco que lo haga resucitar; el libro aguarda la llegada de un lector que lo haga salir de nuevo a la vida. El lector espera descubrir otro libro aunque puede que siempre sea el mismo libro, para sentirse también vivo; y así están los tres, reescribiéndose, reinventándose, repitiéndose.

Kierkegaard es un ser doble, un escritor que deviene-lector como él mismo lo ha dicho: “Desde un principio he asegurado claramente y repetido como una frase estereotipada que yo no tenía autoridad. Me consideraba a mí mismo más como *lector* de mis libros que como *escritor*”.⁶³ Kierkegaard como escritor ha muerto y ahora dialogamos con Kierkegaard-lector, pero no cualquier lector, sino, como diría Steiner:

Conjuramos la presencia, la voz del libro. Le permitimos la entrada, aunque no sin cautela, a nuestra más honda intimidad. Un gran poema, una novela clásica nos asedian; asaltan y ocupan las fortalezas de nuestra conciencia. Ejercen un extraño, contundente señorío sobre nuestra imaginación y nuestros deseos, sobre nuestras ambiciones y nuestros sueños más secretos. [...] Leer bien significa arriesgarse mucho. Es dejar vulnerable nuestra identidad, nuestra posesión de nosotros mismos.⁶⁴

Dialogamos con Kierkegaard para descubrir y poner de manifiesto la repetición, pues no acudimos a sus textos para ver lo que ya sabíamos, sino para mirarlo con otros ojos; no con sus ojos, pero tampoco con los nuestros, sino que en ese cambio de lugar, en ese volvernos dobles, pretendemos descubrirnos o reconocernos. Establecemos así un diálogo en donde antes de comenzar a hablar escuchamos sus palabras y su silencio:

El Amor se despidió de Psiquis diciéndole así: “Si callas, tendrás un niño que será hijo de los dioses; pero si hablas será simplemente un hombre”. Aquellos que saben callar, se convierten en hijos de los dioses, pues sólo con el silencio nace en nosotros la conciencia del origen divino; aquel que habla se convierte en un hombre. ¿Cuántos saben callar? ¿Cuántos comprenden, tan sólo, el significado de guardar silencio?⁶⁵

⁶³ Sören Kierkegaard, *Mi punto de vista*, tr. José Manuel Velloso, Madrid, Sarpe, 1985, p. 193.

⁶⁴ George Steiner, *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, tr. Miguel Ultorio, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 26.

⁶⁵ Sören Kierkegaard, *Diario íntimo*, p. 106.

Del mismo modo que Abraham renuncia a las palabras, nosotros renunciamos a buscar al autor, a buscar el origen de los textos de Kierkegaard, pues tanto Abraham como Kierkegaard pueden decirnos todo, pueden explicarnos sus razones y motivos, pero lo que no pueden hacernos comprensible es su decisión; en el caso del danés, su decisión por escribir y devenir-lector, porque ésa es personal y quien habla es el silencio como si se expresaran en una lengua extranjera:

Lo mismo que nadie puede morir en mi lugar, nadie puede tomar una decisión, lo que se llama una decisión, en mi lugar. Ya que, desde el momento en que se habla y se entra en el medio del lenguaje, se pierde, pues, la singularidad. Se pierde pues la posibilidad o el derecho de decidir. Toda decisión debería así, en el fondo, permanecer a la vez solitaria, secreta y silenciosa. La palabra nos apacigua, señala Kierkegaard, porque «traduce» en lo universal.⁶⁶

Vayamos pues a Kierkegaard desde otros ángulos, porque tal vez, al modo de las sirenas, Kierkegaard nos seduce con su canto, pero el estremecimiento que provocan sus silencios puede que sean más angustiantes: “[Las sirenas] tienen un arma más terrible aún que el canto, escribió Kafka en sus *Parábolas* y es su silencio. Aunque no ha sucedido, es quizá imaginable la posibilidad de que alguien se haya salvado de su canto, pero de su silencio ciertamente no”,⁶⁷ tal vez los lectores de Kierkegaard han sido seducidos por su escritura, pero sin duda el estremecimiento más fuerte que puede provocarnos el danés es su silencio; ése que emerge una vez que lo hemos leído, ése terrible silencio que sigue retumbando en nuestro interior, justo ahí, en donde pensábamos que nadie podía entrar.

⁶⁶ George Steiner, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 72.

Cuando el silencio fecunda la palabra

Entonces Dios el Señor formó al hombre de la tierra misma, y sopló en su nariz y le dio vida.

Génesis, II, 7

Hablar del silencio desde las palabras puede sonar absurdo, porque hablar implica romper el silencio. Cuando hablo, cuando utilizo las palabras me desprendo del silencio. La única forma de hablar del silencio de una manera más adecuada sería callando, pero es justo por esta imposibilidad de guardar el silencio por lo que intentamos hablar. El silencio no se guarda, no podemos encerrarlo; el silencio está puesto en libertad. Son las palabras las que pretenden atrapar el silencio, pretenden detener, definir, poner límites al silencio; son las palabras las que impiden el movimiento.

Cuando decimos algo pretendemos que eso que decimos siempre signifique lo mismo. Cuando digo: azul, no me refiero al rojo, sino que azul siempre debe ser azul, lo mismo pasa con todas las palabras. Nuestra pretensión es que las palabras tengan una relación estrecha con las cosas nombradas, aunque esas cosas no sean necesariamente lo que nosotros decimos de ellas; por ello, hay tantos modos de nombrar el mundo como lenguajes sobre la tierra:

Claude Duret señala que los hebreos, los cananeos, los samaritanos, los caldeos, los sirios, los egipcios, los fenicios, los cartagineses, los árabes, los sarracenos, los turcos, los moros, los persas y los tártaros escriben de derecha a izquierda, siguiendo así “el curso y movimiento diario del primer cielo, perfectísimo, en opinión del gran Aristóteles, acercándose a la unidad”; los griegos, los georgianos, los maronitas, los jacobitas, coftitas, los serbios, los posnanos y, de cierto, los latinos y todos los europeos escriben de izquierda a derecha, siguiendo “el curso y movimiento del segundo cielo, conjunto de los siete planetas”; los hindúes, los catenos, los chinos y los japoneses escriben de arriba abajo, según “el orden de la naturaleza, que da a los hombres la cabeza alta y los pies bajos”; “al revés de los anteriores”, los mexicanos escriben o bien de abajo a arriba o bien “en espirales, como las que el sol hace por su curso anual sobre el zodiaco”.⁶⁸

Cada lengua pretende mostrar que ella es la que nombra verdaderamente al mundo; cada cultura intenta colocarse en el lugar desde el cual se enuncian las verdades. Pensamos que nosotros somos los que sabemos lo que es el mundo, que nuestra palabra nombra verdaderamente lo que son las cosas y

⁶⁸ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, tr. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 2005, p. 45.

dejamos de escuchar para concentrarnos en hablar, en aprender nombres y en imponer nuestra palabra a cada uno de los objetos, en lugar de permitirles que se muestren por sí mismos, en lugar de escucharlos. El silencio, tal vez, nos permitiría nombrar de mejor modo al mundo, porque el silencio es lo que tienen en común todas las lenguas del mundo; la pregunta que tenemos que contestar es si es posible comunicarnos desde el silencio.

Kierkegaard piensa que es posible hablar desde el silencio y su manera de lograrlo es por una vía indirecta, como apunta Catalina Dobre: “Lo que hace Kierkegaard es intentar esta estrategia de la comunicación indirecta y los seudónimos, para así poder dialogar con el lector, aquel individuo, y darle la oportunidad de encontrar la verdad por sí mismo”;⁶⁹ se trata de fecundar la palabra desde el silencio y no intentar imponerla desde la enunciación; se trata de que el individuo logre encontrar por sí mismo la verdad: “Por eso el mensaje indirecto es existencial, incita a la búsqueda, implica al propio sujeto. En cambio, la verdad directa suscita la pasividad; se recibe como algo hecho donde el sujeto no tiene parte; se toma o se deja como una cosa externa que no afecta vitalmente al propio sujeto”.⁷⁰ Kierkegaard más que enunciar verdades lanza provocaciones, incita al sujeto a pensar por sí mismo, a elegir:

Quiero atraer la atención de los hombres para que no desperdicien sus vidas en juegos y disipaciones. [Quiero] advertir a la turba sobre su propia ruina. Si no lo quieren a las buenas, los obligaré a las malas. Me comprendan o no, mi intención no es golpearlos (¡ay de mí!, uno solo no puede golpear a la turba): quiero obligarlos a que me golpeen. Porque una vez que me hayan golpeado, seguramente prestarán atención, y si me golpean a muerte, prestarán absoluta atención y yo habré vencido por entero...⁷¹

La comunicación indirecta para Kierkegaard es un modo de establecer esa relación, pero desde otra perspectiva, desde otro lugar; no enunciando y diciendo lo que es el mundo, sino escuchando desde el silencio lo que el mundo tiene que decir para que cada individuo logre encontrar la verdad subjetivamente.⁷²

⁶⁹ Catalina Dobre, “Soren Kierkegaard: Obra, seudónimos y comunicación indirecta” en *Soren Kierkegaard: Una reflexión sobre la existencia humana*, México, Universidad Iberoamericana, 2009, p. 24.

⁷⁰ Marcos Suances, *Sören Kierkegaard, Vida de un filósofo atormentado*, Vol. 1, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1997, p. 178.

⁷¹ Sören Kierkegaard, *Diario íntimo*, p. 183.

⁷² El término kierkegaardiano: *verdad subjetiva* es con el que este filósofo va a definir al individuo; ya que el individuo es aquel quien encuentra desde su propio interior la verdad. Cf.

La figura más representativa de Kierkegaard y de esta comunicación indirecta es Abraham al que llama: el caballero de la fe; porque Abraham no es un superdotado, sino el hombre más ordinario del mundo, al grado que si lo tuviéramos en frente pasaría desapercibido por nosotros, y esta característica es lo que lo vuelve absolutamente extraordinario. Abraham se comunica de manera indirecta por medio del silencio. Él puede comunicarlo todo, puede decir, sin ningún problema que va a asesinar a su hijo, puede comunicarnos sus motivos, sus razones, sus sentimientos, su estado de ánimo, pero lo único que no puede decirnos es su decisión, ya que ésta es incomunicable e incomprensible, porque toda decisión es interior, es subjetiva e individual. Abraham sólo puede comunicarse desde el silencio, porque sólo de manera indirecta puede compartírnos y hacernos comprensible su decisión. A Abraham no lo salvan las palabras como a Job, que es más bien un caballero de la resignación infinita, sino el silencio, que no es una renuncia a hablar, sino un modo indirecto de comunicación.

Kierkegaard no es el único que piensa que es posible la comunicación indirecta, también Walter Benjamin⁷³ lo hace, pero de distinto modo, ya que él propone una escritura fragmentaria, en donde a partir de citas, de trozos aparentemente inconexos el lector debe reconstruir el pensamiento para fecundarse: “Para Benjamin, el arte de la escritura se une al de citar: porque en el cambio de lugar, la cita viaja de una escritura a otra, es arrancada de su escritura original, de su aura, para hundirse en otra escritura, rodeada de otras marcas y de otros sentidos”.⁷⁴

Ambos filósofos intentan recuperar el silencio como una posibilidad de la palabra. Es como el árbol que nos hace audible el viento, ya que si no hay nada que choque contra el viento, nosotros no podríamos escucharlo; el viento sólo es audible porque algo, por ejemplo, un árbol, nos permite escucharlo (y no me refiero a nuestra capacidad de oír, sino a eso que lo hace *visible* al oído); pero tenemos que tener cuidado, porque en realidad lo que escuchamos no es el viento, sino el viento que choca con el árbol, es decir, una *conjunción* y

Rafael Larrañente, *La interioridad apasionada y amor en Soren Kierkegaard*, San Esteban, Salamanca, 1990.

⁷³ Quiero señalar que mi lectura de Benjamin no tiene la intención de explicar los vínculos con Kierkegaard, tampoco pretendo aportar una nueva interpretación de sus textos, únicamente lo traigo a cuenta, porque pienso que puede aportar algunas ideas para esta investigación.

⁷⁴ Beatriz Sarlo, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, México, FCE, 2000, p. 29.

no cosas separadas. Lo mismo ocurre con el lenguaje; no escuchamos el silencio que se rompe por las palabras, sino una serie de sonidos y silencios, en donde no existe prioridad de uno por encima del otro; no es que el silencio sea primero y luego venga el sonido, sino que precisamente la conjunción de ambas hacen posible el lenguaje; como si éste fuera un viento que roza las ramas de los árboles. En ese roce a penas audible se ocultan los secretos del lenguaje y eso es lo que intentamos descifrar.⁷⁵ El lenguaje guarda y libera un secreto: dice lo que somos.

Es por medio del lenguaje que Dios hace el mundo, porque la palabra de Dios es una palabra creadora, que en el momento de enunciar, crea, hace que surja el mundo:

En el comienzo de todo, Dios creó el cielo y la tierra. La tierra no tenía entonces ninguna forma; todo era un mar profundo cubierto de oscuridad, y el espíritu de Dios se movía sobre el agua. Entonces Dios dijo: “¡Que haya luz!”. Y hubo luz. Al ver Dios que la luz era buena, la separó de la oscuridad y la llamó día, y a la oscuridad la llamó noche.⁷⁶

Él dice: “Hágase la luz”, y la luz aparece como por arte de magia, pero no es que Dios diga y luego aparezca, sino que en el momento, en el instante que va diciendo, el mundo emerge; dicho de otro modo, la palabra de Dios es acción: es *verbo*; y con esa palabra creadora va haciendo al mundo y todo lo que hay en él excepto al hombre, pues a nosotros nos forma de barro, nos hace con sus manos y en lugar de nombrarnos nos insufla el aliento: “Entonces Dios el Señor formó al hombre de la tierra misma, y sopló en su nariz y le dio vida”.⁷⁷ No nombra al hombre, sino que lo hace con sus manos para luego insuflarle el aliento, es decir, le da la capacidad de leer y nombrar lo que Él ha creado.

El hombre es el ser que nombra el mundo a partir del lenguaje, pues su tarea es la de nombrar al mundo, la de decir lo que son las cosas como dice Benjamin: “El hombre comunica su propia esencia espiritual en su lengua. Pero la lengua de los hombres habla en palabras. El hombre comunica, por lo tanto,

⁷⁵ Es importante mencionar que para ambos filósofos el secreto es muy importante y marca su actividad como filósofos y como escritores. Benjamin posee un nombre secreto: Angelus Santander (El Ángel Satanás), nombre que le dio su padre y que marca su actividad como escritor. Cf. Gershom Sholem, *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, tr. Ricardo Ibarlucía y Miguel García Baró, Madrid, Trotta, 2004. De igual modo Kierkegaard posee un secreto, la herencia paterna de la culpa, la cual marcará su actividad como escritor. Cf. Sören Kierkegaard. *Mi punto de vista*.

⁷⁶ Génesis. I, 1-5.

⁷⁷ *Ibid.*, II, 7.

su propia esencia espiritual [...] nombrando todas las otras cosas”;⁷⁸ el hombre es un ser que nombra el mundo, o mejor dicho, lo lee y, en ese descifrar, se nombra a sí mismo: hablado del otro, habla de sí mismo porque él mismo no tiene nombre.

El hombre adánico no tiene nombre, él lee el mundo; no impone su lenguaje, sino que lo descubre y lo recita como dice Foucault: “lo que Dios ha depositado en el mundo son las palabras escritas; Adán, al imponer sus primeros nombres a los animales, no hizo más que leer estas marcas visibles y silenciosas”;⁷⁹ pero el hombre no tiene esencia, pues él no tiene nombre, su única tarea es la de leer el mundo; por ello, no puede haber nada fuera del lenguaje, porque todo lo que está hecho por Dios puede ser descifrado por el hombre, y lo que es nombrado⁸⁰ por el hombre es lo que está dentro del propio lenguaje como si el lenguaje se dijera a sí mismo por medio del hombre: “La creación divina se completa cuando las cosas reciben su nombre del hombre”.⁸¹ Esto muestra de inmediato una dialéctica interesante, pues el mundo que está hecho de la palabra divina no sabe de sí, no se puede conocer, no se puede nombrar a sí misma; en cambio el hombre, que no está hecho por la palabra de Dios, sabe del mundo, puede conocerlo, pero no puede conocerse a sí mismo más que cuando nombra el mundo.

Aquí encontramos una diferencia importante, pues la palabra del hombre no es verbo, no es acción, no es una palabra que cuando se nombra emerge eso que es, no es una palabra creadora, sino que su palabra es *sustantivo*, es el nombre propio de las cosas; por ello, las conoce: mira el verbo de Dios y descubre el sustantivo, la sustancia, la esencia, el nombre propio, el nombre que le pertenece a la cosa y que debe ser nombrada: “Adán les pone nombre a todos los animales, pero no encuentra ninguno para sí mismo”.⁸²

El hombre no puede nombrarse, no puede conocerse a sí mismo, porque él no tiene nombre, Dios no le dio ningún nombre; cuando se mira en un espejo no encuentra el verbo de Dios en ninguna parte, porque simplemente no está,

⁷⁸ Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Ensayos escogidos*, tr. H. A. Murena, México, Ediciones Coyoacán, 2008, p. 143.

⁷⁹ Michel Foucault. *Las palabras y las cosas...*, p. 46.

⁸⁰ El uso del término “nombrar” lo utilizo en un sentido de lectura en voz alta y no como una denominación que encasille a las cosas: *definire*. Nombrar significa decir el nombre que Dios ha dado a la creación y que lleva en sí misma.

⁸¹ Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje...”, p. 145.

⁸² Sören Kierkegaard, *Los primeros diarios*, p. 109.

está ausente; sólo puede conocerse cuando está nombrando el mundo, sólo ahí puede descubrirse como perteneciente a la creación divina, porque sólo ahí se vuelve movimiento, acción, verbo que descubre sustantivos al completar la creación divina, porque la lengua, dice Benjamin: “se expresa puramente, sólo cuando habla en el nombre, es decir, en la denominación universal”.⁸³

El hombre adánico es parte de la creación divina cuando nombra al mundo, pero en cuanto venga la prohibición de Dios, se descubrirá como un ser sin nombre, como ajeno al mundo, como una criatura distinta: ajeno, exiliado del mundo. Cuando Dios le prohíbe comer del árbol de la ciencia del bien y del mal: “Es natural –nos dice Kierkegaard– que Adán no entendiese realmente estas palabras, pues ¿cómo había de entender la distinción del bien y del mal, si esta distinción era resultado de degustar la fruta del árbol? [...] La prohibición le angustia, pues la prohibición despierta la posibilidad de la libertad en él”.⁸⁴ Cuando Adán escucha que él morirá si come del árbol no comprende qué significa esto, sin embargo, precisamente la prohibición despierta en él la angustia del *vértigo de la libertad*: “la angustia –nos dice Kierkegaard– es la realidad de la libertad como posibilidad antes de la posibilidad. Por eso no se encuentra ninguna angustia en el animal; justamente porque éste, en su naturalidad, no está determinado como espíritu”.⁸⁵

El hombre se angustia ante la prohibición y se desprende de la naturaleza, establece una distancia entre él y la naturaleza. Con la angustia el hombre descubre su calidad de exiliado, se descubre desnudo, sin nombre, arrojado en el mundo, pero al mismo tiempo fuera del mundo: *existiendo* en calidad de exiliado: “La palabra *exilio* describe una situación desgarrada, marca una distancia fundamental con el origen, una nostalgia por el lugar a donde remiten los recuerdos”.⁸⁶ Dios no expulsa al hombre del paraíso, él se separa de la naturaleza al descubrirse diferente del resto de la creación, pues él no tiene una esencia, él no puede conocerse, sólo puede ejercer su libertad:

⁸³ Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje...”, p. 145.

⁸⁴ Sören Kierkegaard, *El concepto de angustia*, México, Espasa-Calpe, 1940, p. 46.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁶ Mauricio Pilatowsky, *La autoridad del exilio: una aproximación al pensamiento de Cohen, Kafka, Rosenzweig y Buber*, México, UNAM, 2008, p. 13.

“libertad que se pone a sí misma delante de sus ojos, en la angustia de la posibilidad, o en la nada de la posibilidad, o en la nada de la angustia”.⁸⁷

Con esta separación el hombre deja de nombrar al mundo y comienza a juzgarlo, dice lo bueno y lo malo (cuando Dios sabe que la creación siempre es buena), pero el hombre no lo sabe y lo juzga: “El conocimiento de las cosas está fundado en el nombre, mientras que el del bien y del mal es –en el sentido profundo en el que Kierkegaard entiende este término– “charla”, y conoce sólo la purificación y elevación, a la cual ha estado sometido el hombre charlatán, el pecador: el juicio”.⁸⁸

Al juzgar al mundo el hombre se separa de su labor de leer los nombres de la creación y ahora impone su palabra, su lengua en el mundo; como dice Benjamin, no es sorprendente que después de la caída hubiera sólo un pequeño paso para llegar a la confusión de las lenguas, porque: “Al sometimiento de la lengua a la charla sigue el sometimiento de las cosas a la locura casi como una consecuencia inevitable”.⁸⁹

Con la confusión de las lenguas el hombre no sólo pierde esa capacidad de leer el verbo de Dios en la naturaleza, pierde ese lenguaje adánico que le permitía conocer el mundo, sino que a su vez provoca que la naturaleza se vuelva muda, ya no habla con él, y el hombre ya no puede ni sabe escucharla; el mundo se queda en silencio mientras el hombre llora su desdicha. La palabra del hombre se convierte en una palabra ruidosa, llena de tristeza, que ya no comunica, sino que juzga, impone y calla. Impone su palabra con el ruido de sus botas, de sus tanques, de la guerra, del narcotráfico, de las instituciones, del sometimiento del otro, callando y asesinando al que no hace lo que *mi* palabra ordena, recluyendo al que *mi* palabra ha decidido que es diferente. Es el ruido del fascismo, del capitalismo, de las razas y las naciones que se proclaman como únicas y superiores.

El hombre olvida su calidad de exiliado e intenta imponerse en el mundo; congela su palabra en la escritura, como nos advierte Platón, pues en lugar de promover el diálogo, hace del mundo algo fijo e inmóvil. En lugar de que la

⁸⁷ Sören Kierkegaard, *El concepto de angustia*, p. 76.

⁸⁸ Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje...”, p. 156.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 158.

escritura se convierta en un fármaco de la memoria que le recuerde al hombre esa calidad de existente desde el exilio, lo vuelve vanidoso:

No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad. Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además, de tratar porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad.⁹⁰

El exilio nos recuerda que no tenemos una naturaleza definida, que nuestra tarea no es la de imponer nombres, sino descubrirlos y leerlos para nombrarnos a nosotros mismo: “El exilio como actitud significa el no estar dispuestos a colocar la tierra por encima de la vida. La tierra sólo se pone por encima de los muertos. Millones de personas han sido sacrificadas por este culto idólatra por la arcilla. La necesidad sedentaria de pertenencia no debe confundirse con el fundamento de la vida”.⁹¹

Sabernos exiliados no significa que no pertenecemos a ningún lugar, significa que estamos siendo desde afuera, desde la existencia; significa que necesitamos buscar el lugar al que pertenecemos, pero no como una meta a la que tenemos que arribar, sino como un lugar que se va construyendo mientras nos mantenemos en movimiento. El mundo toma forma mientras nos mantenemos nombrando, pues cuando nombramos al mundo nos estamos nombrando a nosotros mismos. Ésta es la palabra que surge del silencio: “El silencio del lenguaje no puede limitarse a un espacio de carencia, a un “ya no hablar”, porque entonces deja de haber posibilidad para una comunicación en otro plano. Es importante recuperar el silencio activo, que comunica la desconfianza hacia el discurso”.⁹²

A pesar de que el silencio es incomunicable, logra comunicarlo todo; no dice nada, pero lo dice todo; es incomprendible, pero lo comprende todo; porque el silencio nace del interior, pero brota hacia el exterior, pues dicen los que saben que: el hombre aprende de los hombres a hablar, pero de los dioses aprende a callar, porque seguramente así nació el mundo: Dios escuchando el silencio y descifrando los secretos de la creación, y al nombrar esos secretos, el mundo iba tomando forma.

⁹⁰ Platón, *Fedro en Diálogos III*, tr. E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 2000, pp. 275a-275b.

⁹¹ Mauricio Pilatowsky, *op. cit.*, p. 170.

⁹² *Ibid.*, p. 173.

Se trata de detener nuestra palabra y aprender a escuchar el silencio del mundo, se trata de intentar comprender su lenguaje, no congelando las palabras, no intentando que digan siempre lo mismo, no construyendo un aura en torno a ellas, pues veríamos como dice Benjamin sólo su ritual.⁹³ Se trata de que el lenguaje sirva como denuncia para mostrar las cosas tal y como son; denunciar esa maquinaria que siempre ha salido victoriosa, levantar la manta y mostrar al enano jorobado.⁹⁴ Se trata de mostrar el engaño de aquellas palabras que han intentado colocarse por encima de los otros.

Aunque esto suena como algo imposible o como algo utópico, pues, como dice Benjamin: “quisiéramos detenernos, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero no podemos, porque una tormenta desciende del Paraíso arrastrándonos irremisiblemente hacia el futuro”,⁹⁵ y por más que quisiéramos detener las palabras con el silencio, no podemos, pues algunas cuando son dichas pierden su fuerza y caen en el olvido mientras que otras intentan quedarse siempre en su mismo sitio; por ello, debemos alejarnos constantemente del lenguaje para construir una forma de denuncia: “Si es por medio del lenguaje como el hombre accede a su identidad, entonces debe alejarse de él, como lo ha hecho de la tierra”.⁹⁶ Se trata de que nos alejemos del lenguaje para acercarnos a él, de callarnos para escuchar al otro y poder establecer un diálogo, precisamente, desde el silencio, como el soplo que Dios le insufla al hombre no como palabra, sino como un murmullo, como un susurro que intenta fecundar la palabra desde el silencio.

Porque la escritura es un modo silencioso de comunicación indirecta que muestra el ejercicio de la repetición. Lo que vemos en los textos son las palabras que aunque fijas se transforman con cada lectura para descubrir lo que todavía no está dicho; por ello podemos leer a Platón y actualizar su

⁹³ Para Benjamin el aura es lo más antiestético de la obra de arte, pues lo que miramos en el aura no es la obra, sino su culto, el ritual: “El valor único e insustituible de la obra de arte “auténtica” tiene siempre su fundamento en el ritual. Éste puede estar todo lo mediado que se quiera pero es reconocible como un ritual secularizado incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza”. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, tr. Andrés E. Weikert, México, Itaca, 2003, pp. 49-50.

⁹⁴ Cf. Walter Benjamin, Tesis I, “Tesis de filosofía de la historia” en *Ensayos escogidos*, tr. H. A. Murena, México, Ediciones Coyoacán, 2008, p. 63.

⁹⁵ Para Stefan Gandler el Ángel de la Historia mira hacia porque: “estos actos revolucionarios son dirigidos a *parar la maquinaria*, detener el tiempo, interrumpir el progreso que en su ceguera y vaciedad es el aliado “natural” de los opresores y genocidas”. Stefan Gandler, *Fragmentos de Frankfurt*, México, Siglo XXI, 2009, p. 74.

⁹⁶ Mauricio Pilatowsky, *op. cit.*, p. 173.

lectura, pues no lo leemos como lo leían los griegos a alguno de nuestros antepasados, sino que es gracias a esa conjunción de palabras y silencios que la propia escritura se mantiene en movimiento como dice Juan Gelman:

no es para quedarnos en casa que hacemos una casa
no es para quedarnos en el amor que amamos
y no morimos para morir
tenemos sed y
paciencias de animal⁹⁷

Porque no leemos para descubrir lo que ya sabíamos, sino para aprender a mirar de modo distinto, para mirar con los ojos del otro y hablar con la lengua del otro. Leemos para volvernos dobles: de lectores devenimos escritores que devienen siempre en algo nuevo en un diálogo con el otro y con nosotros mismos, sólo que ya no buscamos un origen, un original, un referente único, sino que a partir de la Nada, del exilio, del salto al vacío, del ejercicio de la repetición intentamos fecundar la palabra desde el silencio.

⁹⁷ Juan Gelman, *Pesar todo*, México, FCE, 2001.

Sab: el caballero de la resignación infinita, un diálogo silencioso

No puedo dormir esta noche, quiero escribir; de usted me ocupo al escribir de mí, pues solo por usted consentiría en hacerlo.

La Avellaneda, *Autobiografía*

*Sab*⁹⁸ es una novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda⁹⁹ por muy pocos conocida.¹⁰⁰ Mi intención es aproximarme al texto desde una visión existencialista kierkegaardiana. En el desarrollo de este apartado iré descubriendo y señalando el carácter silencioso de la novela apoyándome de la figura kierkegaardiana del caballero de la resignación infinita como un modo de explicar la repetición.¹⁰¹

Sab es el personaje central de la historia; representa la comunicación indirecta. Sab conoce todos los lenguajes: el divino, el natural y el humano y, por lo tanto, el silencio. Él conoce todos los secretos: el de Carlota, el de Enrique, el de Teresa; pero no puede decirlo más que en el silencio. Él ayuda a todos por la vía del sacrificio: a Enrique le regala el premio mayor de la lotería, a Martina la salva de la soledad, a Luis lo salva del fuego, a Carlota le devuelve las ganas de amar, al igual que a Teresa; por ello, Sab es lo que Kierkegaard llama el caballero de la resignación infinita y muestra el ejercicio de la repetición.

La historia de *Sab* es la historia del secreto; no sólo la de los secretos que se esconden a lo largo de la novela, sino también la de lo no-dicho, aquello

⁹⁸ Para algunos estudiosos *Sab* es la primera novela antiesclavista, aunque de manera muy sutil, como señala Raimundo Lazo: "Más que un relato antiesclavista, es un romántico embellecimiento de un esclavo". Raimundo Lazo, *Historia de la literatura cubana*, México, UNAM, 1974, p. 90.

⁹⁹ Por cuestiones de espacio, tiempo e interés, me limito a señalar que La Avellaneda o Tula es una escritora cubana, criolla, representante del romanticismo; cultivó la poesía, el teatro, ensayo, tradiciones, memorias, cartas, novela, etc. Para un estudio más detallado acerca de su vida y obra V. Carmen Bravo-Villasante, *Una vida romántica: La Avellaneda*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986. También es aconsejable consultar su autobiografía: Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Autobiografía y cartas*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1997.

¹⁰⁰ He consultado el texto de la biblioteca Cervantes, de modo que las citas que realizo de la novela corresponden a la paginación de esta edición.

¹⁰¹ Para Mercedes Arriaga, Tula se apropia del discurso ajeno y lo transforma, y pienso que ésta es otra manera de hablar desde el silencio para criticar al Poder: "Gertrudis Gómez de Avellaneda descompone el discurso ajeno, borra sus límites y lo personaliza con una nueva entonación irónica [...] la actitud de la escritora es doblemente indirecta, porque no se identifica ni con quien habla, ni con lo que se habla, porque se mantiene distanciada, y a través de ese distanciamiento se «aleja de la Verdad pero también del Poder»". Mercedes Arriaga, *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*, Barcelona, Anthropos, 2001, p. 96.

que está oculto y sólo después de varias lecturas se descubren, pero que permanecerán ocultas para los ojos no entrenados. Es una historia que nos invita a pensar y buscar constantemente entre las páginas del libro los secretos que se ocultan detrás de las palabras y de los silencios.¹⁰²

La novela comienza con Enrique Otway cabalgando por las tierras que heredará al casarse con Carlota, y al encontrarse con Sab lo interroga por su condición de esclavo, porque nota en él algo diferente, a lo que el mulato responde: “Es que a veces es libre y noble el alma, aunque el cuerpo sea esclavo y villano”.¹⁰³ Sab tiene sangre de reyes, su madre era princesa en el Congo y su padre, aunque no lo dicen porque es parte del secreto y del silencio, es don Luis, hermano de don Carlos, lo que convierte a Sab en primo hermano de Carlota;¹⁰⁴ pero Sab es esclavo, un esclavo que disfruta de su condición y no porque sea agradable, ya que él mismo nos dice lo duro de esta vida:

Es una vida terrible a la verdad [...] bajo este cielo de fuego el esclavo casi desnudo trabaja toda la mañana sin descanso, y a la hora terrible del mediodía jadeando, abrumado bajo el peso de la leña y de la caña que conduce sobre sus espaldas, y abrasado por los rayos del sol que tuesta su cutis, llega el infeliz a gozar todos los placeres que tiene para él la vida: dos horas de sueño y una escasa ración. [...] Es un cruel espectáculo la vista de la humanidad degradada, de hombres convertidos en brutos, que llevan en su frente la marca de la esclavitud y en su alma la desesperación del infierno.¹⁰⁵

¹⁰² Con cada lectura encontramos nuevas pistas, nuevas cosas que se ocultan dentro del texto. Un claro ejemplo lo encontramos en el inicio de la novela con la llegada de Enrique Otway, quien cabalga por los pintorescos campos de Cuba. En una primera lectura lo vemos como un tipo galán, de hermosa presencia que contempla detenidamente los paisajes que se ofrecen a su vista, y pensamos que se detiene porque le gusta disfrutar de la naturaleza, aunque conforme avanzamos en la novela lo descubrimos como un tipo despreciable, codicioso, al que sólo le importa el dinero. De este modo, en una segunda lectura, sabemos que Enrique se detiene porque está evaluando las tierras de Carlota, porque le interesa más el dinero que su amada.

¹⁰³ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, vol. 1, Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, p. 19.

¹⁰⁴ José Miguel Oviedo señala que el amor entre Sab y Carlota es de carácter incestuoso: “hay una sugerencia de incesto en el amor de Sab, velada por el hecho de que nunca se conoce la identidad de su verdadero padre, pero se insinúa que puede ser su protector Don Luis, tío de Carlota, quien sería así su prima; de este modo se alude a un secreto a voces: el de los oscuros lazos sexuales entre amos y esclavos, otra forma de servidumbre”. José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 2: del romanticismo al modernismo*, Madrid, Alianza, 2001, p. 78. El estudio introductorio de Jorge del Palacio al texto de *La repetición* señala que la madre de Kierkegaard era: “Una sirvienta que además de ser mucho más joven que él [que el padre de Sören] era, para mayor escarnio, prima suya”. Cf. Sören Kierkegaard, *La repetición*, p. 8.

¹⁰⁵ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, vol. 1, pp. 15-16.

Sab disfruta de su condición de esclavo porque es la única forma en la que puede estar cerca de Carlota, pues sólo así permanece a su lado y soporta lo terrible de la esclavitud: “desde mi infancia –nos dice Sab– fui escriturado a la señorita Carlota: soy esclavo suyo, y quiero vivir y morir en su servicio”.¹⁰⁶ Rasgo característico del caballero de la resignación infinita, alguien que se sacrifica y deja todo para que su amada sea feliz: “Puedo renunciar a todo con mis propias fuerzas. Pero no puedo conseguir con mis propias fuerzas la menor parcela de lo que pertenece al mundo finito... Puedo renunciar con mis propias fuerzas a la princesa, y esto sin queja, hallando en mi dolor la alegría, la paz y la tranquilidad”.¹⁰⁷ El caballero de la resignación infinita utiliza todas sus fuerzas en renunciar a lo finito para ganar lo eterno.

Es por la renuncia que el esclavo descubre todos los secretos; la renuncia le permite entender el lenguaje de la naturaleza, de los árboles y de los animales; la renuncia hace que adquiera una apariencia de naturaleza inferior, pero él es el único que logra alcanzar la mayor virtud entre los hombres, la mayor grandeza de espíritu, precisamente y gracias a la renuncia. Todo el mundo ignora que Sab es un caballero de la resignación infinita.

Sab descubre a Enrique como un ser codicioso y carente de amor; él logra saber lo que esa figura de joven galán y buen porte oculta a los ojos de todos, pues sólo el esclavo logra escuchar cuando Enrique se detiene, se queda inmóvil mirando a Carlota, “y escapose de sus labios una palabra... pero una palabra que revelaba un pensamiento cuidadosamente disimulado hasta entonces”.¹⁰⁸ El mulato es el que permanece atento para descubrir esas bajas intenciones, y descubre que Enrique es un tipo despreciable, que no merece vivir, que no merece el amor de Carlota.

Sab no tiene la fuerza para castigar a Enrique, por lo que será el cielo quien se encargue de darle su merecido. Ahí está Dios, quien al igual que el mulato ha escuchado las palabras de Enrique, y desde su reino celestial observa enojado hacia la tierra, anunciando que algo terrible iba a pasar: “Reinaba un silencio temeroso en la naturaleza que parecía contemplar con profundo desaliento la cólera del cielo, y esperar con triste resignación el

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 23-24.

¹⁰⁷ León Chestov, *Kierkegaard y la filosofía existencial*, p. 86.

¹⁰⁸ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, vol. 1, p. 61.

cumplimiento de sus amenazas”.¹⁰⁹ Enrique cae de su caballo y recibe su castigo mortal de la mano de Dios con un rayo que fulmina a una rama, la cual golpea a Enrique en la cabeza y lo tira al suelo, pero es un alma buena quien lo salva, es Sab quien desciende de su montura y ayuda a Enrique, porque sólo alguien noble de espíritu puede desafiar las decisiones divinas al ser guiado por la mano del amor.

Sab ayuda a Enrique, pero lo ayuda no por amor hacia el inglés, sino por amor a Carlota; lo ayuda porque sabe cuán dolorosa sería la pérdida de Enrique, sabe que: “muriendo vivirá por más tiempo en su memoria”, y lo salva, aunque, tal vez, lo mejor hubiera sido que lo dejara ahí, tal vez así, Sab, lograría quedarse con Carlota y él hubiera sido el consuelo que ella necesitaba, pero nada de esto ocurre y el mulato salva al inglés.

El premio que recibe Sab por salvar a Enrique es el de la libertad; una libertad que él no quiere, porque lo aleja de su amada. De este modo comienza el declive para el esclavo. A partir de ese momento Carlota se enamora más de Enrique, se entrega por completo a la idea de que su amado pudo haber muerto y ya no puede más que desearlo por toda la eternidad. Sab no puede hacer nada más que confesarse en silencio con un espíritu de naturaleza semejante a la suya; habla con su caballo, pues ellos hablan el mismo idioma, son de la misma naturaleza al estar destinados a llevar una enorme carga en silencio:

Tú eres el único ser en la tierra que quiera acariciar estas manos tostadas y ásperas: tú el único que no se avergüenza de amarme: lo mismo que yo naciste condenado a la servidumbre... pero ¡ay! tu suerte es más dichosa que la mía, pobre animal; menos cruel contigo el destino no te ha sido el funesto privilegio del pensamiento. Nada te grita en tu interior que merecías más noble suerte, y sufres la tuya con resignación.¹¹⁰

Sab es más miserable que el caballo y que todas las criaturas, porque él se da cuenta de su condición y desea que fuera diferente. Sab ha sido tocado por la angustia:

Y no ha habido gran inquisidor que haya tenido preparado tan espantosos tormentos como la angustia; ni ha habido espía que haya sabido comprender al sospechoso con tanta astucia, justamente en el momento en que es más débil o que haya sabido extender tan inextricablemente la red en que aquél que acaba de caer, como la angustia; ni juez tan sagaz que no le deja escapar

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 69-70.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 96-97.

jamás ni en la ociosidad, ni en el trabajo, ni en el tráfago,¹¹¹ ni de día ni de noche.¹¹²

Sab desea que Carlota lo pudiera amar, que fuera ella quien acariciara “sus manos tostadas y ásperas” y no este animal; quisiera no haber obtenido la libertad y nunca haber sido tocado por la angustia. Él preferiría estar con Carlota como esclavo, porque el peso de la angustia es mucho más terrible e insoportable de llevar. Sab descubre la angustia frente a la libertad e intenta refugiarse en el silencio, sólo puede hablar con el caballo, porque la bestia no puede responderle; sólo él sabe lo que significa ser el más desdichado: “pues el más desdichado sería el que no pueda morir, dichoso el que pueda; dichoso quien muera en su vejez, más dichoso sería quien muera en su juventud, el más dichoso sería quien muera al nacer y más dichoso que nadie, quien nunca llegue a nacer”.¹¹³ El caballo guardará el secreto, ese amor de Sab por Carlota que nadie se imagina, que se gesta y se guarda en los rincones más profundos del corazón.

Sólo Sab puede valorar las virtudes de Carlota, las cuales no radican en su dinero ni en sus tierras ni en sus riquezas, sino en ella misma: “Carlota tiene una dote más rica y apreciable en sus gracias y virtudes [...] Sab miró [a Enrique] entonces fijamente: parecía preguntarle con su mirada si él sabría apreciar aquella dote”,¹¹⁴ pero Enrique no soporta la mirada de Sab y se da cuenta, gracias al silencio, que a Enrique no le interesa otra cosa más que el dinero.

En el momento en que Sab siente más desprecio por Enrique, una mirada silenciosa lo descubre; porque en silencio él mira a su amada y la posee, y sólo alguien que ha aprendido a callar es capaz de descubrir al otro en su intimidad, pues aquel que no sabe callar, no ha aprendido a escuchar; dicen, los que saben, que para aprender a hablar primero hay que aprender a callar.

¹¹¹ Tráfago: Conjunto de negocios, ocupaciones o faenas que ocasionan mucha fatiga o molestia.

¹¹² Søren Kierkegaard, *El concepto de angustia*, p. 153.

¹¹³ Søren Kierkegaard, *El más desdichado en O lo uno o lo otro, Un fragmento de vida I*, tr. Begonya Saez Tajafuerte y Darío González, Madrid, Trotta, 2006, p. 233.

¹¹⁴ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, vol. 1, p. 112.

Así es como se descubren estos dos seres nacidos de las sombras, así es como descubren el secreto del otro: “Ambos se miraron y ambos se estremecieron, porque como en un espejo había visto cada uno de ellos en la mirada del otro la dolorosa pasión que en aquel momento le dominaba”.¹¹⁵ Sab descubre que Teresa ama a Enrique; Teresa descubre que Sab ama a Carlota. Ahí, en ese silencio que se establece con las miradas, en ese instante en el que los ojos construyen un puente hacia el otro y se descubren e iluminan, sale a relucir el secreto que ambos reprimían y guardaban celosamente.

Sab y Teresa conocen los secretos de los otros; él es quien escucha el murmullo de la naturaleza, el canto de las aves, el ladrido de los perros, los murmullos de los hombres y del cielo; ella es la que sabe escuchar, la que se calla todo, la que guarda los secretos de los hombres.

El silencio desnuda al caballero de la resignación infinita y logra la comunicación. Sólo el silencio puede comunicarlo todo, sus razones, los motivos, los estados de ánimo, los sentimientos, la locura, todo, absolutamente todo. El silencio es incomunicable, pero lo comunica todo; no dice nada, pero lo dice todo; es incomprensible, pero lo comprende todo; porque el silencio es interior: nos callamos para escuchar el silencio del otro:

Lo mismo que nadie puede morir en mi lugar, nadie puede tomar una decisión, lo que se llama una decisión, en mi lugar. Ya que, desde el momento en que se habla y se entra en el medio del lenguaje, se pierde, pues, la singularidad. Se pierde pues la posibilidad o el derecho de decidir. Toda decisión debería así, en el fondo, permanecer a la vez solitaria, secreta y silenciosa. La palabra nos apacigua, señala Kierkegaard, porque «traduce» en lo universal.¹¹⁶

Sab es la historia del silencio, que es la historia del amor, de la resignación, de la espera, de la esperanza que no recorre el tiempo, porque no es un amor terreno, sino divino; posible sólo en la imposibilidad, sólo en la eternidad de la muerte, ahí donde las almas son iguales, donde el silencio lo gobierna todo. En el silencio que es desesperación, porque el silencio origina temor y temblor, que es comunicación, pues lo que comunicamos con el silencio es precisamente lo que somos, nuestra interioridad, nuestro secreto.¹¹⁷

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 115.

¹¹⁶ Jacques Derrida. “A quien dar (saber no saber)”, p. 87.

¹¹⁷ El verdadero nombre de Sab es Bernabé, aunque durante toda la novela nadie lo llama así, como si no lo supieran o fuera, precisamente, su nombre secreto.

El encuentro entre Sab y Teresa es un encuentro íntimo que se da en la noche, porque en la oscuridad se pueden decir los secretos. Ahí, en el reino del silencio se pueden comunicar dos almas desde su interior, sólo la noche es capaz de desnudar los corazones; y ahí se encuentran, se desvisten y se miran sin pudor dos seres divinos para confesar sus penas, sus dolores, pero ante la presencia de la angustia el mulato desespera. El silencio también es desesperación; Sab quiere romper el silencio porque el secreto, su secreto lo ahoga y Teresa es la única que puede escucharlo, porque ella a mirado en el interior de Sab: “tú has penetrado pues, en este corazón, tú conoces todos sus secretos, tú sabes cuánto aborrezco esa vida que he salvado dos veces y comprendes todo el precio de mi generosidad”.¹¹⁸

Sab quiere que Carlota viva feliz y le suplica a Teresa que se case con Enrique para descubrir al impostor; pero si lo hace, le dice ella, el corazón frágil de Carlota no resistirá y morirá; de modo que no hay más solución que dejar que se casen. “¡Pobre Sab! –exclamó Teresa–, ¡cuánto habrás padecido al saber que ese ángel de tus ilusiones quería entregarse a un mortal!”.¹¹⁹ Sab debe renunciar a todo el mundo finito y encontrar consuelo en su renuncia: “Renuncié a mí mismo, y debo hallar alegría, paz y reposo en mi dolor; pero no puedo por mis propios medios recobrarlos, pues utilizo mi fuerza en renunciar a ellos”.¹²⁰ Así es como se convierte en un caballero de la resignación infinita:

A ciertos hombres, explica Kierkegaard, les parecerá acaso más tentador matar en ellos el deseo de la princesa, embotar, por así decirlo, la acerada punta del dolor. Kierkegaard llama a tal hombre el caballero de la resignación. Y hasta encuentra para él palabras compasivas. Y, sin embargo, “debe de ser maravilloso obtener a la princesa”, y “el caballero de la resignación que así no lo piense es sólo un impostor”; su amor no es un amor verdadero.¹²¹

El sacrificio de Sab, como todo sacrificio del caballero de la resignación infinita, se da en silencio. Nadie sabe, excepto Teresa, que un esclavo es el bienhechor de Carlota, nadie sabe que ese mulato de piel quemada por el sol es el que se sacrifica por su amada; si habla, pierde toda la grandeza del sacrificio, si comunica su decisión a los mortales, él volvería a ser mortal y ya no podría

¹¹⁸ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, vol. 1, pp. 172-173.

¹¹⁹ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, vol. 2, Edición digital, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, p. 51.

¹²⁰ Sören Kierkegaard, *Temor y temblor*, tr. Jaime Grimberg, Buenos Aires, Losada, 1999, p. 55.

¹²¹ León Chestov, *op. cit.*, pp. 84-85.

elevarse por encima de todos; su sacrificio sería un desprendimiento egoísta, una forma desesperada para que Carlota lo mire; pero sólo lograría la compasión, mas no el amor, pues el amor del caballero de la resignación infinita sólo puede gestarse en secreto; por ello, el único que puede escucharlo, el único que puede ser su confesor, una vez más, es un caballo, porque el caballo no habla, no lo juzga, no dice nada:

Ya no existes, mi pobre amigo, has muerto, cumpliendo con tu deber, como yo moriré cumpliendo el mío. ¡Pero es terrible este deber!, ¡terrible! Mi corazón está reventado como tú, mi pobre amigo, pero tú no sufres ya y yo sufro todavía. ¡Esto es hecho! –añadió en seguida levantando su cabeza abatida y echando una mirada extraviada en torno suyo–, esto es hecho; ya no hay remedio... ¡No hay esperanza! ¡Algunas horas más y ella será suya! ¡Suya para siempre! ¡Para siempre! El cielo para él en esta vida, y para mí el infierno; porque el infierno está aquí, en mi corazón, y en mi cabeza.¹²²

Sab renuncia a Carlota para que ella sea feliz, para que viva por más tiempo, pues él no puede sino amarla, y ante la imposibilidad de su amor es preciso que desespere, porque está enfermo; la desesperación se ha clavado en su alma hasta el fondo, ha penetrado su corazón y ahora siente el calor, el fuego que lo consume por dentro:

Como no existen personas enteramente sanas, al decir de los doctores, podría también decirse, conociendo bien al hombre, que no existe uno exento de desesperación, en cuyo fondo no habite una inquietud, una perturbación, una desarmonía, un temor a algo desconocido o a algo que no se atreve a conocer, un temor a una eventualidad externa o un temor a sí mismo; así como dicen los médicos de una enfermedad, el hombre incuba en el espíritu un mal, cuya presencia interna, por relámpagos, en raras ocasiones, un miedo inexplicable le rebela.¹²³

Sab muere abrazado por la desesperación, muere al lado de un niño al que llama hermano y no es su hermano, bañado por las lágrimas de una mujer que dice ser su madre y no es su madre, en una casa que no es suya, en un suelo ajeno, sin Patria, amando a Carlota mientras todos piensan que es por Teresa por quien sufre, resguardado por un perro, el único ser que lo comprende desde el silencio y no puede gritar: ¡Este hombre es un héroe! Aunque lo grite, nadie lo entiende porque no habla el mismo lenguaje que los hombres. Muere en el silencio de la noche, la noche que guarda su secreto gracias a una muda hoja de papel; porque Sab se convierte en papel, se convierte en escritura

¹²² Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, vol. 2, pp. 72-73.

¹²³ Sören Kierkegaard, *Tratado de la desesperación*, tr. Carlos Liancho, México, Tomo, 2002, p.35.

silenciosa que posteriormente pasará a las manos de Teresa para que ella, quien conoce los secretos, decida el momento oportuno para devolverle la vida.

Teresa, después de la muerte de Sab, encuentra consuelo en un convento, entre las mudas paredes de una celda, donde su silencio se convertirá en virtud, donde su amor es puro y sus lágrimas divinas; Carlota será cada vez más desgraciada, ella vivirá la desesperación de la desilusión, de un corazón roto y engañado: “Carlota luchó inútilmente por espacio de muchos meses, después guardó silencio y pareció resignarse. Para ella todo había acabado. Vio a su marido tal cual era: comenzó a comprender la vida. Sus sueños se disiparon, su amor huyó con su felicidad”.¹²⁴ La desesperación se apodera de ella y comienza a marchitar su corazón; pero aquí es en donde el sacrificio cobra efecto, Sab regresa desde el mundo de las sombras y logra, desde el silencio de la muerte, hablar con su amada y consolarla, porque sólo desde la muerte puede devolverle las ganas de vivir. Sab regresa convertido en escritura, en palabras vivas:

Ese papel es toda un alma: es una vida, una muerte: todas las ilusiones reasumidas, todos los dolores compendiados... el aroma de un corazón que se moría sin marchitarse. Las lágrimas que te arranque ese papel no serán venenosas, los pensamientos que te inspire no serán mezquinos. Mientras leas ese papel crearás como yo en el amor y en la virtud, y cuando el ruido de los vivos fatigue tu alma, refúgiate en la memoria de los muertos.¹²⁵

El caballero de la resignación infinita triunfa desde la muerte y logra unirse con su amada y transforma la figura triste, melancólica y decrepita de Carlota en una silueta joven y bella: “la vieja india al volver a la tierra, se había transformado de una manera singular, pues los que la habían sorprendido en su visita nocturna aseguraban que no era ya ni vieja, ni flaca, ni de color aceitunado, sino joven, blanca y hermosa cuanto podía conjeturarse, pues siempre tenía cubierto el rostro con una gasa”.¹²⁶ Todo aquellos que no han aprendido a escuchar el silencio piensan que Martina es la que ha regresado del país de los muertos y no se dan cuenta que es Carlota la que resurge desde las cenizas como un fénix para visitar a su amado.

Sab logra superar su condición de esclavo, logra que “las cadenas que le oprimían las manos, no le oprimieran el alma”, logra liberarse del yugo que lo

¹²⁴ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, vol. 2, p. 121.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 126.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 150.

aplastaba y le gritaba: “¡Eres mulato, eres esclavo!” , deja las cadenas a un lado y grita desde el silencio de la muerte que es libre, que la libertad es un ejercicio; porque quiere liberar a los otros, quiere liberar a esos seres que están más oprimidos que los esclavos: las mujeres.¹²⁷

¡Las mujeres! ¡Pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. Sin otra guía que su corazón ignorante y crédulo eligen un dueño para toda la vida. El esclavo al menos puede cambiar de amo, puede esperar que juntando oro comprará algún día su libertad: pero la mujer, cuando levanta sus manos enflaquecidas y su frente ultrajada, para pedir libertad, oye al monstruo de voz sepulcral que le grita: «En la tumba».¹²⁸

El grito de *Sab* es un grito que emerge desde el silencio, es un grito que dice los secretos de los hombres, que desnuda nuestra naturaleza, que dice lo indecible, lo inefable; es un grito que libera, que busca incesantemente liberar al oprimido.¹²⁹ Establece un diálogo silencioso con el otro que sólo es fecundado desde el silencio, desde ese mudo libro que nos habla y nos invita a sumergirnos una y otra vez en las palabras que ocultan seguramente un sin fin de secretos más por descubrir.

La historia de *Sab* es la historia de un amor imposible que se hace posible sólo en la eternidad del tiempo, en soledad y en la muerte; sólo así podemos descubrir a estos amantes. La novela es un diálogo que se establece desde el silencio, en donde las cosas se dicen callando. Se comunican por los ojos, con cartas, mirando al cielo, mirando los ojos del otro, escuchando eso que no dicen, eso que callan, eso que no es posible decir más que guardando el silencio.

¹²⁷ Para Adriana Méndez: “este discurso constituye el profeminismo cubano, entendido como un discurso híbrido que empalma la representación de la mujer con imágenes de otros tipo nacionales –el negro y el mulato esclavo, el guajiro, el criollo azucarero– contribuyendo, aunque desde los márgenes, al discurso emergente de la nación”. Cf. Adriana Méndez, *Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana*, Madrid, Verbum, 2002, p. 13. Cf. Sören Kierkegaard, *In Vino Veritas*, tr. Demetrio Gutiérrez Rivero, Madrid, Alianza, 2009 en donde pueden encontrarse ciertos paralelismos.

¹²⁸ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, vol. 2, p. 74.

¹²⁹ Este carácter marginal de la novela pone al descubierto a los excluidos: el esclavo y la mujer como apunta Adriana Méndez: “[*Sab*] inaugura una mirada femenina y feminista sobre dos subalternos: el esclavo y la mujer [...], forja, por primera vez en nuestras letras un discurso híbrido de la marginalidad [...] de la mujer con la representación del Otro, el negro esclavo. [...] Por un lado, tanto la mujer como el negro esclavo adquieren en *Sab* un lugar de primacía simbólica al alcanzar ambos el rango de sujeto romántico; por otro, se empalma el análisis de la marginalidad de la mujer con el contradiscurso de la esclavitud”. Cf. Adriana Méndez, *op. cit.*, p. 16.

Pero digamos que el silencio no se guarda, Sab no guarda el silencio, sino que lo pone en libertad. Sab es un diálogo en silencio, un diálogo incompleto, porque hay algo que falta; la voz del lector se mezcla en este diálogo inconcluso; el lector da completud a la historia al descubrirse como esclavo, como excluido; porque siempre hay una voz que se levanta, la voz del poderoso que nos dice cómo tenemos que actuar, qué tenemos que hacer, cómo tenemos que hablar. El silencio es un grito que se rebela, que se levanta contra el opresor e intenta establecer un diálogo secreto, un diálogo que diga lo indecible.

Sab es una crítica al que no escucha, al otro que también somos nosotros cuando imponemos el ruido de nuestras palabras y aplastamos con nuestros conceptos, nuestras creencias, nuestros prejuicios o nuestras ideas. Es el ruido del dinero y la ignorancia, el ruido de la indiferencia; porque entre gritos y bullicio desaparece el individuo y sólo hay ruido que se oculta detrás de los tinteros; ruidos que silencian al individuo y lo encierran en el anonimato; ruidos que lo encarcelan y por la fuerza lo hacen permanecer en el silencio de la muerte; pero hay otro silencio, uno que libera: un silencio que descubre los secretos del mundo.

Sab es una crítica al otro que no escucha, como nos recuerda Galeano, en: "El sacrílego", donde seis hombres son quemados en Haití como castigo y escarmiento por haber hundido bajo tierra las imágenes de Cristo y la Virgen que Fray Ramón Pané les había dejado para su protección y consuelo: "Fray Ramón les había enseñado a orar de rodillas, a decir Avemaría y Paternoster y a invocar el nombre de Jesús ante la tentación, la lastimadura y la muerte. Nadie les ha preguntado por qué enterraron las imágenes. Ellos esperaban que los nuevos dioses fecundaran las siembras de maíz, yuca, boniatos y frijoles".¹³⁰ Lo que aún en la actualidad sigue vigente, pues en lugar de escuchar al otro y mirarlo como nuestro igual, le seguimos imponiendo nuestra palabra; pero tal vez el otro logre fecundarnos con su silencio, que es lo que tienen en común todas las lenguas y, entonces, logremos establecer un diálogo, sí, un diálogo desde el silencio.

¹³⁰ Eduardo Galeano, *Memoria del fuego I. Los nacimientos*, México, Siglo XXI, 2002, p. 60.

El club de la pelea: una lectura trágica moderna a siete rounds

Así es como reparto mi tiempo. La mitad del tiempo duermo, la otra mitad sueño; cuando duermo nunca sueño, sería una lástima, pues dormir es la mayor de las genialidades.

Kierkegaard, *Diapsálmata*

Round uno: “Nunca hables del club de la pelea”

La gente siempre me pregunta si conozco a Tyler Durden.

El narrador, *El club de la pelea*

Para Schelling la tragedia representa la lucha entre la libertad y la necesidad: “La tragedia es la forma poética que muestra en su máxima potencia la oposición entre libertad y necesidad”.¹³¹ La tragedia la definimos como: “un conflicto real de la libertad en el sujeto y de la necesidad más objetiva, pero ese conflicto no termina con la derrota de una u otra sino que ambas aparecen vencedoras y vencidas a la vez en la plena indiferencia”.¹³² La diferencia entre la tragedia antigua y la tragedia moderna radica no en lo esencial, ya que en ambas se da esta lucha, sino en su objeto; mientras que la tragedia antigua se preocupa por la *polis*, la tragedia moderna pone especial importancia en el individuo.¹³³

Aristóteles divide la tragedia en seis partes: el argumento, el carácter de los personajes, la dicción, las ideas, el espectáculo y el canto; pero de todas ellas la esencial es el argumento: “La más importante de todas es, sin embargo, la trama de los actos, puesto que la tragedia es reproducción imitativa no precisamente de hombres sino de sus acciones”.¹³⁴ Otro elemento importante en la tragedia, nos dice Aristóteles, es la *anagnórisis*: “una inversión o cambio de ignorancia a conocimiento que lleva a amistad o a enemistad de los predestinados a mala o buena ventura”;¹³⁵ en otras palabras la *anagnórisis* es *búsqueda y encuentro* que realiza un personaje a lo largo de la historia.¹³⁶

¹³¹ Crescenciano Grave, *Metafísica y tragedia*, México, UNAM, 2008, p. 279.

¹³² Friedrich Schelling, *Filosofía del arte*, tr. Virginia López-Domínguez, Madrid, Tecnos, 1999, p. 439.

¹³³ Esta diferencia la abordaremos más adelante.

¹³⁴ Aristóteles, *Poética*, tr. Juan David García Bacca, México, UNAM, 2000, p. 10.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹³⁶ Aristóteles clasifica el reconocimiento de seis formas distintas: a) por señas: éstas pueden estar en la persona desde el nacimiento, por ejemplo, cuando se descubre que un personaje es

La diferencia entre la tragedia antigua y la moderna está en el objeto trágico, mientras que para la tragedia antigua el sacrificio se lleva a cabo en función de la *polis*, en la tragedia moderna se lleva únicamente en función del individuo; por ello, el cristianismo marca la diferencia fundamental entre la tragedia antigua y la tragedia moderna, ya que es en el cristianismo en donde surge propiamente el individuo con la noción de seducción como pecado:

En la Edad Media se habla mucho de una montaña que no se encontraba en ningún mapa, la montaña de Venus. Es la sede de la sensualidad, allí encuentra ésta su salvaje satisfacción, pues es un reino, un Estado. En este reino no tiene cabida el lenguaje, ni la serenidad de pensamiento, ni los laboriosos logros de la reflexión, allí no se escucha otra cosa que las voces elementales de la pasión, las campanadas del placer y el ruido salvaje de la embriaguez, allí tan sólo se goza en un eterno tumulto. El primogénito de ese tumulto es *Don Juan*. Con ello no está dicho todavía que sea el reino del pecado, pues hay que captarlo en el instante [...] Sólo cuando la reflexión se haga presente, sólo entonces se mostrará como el reino del pecado.¹³⁷

Para el cristianismo todo hombre es pecador, esto quiere decir que no estamos del lado de Dios, sino en falta y para salvarnos es necesario reconocernos como pecadores en un acto de libertad; sólo por medio de la gracia de Dios lograremos acceder a la salvación, pero a una salvación particular y nunca colectiva; además, la salvación sólo es posible después de abandonar este mundo, es decir, en la muerte. En términos muy generales, para el cristianismo todos los hombres estamos condenados, ya que la salvación no depende de nosotros, sino de Dios; ésta es la imposición que introduce la necesidad: somos pecadores; pero sólo aquél que logra reconocerse como pecador, es decir, sólo aquél que reconoce sus culpas en un acto de libertad podrá salvarse, aún el más terrible de los pecadores, porque el pecado y el pecador son muestra clara de que Dios es la máxima ley, sólo Él puede sacarnos del pecado, sólo Él puede salvarnos. Pecado y pecador son la muestra clara de la clemencia que tiene Dios por sus hijos.

el elegido porque se le *reconoce* por un lunar o una mancha; pueden ser señas adquiridas, como un anillo, cicatrices, etc.; o bien pueden proporcionarlas la naturaleza; b) por artificio del poeta: se refiere a cuando el poeta interviene en la historia para aclararnos un hecho (Aristóteles sugiere que este tipo de reconocimiento es el menos recomendado); c) por recuerdo: es cuando un personaje al mirar un cuadro, un atardecer o al escuchar una música recuerda algo, el reconocimiento le viene dado desde el recuerdo; d) por raciocinio: es el que se da por medio de una deducción o inferencia e) por falso razonamiento: es cuando sólo los espectadores saben lo que ocurre, pero no los personajes; f) por los hechos: es el que se desprende de la propia trama, sin la intervención de nada ni nadie.

¹³⁷ Sören Kierkegaard, "Los estadios erótico inmediatos" en *O lo uno o lo otro, Un fragmento de vida I*, tr. Begonya Saez Tajafuerte y Darío González, Madrid, Trotta, 2006, p. 110.

Schelling señala que en la tragedia no puede ocurrir que un hombre justo pase a la desdicha, porque es abominable, mas no trágico; de igual modo que un hombre injusto pase de lo desfavorable a lo favorable o viceversa tampoco es trágico; la tragedia se muestra cuando: “un hombre no especialmente virtuoso y justo que caiga en desgracia, no por vicio y crimen, sino por error, y que antes de que ocurriese esto, contase con mucha suerte y prestigio”,¹³⁸ en donde el personaje sea culpable no por verdadera culpa, sino por fatalidad:

El héroe tenía que combatir contra la fatalidad, de otro modo no habría lucha ni manifestación de la libertad; tenía que sucumbir a lo que está sometido por la necesidad; pero, para no permitir que la necesidad venza sin vencerla a su vez, el héroe tenía que expiar voluntariamente esta culpa impuesta por el destino [...] soportar voluntariamente el castigo por un crimen inevitable, para probar esta libertad con la pérdida de la libertad misma y sucumbir con una explicación de la voluntad libre.¹³⁹

En la tragedia moderna, la lucha entre libertad y necesidad se encarna en el sujeto y solamente lo va a afectar a éste, pues la salvación sólo es perjudicial o beneficiosa para él; la condena se da, no por verdadera culpa, sino por fatalidad: “Es una idea completamente contradictoria que la libertad sea vencida por la necesidad, pero tampoco podemos querer que la necesidad sea vencida por la libertad, porque esto nos ofrece el espectáculo de la máxima falta de ley”.¹⁴⁰ Lo que encontramos en la tragedia moderna, nos dice Schelling, es que: “Consecuentemente, lo que queda de esta contradicción es que *ambas*, necesidad y libertad, salen en el conflicto igualmente vencidas y vencedoras, y en todo sentido salen *igual*”;¹⁴¹ de aquí que sólo puede triunfar la necesidad, cuando se afirma la libertad, puesto que ambas salen vencedoras y, al mismo tiempo, vencidas.

Este conflicto trágico entre libertad y necesidad es lo que analizaré desde una perspectiva kierkegaardiana en la película *El club de la pelea*¹⁴² para mostrar cómo el individuo existencial es el que encarna esta colisión trágica como una herencia, no por verdadera culpa, sino por fatalidad.

¹³⁸ Friedrich Schelling, *op. cit.*, p. 441.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 443.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 435.

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² *The fight club [El club de la pelea]*, Screenplay by Chuck Palahniuk, Dir. David Fincher, Perf. Edward Norton, Brad Pitt y Helena Bonham Carter, USA, 20th Century Fox, 1999.

Round dos: “Cuando alguien dice: ¡Basta! Se acaba la pelea”

Nuestros padres eran modelos de Dios. Y si ellos nos abandonaron, ¿qué te dice eso de Dios?

Tyler Durden, *El club de la pelea*

Lo característico de la tragedia es la lucha entre libertad y necesidad; de modo que el individuo es culpable no porque verdaderamente sea culpable, sino porque quiere evitarlo. Edipo no quiere ser un asesino y huye, pero por esa decisión se hace culpable, en otras palabras: Edipo es necesariamente culpable sí y sólo si afirma su libertad al querer ir en contra de la necesidad; pero ¿en qué sentido decimos que Edipo es necesariamente culpable? Se antoja sugerir que la necesidad en la tragedia es un tabú, en sentido freudiano:¹⁴³

Los tabúes serían prohibiciones antiquísimas impuestas desde el exterior a una generación de hombres primitivos, a los que fueron, quizá, inculcadas por una generación anterior. Estas prohibiciones recayeron sobre actividades a cuya realización tendía intensamente el individuo y se mantuvieron luego, de generación en generación, quizá únicamente por medio de la tradición transmitida por la autoridad paterna y social.¹⁴⁴

El tabú como necesidad trágica consiste no necesariamente en el deseo de matar, sino en el deseo de violar la ley, lo que hace que este deseo sea ambiguo: temor-deseo, deseo-temor; el sujeto deseante tiene temor hacia el deseo; pero es justo porque le despierta temor por lo que lo desea. En este sentido un hombre que ha infringido el tabú se vuelve peligroso porque puede incitar a los demás a violar esa ley tabú:

Vemos también claramente por qué la transgresión de determinadas prohibiciones tabúes traen consigo un peligro social y constituye un crimen que debe ser castigado o expiado por todos los miembros de la sociedad, si no quieren sufrir todos sus consecuencias. Este peligro surge realmente en cuanto sustituimos los deseos inconscientes por impulsos conscientes, y consiste en la posibilidad de la imitación, que tendría por consecuencia la disolución de la sociedad. Dejando impune la violación, advertirían los demás su deseo de hacer lo mismo que el infractor.¹⁴⁵

¹⁴³ Mi lectura de Freud no tiene la intención de ser ni exhaustiva ni explicativa, sino que la intención es mirar en qué sentido el psicoanálisis puede aportarnos algunas claves para la investigación. Para un estudio más serio y más detallado acerca de los cruces entre el psicoanálisis y Kierkegaard es importante consultar: Ernest Becker, *El eclipse de la muerte*, tr. Carlos Valdés, México, FCE, 1977. Y el texto de Adam Rodolphe, *Lacan y Kierkegaard*, tr. Viviana Ackerman, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

¹⁴⁴ Sigmund Freud, *Tótem y tabú*, tr. Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza, 1999, p. 42.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 45.

Edipo desea ser un asesino, pero al mismo tiempo lo teme, por eso huye, porque no quiere serlo, de modo que descubrimos aquí el cruce trágico inevitable. Edipo es necesariamente culpable porque descubre su deseo y le da miedo ser un asesino; aunque es importante señalar que Freud encuentra las claves edípicas en el mito de la horda primitiva y del asesinato originario:

Los hermanos expulsados se reunieron un día, mataron al padre y devoraron su cadáver, poniendo así fin a la existencia de la horda paterna. Unidos, emprendieron y llevaron a cabo lo que individualmente les hubiera sido imposible. [...] el violento y tiránico padre constituía seguramente el modelo envidiado y temido de cada uno de los miembros de la asociación fraternal, y al devorarlo, se identificaban con él y se apropiaban de una parte de su fuerza. [...] surgió el remordimiento y nació la conciencia de la culpabilidad, [...] el padre muerto adquirió un poder mucho mayor del que había poseído en vida, [...] Lo que el padre había impedido anteriormente, por el hecho mismo de su existencia, se lo prohibieron los hijos a sí mismos, en virtud de aquella «obediencia retrospectiva» [...] prohibieron la muerte del tótem, sustitución del padre, y renunciaron a recoger los frutos de su crimen, rehusando el contacto sexual con las mujeres, accesibles ya para ellos. De este modo es como la conciencia de la culpabilidad del hijo engendró los dos tabúes fundamentales en el totemismo, los cuales tenían que coincidir, así, con los dos deseos reprimidos del complejo de Edipo.¹⁴⁶

La conciencia de la culpabilidad por parte de los hijos es un intento por reconciliarse con el padre asesinado y origina una obediencia absoluta, con fuertes implicaciones sociales, morales y religiosas; ya que el compromiso con el padre recae hacia los hermanos, los cuales se comprometen a no tratar a los demás como una vez trataron al padre: “La sociedad reposa entonces sobre la responsabilidad común del crimen colectivo, la religión sobre la conciencia de la culpabilidad y el remordimiento, y la moral sobre las necesidades de la nueva sociedad y sobre la expiación exigida por la conciencia de la culpabilidad.”¹⁴⁷

Edipo asesina al padre y se coloca en su lugar para acceder a la madre, asesinato que, para Freud, no cometió solo, sino con todos los hermanos, pero al colocarse en el lugar privilegiado del padre, tiene que sufrir un castigo ejemplar, el cual tiene que venir de él mismo; Edipo se tiene que castigar a sí mismo para que el castigo surta efecto y nadie quiera llevar a cabo este acto otra vez, ya que eso implicaría que los hermanos se reúnan nuevamente para asesinar al nuevo padre. El castigo de Edipo está dirigido a conservar la estabilidad social y a evitar que los hermanos tengan que cometer un nuevo

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 167-168.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 170.

asesinato, pero al mismo tiempo funciona como ejemplo para todo aquel que quiera colocarse en el lugar del padre asesinado.

En el cristianismo habrá una diferencia importante, ya que Cristo se sacrifica a sí mismo para redimir a sus hermanos de la culpa: “si Cristo redime a los hombres del pecado original sacrificando su propia vida, habremos de deducir que tal pecado era un asesinato.”¹⁴⁸

En la tragedia griega todavía existe una preocupación por la *polis*. Edipo tiene que castigarse ejemplarmente porque su castigo pone de manifiesto lo atractivo del deseo y su consecuencia más radical, dicho de otro modo, Edipo junto con sus hermanos comete el asesinato del padre, pero sólo él intenta colocarse en el lugar del padre, de modo que el pacto que había hecho con los hermanos se rompe y para no provocar un nuevo asesinato en donde los hermanos se junten y ahora maten a Edipo, él mismo se tiene que castigar, mostrando que nadie debe ocupar el lugar del padre muerto, que ésta es la prohibición absoluta en beneficio de la sociedad o el pacto fraterno.

La culpa trágica es aquella que el héroe debe tomar sobre sí, para redimir de ella al coro. La acción desarrollada en la escena es una deformación refinadamente hipócrita de la realidad histórica. En esta remota realidad fueron precisamente los miembros del coro los que causaron los sufrimientos del héroe. En cambio, la tragedia le atribuye por entero la responsabilidad de sus sufrimientos y el coro simpatiza con él y compadece su desgracia. El crimen que se le imputa, la rebelión contra una poderosa autoridad, es el mismo que pesa en realidad sobre los miembros del coro, esto es, sobre la horda fraterna. De este modo queda promovido el héroe, aun contra su voluntad, en redentor”.¹⁴⁹

Edipo nos recuerda, con su castigo ejemplar, el pacto con los hermanos para que no se vuelva a cometer el asesinato; pero en el cristianismo se lleva a cabo un giro interesante, ya que el pacto con los hermanos es expiado, ya no se trata de recordar el asesinato del padre primigenio y seguir reproduciendo la culpa, sino que ahora uno de los hijos se sacrifica para poder pagar con su vida el crimen que una vez llevaron a cabo todos los hermanos.

Así, pues, en la doctrina cristiana confiesa a la humanidad más claramente que en ninguna otra su culpabilidad, emanada del crimen original, puesto que sólo en el sacrificio de un hijo ha hallado expiación suficiente. La reconciliación con el padre es tanto más sólida cuanto simultáneamente a este sacrificio se

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 179.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 181-182.

proclama la total renunciación a la mujer, causa primera de la rebelión primitiva.¹⁵⁰

El cristianismo libera a la horda fraterna de la culpa colectiva y la interioriza, pues el pacto se genera con el hermano sacrificado voluntariamente, al que todos deben imitar. Deja de existir una preocupación colectiva, pues la culpa con el padre originario, ha sido pagada por el hijo; ahora la culpa y el castigo son individuales, de modo que si alguien comete un crimen no será castigado por el padre, sino de manera individual por el Dios-hijo o Dios-hermano. Uno por uno serán llamados los hermanos a enfrentar sus errores. La tragedia moderna surge necesariamente con el cristianismo, ya que anteriormente existía una preocupación por la *polis*, y ahora recae únicamente en el individuo:¹⁵¹

Aquí se manifiesta, una vez más, la fatalidad psicológica de la ambivalencia. Con el mismo acto con el que ofrece al padre la máxima expiación posible, alcanza también el hijo el fin de sus deseos contrarios al padre, pues se convierte a su vez en dios, al lado del padre, o más bien en sustitución del padre. La religión del hijo sustituye a la religión del padre, y como signo de esta sustitución, se resucita la antigua comida totémica, esto es, la comunión, en la que la sociedad de los hermanos consume la carne y la sangre del hijo –no ya las del padre–, santificándose de este modo e identificándose con él.¹⁵²

El pecado original y la redención son los nuevos pilares del cristianismo, fundado por Pablo o Saulo de Tarso, en donde la figura del padre originario queda borrada por la nueva imagen del hijo: “Surgido de una religión del Padre, el cristianismo se convirtió en una religión del Hijo. No pudo eludir, pues, el aciago destino de tener que eliminar al Padre”.¹⁵³

Este giro entre lo antiguo y lo moderno es lo que precisamente Kierkegaard va a investigar, no buscando la esencia de cada uno de éstos, sino poniendo especial atención en la propuesta del cristianismo del individuo: ¿qué significa ser un individuo? Kierkegaard va a sugerir que esa culpa originaria es todavía más terrible, ya que Edipo logra encontrar apoyo precisamente en la

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 180.

¹⁵¹ El giro del cristianismo para Freud representa una especie de retroceso social, ya que anteriormente existía una conciencia social, una preocupación por el otro, en cambio con el cristianismo surge el individuo liberado de toda responsabilidad social, pues únicamente debe dar cuentas a Dios, pero no al Dios-padre, sino al Dios-hijo-hermano. Cf. Sigmund Freud, *Totem y tabú*.

¹⁵² *Ibid.*, p. 180.

¹⁵³ Sigmund Freud, *Moisés y la religión monoteísta*, tr. Ramón Rey Ardid, Madrid, Alianza, 1970, p. 168.

ética, se castiga a sí mismo porque debe hacerlo; en cambio Abraham no encuentra apoyo en ningún lugar, ya que es precisamente la Nada, el absurdo lo que sostiene su acto; de modo que el caballero de la fe está, por decirlo así, un paso más adelante que Edipo, un héroe trágico, aunque este paso se da frente al abismo.

Mientras que Freud piensa que el cristianismo es una especie de retroceso, ya que hace a un lado la responsabilidad colectiva y la reemplaza por un individualismo absoluto que genera un retorno de la barbarie; el cristianismo permite la reproducción del fascismo, de los nacionalismos, de los asesinatos a gran escala. Freud piensa que el nazismo encuentra su punto de apoyo en el cristianismo, mientras que Kierkegaard piensa que el cristianismo lleva al individuo a una responsabilidad todavía mucho mayor, ya que debe ser bueno, no ciertamente por deber, sino por elección, debe renunciar al asesinato no por la figura fantasmal del padre asesinado, sino por sí mismo, al reconocerse a sí mismo en el otro, así logra establecer una relación directa con el otro y no mediada ni por la razón ni por la ética. Para Kierkegaard ser cristiano implicaría una angustia mucho mayor que hace del individuo doblemente responsable, por ello es tan difícil llevar a cabo este salto existencial, porque la mayoría busca reposo en otros sitios, cuando el caballero de la fe sabe que no hay nada que pueda sostenerlo.

Abraham, diríamos con Kierkegaard, renuncia al asesinato no porque Dios se lo impida, no por miedo ciertamente; Abraham no renuncia al asesinato, sino que todos los días debe cometerlo, todos los días debe levantar el cuchillo contra su hijo y debe renunciar al mismo tiempo. Edipo se sacrifica y salva a su pueblo; Abraham nunca salva a nadie, sólo a sí mismo, porque todos los días debe levantar el brazo para cometer el asesinato, que también está dirigido hacia sí mismo y ésta es la grandeza del caballero de la fe, aunque ambos saben que lograr esto es lo más complicado, pues la mayoría busca quedarse en un lugar cómodo, la mayoría, piensa Freud, no asesina si el padre fantasmal los vigila, por ello si decimos con el cristianismo que el padre ya no está y ahora está el hijo, la culpa se disuelve y regresa aún con mayor violencia. Freud señala que mientras pensemos que ya cometimos el asesinato no lo volveremos a hacer, en cambio si pensamos que nosotros no fuimos (sino otro: el judío), entonces la violencia regresará con más fuerza, asesinando a

todo aquel que me diga que soy culpable. Kierkegaard en cambio señala que se debe impedir el asesinato no con una figura fantasmal, sino reconociendo que nosotros somos unos asesinos. Abraham no mata a Isaac porque Dios se lo impida, porque de hecho lo realiza, pues no necesita enterrar el cuchillo para asesinarlo, sino que precisamente al llevarlo a cabo reconoce al otro como Otro, ya no mediado por un fantasma que impide la muerte, sino que se reconoce a sí mismo en el otro: yo es otro; una comunicación absoluta con el Absoluto, una relación de iguales que sólo es posible desde el silencio y desde la muerte.

Si ponemos un poco más de atención en la historia que nos cuenta Kierkegaard, lograremos observar que hay alguien que va mucho más allá del magnífico caballero, aunque este paso también sea sobre el abismo, ya que él no puede sostenerse por sí mismo, sino que está por completo en el vacío. A él nadie lo entiende, nadie lo mira, nadie canta sus grandezas, pero tiene que cargar con todo el peso de la angustia y de la culpa: Isaac, el hijo que hereda la culpa del padre y que tampoco encuentra apoyo ni en la ética ni en ningún lugar. Isaac conoce la angustia del padre, pues él estuvo presente cuando su padre quiso asesinarlo; Isaac sabe que su padre no es el mejor padre, pero se calla, guarda el secreto, no le dice a su madre, no le dice a nadie y escucha angustiado cómo el mundo entero canta la grandeza del caballero de la fe.

Isaac no escucha la voz de Dios, no es conocido como el padre de la fe, no ha hecho nada extraordinario, pero comparte la angustia de su padre; sospechaba que su padre lo quería asesinar, pero no podía creerlo; levanta el rostro y le pregunta por el cordero y su padre sin mentirle, le responde indirectamente que él es el cordero; tal vez Isaac se dio cuenta de la trampa, pero por amor a su padre siguió tomado de su mano mientras se preguntaba por qué ese Dios bueno ha querido asesinarlo, por qué todos los días siente el cuchillo en su garganta. Todos los días mira a su padre con amor y con odio, porque ha heredado su culpa, él se ha transformado en un asesino, sólo que no escucha la voz ni de Dios ni la del padre, él está en un completo abandono, en una soledad aún más terrible que la de Abraham (pues Abraham escuchaba la voz de Dios), en cambio Isaac no escucha nada, está en un vacío absoluto. Desde esta perspectiva kierkegaardiana realizaré un análisis de la película *El club de la pelea*.

Round tres: “Sólo dos sujetos por pelea”

Somos la mierda cantante y danzante de este mundo.

Tyler Durden, *El club de la pelea*

Kierkegaard no se muestra interesado por investigar si lo trágico siempre ha sido trágico ni las diferencias sustanciales entre lo antiguo y lo moderno, pues ambos, lo antiguo y lo moderno comparten la misma sustancia, el mismo sustantivo: la tragedia: “Aquello que ahora ha de constituir sobre todo el contenido de esta breve investigación no es tanto la relación entre lo trágico moderno y lo trágico antiguo, sino que ha de ser un intento de mostrar cómo la particularidad de lo trágico antiguo permite ser integrada en lo trágico moderno, de manera que lo verdaderamente trágico se haga visible”.¹⁵⁴ *El club de la pelea* es una tragedia en el sentido moderno del término porque muestra la lucha que Schelling ve entre la necesidad y la libertad,¹⁵⁵ así como el cruce dialéctico entre la pena y el dolor kierkegaardiano.

Kierkegaard admira el valor del héroe trágico, admira a Edipo que al descubrir que él es el asesino de su padre y el que mantiene una relación amorosa con su madre, se saca los ojos y se exilia; lo mismo ocurre con Abraham, a quien considera: *el caballero de la fe*, pues sólo él tuvo el valor de asesinar a su hijo en una obediencia absoluta hacia el Absoluto. Estos hombres, nos dice Kierkegaard, son grandes ya sea por su *amor*, por su *esperanza* o por su *combate*:

Porque fue grande por su persona quien se amó a sí mismo; y quien amó a otro fue grande dándose; pero fue el más grande quien amó a Dios. [...] Uno fue grande en lo que atiende a lo posible; otro en la de las cosas eternas; pero el más grande de todos fue quien esperó lo imposible. [...] Porque quien luchó contra el mundo fue grande triunfando del mundo; y fue grande por su victoria sobre sí mismo quien luchó contra sí mismo; pero fue el más grande de todos quien luchó contra Dios.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Sören Kierkegaard, “El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno” en *O lo uno o lo otro, Un fragmento de vida I*, tr. Begonya Saez Tajafuerte y Darío González, Barcelona, Trotta, 2006, p. 160.

¹⁵⁵ La tragedia para Schelling es: “un conflicto real de la libertad en el sujeto y de la necesidad más objetiva, pero ese conflicto no termina con la derrota de una u otra sino que ambas aparecen vencedoras y vencidas a la vez en la plena indiferencia”. Cf. Friedrich Schelling, *op. cit.*, p. 439.

¹⁵⁶ Sören Kierkegaard, *Temor y temblor*, p. 19.

Kierkegaard nos dice que estos héroes viven en el anonimato; nadie sabe que han realizado una enorme proeza; los podríamos tener a un lado nuestro y no sabríamos reconocerlos. Nadie sabe que Abraham es un asesino y ahí radica su grandeza, en el secreto que guarda, que carga; por ello, el interés de Kierkegaard está en la comunicación del secreto, porque a pesar de que jamás han revelado el secreto lo han comunicado, o mejor dicho, lo han heredado a su estirpe, a sus hijos, a sus descendientes.

Éste es el giro que realiza Kierkegaard en su interpretación de *Antígona*, ya que la Antígona griega: “no se ocupa en absoluto del desdichado destino del padre”,¹⁵⁷ mientras que la suya sí, además: “Su vida no se despliega como la de la Antígona griega, no está volcada hacia fuera sino hacia adentro, la escena no es exterior sino interior, es una escena espiritual”.¹⁵⁸ La Antígona de Kierkegaard es la depositaria del secreto de Edipo: “Ella es silencio precisamente porque guarda un secreto, pero ese retorno a uno mismo que estriba en el silencio le confiere un empaque sobrenatural. Está orgullosa de su pena, está celosa de ella pues su pena es amor [...] Consagra su vida a llorar el destino del padre, el suyo propio”,¹⁵⁹ porque Antígona no sólo sabe el secreto del padre, sino que comparte su culpa.

Ella no puede confiarle a nadie el secreto porque humillaría a su padre y su amor es tan profundo que está consagrada a honrarlo cada día, cada hora, cada segundo manteniendo el silencio para guardar el secreto; pero mientras más ama al padre menos reposo logra encontrar: “Su padre está siempre en sus pensamientos pero ¿de qué modo? Ése es su doloroso secreto. Y, con todo, no osa entregarse a la pena, afligirse; siente cuánto descansa en ella, teme que si uno lograra verla sufrir, sería puesto sobre la pista y, así, por ese lado no alcanza tampoco la pena sino el dolor”.¹⁶⁰

Kierkegaard descubre que el secreto ha sido transmitido y deja por algunos instantes a Edipo y a Abraham, y busca a Antígona y a Isaac, los portadores y poseedores del secreto de sus padres. El mundo entero canta las grandezas de estos héroes, pues desconocen que son los peores asesinos; uno asesino del padre, el otro del hijo, y los alaban, pero sus hijos han

¹⁵⁷ Sören Kierkegaard, “El reflejo de lo trágico...”, p. 173.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 174.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 175.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 179.

penetrado en el interior de la culpa, comparten su secreto y deben guardar silencio por amor a sus padres, porque han heredado la culpa y ahora deben soportar una carga aún más pesada que sus progenitores; su pena es más intensa, pero el dolor no es tan terrible y encuentran consuelo en su propia pena. Edipo encuentra consuelo en la ética, el deber moral es su bastón; Abraham, aunque solitario, escucha la voz de Dios que lo consuela. Antígona e Isaac están solos y no encuentran apoyo en ningún sitio, la Nada los rodea; tocados por la reflexión su pena es menor, pero el dolor es más intenso:

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 complejidad; 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.¹⁶¹

Vayamos al encuentro de estos nuevos caballeros silencios, vayamos tras las pistas del secreto e intentemos reflexionar con Kierkegaard este cruce dialéctico entre la pena y el dolor mientras analizamos la película *El club de la pelea*.

¹⁶¹ Elsa Torres Garza, *Kierkegaard dramaturgo...*, p. 67.

Round cuatro: “Sólo una pelea a la vez”

¿Qué tanto te conoces si nunca has peleado?
Tyler Durden, *El club de la pelea*

Para Kierkegaard es importante señalar quién tiene el secreto y quién lo hereda, en otras palabras: quién es el secreto y quién *posee* el secreto, pues de ahí se deriva la culpa trágica. Lo que le interesa a Kierkegaard es la comunicación del secreto, la comunicación entre el que encarna el secreto y el que lo hereda, ya que el secreto se comunica indirectamente desde el silencio, sin perder sus características:

La dialéctica que pone en contacto al individuo con la familia y la estirpe no es una dialéctica subjetiva, pues ésta suspende precisamente el contacto y al individuo fuera del contexto; es una dialéctica objetiva [...] ¿por qué si no tiene el individuo particular tanto miedo de que otro miembro de la familia le cubra de ignominia, sino porque siente que él también la sufre? Pues bien, este sufrimiento debe ser asumido por el individuo, quiéralo éste o no.¹⁶²

El secreto es transmitido del padre al hijo sin perder su carácter ni de secreto ni de culpa; de modo que, cuando el hijo se descubra como poseedor del secreto, se descubrirá también como culpable, y en ello radican las repercusiones de la tragedia en una existencia trágica, pues la culpa del padre es transmitida indirectamente al hijo, y el hijo debe cargar con esa culpa.

Mientras el hijo no quiera reconocer esa culpa el sufrimiento en él será puesto al máximo, le pesará terriblemente y ni siquiera sabrá por qué, como ocurre con Jack, aunque eso lo abordaré más adelante. “Por el contrario –nos dice Kierkegaard– si el individuo entiende su condición natural como un elemento integrador de su verdad, esto halla su expresión en el mundo del espíritu, en la participación del individuo en la culpa”;¹⁶³ es decir, que se vuelve necesario que el hijo reconozca la culpa del padre no como algo ajeno, sino como algo que lo constituye también a él como culpable.

En términos generales podemos decir que Edipo es el secreto y Antígona lo posee; Edipo realiza el acto, no sólo sabe el secreto, sino que tiene que llevarlo a cabo, por más que intente escapar de su destino trágico; por ello, acepta la culpa, porque se sabe responsable de ese acto. Antígona lo posee, porque en ella cae o repercute la culpa del padre; ella no hizo nada para que su

¹⁶² Sören Kierkegaard, “El reflejo de lo trágico...”, p. 177.

¹⁶³ *Idem.*

estirpe estuviera maldita, eso le viene heredado, pero ella lo sabe y ahí radica su angustia: “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”.¹⁶⁴ Con Abraham resulta algo parecido, ya que él también es el secreto e Isaac lo posee; Abraham tiene que realizar el acto, tiene que sacrificar a su hijo, en cambio, Isaac es el único que sabe del sacrificio, porque él lo vio, él fue el único testigo de la prueba que tuvo que realizar su padre.

En *El club de la pelea*, el poseedor del secreto es Jack y Tyler es el secreto. Así como Antígona posee el secreto del padre, Jack también posee el secreto, sólo que aún no lo sabe, no lo ha descubierto. Si bien en la película nos enfrentamos a una limitación, pues a lo largo de la cinta no aparece el padre de Jack, me parece que la herencia paterna sí está expresada en diferentes modos y lugares, lo que indicaría que el secreto ha sido comunicado, desde el silencio.

Jack nos cuenta que fue abandonado por su padre cuando tenía seis años y aunque no nos dice por qué, sabemos que él lo sabe, sólo que lo ha olvidado:

Recodar no es en modo alguno lo mismo que acordarse. Uno puede acordarse de este o aquel suceso con puntos y señales, lo que no significa que lo recuerde [...] El viejo, como es bien sabido, ha perdido la memoria, que es por lo común la primera facultad que se pierde [...] La infancia, por el contrario, tiene una memoria estupenda y una retentiva asombrosa, pero ninguna capacidad de evocación, de verdadero recuerdo. En este sentido habría que corregir el antiguo adagio popular: “Lo que se aprende de niño no se olvida nunca”, por este otro más exacto: “Lo que el niño olvida, el viejo lo recuerda”.¹⁶⁵

Así es como descubrimos que la casa de Tyler no es solamente un lugar abandonado que se encontró al azar, sino que es la casa paterna, ese lugar que lo albergó durante muchos años, pero que él ha olvidado, pues basta recordar que cuando Jack describe su casa anterior al departamento hace la descripción de la casa de Tyler, de modo que cuando llega a vivir ahí encuentra sus propios diarios: El diario escrito en primera persona de los órganos de Jack y que a lo largo de la cinta irá enunciando como expresión de

¹⁶⁴ Elsa Torres Garza, *Kierkegaard dramaturgo...*, p. 68.

¹⁶⁵ Sören Kierkegaard, *In Vino Veritas*, tr. Demetrio Gutiérrez Rivero, Madrid, Alianza, 2009, pp. 24-25.

lo que es: “Soy el bulbo raquídeo de Jack. Sin mí, Jack no podría controlar su corazón ni respirar. Soy el colon de Jack, me da cáncer y mato a Jack”.¹⁶⁶

Otro punto importante para descubrir que la casa de Tyler es la casa paterna es cuando Jack le da a Marla el número telefónico de su casa, pero en lugar de darle el número de su departamento le da el de la casa de Tyler, cuando todavía, digámoslo así, no lo conoce.

La casa de Tyler es la casa paterna; lo que significa que fue ahí en donde su padre lo abandonó, que él fue testigo del abandono, del cual no sabemos mucho, porque el único que sabe es Jack, él vio a su padre partir, él sabe por qué su padre se fue, él es testigo de esa angustia y posee la culpa, la cual intenta olvidar porque le causa una terrible pena. En este sentido, Tyler es la herencia paterna, él no posee el secreto porque él es el secreto, él no se sabe como un otro, no se ve como otro, porque él no es *el otro*, sino otro, como dice Rimbaud: “yo es otro” (sin artículo). Tyler es la herencia paterna, es decir, el secreto; un secreto que Jack ha querido olvidar porque le causa pena, porque no quiere reconocerse como culpable, porque aún no ha descubierto que posee el secreto y por ello es importante que regrese a la casa paterna, para que ahí comience a re-cordar y a re-conocerse como culpable.

Tyler odia al padre, pero ese mismo odio lo obliga a amarlo; y esto se hace patente cuando se preguntan con quién les gustaría pelear: Jack responderá que con su jefe, pues le recuerda a su padre, pero es Tyler quien dirá que quiere pelear con su padre, porque sabe que su padre lo abandonó y sabe también que tiene que cargar con esa culpa; Tyler odia al padre, pero al mismo tiempo lo ama y lo obedece; lo llama cada seis años, (seis es la edad que se llevan Jack y Tyler: el primero tiene treinta y el segundo veinticuatro, pues fue a los seis cuando su padre los abandonó) y hace lo que su progenitor le ordena, como Antígona, quien: “Ama al padre con toda su alma y este amor la desarraiga de sí misma y la implica en la culpa del padre; siendo fruto de un amor como ése, se siente ajena a la humanidad, siente su culpa cuanto más ama a su padre y sólo en él encuentra reposo; siendo iguales en la culpa han de penar juntos”.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Cf. *The fight club*

¹⁶⁷ Sören Kierkegaard, “El reflejo de lo trágico...”, p. 178.

Esto hace de Tyler un exiliado que habita en la clandestinidad como la Antígona de Kierkegaard: “su vida en sentido propio es clandestina; asimismo, aunque viva, en otro sentido está muerta; esta vida es silenciosa y recóndita, el mundo no oye ni un suspiro, pues sus suspiros se esconden en la clandestinidad de su alma”.¹⁶⁸ Tyler lleva hacia allá a Jack: al recuerdo. Lo lleva a la casa paterna para que habite nuevamente ahí, para que recuerde eso que intenta olvidar, eso que sabe y que no quiere re-conocer: el secreto: “El objeto del recuerdo se puede arrojar todo lo lejos que se quiera, pero siempre vuelve hacia nosotros, insistente y atronador como el martillo de Thor”.¹⁶⁹ Tyler no puede decirle de manera directa que él es el secreto, sino que se lo tendrá que comunicar desde el silencio, desde el dolor, porque no hay modo de decir, de nombrar el dolor, sino que éste se siente, se hace presente solamente en el recuerdo que es incluso más doloroso que el dolor mismo.

Jack tendrá que experimentar el dolor, tendrá que enfrentarlo por más que intente escapar de él, y este enfrentamiento lo llevará a la angustia. Como Isaac, quien ama a su padre, porque sólo él tuvo la esperanza de recibir un hijo en su vejez, pero al mismo tiempo lo odia, pues él fue testigo de ese acto criminal. Él es el depositario del secreto, él es el único que puede entender a su padre porque conoce el secreto, conoce su angustia:

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.¹⁷⁰

Tyler es el secreto, es el recuerdo del padre, es aquello que Jack ha intentado olvidar, y por ello, está intranquilo; pero no puede escapar de su destino, no puede, por más que quiera, olvidar el secreto, porque él es el poseedor, él ha sido elegido para heredarlo. Tyler, como ese recuerdo del padre, es el único que tiene apellido: Tyler Durden; en cambio, Jack no tiene nombre, es un

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 175.

¹⁶⁹ Sören Kierkegaard, *In Vino Veritas*, pp. 30-31.

¹⁷⁰ Sören Kierkegaard, “El reflejo de lo trágico...”, p. 172.

desconocido a lo largo de toda la película, pues no es hasta que Tyler lo nombra, lo bautiza como Jack, que sabemos quién es.¹⁷¹

El club de la pelea es el intento fallido de Jack por escapar del secreto de su padre, por escapar del dolor que lo conduce a la desesperación pues, como sugiere Chestov: “Mientras el hombre se limite a admirarse, no rozará el enigma del ser. Sólo la desesperación podrá conducirlo al umbral de lo que es realmente. Por lo tanto, si, como constantemente lo afirma la filosofía busca el comienzo, las fuentes y las raíces de todo, deberá, quiera o no, pasar por la desesperación”,¹⁷² y esto también lo dirá Freud: “Sería erróneo suponer que los hombres se vieron impulsados a la creación de sus primeros sistemas cósmicos por una pura curiosidad intelectual, por la ansia de saber”.¹⁷³ Kierkegaard añadiría que es en la desesperación movida por el recuerdo, por la repetición donde comienza el quehacer filosófico existencial: “La memoria [el asombro] es inmediata y recibe sus provisiones de lo inmediato. El recuerdo [la desesperación], en cambio, es siempre reflexivo. Por eso recordar es un verdadero arte”.¹⁷⁴

¹⁷¹ Es importante señalar que en los créditos el personaje de Edward Norton aparece como el narrador y no como Jack, es decir, como un tipo sin nombre.

¹⁷² León Chestov, *op. cit.*, p. 73.

¹⁷³ Sigmund Freud, *Tótem y tabú*, p. 95.

¹⁷⁴ Sören Kierkegaard, *In vino veritas*, p. 31.

Round cinco: “Sin camisa y sin zapatos”

Sin dolor, sin sacrificio, no tenemos nada.
Tyler Durden, *El club de la pelea*

La dialéctica de la tragedia se hace visible cuando se da el cruce entre la pena y el dolor: “Lo que Kierkegaard llama tragedia moderna, ya no es propiamente lo que se dice tragedia, a secas, sino drama”.¹⁷⁵ En el drama moderno el dolor es más intenso y la pena es menor, lo que podemos observar claramente en *El club de la pelea* cuando Tyler le pide a Jack que lo golpee: “Qué tanto te conoces –nos dice Tyler– si nunca has peleado”;¹⁷⁶ Jack lo golpea en la oreja y Tyler le responde con un puñetazo en el estómago, se miran y uno le dice al otro que lo siga golpeando: “tenemos que hacerlo otra vez”,¹⁷⁷ dirá Jack después de la pelea, lo que origina “El Club de la pelea”,¹⁷⁸ un lugar donde encuentran el dolor, pues no se trata de ganar, sino de sentir la intensidad del dolor; pero la *colisión trágica*¹⁷⁹ es visible hasta la *anagnórisis*.¹⁸⁰ cuando Jack descubra que él es Tyler Durden.

Para Kierkegaard la característica fundamental de la tragedia antigua es la preocupación por la *polis*: “la Antigüedad no contaba con la subjetividad reflejada sobre sí misma. Aunque el individuo se moviese libremente, se sostenía en cambio, sobre determinaciones sustanciales, sobre el Estado, la familia, el destino. Esta determinación sustancial es lo propiamente fatal en la tragedia griega y es lo que verdaderamente la caracteriza”.¹⁸¹ La culpa trágica en la antigüedad es un padecimiento que se manifiesta en la pena. Edipo es inocentemente culpable; es inocente porque no quiere ser un asesino y huye; la huida lo conduce a la culpa, no por verdadera culpa, sino por fatalidad; por el *fatum* asesina a su padre y cohabita con su madre.

¹⁷⁵ Elsa Torres Garza, *Kierkegaard dramaturgo...*, p. 61.

¹⁷⁶ *The fight club*.

¹⁷⁷ *Idem*.

¹⁷⁸ Steiner sugiere que el matiz entre la pena y el dolor es más claro en la lengua danesa: “Los términos claves son *sande tragiske Sorg*, ‘la verdadera aflicción trágica’ y *sande tragiske Smerts* ‘verdadero dolor trágico’.” *Apud*. Elsa Torres Garza, *Kierkegaard dramaturgo...*, p. 65.

¹⁷⁹ Kierkegaard sostiene que: “Cuanto más simpatéticos son los poderes que chocan, cuanto más profundos aunque también cuanto más homogéneos, más significativa viene a ser la colisión”. Cf. Sören Kierkegaard, “El reflejo de lo trágico...”, p. 179.

¹⁸⁰ La *anagnórisis* es elemento importante en la tragedia, como señala Aristóteles, ésta se realiza cuando hay una inversión o cambio de ignorancia a conocimiento que lleva a amistad o a enemistad de los predestinados a mala o buena ventura; en otras palabras, la *anagnórisis* es *búsqueda* y *encuentro* que realiza un personaje a lo largo de la historia. Cf. Aristóteles, *op. cit.*

¹⁸¹ Sören Kierkegaard, “El reflejo de lo trágico...”, p. 163.

Para Kierkegaard la culpa antigua es transparente. Edipo reconoce su falta y la acepta, se reconoce como culpable y siente pena. El drama moderno se caracteriza por la subjetividad y la reflexión; en ella el héroe trágico no padece, sino que es gracias a un acto plenamente singular que se hará culpable: “El héroe trágico [moderno] se refleja de modo subjetivo en sí mismo y esta reflexión no lo ha reflejado fuera de toda relación inmediata con el Estado, la estirpe y el destino, sino que a menudo lo ha reflejado incluso fuera de su propia vida anterior”;¹⁸² el héroe trágico moderno intenta salvar su individualidad; por ello: “se sostiene y cae por entero por sus propias obras”;¹⁸³ la culpa es oscura y la condena es individual.

El dolor en el drama moderno es una reflexión acerca del sufrimiento individual; en la tragedia antigua la pena es mucho más profunda y el dolor es menor, en cambio en el drama moderno, el dolor es más intenso, pero la pena es 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”.¹⁸⁴ Cuando el niño ve sufrir al adulto siente pena, pues carece de reflexión acerca del sufrimiento, se conmueve, siente como él; en cambio el adulto cuando ve sufrir al niño siente dolor, pues ha reflexionado acerca del sufrimiento, dicho de otro modo, el adulto conoce el sufrimiento del niño. El cruce entre la pena y dolor hacen evidente la dialéctica del drama:

La verdadera pena trágica requiere, pues, un componente de culpa y el verdadero dolor trágico un componente de inocencia; la verdadera pena trágica requiere un componente de transparencia y el verdadero dolor trágico un componente de oscuridad. De este modo creo poder insinuar de manera óptima lo dialéctico donde se produce el contacto entre las determinaciones de pena y dolor, así como la dialéctica que estriba en este concepto: la culpa trágica.¹⁸⁵

En *El club de la pelea* Tyler representa el dolor reflexivo y Jack la pena sustancial; la dialéctica del drama *subyace* en la *existencia* como posibilidad y limitación, como una lucha constante en donde ambas fuerzas salen vencedoras y vencidas.

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 167.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 169-170.

Round seis: “La pelea dura lo que tenga que durar”

Sólo cuando perdemos todo somos verdaderamente libres.

Tyler Durden, *El club de la pelea*

La película comienza con una pistola en la boca de Jack, mientras nos dice que la gente siempre le pregunta si conoce a Tyler Durden; esto es interesante, ya que Tyler y Jack son, en cierto sentido, la misma persona. ¿Hay algún original? ¿Quién es copia de quién? “Si decimos del simulacro que es una copia de copia, icono infinitamente degradado, una semejanza infinitamente disminuida, dejamos de lado lo esencial: la diferencia de naturaleza entre simulacro y copia, el aspecto por el cual ellos forman las dos mitades de una división. La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza”.¹⁸⁶ Tyler no es una copia de Jack, sino un simulacro; pero lo mismo ocurre con Jack, él también es un simulacro, es decir, no hay un original; el original, si acaso existe, sería el padre:

Se trata de la añoranza del padre, que cada uno de nosotros alimenta desde su niñez del anhelo del mismo padre que el héroe de la leyenda se jacta de haber superado. Y ahora advertimos quizá que todos los rasgos con que dotamos al gran hombre no son sino rasgos paternos, que la esencia del gran hombre, infructuosamente buscada por nosotros, reside precisamente en esta similitud. La decisión de sus ideas, la fuerza de su voluntad, el poderío de sus acciones, forman parte de la imagen del padre, pero sobre todo le corresponde la autonomía y la independencia del gran hombre, su olímpica impavidez, que puede exacerbarse hasta la falta de todo escrúpulo. Se debe admirarlo, se puede confiar en él, pero es imposible dejar de temerle.¹⁸⁷

En *El club de la pelea* el padre está ausente, nunca aparece más que como simulacro, no como copia, pues el hijo (tanto Tyler como Jack) intenta colocarse en el lugar del padre: un lugar que está vacío y que nadie puede ocupar porque es un supuesto, como nos dice Freud: “la paternidad sólo es un supuesto construido sobre una premisa y una deducción”.¹⁸⁸ Al ocupar el lugar del padre, éstos tendrán que enfrentar el choque entre la necesidad y la libertad.

Esta lucha entre la necesidad y la libertad está presente desde la primera escena, sólo que aún no tenemos las pistas suficientes para

¹⁸⁶ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, tr. Miguel Morey y Víctor Molina, Barcelona, Paidós, 1989, p. 259

¹⁸⁷ Sigmund Freud, *Moisés y la religión monoteísta*, p. 134.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 139.

descubrirla; no sabemos que Tyler y Jack son la misma persona. Jack nos dice que la frase: “uno siempre lastima a quien más quiere”, tiene dos sentidos; pero sin pistas nos sabemos qué quiere decir, somos incapaces de descubrir que se trata de un yo escindido y buscamos al otro fuera del personaje de Jack. La frase muestra esta dialéctica, pues lastimarnos implica lastimar al otro y viceversa, pues como decíamos antes: “yo es otro”:

El *super-yo* es el sucesor y representante de los padres (y de los educadores), que dirigieron las actividades del individuo durante el primer periodo de su vida [...] Cuando el *yo* ofrece al *super-yo* el sacrificio de una renuncia instintual, espera que éste lo ame más en recompensa; la conciencia de merecer ese amor la percibe como orgullo [...] Pero sólo una vez que la autoridad misma se hubo convertido en parte integrante del *yo*, esta agradable sensación pudo adquirir el peculiar carácter narcisista del orgullo.¹⁸⁹

Tyler y Jack son la misma persona y al mismo tiempo son diferentes; ninguno es copia del otro, sino que ambos son un simulacro ficcional de la imagen del padre, aunque debemos insistir que el padre ni siquiera existe, no está o, para decirlo con otras palabras, está ausente. Jack es otro y Tyler es otro: yo es otro, porque el otro se internaliza y habita en nosotros, es un yo escindido: “Si el Otro no existe, es porque no hay “lugar”, no hay orden que garantice exteriormente la significación última y la consistencia de la experiencia del sujeto. [...] El deseo del otro supone que el Otro mismo está en falta pero esa falta es, para el sujeto, la marca de una deuda simbólica”.¹⁹⁰

Jack y Tyler están en deuda con el padre, pero es una deuda simbólica impagable y todo intento por saldar esa deuda los conduce al fracaso. Jack y Tyler le llaman a su padre cada seis años para saber qué tienen que hacer; no lo ven, no lo conocen, nada les garantiza que el hombre al que llaman en realidad es su padre, pero ellos lo obedecen, porque depositan en él cierta autoridad; de aquí que su identidad se funde en un fantasma, en una falta, en un lugar vacío que constantemente intentan rellenar. El personaje está escindido, es un sujeto doble: yo-otro, Jack-Tyler, padre-hijo porque la figura del padre y la del hijo son una invención de la propia indigencia del sujeto. Su identidad no es más que un relato ficcional que el individuo se cuenta para no perder la esperanza. Jack compra todo lo que las revistas le dicen, Tyler lo

¹⁸⁹ Ibid., p. 142.

¹⁹⁰ Adam Rodolphe, *op. cit.*, p. 205.

destruye todo, pero ambos están al mismo nivel; por ello, no hay un original y no puede existir un original; estamos sostenidos por la Nada.

La escisión hace evidente no solamente que somos seres dobles, sino que además muestra que la Nada es la que nos sostiene, al estar parados sobre el abismo. Para Kierkegaard la elección, el ejercicio de la libertad, se ejerce cuando efectuamos el salto cualitativo; el salto es un salto al vacío. Cuando Jack y Tyler se descubran como seres escindidos, como seres dobles, la angustia y la desesperación los obligarán a efectuar el salto mortal al vacío y elegir entre: *o lo uno o lo otro*, Jack o Tyler, entre el estadio estético o ético-religioso. En la elección se muestra la dialéctica del drama moderno, pues ambos resultarán vencedores y vencidos; Tyler intenta eliminar a Jack y Jack debe eliminar a Tyler en esta lucha mortal. Uno suele pensar que Jack triunfa cuando vemos a Tyler devanecerse con un agujero en la cabeza, entra Marla y desconsertada, pues ella no sabe a quién tiene enfrente, si a Tyler o a Jack, eso sólo los sabemos nosotros como espectadores; Jack la mira y le pide perdón: “lo siento, me conociste en un momento muy difícil de mi vida, pero no te preocupes todo va a estar bien”, y uno, que piensa que Tyler está muerto se tranquiliza y le cree, pero en cuanto termina de pronunciar estas palabras, los edificios explotan, Marla lo mira sorprendida y él la toma de la mano en un gesto amoroso que nos hace pensar en un final feliz, pero antes de que entren los créditos vemos una de las travesuras de Tyler: “*nice, big cock*”,¹⁹¹ lo que indica que el enfrentamiento no ha terminado, Tyler y Jack continúan en una constante lucha entre la necesidad y la libertad, una lucha que siempre habrá de repetirse, porque así es el ejercicio de la libertad, cada decisión nos lleva a otra y a otra y a otra...

¹⁹¹ “un buen pene bien gordo”. Cf. *The fight club*

Round siete: “Si ésta es tu primera noche en El Club, tienes que pelear”

Debes saber, no temer, saber que un día morirás.
Tyler Durden, *El club de la pelea*

Jack es un tipo común y corriente, tiene un trabajo estable, una buena casa en una buena zona, pero tiene un problema: no puede dormir. ¿Por qué? A lo que la película no responde directamente, pero es de la imposibilidad de conciliar el sueño de donde emergen todos los problemas, de ahí se desprende todo, de ahí nace Tyler Durden.

Jack no puede dormir porque hay algo en su interior que se lo impide, ésa es mi propuesta de análisis de la película desde una perspectiva kierkegaardiana. Jack no ha honrado a su padre, se ha olvidado de él y con ello ha olvidado que es precisamente la culpa del padre, su abandono, lo que constituye su propia existencia. Jack quiere escapar de la culpa que el padre le ha heredado porque siente pena por él. Jack sabe por qué su padre lo abandonó, pues él es un testigo del crimen del padre, del mismo modo que Isaac es el único testigo del crimen de Abraham, sólo que Jack aún no lo entiende, no ha reflexionado en su pena para convertirla en dolor e intenta olvidarlo, pues el olvido esconde el secreto: “No menos se equivoca el que crea que estar en el secreto sólo entraña una dificultad o peligro, a saber, el que se pueda revelar. Además de a no revelarlo, el secreto obliga a quien lo posee a que no lo eche en el olvido”.¹⁹² El secreto obligará a Jack a recordar; recuerdo que se vuelve contra él, ya no como pena, sino como dolor. Ese dolor es Tyler Durden:

Tampoco se puede olvidar lo que es objeto del recuerdo, puesto que tal objeto no es para éste algo indiferente como lo pudiera ser todo aquello que es simple objeto de la memoria [...] Lo que quiere decir que el mismo recuerdo ha incubado su propio objeto y lo ha hecho del modo más oculto, secreto y sigiloso, preservándolo de toda curiosidad profana. En este sentido se puede afirmar que no hay ningún ave que incuba sus huevos con tanto cuidado como lo hace el recuerdo con su propio objeto, abandonándolo inmediatamente, como hacen también las mismas aves, en cuanto un extraño lo ha tocado lo más mínimo.¹⁹³

Jack no puede dormir y va con el doctor, porque sufre; pero el doctor le responde que si quiere ver dolor de verdad vaya con los enfermos de cáncer;

¹⁹² Søren Kierkegaard, *In vino veritas*, p. 23.

¹⁹³ *Ibid.*, pp. 30-31.

Jack va con ellos y descubre no que ellos sufren más, sino que puede compartir su pena. No es necesario que hable, “porque cuando callo la gente siempre asume lo peor”,¹⁹⁴ y si piensan que vas a morir, dice Jack, guardan silencio y te escuchan en lugar de interrumpirte para hablar. Cuando acude con los enfermos de cáncer y Bob lo abraza como una madre,¹⁹⁵ Jack se sumerge en el llanto y descubre que puede conciliar el sueño, porque en la muerte encuentra reposo: “Perder la esperanza era la libertad”, nos dice Jack. Encuentra el reposo, pues todos los días muere y resucita, todos los días llora por la pena que le causa cargar el secreto del padre y toma fuerzas para seguir guardándolo.

Marla Singer termina con la comodidad de Jack al mostrar que él es un estafador, que no sufre ninguna enfermedad y Jack regresa al insomnio; aunque Marla representa algo más que su propio engaño, ella es una mujer que quiere morir, la tragedia, dice ella, es que no sucede, que no muere; y será con Marla con quien establezca una relación amorosa de odio-amor, de deseo y prohibición.

Jack no puede amar a Marla más que desde afuera, desde el exilio, más que siendo otro. Esto es lo que, nos dice Kierkegaard, hace patente la existencia: que el sujeto sólo se sostiene desde fuera de sí mismo, arrojado de sí, sin la posibilidad de retorno; sólo puede vivir desde la muerte, amar desde el odio, tener paz desde el sufrimiento. Reconocer esto es reconocer su culpa como culpa originaria: “La culpa trágica es justamente más que la culpa únicamente subjetiva, es culpa original; pero la culpa original, como el pecado original, es una determinación sustancial y esto que es sustancial ahonda justamente aún más la pena”.¹⁹⁶ La repercusión de la tragedia antigua en la tragedia moderna deriva para Kierkegaard en *una existencia trágica* que sólo puede hablar desde el silencio, amar desde el odio, vivir desde la muerte como Abraham que sólo puede salvar a Isaac desde el asesinato, desde el absurdo, desde la locura y la muerte dando (la) muerte como sugiere Derrida: “Abraham llega a odiar a los suyos callándose, llega a odiar a su hijo único bienamado

¹⁹⁴ Cf. *The fight club*.

¹⁹⁵ Bob es un hombre que por querer lucir perfecto se inyecta esteroides y se convierte en mujer: pierde los testículos y le nacen senos. Bob representa la caída del hombre y refleja una sociedad machista, pues es de llamar la atención que ninguna mujer integra el club de la pelea y el único que se parece a ellas, muere.

¹⁹⁶ Sören Kierkegaard, “El reflejo de lo trágico...”, p. 169.

aceptando darle (la) muerte. Los odia no por odio ciertamente, sino por amor. No por ello odia menos, al contrario. Es preciso que Abraham ame absolutamente a su hijo para llegar a darle (la) muerte, a hacer lo que la ética llama odio y crimen”;¹⁹⁷ esto se hace visible en la *colisión trágica* entre la pena y el dolor, esta lucha que se lleva a cabo en el interior de Jack.

Jack se enamora de Marla, pero la prohibición del padre le impide acercarse a ella; Jack la desea, pero sabe que no debe. “¡Aléjate de ella! –le dice Tyler– no hables de mí con ella”; y esto se lo dice porque Marla es la única que puede hacer que el hijo se enfrente al padre, que Jack enfrente a Tyler, dicho de otro modo, que el secreto sea dicho.

Tyler aparece, se muestra, emerge y toma forma, para impedir que Jack diga el secreto, pues recordemos que cuando explota el departamento de Jack le marca primero a Marla, pero le cuelga y en seguida le llama a Tyler. De ese modo permanece oculto el secreto, pues Jack sabe que fue él quien explotó su departamento, pero al mismo tiempo lo ignora como dice Kierkegaard: “lo sabe todo y, en su interior, hay, sin embargo, una ignorancia siempre capaz de mantener la pena en movimiento, de transformarla siempre en dolor”.¹⁹⁸ Así se establece la relación entre Jack y Tyler, una relación que transforma la pena en dolor por medio de la pelea, pues el club muestra el dolor, hace que lo sientan, pues no se trata de luchar para ganar, sino de pelear para descubrir que el dolor te hace sentir vivo; en cierto sentido, esto es parecido al tedio, pues: “Mientras los niños se entretienen, son obedientes [...] en cuanto por un momento se desenfrenan jugando, ello se debe propiamente a que han empezado a aburrirse”;¹⁹⁹ por ello, el tedio es la raíz de todo mal:

Tras esta pista es posible ir desde que el mundo es mundo. Los dioses se aburrían y por ello crearon a los hombres. Adán se aburría porque estaba solo y por ello fue creada Eva. En ese instante entró el tedio en el mundo y en él fue creciendo exactamente en la misma medida en que crecía la población. Adán se aburría solo, luego se aburrían Adán y Eva en conjunto, luego se aburrían Adán, Eva, Caín y Abel *en famille*, luego aumentó la población en el mundo y las gentes se aburrieron *en masse*. Para esparcirse, concibieron la idea de construir una torre tan alta que traspasase el cielo. Esta idea es tan tediosa como alta era la torre y, además, es una prueba formidable de hasta qué punto el tedio predominaba.²⁰⁰

¹⁹⁷ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 92.

¹⁹⁸ Sören Kierkegaard, “El reflejo de lo trágico...”, p. 178.

¹⁹⁹ Sören Kierkegaard, “La rotación de los cultivos” en *O lo uno o lo otro, Un fragmento de vida I*, tr. Begonya Saez Tajafuerte y Darío González, Madrid, Trotta, 2006, p. 293.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 294.

La pelea como una muestra del dolor está bien, pero no logra transformar por completo la pena en dolor, pues la culpa del padre aún está presente; el padre es la persona con la que Tyler quisiera pelear, porque sabe que él es culpable y su padre lo hizo culpable. La única manera de enfrentar esa culpa es por medio del dolor, porque: “sin dolor, sin sacrificio, dice Tyler, no tenemos nada”. No se trata de sentir pena, sino dolor; un dolor que deja cicatriz, que deja huella, que no se olvida. Se trata de asumir el secreto del padre, de aceptar que somos culpables, porque: “Nuestros padres –dice Tyler– eran modelos de Dios; y si ellos nos abandonaron, ¿qué te dice eso de Dios? [Que Él también nos abandonó], considera la posibilidad de que a Dios no le agradas, nunca te ha querido y es probable que te odie [...] debes saber, no temer, saber que un día morirás”.²⁰¹ Tyler abandona la pena y se vuelca hacia el dolor, pues el temor, el miedo nos hace obedientes y nos conduce a la pena, a la aceptación, a la sumisión; en cambio, sabernos culpables nos lleva al dolor: “su pena no es una pertenencia muerta e inamovible sino que se mueve sin cesar, alumbrada dolor y es alumbrada con dolor”.²⁰² Jack debe aceptar su muerte, abandonar el miedo, porque sólo así puede apropiarse de su vida, dicho de otro modo, para apropiarse de su vida, primero debe apropiarse de su muerte.

El club de la pelea no puede durar por siempre, pues abandonar la pena y abrazar el dolor no es cuestión de un día, sino que es un movimiento constante, que implica la repetición; por ello, el club se va a convertir en el proyecto Caos, proyecto que intenta borrarlo todo: “borrar la memoria financiera y estar un paso más cerca del colapso”,²⁰³ eliminando la culpa desde la raíz; aunque Jack sabe que eso no es posible, porque él es el poseedor del secreto, él ha sido elegido para heredar la culpa del padre y eso lo forma y lo constituye como individuo, aquí se hace evidente la escisión del sujeto que está frente al vértigo de la libertad, ya que mientras Jack siga vivo, el secreto, como culpa, permanece vigente, y Tyler desea que ya no haya pena, que Jack deje de recordar. El recuerdo, del latín *recordis*: *re*: traer de nuevo, *cordis*: corazón, implica traer algo de nuevo al corazón. En este sentido habría una diferencia importante entre el recuerdo y la memoria, pues la memoria significa traer algo

²⁰¹ *The fight club*.

²⁰² Søren Kierkegaard, “El reflejo de lo trágico...”, p. 175.

²⁰³ *The fight club*.

de nuevo a la mente. La diferencia no sólo indica un lugar en el que se realiza el acto, sino que indica una diferencia en el proceso. El recuerdo es vivencial y subjetivo, es diferente y móvil; la memoria es objetiva, permanente e idéntica. La memoria es la que permite que el sujeto se mire en el espejo y pueda *reconocerse*, es lo que le permite *identificarse* a sí mismo como el que está reflejado en el espejo; alguien más puede ayudarnos a recobrar la memoria, pues ella es objetiva, miramos una foto con alguien y el otro nos ayuda a recuperar la memoria; en cambio, el recuerdo es individual, éste le permite al sujeto *construirse* o *de-construirse*, pues cada marca en el rostro le significa algo a partir de lo cual construye una historia pasada, presente o futura, pero siempre ficcional, pues las marcas del rostro, lo que lo hacen distinto a otros rostros, no son nada más que lo que el propio sujeto dice que éstas significan.

El sujeto construye, por medio del lenguaje, el recuerdo de modo ficcional, porque es incapaz de mirar la realidad, pero no porque no quiera mirarla, sino porque no puede. El único modo de acceder a la realidad es por medio de la ficción, es decir, por medio del lenguaje; cuando nombramos el mundo lo descubrimos ocultándolo. El recuerdo muestra el mundo ocultándolo: muestra el goce del sujeto y oculta su deseo. El deseo, como indica el psicoanálisis, es siempre deseo de la Madre, que al estar prohibido queda desplazado por la demanda de amor, la cual siempre es insatisfecha y el sujeto goza con esos fracasos o goza al renovar la demanda.

Si el recuerdo mostrara la realidad, veríamos que al no cumplirse el deseo de la Madre, el único deseo que puede cumplirse es el deseo de muerte; el recuerdo mostraría un horror insoportable, la angustia, que tendría que conducir al sujeto a su propia aniquilación. Albert Camus nos dice que: “No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar si la vida vale o no vale la pena de vivirla es responder a la pregunta fundamental de la filosofía”.²⁰⁴ Elegir entre vivir o morir es tomar una decisión existencial, porque al percatarnos de que viviendo se hace más fuerte el sufrimiento, optamos por mantenernos vivos y construimos, por medio del recuerdo, una terrible ficción que se desvanece a cada instante, al descubrirse ocultándose. En la película Jack va a realizar le recorrido de la memoria al recuerdo; de la

²⁰⁴ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, tr. Luís Echávarri, Madrid, Alianza, 1985, p. 15.

pena al dolor hasta que descubra o recuerde, que él es y siempre ha sido Tyler Durden.

Recordar es *re-construir* un suceso como presente, actualizarlo para que adquiriera un nuevo significado; el recuerdo nunca es el mismo, sino diferente. La re-construcción se elabora desde las ruinas, desde lo que ya no está, desde lo que ya no es, desde el fantasma; de modo que la única forma de recordar es la aniquilación total. Jack y Tyler se tendrán que enfrentar a muerte; porque el recuerdo, por más que intente instalarse en lo real, siempre será dicho desde lo que no es; el recuerdo implica olvido, pues sólo podemos recordar lo que hemos olvidado y no lo que está presente, ahí es en donde se da la unión entre recuerdo y muerte:

El olvido es la tijera con la que uno corta para siempre lo que no puede usar, aunque desde luego, bajo la más estricta vigilancia del recuerdo. Olvido y recuerdo son, entonces idénticos, y esta identidad artísticamente procurada es el punto arquimédico gracias al cual uno levanta el mundo entero. Cuando uno dice que guarda algo en el baúl de los recuerdos alude a la vez a que eso se olvida y a que a pesar de todo se conserva.²⁰⁵

El recuerdo vive de pequeñas muertes, pues al recordar olvidamos algo y decimos lo que no es, decimos la muerte. Afirmar la muerte, afirmar el olvido y el silencio no es una renuncia, sino un modo distinto de comunicación, la comunicación indirecta, ya que el recuerdo afirma lo que no es (la muerte), ocultándola con el olvido.²⁰⁶

El enfrentamiento último entre Jack y Tyler se da cuando Jack acepta el secreto y lo asume: “soy responsable, lo asumo”, y ya no intenta escapar del dolor. En la escena final hay un retorno al principio, un *flash back*. Al principio Tyler sostenía el arma y le apuntaba a Jack, en la escena final Jack tiene el arma en la mano porque ya asumió la responsabilidad: “Tyler, escúchame bien,

²⁰⁵ Sören Kierkegaard, “La rotación de los cultivos” en *O lo uno o lo otro, Un fragmento de vida I*, tr. Begonya Saez Tajafuerte y Darío González, Madrid, Trotta, 2006, p. 301.

²⁰⁶ Los recuerdos van a ser diferentes depediendo el sujeto o la estructura de la conciencia que lo lleve a cabo. En una estructura neurótica los recuerdos serán de índole fantasmática, en donde el sujeto proyecta su deseo por el Otro que jamás habrá de conseguir; de modo que cuando se mire en el espejo descubrirá que cada arruga o signo de envejecimiento es una marca que lo hace más atractivo para ese Otro: es el espejo de la bruja en el cuento de *Blancanieves*. El psicótico va a reprimir el recuerdo, él sólo querrá vivir el presente como unidad completa, de modo que evitará mirarse en el espejo, porque podría quedar atrapado en la nostalgia, que le confirma que todo pasado es mejor; por último, el recuerdo en el perverso va a ser gozoso, ya que no sólo posee su propio deseo, sino también posee el deseo del otro, su goce está en negarle el goce al otro; por ello, él mismo se proyectará como espejo, y le va a mostrar al otro lo que él no quiere ver, ocultándole lo que el otro quiere ver.

he abierto los ojos” y jala del gatillo. Jack dispara porque sabe que no hay escapatoria, sabe que debe cargar con el secreto, que ése es su destino, guardar el secreto del padre, ésa es la tragedia: “La tragedia muestra que el hombre triunfa en su escisión finita a pesar de sucumbir por su infinitud enraizada, porque la acción que exterioriza su rebelión logra empatar la libertad con la necesidad”.²⁰⁷

No le dice a nadie qué ocurrió, nadie sabe qué pasó, no saben si triunfó Jack o Tyler, de hecho, cuando los miembros del proyecto Caos entran al cuarto le dicen Señor Durden, piensan que es Tyler quien está frente a ellos y sólo nosotros, los espectadores, sabemos que él es Jack. El secreto sigue guardado porque no puede ser dicho más que desde el silencio; al asumir la culpa, al descubrir el secreto no le queda otra cosa que refugiarse en el silencio; cargar con la culpa del padre es sacrificarse a sí mismo. Es como si reviviera el acto del padre, como si Isaac regresara a la montaña, afilara el cuchillo y lo hundiera lentamente sin que el ángel de Dios apareciera para salvarlo; es Cristo colgado en la cruz soportando no la culpa de los hombres, sino la de su padre, la de Dios, mientras mira al cielo e implora: “Padre, por qué me has abandonado”: ahí se escucha desde el silencio las repercusiones de la tragedia antigua en la tragedia moderna reflejadas en una existencia trágica, eso es lo que vemos en el disparo de Jack mientras los edificios explotan y él se toma de la mano con Marla sin decir absolutamente nada, guardando, trágicamente, el secreto.

²⁰⁷ Crescenciano Grave, *op. cit.*, p. 284.

Conclusiones

Ahora que llegamos al final del texto y debo presentar las conclusiones me encuentro en un dilema interesante, pues tal vez debería borrar mi nombre como autor de este trabajo o bien firmar con un pseudónimo; lo que he descubierto a lo largo de esta investigación es que yo mismo, como autor, como el que va a presentar el texto y defenderlo, no soy más que eso, un pseudónimo, un ser ficcional, pues este trabajo ni ningún otro me hace ser filósofo, porque de lo que se trata es de devenir-filósofo, devenir-escritor-lector, devenir en la repetición.

Lo que he descubierto a lo largo de mi investigación es que Kierkegaard nos propone el ejercicio de la repetición desde las diferentes esferas de la existencia, por ello, no sólo son tres esferas, sino toda una multiplicidad. La estética, la ética y la religiosa son modos pedagógicos de entender este ejercicio existencial que no se agota y no puede agotarse, pues todos los días, en la medida que ejercemos la repetición podemos ejercer también la libertad, pues nunca llegamos a ser libres, sino que devenimos-libres.

Las figuras y los pseudónimos kierkegaardianos no son sólo nombres, sino posibilidades existenciales, son posibles elecciones de vida que cualquiera de nosotros puede elegir. Visto desde esta perspectiva Sócrates puede ser una figura ficcional, producida por Platón, pero también un modo existencial de vida, pues más que un modelo, el modelo de lo que debe ser un filósofo, Sócrates representa un modo de ejercer nuestra libertad, pues no se trata de llegar a ser como él, sino de que cada uno de nosotros encuentre su propio camino, es decir, se haga responsable de sus propias elecciones. Sócrates es el más sabio no por la cantidad de conocimiento que haya adquirido, sino porque todos los días ejerce la repetición; todos los días vuelve sobre sus pasos y revisa sus actos, todos los días se pregunta cómo puede mejorar:

Quizá diga alguno: “¿Pero no serás capaz de vivir alejado de nosotros en silencio y llevando una vida tranquila?” Persuadir de esto a algunos de vosotros es lo más difícil. En efecto, si digo que eso es desobedecer al dios y que, por ello, es imposible llevar una vida tranquila, no me creeréis pensando que hablo irónicamente. Si, por otra parte, digo que el mayor bien para un hombre es precisamente éste, tener conversaciones cada día acerca de la virtud y de los otros temas de los que vosotros me habéis oído dialogar cuando me

examinaba a mí mismo y a otros, y si digo que una vida sin examen no tiene objeto vivirla para el hombre, me creeréis menos.²⁰⁸

Examinamos lo que somos, descubrimos eso otro que también somos y que no habíamos visto. Más que conocernos a nosotros mismos, se trata de llegar a ser lo que somos en la repetición, es decir, en el ejercicio de la libertad, pues nada nos determina, nada nos dice qué es lo que debemos ser, sino que nosotros lo construimos o, mejor dicho, lo deconstruimos o re-construimos.

El ejercicio de la repetición es una propuesta existencial que abarca toda la producción kierkegaardiana, está presente en sus textos, pero también en sus pseudónimos y en las figuras. Ejercer la repetición no significa salvarnos ni buscar un rincón tranquilo; la vida, nuestra existencia, es una elección constante, donde debemos responder por nuestras elecciones. Podemos pensar que hemos llegado al final de nuestro camino, que lo hemos comprendido todo, pero si miramos bien nos daremos cuenta que en realidad no somos nada, que todos los días estamos frente al abismo. Podemos tener miedo frente al vacío y seguir inventando posibles soluciones ficcionales, o bien perder la arrogancia, dejar de pensar que somos lo más importante del mundo y reconocer que el mundo es un misterio que desconocemos (pero que seguimos intentando conocer); reconocer que no somos ni mejores ni peores que las demás cosas que habitan en el mundo, como dice Don Juan Matus: “¿Cómo puede uno darse tanta importancia sabiendo que la muerte nos está acechando?”.²⁰⁹

Cuando nos damos tanta importancia y pensamos que lo sabemos todo y el mundo nos demuestra lo contrario, lamentamos nuestras decisiones, porque no somos capaces de hacernos responsables. Ser responsable significa estar dispuesto a todo por esa elección. Cuando Sócrates decidió devenir filósofo no importó que estuviera frente a la muerte, pues él sabía que la muerte siempre había estado presente, tampoco le importaba lo que los demás pensarán de él, bueno o malo, sino únicamente si era responsable o no de sus acciones; por ello, si lo ponían en libertad lo primero que iba a hacer era seguir filosofando, seguir investigando e incluso cuestionando a aquellos que

²⁰⁸ Platón, *Apología de Sócrates en Diálogos I*, tr. J. Calonge Ruiz, Madrid, Gredos, 1985, p. 38a.

²⁰⁹ Carlos Castaneda, *Viaje a Ixtlan*, tr. Juan Tovar, México, FCE, 1975, p. 62.

primero lo habían condenado y luego lo ponían en libertad, si es que llegaban a liberarlo:

Yo, atenienses, os aprecio y os quiero, pero voy a obedecer al dios más que a vosotros y, mientras aliente y sea capaz, es seguro que no dejaré de filosofar, de exhortaros y de hacer manifestaciones al que de vosotros vaya encontrando, diciéndole lo que acostumbro: 'Mi buen amigo, siendo ateniense, de la ciudad más grande y prestigiada en sabiduría y poder, ¿no te avergüenzas de preocuparte de cómo tendrás las mayores riquezas y la mayor fama y los mayores honores, y en cambio no te preocupas ni interesas por la inteligencia, la verdad y por cómo tu alma va a ser lo mejor posible?'. Y si alguno de vosotros discute y dice que se preocupa, no pienso dejarlo al momento y marcharme, sino que le voy a interrogar, a examinar y a refutar.²¹⁰

Cualquiera de nosotros, si supiera que es su último día de vida, intentaría hacer algo extraordinario, algo que nunca ha hecho; en cambio, Sócrates ejerce la repetición porque hasta el último día hace lo que siempre hizo, ejercer su libertad, hacer lo que quiere y no lo que los otros le digan. Sócrates no le tiene miedo a la muerte y no se lamenta ni huye de ella, me atrevo a afirmar que muere no porque lo condenen Ánito, Meleto y Licón, sino porque él mismo así lo decide, ya que no sólo sabía cómo liberarse de las acusaciones de éstos, sino que durante el juicio logra convencer al jurado de su inocencia, pero al final los provoca y consigue su condena; es como si dijera, ustedes no pueden matarme, yo decido morirme, en un acto de absoluta libertad.

Kierkegaard propone éste mismo movimiento, el movimiento de la repetición, desde la escritura; su escritura es una puesta en marcha de la repetición; la comunicación indirecta es el modo en el que podemos establecer este diálogo delirante con el danés, porque sólo siendo otros, sólo saliéndonos de nosotros mismos, podemos mirarnos a nosotros mismos. La muerte del autor es la muerte del lector, es nuestra propia muerte, porque sólo cuando hayamos perdido todo podremos recuperarlo, sólo cuando dejemos de temer a la muerte podremos aceptar la responsabilidad de vivir. La muerte no está por un lado y la vida por el otro, del mismo modo que la palabra y el silencio, la libertad y la necesidad, la pena y el dolor no están cada una por su lado, sino que todas ellas están en una constante lucha en donde ambas: vida-muerte, eros-thanatos, palabra-silencio, libertad-necesidad, pena-dolor resultan siempre vencedores y vencidas en una constante repetición.

²¹⁰ Platón, *Apología*..., pp. 29d-29e.

Del mismo modo que la ignorancia socrática no es un punto de llegada, sino un punto de partida, la repetición en Kierkegaard es un punto en movimiento constante: “Más que poner en cuestión el contenido último de la razón y del intelecto o dudar del ser y de la realidad a que remiten, llama la atención sobre el sujeto que los sitúa uno ante el otro. Emerge, con ello, el concepto de repetición”;²¹¹ porque en la repetición nos colocamos uno frente al otro (de ahí el delirio), porque nosotros mismos somos el otro, es decir, nos vemos a nosotros mismos como seres escindidos, como seres dobles: como aquel que escribe y aquel que lee; como aquello que hemos sido y aquello que seremos:

La esperanza es una encantadora muchacha que, irremisiblemente, se le escurre a uno entre las manos. El recuerdo es una vieja mujer todavía hermosa, pero con la que ya no puedes intentar nada en el instante. La repetición es una esposa amada, de la que nunca jamás llegas a sentir hastío, porque solamente se cansa uno de lo nuevo, pero no de las cosas antiguas, cuya presencia constituye una fuente inagotable de placer y felicidad.²¹²

Podemos encontrar pistas kierkegaardianas en otros textos, como si él estuviera presente en todos lados y al mismo tiempo ausente, pues la comunicación a la que nos conduce es silenciosa, no como una renuncia a la palabra, sino como un modo de denuncia. Se trata de aprender a leer la diferencia desde el abismo que surge entre la palabra y el silencio.

Esta investigación no es más que un delirio, una forma de leer y agradecer a Kierkegaard no ya con la intención de encontrar modelos, ni de buscar respuestas, sino con la intención de generar preguntas. Quiero proponer un regreso a los textos de Kierkegaard, no para encontrar al original, no para descubrir lo que verdaderamente quiso decir, sino para dialogar desde diferentes horizontes con él, porque hace falta re-leerlo, re-petirlo, hace falta detenernos a re-flexionar con cuidado sus propuestas y no pasar por ellas como si todo estuviera dicho; si bien lo que encontramos una y otra vez es que Kierkegaard es un autor que literariamente seduce, que escribe para nosotros también es intelectualmente complejo, ya que siempre una nueva relectura lo modifica, lo cambia y lo hace distinto.

²¹¹ Rafael Larrañeta, *La lupa de Kierkegaard*, Salamanca, San Esteban, 2002, p. 49.

²¹² Sören Kierkegaard, *La repetición*, p. 28.

La repetición como delirio de Kierkegaard es un tema que no queda terminado, no ciertamente por imposibilidad, sino que al ser un ejercicio cotidiano se vuelve interminable, pues todos los días debemos elegir devenir-filósofo, re-construirnos como filósofos; me queda claro que de ningún modo ha quedado agotado el tema, ni el de la repetición ni el de Kierkegaard. Lo que he descubierto a lo largo de esta investigación es que hace falta considerar no sólo el aspecto trágico de la vida, en el que especialmente me centré, sino que además hace falta estudiar con detenimiento los otros dos confines: a saber el cómico y el tragicómico, lo cual será producto de una futura investigación y que seguramente se irá enriqueciendo con otros filósofos, con otros textos, con otros horizontes desde los cuales siempre es necesario regresar para seguir ejerciendo, como hasta ahora, la repetición.

Bibliografía Directa

- KIERKEGAARD, Sören, *Diario íntimo*, tr. María Angélica Bosco, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1955.
- _____. *El amor y la religión*, tr. Juana Castro, México, Tomo, 2002.
- _____. *El concepto de angustia*, México, Espasa-Calpe, 1940.
- _____. *El instante*, tr. Andrés Roberto Albertsen, Madrid, Trotta, 2006.
- _____. *En la espera de la fe, Todo don bueno y toda dádiva perfecta viene de lo alto*, tr. Luís Guerrero y Leticia Valadez H., México, Universidad Iberoamericana, 2005.
- _____. *Escritos de Sören Kierkegaard*, Vol. 1., tr. Darío González y Begonia Saez Tajafuerce, Madrid, Trotta, 2000.
- _____. *Estética y Ética en la formación de la personalidad*, tr. Armand Marot, Buenos Aires, Nova, 1955.
- _____. *Etapas en el camino de la vida*, tr. Juana Castro, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1952.
- _____. *In Vino Veritas*, tr. Demetrio Gutiérrez Rivero, Madrid, Alianza, 2009.
- _____. *Johannes Climacus, o de todo hay que dudar*, tr. Javier Teira Lafuente, Barcelona, Alba, 2008.
- _____. *La repetición*, tr. Demetrio Gutiérrez Rivero, Madrid, Alianza, 2009.
- _____. *La época presente*, tr. Manfred Svensson, Santiago de Chile, Universitaria, 2001.
- _____. *Los primeros diarios*, Vol. 1, tr. María J. Binetti, México, Universidad Iberoamericana, 2011.
- _____. *Migajas Filosóficas o un poco de filosofía*, tr. Rafael Larrañeta, Madrid, Trotta, 2001.
- _____. *Mi punto de vista*, tr. José Manuel Velloso, Madrid, Sarpe, 1985.
- _____. *O lo uno o lo otro, Un fragmento de vida*, 2 ts., tr. Begonya Saez Tajafuerte y Darío González, Madrid, Trotta, 2006-2007.
- _____. *Postscriptum no científico y definitivo a Migajas filosóficas*, tr. Nassim Bravo Jordán, México, Universidad Iberoamericana, 2008.
- _____. *Temor y temblor*, tr. Jaime Grimberg, Buenos Aires, Losada, 1999.
- _____. *Tratado de la desesperación*, tr. Carlos Liancho, México, Tomo, 2002.

Bibliografía crítica

ADORNO, Theodor W., *Kierkegaard*, tr. Roberto J. Vernengo, Caracas, Monte Ávila, 1969.

AMORÓS, Célia, *Sören Kierkegaard o la Subjetividad del Caballero*, Barcelona, Anthropos, 1987.

BECKER, Ernest, *El eclipse de la muerte*, tr. Carlos Valdés, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

BENSE, Max, *Hegel y Kierkegaard, una investigación de principios*, tr. Guillermo Floris Margadant, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, 1969.

CAÑAS, José Luís, *Sören Kierkegaard, Entre la inmediatez y la relación*, Madrid, Trotta, 2003.

COLLINS, James, *El pensamiento de Kierkegaard*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

CHESTOV, León, *Kierkegaard y la filosofía existencial*, tr. José Ferrater Mora, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

FARRE, Luís, *Unamuno, William James y Kierkegaard, y otros ensayos*, Buenos Aires, La Aurora, 1967.

GUERREO, Luís, *Kierkegaard los límites de la razón en la existencia humana*, México, Sociedad Iberoamericana de Estudios Kierkegaardianos, 1993.

_____. *Soren Kierkegaard: Una reflexión sobre la existencia humana*, México, Universidad Iberoamericana, 2009.

HAECKER, Theodor, *La joroba de Kierkegaard*, Madrid, Rialp, 1956.

HÖFFDING, Harald, *Kierkegaard*, tr. Fernando Vela, Madrid, Revista de Occidente, 1930.

LARRAÑETA, Rafael, *La interioridad apasionada, Verdad y amor en Sören Kierkegaard*, Salamanca, San Esteban, 1990.

_____. *La lupa de Kierkegaard*, Salamanca, San Esteban, 2002.

MANCILLA YÁÑEZ, Gabriel Alejandro, *Esferas y figuras en el tránsito de la existencia: Una aproximación a Sören Kierkegaard*, Tesis de Licenciatura, México, UNAM, 2007.

SARTRE, Jean Paul, Martín Heidegger, Karl Jasper *et al.*, *Kierkegaard vivo*, tr. Andrés-Pedro Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1970.

_____. *Kierkegaard vivo, Una reconsideración*, Madrid, Encuentro, 2005.

SUANCES MARCOS, Manuel, *Sören Kierkegaard, Vida de un filósofo atormentado*, vol. 1, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1997.

TORRES GARZA, Elsa Elia, *Sören Kierkegaard, El seductor seducido*, Tesis de Maestría, México, UNAM, 2003.

_____. *Kierkegaard dramaturgo. La Estética, el Teatro y las Mujeres*, Tesis doctoral, México, UNAM, 2010.

VARDY, Peter, *Kierkegaard*, tr. Maite Solana, Barcelona, Herder, 1997.

WAHL, Jean, *Historia del existencialismo*, tr. Bernardo Guillen, Buenos Aires, La pléyade, 1971.

_____. *Introducción a la filosofía*, tr. José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

_____. *Kierkegaard*, tr. José Rovira Armengol, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1989.

Bibliografía auxiliar

ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, 3ª. ed. tr. Alfredo N. Galletti, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

ADAM, Rodolphe, *Lacan y Kierkegaard*, tr. Viviana Ackerman, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

ARISTÓTELES, *Poética*, tr. Juan David García Bacca, México, UNAM, 2000.

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*, Barcelona, Anthropos, 2001.

BARTHES, Roland, "La muerte del autor" en Nara Araujo y Teresa Delgado, *Textos de teoría y crítica literaria: Del formalismo a los estudios poscoloniales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.

BENJAMIN, Walter, *El autor como productor*, tr. Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2004.

_____. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, tr. Andrés E. Weikert, México, Itaca, 2003.

_____. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres" en *Ensayos escogidos*, tr. H. A. Murena, México, Ediciones Coyoacán, 2008.

_____. "Tesis de filosofía de la historia" en *Ensayos escogidos*, tr. H. A. Murena, México, Ediciones Coyoacán, 2008.

La Biblia de Estudio, dios habla hoy, Brasil, Sociedades Bíblicas Unidas, 1994.

BLANCHOT, Maurice, *De Kafka a Kafka*, tr. Jorge Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

_____. *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1970.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen *Una vida romántica: La Avellaneda*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986.

BUBER, Martín, *Qué es el hombre*, tr. Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.

_____. *Dos Modos de fe*, tr. Ricardo de Luís Carballada, Madrid, Caparrós, 1996.

_____. *Judaísmo y civilización*, tr. Sergio Nudelstejer B., México, Tribuna, 1973.

_____. “Sobre la suspensión de lo ético” en *El eclipse de Dios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, tr. Luís Echávarri, Madrid, Alianza, 1985.

CASTANEDA, Carlos, *Viaje a Ixtlan*, tr. Juan Tovar, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, tr. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2009.

_____. *Diferencia y repetición*, tr. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Buenos Aires, Amorrortu, 2009.

_____. *¿Qué es la filosofía?*, tr. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1991.

DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, tr. Oscar del Barco y Conrado Ceretti, México, Siglo XXI, 2008.

DOMÍNGUEZ MORANO, Carlos *Crear después de Freud*, Madrid, San Pablo, 1992.

FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, tr. Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 2002.

_____. *La hermenéutica del sujeto*, tr. Horacio Pons, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____. *Las palabras y las cosas*, tr. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 2007.

_____. “¿Qué es un autor?” en Nara Araujo y Teresa Delgado, *Textos de teoría y crítica literaria: Del formalismo a los estudios poscoloniales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.

FRANKL, Viktor, *Psicoanálisis y existencialismo*, tr. Carlos Silva, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*, tr. Ramón Rey Ardid, Madrid, Alianza, 1980.

_____. *Moisés y la religión monoteísta*, tr. Ramón Rey Ardid, Madrid: Alianza, 1970.

_____. *Psicología de las masas*, tr. Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza, 2000.

_____. *Tótem y tabú*, tr. Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza, 1999.

GALEANO, Eduardo, *Memoria del fuego I. Los nacimientos*, México, Siglo XXI, 2002.

GANDLER, Sfetan, *Fragmentos de Frankfurt*, México, Siglo XXI, 2009.

GELMAN, Juan, *Pesar todo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

GIVONE, Sergio, *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, tr. Jesús Perona, Madrid, Visor, 1991.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Autobiografía y cartas*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1997.

_____. *Sab*, Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

GONZÁLEZ, Juliana, *Ética y libertad*, México, UNAM, 1989.

GRAVE, Crescenciano, *Metafísica y tragedia: Un ensayo sobre Schelling*, México, UNAM, 2008.

ISER, Wolfgang, "La estructura apelativa de los textos" en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, ed. Dieter Rall, México, UNAM, 1987.

JARA, Sandra, "Intinerario hacia la teoría literaria posmoderna: sobre lo impensado del sujeto y el lenguaje" en Cristina Piña, *Literatura y (pos) modernidad: teoría y lecturas críticas*, Buenos Aires: Biblos, 2008.

JASPERS, Karl, *La filosofía*, tr. José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

_____. *La fe filosófica*, tr. J. Rovira Armengol, Buenos Aires, Losada, 1968.

LACAN, Jacques, *El seminario once: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, tr. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre, Buenos Aires, Paidós, 1987.

LAZO, Raimundo, *Historia de la literatura cubana*, México, UNAM, 1974.

MÉNDEZ RODENAS, Adriana, *Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana*, Madrid, Verbum, 2002.

MORBY, Edwin, "Tragedia y tragicomedia" en Rico, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española: Siglo de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1992.

NOVALIS, *Escritos escogidos*, tr. Ernst-Edmund Keil y Jenaro Talens, Madrid, Visor, 1984.

OVIEDO, José M., *Historia de la literatura hispanoamericana 2: del romanticismo al modernismo*, Madrid, Alianza, 2001.

PALMIER, Jean Michel, *Hegel*, tr. Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

PARKER, Alexander, "Una interpretación del teatro español del siglo XVII" en Rico, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española: Siglo de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1992. pp. 259-265.

PILATOWSKY, Mauricio, *La autoridad del exilio: una aproximación al pensamiento de Cohen, Kafka, Rosenzweig y Buber*, México, UNAM, 2008.

PLATÓN, *Apología en Diálogos I*, tr. J. Calonge Ruiz, Madrid, Gredos, 1985.

_____. *Banquete en Diálogos III*, tr. M. Martínez Hernández, Madrid, Gredos, 2000.

_____. *Critón en Diálogos I*, tr. J. Calonge Ruiz, Madrid, Gredos, 1985.

_____. *Fedón en Diálogos III*, tr. C. García Gual, Madrid, Gredos, 2000.

_____. *Fedro en Diálogos III*, tr. E. Lledó Íñigo, Madrid: Gredos, 2000.

_____. *Teeteto en Diálogos V.*, tr. A. Vallejo Campos, Madrid, Gredos, 2000.

PORTUONDO, José Antonio, *El contenido social de la literatura cubana*, México, El Colegio de México, 1944.

SARLO, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

SHELLING, Friedrich, *Filosofía del arte*, tr. Virginia López-Domínguez, Madrid, Tecnos, 1999.

SCHOLEM, Gershom, *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, tr. Ricardo Ibarlucía y Miguel García Baró, Madrid, Trotta, 2004.

STEINER, George, *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*; tr. Miguel Ultorio, Barcelona, Gedisa, 2003.

TRESMONTAT, Claude, "La creación y lo creado" en *Ensayo sobre el pensamiento hebreo*, Madrid, Taurus, 1962.

UNAMUNO, Miguel, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

____. *Niebla*, Madrid, Sarpe, 1984.

____. *Vida de Don Quijote y Sancho*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1938.

The fight club [El club de la pelea], Screenplay by Chuck Palahniuk, Director: David Fincher, Guión: Jim Uhls, Productor: Ross Bell y Cean Chaffin, Productor asociado: John S. Dorsey, Productor ejecutivo: Art Linson y Arnon Milchan, Música: The Dust Brothers con las participaciones de Tom Waits y The Pixies, Director de fotografía: Jeff Cronenweth, Edición: Jim Haygood, Casting: Laray Mayfield, Diseño de Producción: Alex McDowell, Dirección de Arte: Chris Gorak, Decoración de Sets: Jay Hart, Diseño de Vestuario: Michael Kaplan, Maquillaje: Julie Pearce, Efectos Especiales: Blue Sky, VIFX, Buf Compagnie, Digital Domain, Image Savant (special visual effects and digital animation), Pixel Liberation Front, Toybox (digital film scanning) (digital visual effects), Actores: Edward Norton, Brad Pitt y Helena Bonham Carter, Productora: Taurus Film, Art Linson Productions, 20th Century Fox, Regency Enterprises, USA, 1999.