



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS**

**LA SEDUCCIÓN EN LAS FIGURAS DE FAUSTO, JUAN EL SEDUCTOR Y DON GIOVANNI, A PARTIR DE LA OBRA ESTÉTICA DE SØREN KIERKEGAARD**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

**MAESTRÍA EN FILOSOFÍA**

PRESENTA

**MARÍA ESTHER BOULLOSA DOVAL**

**TUTOR: DRA. ELSA ELIA TORRES GARZA**  
**UNAM. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

Ciudad de México, Diciembre de 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## Agradecimientos

A la Dra. Elsa Torres Garza q.e.p.d., con toda mi gratitud y cariño por haberme acogido en su círculo de enseñanza de Kierkegaard, quien para ella él era más que un autor. Por la seriedad con la que llevó este trabajo. Seriedad, que por momentos llegó a sentirse liviana y ligera. Gracias por el empeño y la exigencia. Con ella aprendí que el esfuerzo tiene sus frutos.

Al Dr. Luis Guerrero Martínez, revisor de esta tesis, por su puntual precisión al insistir en la seudonimia para evitar, en lo posible, equívocos e imprecisiones al abordar la obra del danés, y por insistir en resaltar a la estética como eje principal en el desarrollo de este trabajo.

Al Dr. Crescenciano Grave Tirado, por la paciente y detallada lectura de esta tesis y por su amable acompañamiento.

Al Dr. Jorge Armando Reyes Escobar y al Dr. Gerardo de la Fuente Lora, por la lectura que hicieron de este trabajo.

A Ana Segovia Camelo, por su apoyo y por recordarme que el honor existe.

A mi amigo Román Suárez, por ser portador de una sabiduría que sabe reír y al mismo tiempo enseñar.

A Roberto, mi todo, mi compañero.

A Regina y Lucía, mis “más altas esperanzas”.

A mi madre... que vive en cada uno de los latidos de mi corazón.

# Índice

Introducción	3
Capítulo 1. La sensualidad como idea introducida por el cristianismo y lo demoníaco en la inmediatez estética	18
1.1 La sensualidad como idea introducida por el cristianismo	18
1.2 Lo demoníaco en la inmediatez estética	27
1.3 El paganismo en las figuras de Don Giovanni, Juan el Seductor y Fausto	33
Capítulo 2. La estética en Søren Kierkegaard: la inmediatez, el tedio y el vértigo	42
2.1 Sobre la inmediatez	44
2.2 El tedio	57
2.3 El vértigo y la imposibilidad de elegirse a uno mismo	71
Capítulo 3. La seducción como espejo de uno mismo	77
3.1. ¿En qué consiste la seducción?	80
3.2. La seducción como máquina deseante en Don Giovanni	84
3.3. La seducción reflexiva en Juan el Seductor y Fausto	87
3.4. La mujer autoconsciente de su apetecer: de burlada a burladora	96
Conclusión	101
Bibliografía	110

## Introducción

La existencia, según la forma en la que Søren Kierkegaard la entiende —apegándose al *pathos* existencial—, tiene tres estadios: estético, ético y religioso. El salto a cada uno se da en la medida en la que el hombre se comprende a sí mismo de un modo relacional, en los dos últimos casos, ya sea con “el otro” (en el estadio ético) o con Dios (en el estadio religioso). Sin embargo, hay un modo de ser donde el ser en cuestión no está en relación con ninguna otredad y sólo lo está consigo mismo, con sus apetencias o deseos; este modo de ser es el estadio estético al que Kierkegaard dedica parte de su obra para profundizar en él. Según el filósofo danés, lo estético va más allá del sentido etimológico que lo vincula a la sensibilidad (*aisthesis*, que a su vez deriva del verbo griego *aisthanomai*, que quiere decir “sentir”), ya que, como señala José Luis Cañas en su libro *De la inmediatez a la relación*, “siempre va unido a los conceptos de inmediatez y comprensión finita que se refieren a aquello del hombre que es pura vida instintiva, en la línea del placer sensual y del erotismo”.<sup>1</sup>

Si queremos hacer un trato serio y cuidadoso de los trabajos estéticos de nuestro autor danés, es imprescindible remitirnos al seudónimo que los generó, como él mismo expresa en el *Postscriptum no científico y definitivo a Migajas filosóficas*:

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

---

<sup>1</sup> Cañas José Luis, *Søren Kierkegaard: entre la inmediatez a la relación*, Madrid, Trotta, 2003, p. 45.

separarnos de tal modo que el pasaje pertenezca, en un sentido femenino, al autor seudónimo, y la responsabilidad, en un sentido civil, a mí.<sup>2</sup>

La obra estética de Kierkegaard aparece bajo el seudónimo del “esteta A” y en adelante así nos referiremos a él en este trabajo. Cuando Víctor Eremita el editor de *O lo uno o lo otro* relata en el prólogo que escribe del mismo libro, cómo fue que aparecieron los escritos anónimos que posteriormente fueron clasificados por él mismo bajo la autoría de A o B atendiendo al *pathos* o sentimiento existencial estético o ético; nos descubre una historia fascinante que se origina dentro de un secreter que él mismo compra en una tienda de antigüedades. La fascinación que siente cuando ve el mueble es tanta, que no puede resistirse y finalmente lo compra aún sabiendo que esa adquisición le supone restricciones económicas. Una vez que tiene el mueble en su casa, lo admira y le sigue fascinando pero un día tiene que darle un hachazo pues hay un cajón que no abre y tiene que abrirlo pues necesita desesperadamente el dinero que guardó ahí.

Al abrir el cajón, lo que ve lo sorprende muchísimo, se encuentra con un manuscrito enorme que por su extensión necesita ser ordenado y clasificado para su interpretación. Logra hacerlo en dos partes, una es más fácil que la otra pues aparece escrita a manera de cartas, la otra es más compleja. Ambos autores son anónimos pero tienen mucho qué decir y le resultan fascinantes. Como son opuestas entre sí, el editor relata que no pudieron ser escritas ni haber sido concebidas por el mismo autor, así que decide llamarle a uno el “autor A” y a otro “el autor B” aunque deja ver que el autor de estos últimos se llama Wilhem y se sabe que trabaja en un juzgado.

---

<sup>2</sup> Søren Kierkegaard, *Postscriptum no científico y definitivo a Migajas filosóficas*. Universidad Iberoamericana, México, 2008, p. 629.

El secreter funge de manera similar a como funciona nuestra existencia que se desdobra en categorías que se oponen unas con otras: la conciencia, la libertad, la ironía, la seriedad, el silencio, la dicha, la pasión, la angustia; por solo mencionar algunas, aparecen de la misma manera como lo hacen los pequeños cajones que componen la forma del secreter y abrir un cajón y leer lo que hay en él, no excluye que haya otros cajones con otros manuscritos que por su oposición y diferencia entre unos y otros, no pueden interpretarse a la luz de la misma autoría.

...en el conjunto de seudónimos se despliega una amplia secuencia de temas: además de los estadios existenciales: estético, ético y religioso, se presentan otras categorías como la melancolía, la desesperación, la angustia, la repetición, la eternidad, el pecado, el cristianismo, la comunicación, la felicidad, el escándalo, el compromiso, la libertad, la conciencia, el engaño, la pasión, el silencio, la mediocridad y muchos otros temas característicos de las obras de Kierkegaard.<sup>3</sup>

Guerrero expone a lo largo de su artículo que en todo este despliegue de recursos en torno a los seudónimos subyace la preocupación sobre la existencia humana, las ocasiones o perspectivas sobre las cuales se aborda son distintas pero en la gran mayoría aparecen escritas en primera persona “como un problema o un interés que atañe a quien está escribiendo, e indirectamente invitan al lector a participar vitalmente de esa reflexión, pues no se trata solamente de resolver un problema teórico sino enfrentar el problema de la propia existencia”<sup>4</sup>. La personalidad de cada uno de los seudónimos se enfoca a concepciones de la existencia que son diferentes entre sí. Cada seudónimo expresa

---

<sup>3</sup> Luis Guerrero, *Los seudónimos en las obras de Søren Kierkegaard*. Revista de Filosofía. Estudios kierkegaardianos, V.6. 2020. Pp. 213-214.

<sup>4</sup> *Idem*.

diferentes experiencias sobre la vida, así como diversas posturas, reflexiones y argumentos filosóficos, religiosos y estéticos que muchas veces se oponen entre sí. Esta oposición nos hace pensar en el escritor portugués Fernando Pessoa que más que usar seudónimos, empleaba el recurso de heterónimos precisamente para distinguir cada uno de los mundos subjetivos que expresa su obra literaria de manera existencial. Uno de estos mundos es en Kierkegaard el estadio estético y será este modo de vivir la existencia lo que nos ocupe en este trabajo.

Don Giovanni, Juan el Seductor y Fausto son, a los ojos del “esteta A”, figuras de la inmediatez y ello les impide acceder a un modo de ser ético y relacional. De esta misma condición de imposibilidad surgen cuestiones tales como si existe en ellos la experiencia de la libertad o si son libres de ser de un modo y no de otro. Podría pensarse que el modo ético de ser (que a lo largo de esta investigación se le percibirá rondando como haría un fantasma que no acaba de aparecer) es el único en el que cabe hablar propiamente de elección. Sin embargo, el “esteta A” nos enseña que en el modo estético de ser, y en la inmediatez que lo caracteriza, existe un *pathos* que da pie a la elección, aunque en esta elección el hombre, a través de su modo estético de existir, sea incapaz de elegirse éticamente a sí mismo.

La esfera que permite darle significado a la inmediatez es la ética y es por esto que en el plano de la inmediatez estética ninguna alternativa es posible, como tampoco será posible el pecado, pues lo sensible sólo deviene pecaminoso en el momento en que se introduce la reflexión. Sin la reflexión ética de por medio, la estética siempre será inocente inmediatez.

En el capítulo 1 abordaremos la idea que el “esteta A” explica en *Los estadios eróticos inmediatos*, o *El erotismo musical* que habla acerca de cómo es que la sensibilidad es un concepto introducido por el cristianismo, surgido precisamente a partir de la negación



del mismo. El “esteta A” supone que la noción de “sensibilidad”, en el contexto del cristianismo, emerge en un sentido desconocido por el paganismo (que daba cuenta de ella a partir de un principio psíquico). Es a partir del principio espiritual, bajo el cual la comprende el cristianismo (y es en este contexto donde surgen las figuras de Don Giovanni y Fausto), que al quedar excluida precisamente la idea de sensualidad, ésta se crea de manera espiritual (y será Don Giovanni quien exprese lo demoníaco definido como espiritualidad, quedando excluido por el espíritu cristiano). Don Giovanni es quien mejor expresa este poder demoníaco a través del deseo. En él la sensibilidad originaria es concebida como nunca antes, a saber, como principio. Por esta razón lo erótico es definido en él como seducción, aunque Don Giovanni no seduzca en un sentido pleno.<sup>5</sup>

La música es la inmediatez y cae fuera del reino del espíritu, es decir, en el reino de la naturaleza, corresponde a la sensibilidad primitiva que Kierkegaard llama “lo demoníaco o fuerza de la naturaleza”. Lo inmediato es en sí mismo un fenómeno oscuro y no explicado, del que sólo la música puede dar cuenta de modo apropiado. La diferencia entre la música y el lenguaje, pensados como medios de expresión estética, es la siguiente: mientras el lenguaje expresa la “individualidad psíquica”, la música expresa la “generalidad sensible”, no en tanto abstracción reflexiva sino en su concreta inmediatez.

La inmediatez es el modo de ser que consiste en vivir apegado al instinto, al placer y al deseo, sin necesitar relacionarse con algún otro o con alguna identidad que justifique posponer o aplazar el deseo en nombre de alguna finalidad más noble o excelsa por la que valga la pena ahorrar esa energía en la que se regocija la voluntad. Si bien la inmediatez es

---

<sup>5</sup> En el capítulo 3 explicaremos por qué Don Giovanni, a diferencia de Juan el Seductor y Fausto, no es sentido estricto lo que se dice un seductor, ya que para serlo le falta el discurso y la reflexión que solamente puede dar el lenguaje. Don Giovanni (o el Don Juan musical) seduce únicamente con la fuerza de su deseo y eso le basta para ser un seductor.

un modo de vida, no siempre se vive de la misma manera. En este trabajo se analizarán las figuras de Juan el Seductor y Fausto, quienes encarnan una inmediatez reflexiva, tomando en cuenta la manera o el estilo en el que se conducen a través de la seducción. En contraposición, como ejemplo de inmediatez musical —y cuando decimos musical también decimos sin letra, sin argumento, sin explicación, fundamento o reflexión—, se expondrá a Don Giovanni, quien funge como ejemplo perfecto para mostrar la inmediatez total y absoluta a la que se refiere el “esteta A”, que va a la velocidad, no de la luz, sino del latido y el impulso.

¿Qué es lo que lleva a Don Giovanni a ir de conquista en conquista?, ¿qué es lo que lo anima a ser un burlador incansable? Leporello, quien tiene la misión interminable de “llevar la cuenta”, nos habla de que van 1003 mujeres que han sido seducidas por Don Giovanni, figura incansable y llena de energía. Por eso la ópera *Don Giovanni*, de Mozart, al ser musical, es para el “esteta A” la adecuación perfecta de lo que él quiere decir con la idea de inmediatez.

En esta danza, Don Giovanni no se permite detenerse, es más, no puede porque de hacerlo le sobrevendría el tedio. Es incapaz de comprometerse con una sola mujer porque lo que lo alimenta es precisamente eso que lo impulsa a ir de conquista en conquista, ese motor de seducción inagotable, pues al ser incapaz de comprometerse y tener una vida en relación, su instinto de vida lo haría buscar a alguien más a quien seducir. Así es como Don Giovanni danza siempre sobre sí mismo.

En el capítulo 2 se trabajará el concepto de inmediatez tal y como es vivido por Fausto, Don Giovanni y Juan el Seductor, ahondaremos en cómo vive en ellos el tedio, el vértigo y la seducción (sobre la que nos extenderemos finalmente en el capítulo 3) y se verá

también cómo se desarrolla la seducción reflexiva en Fausto y Juan el Seductor, en contraste con la manera de seducir del Don Giovanni musical de Mozart.

En los tres capítulos que se expondrán en esta investigación, se explicará cada uno de los conceptos fundamentales para entender este trabajo (conceptos como el tedio, el vértigo, la inmediatez, la seducción, el paganismo, etc.). Sin embargo, dentro de este análisis, donde abundan las descripciones explicativas, también habrá preguntas que, más que intentar responder, quedarán abiertas con la finalidad de servirnos de guía para la lectura de esta tesis, y asimismo para conducirnos, a través de ellas, de una manera más grata al darle finalidad, juego y posibles interpretaciones a los resultados obtenidos en ésta. Una de estas preguntas es, como ya apuntamos anteriormente, si puede existir en Don Giovanni, Juan el Seductor y Fausto la experiencia de la libertad y si pueden ser libres de ser de un modo y no de otro, viviendo en la inmediatez. Los tres tienen en común el ser figuras arquetípicas del paganismo, a tal grado que fueron concebidos dentro de escenarios medievales católicos que originaron ese imaginario del seductor que gusta quebrantar las leyes morales y divinas al burlarse de ellas. Otra pregunta sería si puede existir Don Giovanni en un mundo secularizado o si puede surgir un burlador en un contexto donde no hay nada que burlar.

En este trabajo veremos cómo irrumpe el tedio en Juan el Seductor, Fausto y Don Giovanni y cómo es que la sensación existencial de este tedio les posibilita continuar danzando, cada uno sobre sí mismo, en la danza de una vida donde no cabe ningún tipo de relación. Afirma el “esteta A” en *La rotación de los cultivos*:

La vida estética, antes de caer en la desesperación, debe degustar el sinsabor del tedio. Una vida sin sentido instalada en el vacío sucumbe necesariamente al aburrimiento... Una vida

que además desconoce el horizonte de la eternidad, cuya mirada se arrastra por el suelo de la infinitud, carece de sentido y cae en el tedio. El tedio descansa en esa nada que serpentea a través de la existencia y su vértigo es como aquel que se desprende de mirar hacia abajo en un infinito abismo, infinitamente.<sup>6</sup>

Así, el tedio y el aburrimiento dan pie a la diversión. Hay una diferencia entre el aburrimiento y el ocio: el ocio, o lo que es lo mismo, el tiempo libre, posibilita la conexión con uno mismo a partir de la cual surgen muchas ocupaciones: como la lectura, ver una película, escuchar música, etc. El aburrimiento, por el contrario, deja ver una profunda desconexión con uno mismo y de la cual se quiere huir. Es aquí donde surge el afán de distracción o divertimento que inspiran a Don Juan y a Fausto a conducirse en el mundo.

Para el hombre estético, que no conoce de vínculos con la eternidad, cada momento es un instante que se debe aprovechar. El momento así entendido es la única eternidad. El tiempo fluye constantemente y hay que aprovecharlo. Así, dice Goñi: “El esteta no cree, por tanto, en el ahorro, vive al día, gasta lo que gana; no así el individuo ético-religioso que sabe que una buena inversión puede multiplicar, al final, su capital.”<sup>7</sup>

El tedio entonces es algo de lo que hay que escapar a toda costa y es así como empieza la distracción para no estar suspendidos en la angustia y en la desesperación. Éstas son las vivencias de las experiencias del vértigo existencial en sus diferentes modalidades de inmediatez que, como Cañas señala, están descritas de manera singularmente original en la encarnación de las figuras de Juan el Seductor y de Don Juan (Don Giovanni), quienes siguen el camino estético que se denomina “camino del vértigo”.

---

<sup>6</sup> Søren Kierkegaard, *La rotación de los cultivos*, en *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida. Vol. 1*, Trotta, Madrid, 2006, p. 298.

<sup>7</sup> Carlos Goñi, *El filósofo impertinente*, Trotta, Madrid, 2013, p. 54.

Nuestro autor trabaja el *Don Giovanni* de Mozart a profundidad en sus obras *Los estadios eróticos inmediatos* y *El erotismo musical*, y crea también su propia versión de Don Juan en el *Diario de un seductor*. En ambos personajes se percibe el vértigo, este vértigo existencial que también se puede apreciar en él al momento de tomar a Fausto como una de las principales figuras o arquetipos de la esfera estética. Fausto siente vértigo cuando abandona a su suerte a Margarita. Sabe que no ha actuado bien, pues conoce a fondo las normas sociales y religiosas que fundamentan la vida de su entorno, pero él está en la inmediatez. Como figura pagana, no reconoce la eternidad y sabe que nunca podrá traer hacia ese lado a Margarita. Así que, con plena conciencia, la abandona tambaleándose en un mareo provocado por ese vértigo, pero sigue adelante apoyado en Mefistófeles, para evitar en él todo desasosiego que pudiera llevarlo a dar el salto hacia otro estadio donde podría vivir en relación.

El mundo donde Fausto y Don Giovanni se desenvuelven es un mundo configurado de manera judeocristiana, en cuanto a la religión se refiere; y, en cuanto a las normas morales y éticas, es un mundo donde impera el Derecho romano. Ambos, tanto la moral judeocristiana como el Derecho romano, son códigos que permiten al ser humano relacionarse con sus semejantes, y es en la medida en la que posibilitan relaciones profundas entre ellos —a partir de una íntima relación con uno mismo—, que éstas tienen sentido. Sin embargo, el hombre estético, al estar únicamente regido por la inmediatez, es incapaz de dotar de sentido a esas normas cuyos cimientos descansan en un suelo compuesto principalmente de eternidad y leyes divinas. Se mueve en este mundo, así configurado, como alguien ajeno a él, pero esa extranjería no lo exime de vivir también en ese mundo, por eso debe aprender a conducirse sin levantar sospechas de que él es un extranjero. Deberá aparentar que aprecia y honra esas normas que rigen y determinan la

conducta de los hombres. Es por eso que desarrollará como nadie la habilidad de manipular, pues le permitirá conducirse de una manera cómoda, relajada y también divertida, trastocando para siempre la vida de las mujeres que lo encuentren a su paso. Por supuesto que no serán todas, solo las que valgan la pena ser seducidas, las que merezcan el desdoble de energías vivas, llenas de un *pathos* deseante que lo ocupa lo bastante como para no mirar el tremendo vacío en el que está suspendida su propia existencia.

Será esta habilidad manipuladora que no conoce límites morales lo que dote de sensualidad tanto a Fausto como a Don Giovanni, pero no podemos asegurar que todo ese despliegue de fuerza erótica y sensual provenga únicamente, y a capricho, de la conciencia de nuestros personajes, sino que, como señala Baudrillard: “Así el seductor no es nada, todo el origen de la seducción reside en la joven. Por eso Johannes puede afirmar que no inventa nada y que todo lo aprende de Cordelia. Ahí no hay ninguna hipocresía. La seducción calculada es el espejo de la seducción natural, se alimenta de ella como fuente, pero es para exterminarla mejor”.<sup>8</sup>

El capítulo 3 ahondará en el tema de la seducción, ya que es mediante ésta que tanto Don Giovanni musical, de manera inmediata, como Juan el Seductor y Fausto, de manera reflexiva, se van apropiando del espíritu y la carne de las mujeres, quienes de alguna manera también son burladoras del sistema social que las envuelve, al ser autoconscientes de su apetecer. En este capítulo se aborda, bajo el trato que le da Jean Baudrillard, el tema de la seducción que opera como si fuera un espejo de uno mismo. “Yo seré tu espejo no significa ‘yo seré tu reflejo’ sino ‘yo seré tu ilusión’. Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión”.<sup>9</sup> Lo seductor, entonces, no es tanto seducir como

---

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> Jean Baudrillard, *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 2011, p. 69.

ser seducido. Es por eso que ser seducido es, por mucho, la mejor manera de seducir y nadie que no haya sido seducido podrá ser un seductor.

Tanto Don Giovanni como Fausto y Juan el Seductor son figuras seductoras, pero lo son cada uno a su estilo. Don Giovanni de Mozart no es un ser reflexivo, por eso el “esteta A” encuentra en él el perfecto ejemplo para explicar la inmediatez. Por ser musical, es insaciable, no se detiene porque actúa con el ritmo de su propio deseo y eso es lo que lo hace tan fascinadamente seductor. Don Juan no seduce, desea, y por eso lo puede todo y es capaz de hacer frente a lo que sea, “...excepto a la reproducción de la vida precisamente porque él es la vida sensual e inmediata, la vida cuya negación es el mismo espíritu”.<sup>10</sup>

Por otro lado, Johannes, el personaje del *Diario de un seductor*, es un seductor reflexivo que sabe aparecer y desaparecer, y guardar la distancia necesaria como para despertar en Cordelia la añoranza suficiente para empezar a desearlo de vuelta. Como señala Baudrillard en *De la seducción*, a diferencia de la seducción vulgar que procede mediante la insistencia, la seducción reflexiva procede mediante la ausencia. Cordelia no sospecha que está siendo observada y que ha sido motivo de inspiración para que Johannes despliegue, a partir de una minuciosa reflexión, un plan contra ella misma que culminará en un rapto espiritual. La seducción de Cordelia la vuelve desafiante para Johannes, por eso debe ser seducida y destruida. “Es necesario que esta gracia excepcional, innata, inmoral como una parte maldita, sea sacrificada e inmolada por la maniobra del seductor que va a atraerle con una táctica hábil hasta el abandono erótico, donde ella dejará de ser fuerza de seducción, es decir, una fuerza peligrosa”.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Sören Kierkegaard, “Los estadios eróticos inmediatos o del erotismo musical”, en *Estudios estéticos I: Diapsálmata y Estadios eróticos*, Hybris, Málaga, España, 1996, p. 191.

<sup>11</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 96.

En el caso de Fausto, se trata de un alma profundamente desesperada, con una biblioteca llena de libros que le ayudan a entender la ciencia del mundo, pero dejan su alma insatisfecha y vacía... se está haciendo viejo y ve en Margarita la frescura, la juventud y la inocencia (cosas que él no tiene), y la desea profundamente. Pero sabe que es incapaz de conquistarla porque él, aunque docto e instruido, no posee un discurso seductor. Si se le acercara a Margarita en esos momentos, sin duda Margarita lo encontraría rancio como el olor que emana de los baúles que contienen grandes tesoros, pero que a la vez son tesoros guardados y tan atesorados, que dejan de ser prácticos y accesibles para ser usados en un mundo donde brilla el sol y corre el aire fresco.

Quisiera recalcar aquí lo que para los efectos de la seducción quiere decir la palabra “conquista”. La conquista es una idea impregnada de conceptos de dominación. Se conquista únicamente lo que tiene valor y es seductor a nuestros ojos, pero la finalidad de una conquista es la dominación y la explotación. Tanto Fausto como Johannes se dejan llevar por la seducción que ejercen sobre ellos sus respectivas mujeres, eso es lo que da paso a que sean seducidas y conquistadas, como sucede con un territorio conquistado, en donde difícilmente puede hablarse de un intercambio de culturas y visiones del mundo, ya que no hay que olvidar, a riesgo de ser ingenuos, que la conquista implica dominación. Fausto carece de recursos seductores, pero gracias a Mefistófeles adquiere la fuerza que necesita.

¡Qué diantre! Ciertamente, manos y pies y cabeza y trasero tuyos son; pero todo aquello que frescamente gozo, ¿es por ello menos mío? Si puedo comprar seis yeguas, ¿sus fuerzas no



son mías? Me hago llevar por ellas y soy un verdadero hombre como si tuviera veinticuatro piernas. ¡Ánimo pues! Déjate de pensar las cosas y ¡hala al mundo!<sup>12</sup>

Mefistófeles le da a Fausto la juventud y la energía que necesita, lo provee de joyas y artificios que poco a poco irán ganando terreno en el corazón, espíritu y cuerpo de Margarita hasta que ya no quede nada del registro de ella misma. Al ser seducida de manera tan reflexiva, Fausto acaba con aquello que hacía seductora a Margarita ante sus ojos: esa pureza, esa ingenuidad virginal que tanto lo seducían. Fausto se debate entre llevarse a Margarita y salvarla o no, pero es ella quien ahora no lo reconoce y lo confunde con su verdugo: “Fausto siente que ella no puede permanecer en esta inmediatez; él no la conduce en este momento hacia las altas regiones del espíritu, pues de ellas es de las que huye; la desea sensualmente y la abandona”.<sup>13</sup>

Don Giovanni, Juan el Seductor y Fausto son historias enmarcadas por una estricta moral religiosa que funciona como escenario perfecto para que surjan las figuras del burlador y el transgresor. El cerrado entorno de Doña Elvira y Margarita es el mismo cerrado entorno de Don Giovanni, Juan el Seductor y Fausto, solo que estos últimos no se reconocen espiritualmente en las verdades reveladas del cristianismo, impregnadas de eternidad. De reconocerse en ellas, los instantes vividos tendrían por finalidad la salvación eterna, pero al regirse por el paganismo, no hay eternidad y, por lo tanto, esta vida se presenta sin ese *telos*, o finalidad, que apunta a lo religioso. De ahí que en la inmediatez solo el deseo impere.

---

<sup>12</sup> Johann W. Goethe, *Fausto*, en *Obras completas. Tomo IV*, Aguilar, México, 1991, p. 793.

<sup>13</sup> Søren Kierkegaard, *Siluetas*, en *O lo uno o lo otro. Vol. I, op. cit.*, p. 222.

El individuo estético se distingue del individuo ético únicamente de manera existencial, ya que ambos asumen igualmente la elección como suya. Por eso el “autor B” en la segunda parte de *O lo uno o lo otro* puede decir que “lo que más vale en la elección no es elegir lo que es correcto, sino la energía, la seriedad y el *pathos* con las que se elige”;<sup>14</sup> y en el modo estético de ser —y en la inmediatez que lo caracteriza— existe un *pathos* que da pie a la elección, aunque en esta elección, el hombre estético sea incapaz de elegirse éticamente a sí mismo.

Atendiendo a la pregunta anteriormente planteada acerca de si puede existir Don Giovanni en un mundo secularizado como el nuestro, y si puede surgir un burlador en un contexto donde no hay nada que burlar, podemos decir que aun cuando las figuras de Don Giovanni, Fausto y Juan el Seductor tienen en común ser figuras arquetípicas del paganismo (al grado de que fueron concebidas dentro de escenarios medievales católicos que originaron ese imaginario seductor que gusta de quebrantar leyes morales y divinas al burlarse de ellas), y atendiendo a la tesis que el “autor A” hace al afirmar que Don Giovanni solo pudo surgir en un escenario cristiano que niega lo que es seductor para poder obtener la salvación, podríamos decir que no. Pero al afirmar esto y trayendo al mítico Don Giovanni a nuestro contexto actual secularizado, donde conceptos como el *poliamor* son posibles, y donde pensadores contemporáneos como el sociólogo Zygmunt Bauman se inspiran y recogen material para escribir sus ensayos en los que definen cómo se da el amor en la sociedad contemporánea en la que estamos inmersos; entonces podríamos asegurar que en nuestra sociedad secularizada no caben Don Juanes ni Faustos posibles. Sin embargo, afirmar esto sería tramposo y sería tomarlo muy a la ligera, pues no podemos

---

<sup>14</sup> Søren Kierkegaard, *El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad*, en *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida. Vol. 2*, Trotta, Madrid, 2007a, p. 157.

negar que en una sociedad individualista, como es la nuestra, sigue habiendo lugar para la seducción. Entonces, más bien, con toda seguridad podemos decir que Don Giovanni, Fausto y Juan el Seductor siguen viviendo entre nosotros, aunque probablemente podríamos imaginarlos patologizados y diagnosticados por la ciencia médica, la psiquiatría y la moral, ya que en nuestro caso y en nuestra época secularizada no se trataría de figuras solamente paganas, sino enfermas debido a que nos es difícil comprendernos en el paganismo y en la figura de un Eros que fue concebido en la antigüedad y negado en los cimientos de la concepción de una moral judeocristiana que al mismo tiempo que niega, afirma, construye y propone.

El valor poético de la obra estética de “A” tiene un valor estético en sí mismo y su valor poético debe entenderse desde la estética y no bajo otras categorías o estadios. Así señala Guerrero:

Este valor poético de la primera parte de *La alternativa* debe entenderse dentro de su contexto poético: el género dramático dentro del Romanticismo de mediados del siglo XIX. Hacer lo contrario, juzgarlo con categorías filosófico-objetivas o estéticas, pero equivocadas, convertiría lo patético en patológico y el arte en descripciones de mal gusto.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Luis Guerrero, *Poesía y seducción en los escritos estéticos de 'A'*. Revista de Filosofía *Tópicos*, v.III, n.5, Universidad Panamericana, México, 1993, p. 67.

# Capítulo 1. La sensualidad como idea introducida por el cristianismo y lo demoníaco en la inmediatez estética

## 1.1. LA SENSUALIDAD COMO IDEA INTRODUCIDA POR EL CRISTIANISMO

En *O lo uno o lo otro* se definen dos modos diferentes de conocer lo sensible, basados en la oposición entre el mundo griego y el mundo cristiano. Mientras que en el primero no hay confrontación con la sensibilidad, en el segundo aparece una oposición absoluta entre la sensibilidad y el espíritu. Para el “esteta A” esto significa que los griegos conocen lo sensible y lo colocan bajo la determinación de un principio de carácter “psíquico o anímico”, que implica pensar la sensibilidad de manera no conflictiva, sino armónica. Por el contrario, el principio que determina lo sensible en el cristianismo es de orden espiritual, lo que supone una dialéctica respecto de la oposición a la sensibilidad. La vida griega era “pensada como individualidad”, por eso lo psíquico es lo predominante y está siempre en armonía con lo sensible. Sin embargo, en sentido estricto, es el cristianismo el que introduce la sensibilidad en el mundo. La contradicción radica en que es el mismo cristianismo el que la elimina. Esto implica que el cristianismo es el primero en pensar la sensibilidad como principio, fuerza o sistema, no utilizando ya las armónicas categorías del animismo griego, sino las categorías dialécticas del espíritu.

La inmediatez, lo indeterminado por el espíritu, aquello que aparece de modo natural, es lo que nuestro autor denomina *den sandselige Genialitec*.<sup>16</sup> En sentido estricto, y

---

<sup>16</sup> la filósofa Patricia Carina Dip, en su artículo, “Espíritu e inmediatez: la cuestión del lenguaje en Kierkegaard”, *Enfoques*, vol. XXX, núm. 2, 2018, pp. 17-38, agrega lo siguiente en una nota para explicar lo que entiende Kierkegaard por sensibilidad: *Sandselig* no significa exactamente “sensible”. Puede usarse el

analizada según las categorías de la inmediatez estética, *den sanselige Genialitet* no presenta ninguna connotación negativa. Para la mentalidad del paganismo griego, la sensibilidad en sí misma no se vincula a la pecaminosidad. Ello sucede solamente una vez que ésta es comprendida bajo categorías ético-reflexivas, es decir, cuando se introduce la reflexión. El único medio capaz de penetrar la idea de *den sandselige Genialitet* es la música, que a pesar de poseer un elemento temporal no puede expresar lo histórico en el tiempo. La cuestión que está en juego aquí es la posibilidad de expresar la inmediatez en sí misma. Esto solamente puede hacerlo la música.

La distinción entre el mundo pagano y el cristiano juega un rol preponderante a la hora de definir la naturaleza sensible, dado que la hipótesis central que intenta concebir la sensibilidad *Sandseligheden* a partir de un principio explicativo y no dejándola abandonada en el ámbito de lo puramente natural, es la siguiente:

Claro está que para comprender bien esta tesis es necesario de todo punto entenderla en el sentido de su contraria, a saber, que es el cristianismo el que ha excluido y arrojado del mundo la sensualidad. Ésta, repitámoslo, como principio, fuerza y sistema propiamente tal sólo aparece en el cristianismo... Pero cabalmente por tener que ser excluida, queda determinada como principio, como fuerza... A este propósito sería una objeción del todo

---

término “sensual” ya que la palabra danesa no hace referencia solo a lo sensible en el sentido de la tradicional teoría del conocimiento. Sin embargo, la palabra *sandselig* no tiene en danés la connotación sexual que tiene la palabra “sensual” en castellano. Por eso hemos preferido mantener el término “sensible”. Lamentablemente, no hay manera de encontrar un equivalente exacto en nuestra lengua de los siguientes términos: *Sandselig* “sensible”, *Sandselig sensuel* “sensual”, *Sjælelig* “ánimico psíquico”, *Aand* “espíritu”; *Gemyt* “ánimo”. Por otra parte, *genialitet* no hace referencia a genio en sentido individual, sino que se refiere a una cualidad o capacidad, el genio musical por ejemplo. El “genio de la sensibilidad” sería entonces la esencia última de lo sensible o sensual. *Den Sandselge Genialitet* podría traducirse como “sensibilidad elemental”.

absurda la del que me dijera que la sensualidad ya existía en el mundo antes de la aparición del cristianismo.<sup>17</sup>

Según el razonamiento del “esteta A”, el cristianismo es el que introduce la sensibilidad como principio. El mundo griego desconoce esto. El que presenta la idea de sensibilidad o sensualidad, en el sentido de estar espiritualmente determinada, es el cristianismo. El espíritu es definido aquí como “principio” que supone lo que excluye: la sensibilidad. El espíritu se maneja con la contradicción: “En el mundo griego existía la sensibilidad, pero no determinada espiritualmente, sino psíquica o anímicamente *sjælelig*. No había contradicción, sino armonía. La oposición entre *Sandselig* y *Aandelig* (sensible-espiritual) es lo que descubre el cristianismo”.<sup>18</sup> El “esteta A” supone que la noción de “sensibilidad” en el contexto del cristianismo emerge en otro sentido (desconocido para el paganismo que daba cuenta de ella a partir de un principio psíquico), pero a partir del principio espiritual bajo la cual la comprende el cristianismo —y es en este contexto donde surgen las figuras de Don Giovanni y Fausto—, precisamente por quedar excluida la idea de sensualidad, es como ésta se crea de manera espiritual; y será Don Giovanni quien exprese lo demoníaco definido como espiritualidad, quedando excluido por el espíritu cristiano.

Por otro lado, también en un contexto cristiano, el concepto de inmortalidad atraía a la gran masa, a la vez que los esclavos se sentían atraídos por la idea de libertad, aunque ésta no fuera posible y realizable en esta vida. Al menos en la otra vida, la libertad que tanto anhelaban les era prometida a cambio de la práctica del amor en ésta. La creencia en

---

<sup>17</sup> Søren Kierkegaard, “Los estadios...”, *op. cit.*, p. 114.

<sup>18</sup> Patricia Carina Dip, *op. cit.*, pp. 17-38.

la entrada al reino de los cielos los animaba a llevar una vida basada en el perdón y en el amor al prójimo. Como idea introducida por el cristianismo, el amor al prójimo fue dando la respuesta a todas las cuestiones que prevalecían sobre el pecado y el perdón de los pecados, al basar sus fundamentos en la instrucción del amor al prójimo. Debido a esto la conexión con el pueblo romano se fue haciendo cada vez más evidente porque el cristianismo respondía a las preguntas que el pueblo pagano tardó ya no podía responder. Kierkegaard habló del amor como la característica fundamental del cristianismo y es ese amor precisamente el que hace que se reduplicate y se expanda. De hecho, el cristianismo solo puede exponerse a través de la existencia. Como señala Goñi:

Una característica fundamental del amor verdadero es que amar es un deber. Ante el ‘tú debes amar’ el pagano se asombra, se rebela y se escandaliza. No puede entender que haya que amar al prójimo por deber, que amar sea un deber. No obstante, es justamente este ‘deber’ lo que hace que la abnegación sea la forma esencial del cristianismo. La única fuerza del amor, de donde extrae esa abnegación y abandono, es la obediencia a la ley que exige amar. Amar se presenta entonces como un deber. ¡Qué cerca está aquí, otra vez, Anti-Climacus de Kant! Sin embargo, a pesar de que ambos realzan la importancia del deber, nuestro autor lo fundamenta en el amor de Dios. Es decir, para Anti-Climacus se debe amar por amor de Dios, no por ‘amor del deber’ como en Kant.<sup>19</sup>

Es sabida la correspondencia y las disputas que el autor danés sostuvo con la Iglesia de su tiempo y comunidad, y cómo la idea de amor cristiano lo animaba en estas discusiones y en esta labor. También es sabido su conflicto con Hegel por reducir el

---

<sup>19</sup> Carlos Goñi, *op. cit.*, p. 115.

cristianismo a una consecuencia dialéctica de la Historia, mientras que el danés afirma que el único origen del cristianismo es el amor. Amar debe ser un deber para el cristiano, pero no un deber a la manera que lo entiende Kant, al cual se llega mediante el imperativo categórico, sino que es un deber que se fundamenta en el amor de Dios. Algo semejante al “ama y haz lo que quieras”, de San Agustín. El pagano no puede entender este amor incondicional que existe en la médula del cristianismo. No solo no puede entender, sino que este amor por deber lo asombra y lo escandaliza. No puede entender que haya que amar al prójimo por deber. El amor para el pagano no brota de la fuente inagotable que surge de la conexión con el amor de Dios, para él había una inteligencia que operaba por medio de símbolos que producían el hechizo o efecto deseado. Es a este paganismo al que pertenecen Fausto y Don Giovanni. Ellos operan con hechizos y flechazos, y con ellos logran su cometido: el poder en el primero y la seducción en el segundo. Baudrillard afirma:

Se acabó el universo en el que los dioses y los hombres intentaban gustarse, incluso mediante la seducción violenta del sacrificio. Se acabó la inteligencia de signos y analogías que provocaba el hechizo y la fuerza de la magia, la hipótesis de todo un mundo reversible en los signos y sensible a la seducción, no sólo los dioses, sino los seres inanimados, las cosas muertas, los mismos muertos, que ha hecho siempre falta seducir y conjurar mediante rituales múltiples, hechizarlos con los signos para impedirles hacer daño... Hoy se hace su trabajo de duelo, trabajo siniestro e individual de reconversión y de reciclaje. El universo se ha convertido en un universo de fuerzas y relaciones de fuerzas, se ha materializado el vacío como un objeto de dominio y no de seducción.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 166.



Jacob Burckhardt, en su libro *Del paganismo al cristianismo*, explica que este paso se dio a la vez reflejado en la belleza y en la libertad, al ritmo en que la verdad antigua iba pereciendo. La decadencia formal de la poesía y del arte en general significó al mismo tiempo una decadencia nacional. En consecuencia, junto a la belleza y a la libertad también se fue la vida antigua y su parte más noble, y lo que quedó de este mundo pagano sólo se conservaría como una muestra de la admirable existencia de otros tiempos.

Como ya hemos mencionado, el “esteta A” en *Los estadios eróticos inmediatos*, expone cómo fue que el cristianismo, al aportar al mundo el principio positivo del espíritu que excluye lo sensual, planteó al mismo tiempo lo sensual como categoría espiritual. De esta manera, fue el mismo cristianismo quien dio origen al erotismo, al tiempo que el espíritu pretendía aniquilar el deseo. En el helenismo no encontramos la sensualidad como principio, ni encontramos lo erótico como principio basado en el principio de la sensualidad, ya que la conciencia griega no concentraba la totalidad en un individuo único, sino que más bien —sin poseer el enamoramiento y la sensualidad— la irradiaba hacia todos. El “esteta A” afirma que lo erótico inmediato como principio, como fuerza y como riqueza en tanto determinación del espíritu, fue una creación del cristianismo en sentido indirecto. “Ahora bien, el lenguaje del alma no es otra cosa que el Mito. Es natural pues que Kierkegaard, para describir la categoría de lo sensual puro tal como lo plantea el ataque del Espíritu, y Wagner, para describir la pasión pura tal como la transfigura el impulso místico, recurrieran a los mitos extremos de la erótica occidental: Don Juan y Tristán”.<sup>21</sup> El amor-pasión apareció en Occidente como una de las repercusiones del cristianismo, y especialmente a consecuencia de su teoría del matrimonio, piensa Rougemont, y apareció en las almas donde aún vivía un paganismo, ya fuera natural o heredado. Estos mitos que

---

<sup>21</sup> Denis de Rougemont, *Los mitos del amor*, Kairós, Barcelona, 2009, p. 20.

surgen de la erótica occidental exaltan el amor fuera del matrimonio, pues el matrimonio, al legalizar el deseo de la carne, lo aniquila. Muy distinto a lo que describe la filósofa Elsa Torres sobre el helenismo:

En las individualidades más bellas del helenismo estaba bien dominada la sensualidad, o mejor dicho, no estaba dominada. Por la sencilla razón de que tampoco ella era un enemigo que hubiera que someter por la fuerza, ni siquiera un rebelde peligroso que hubiese que mantener a raya. Al revés, en aquellas individualidades hermosas la sensualidad estaba liberada y así les proporcionaba sin cesar, vida y alegría.<sup>22</sup>

El pagano hizo de Eros un dios, era también su poder más fuerte, el más peligroso y el más misterioso, pues era el que estaba más profundamente ligado al hecho de vivir. El cristianismo enseña el mensaje de que la liberación del espíritu no es una liberación del hombre mismo, sino que la salvación, lejos de estar en el inaccesible y lejano más allá, está en el mundo en la medida en la que obedecemos la Palabra que nos ayuda a alejarnos del paganismo. Los mitos eróticos paganos nos alejan de la culpabilidad que confiere el cristianismo, pues el servidor de Eros reconoce que no ha sido él quien ha cometido la falta al haber sido flechado e ir en contra de lo establecido, sino que el poder de Eros actuaba en su persona. “Por el contrario, en un estado normal del cuerpo y del espíritu, el riesgo del flechazo es casi eliminado. Así, resulta que la monogamia, al normalizar las relaciones sexuales, es la mejor garantía del placer, es decir, del eros puramente carnal, y en nada divinizado”.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Elsa Torres Garza, *Kierkegaard dramaturgo. La estética, el teatro y las mujeres*, tesis de doctorado en Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 2010, p. 79.

<sup>23</sup> Denis de Rougemont, *Amor y Occidente*, Conaculta, México, 2001, p. 317.

Es en estos términos que se explica por qué es en Europa donde la moral religiosa y la erótica entraron en conflicto y se excluyeron mutuamente. Nada de eso ocurre en otras culturas que no se vieron afectadas por el cristianismo como, por ejemplo, la hindú, y es también debido a esto que los mitos eróticos por excelencia, como son Don Juan, Fausto y Tristán e Isolda, solo pudieron haber surgido en este contexto.

La Iglesia cristiana ha reprimido y contenido el instinto sexual al ordenar el erotismo con fines espirituales dentro de los límites del matrimonio. Los teólogos temían que se pudiera creer que Eros podía conducir a experimentar revelaciones, por eso para San Pablo —y en cuanto se refiere a la salvación—, la carne no sirve para nada. Por tanto, esa carne erótica fue separada del cuerpo, del alma y del intelecto. Así vemos que, en el nacimiento de Jesús, la carne no interfiere para nada. La idea era que el pueblo advirtiera la ausencia del sexo y, por lo mismo, del pecado. Dice San Pablo:

Pienso que es bueno para el hombre no tocar nunca mujer. Sin embargo, para evitar la impudicia, que cada cual tenga su mujer, y que cada mujer tenga su marido. Lo digo por condescendencia, no como una orden... Pues mejor es casarse que quemarse... Quien no está casado y se preocupa por el Señor, por los medios de complacer al Señor, y quien está casado se preocupa por las cosas del mundo, por los medios de complacer a su mujer.<sup>24</sup>

Bajo la influencia del cristianismo, el amor se convirtió en una fuente de problemas y se vinculó al concepto de salvación de manera inexorable. Por ello el erotismo y sus mitos, como Don Giovanni, sólo pudieron desarrollarse en una Europa formada por la Iglesia o contra ella. De esta manera comprendemos al “esteta A” cuando dice que el

---

<sup>24</sup> Denis de Rougemont, *Los mitos...*, *op. cit.*, pp. 16 y 17.

cristianismo, al condenar la sensualidad en nombre del espíritu, la plantea como realidad y categoría espiritual. Cito a San Pablo (*Corintios*, I, 6, 10 y 11): “No os engaños: ni los impúdicos, ni los idólatras, ni los adúlteros, ni los afeminados, ni los infames, ni los ladrones, ni los ávidos, ni los borrachos, ni los ultrajantes, ni los raptos heredarán el reino de Dios”.<sup>25</sup>

La sexualidad dentro del cristianismo adquiere entonces un matiz pecaminoso y regulado, serán excluidos todos los que no se adapten a su nueva normativa y solamente será tolerada si conlleva la finalidad de la procreación. ¿Qué pasa entonces con los que practican la sexualidad fuera del matrimonio? Estarán condenados a ejercerla en secreto y en la oscuridad de los inframundos y laberintos por los que seguirá colándose el dios Eros como fuente dadora de vida, gozo de la carne y dadora espiritual de plenitud, dando origen a los mitos para que, de alguna manera, esta fuerza pagana condenada a la oscuridad pueda vivir a través de ellos.

El concepto de sensibilidad introducido por el cristianismo, es decir, lo sensible como opuesto absolutamente a lo espiritual, es pensado de manera axiomática. El “esteta A” por su parte, no demuestra en ningún lugar su perspectiva sobre el tema, sino que construye una serie de descripciones del asunto basadas en la asunción del siguiente supuesto: el cristianismo es el responsable de introducir en el mundo la idea de una sensibilidad espiritualmente determinada. Esto es natural, dice, puesto que el cristianismo es espíritu y el espíritu es un principio positivo. Por eso cuando la sensibilidad es entendida en su relación con el espíritu —o sea, como su contrario— se la conoce como algo que debe ser excluido. Esto quiere decir que el cristianismo no solo introduce la sensibilidad en el mundo, sino que también es responsable de eliminarla. Ahora bien, lo que debe ser

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 225.

excluido es determinado como un principio, pues lo que el espíritu excluye, debe también ser un principio aunque solo se revele como tal en el preciso momento de la exclusión. Es decir, que el cristianismo haya introducido la sensibilidad en el mundo debe entenderse como idéntico a la proposición que afirma lo contrario, o sea, que el cristianismo excluye la sensibilidad. La filósofa argentina Patricia Carina Dip, en su artículo “Espíritu e inmediatez: la cuestión del lenguaje en Kierkegaard”, afirma lo siguiente:

Por lo tanto, si el cristianismo introduce y excluye A al mismo tiempo, debe concluirse que el cristianismo afirma A y  $\neg A$  de lo cual resulta una contradicción lógica. Kierkegaard se encarga de afirmar la contradicción del cristianismo en muchas de sus obras, sin embargo, su preocupación no radica en eliminarla, sino en partir de ella. Esto no explica, no obstante, la contradicción. Aquí se afirma que la sensibilidad en su relación con el espíritu —que es un principio— es a su vez un principio que debe ser excluido. Queda sin explicarse: a) por qué debe excluirse; b) por qué lo excluido por un principio debe ser él mismo un principio; c) qué significa sostener que el espíritu es un principio positivo. En definitiva, estamos ante una dialéctica relacional y positiva, cuya lógica explicativa no nos es revelada.<sup>26</sup>

## 1.2. LO DEMONIACO EN LA INMEDIATEZ ESTÉTICA

La naturaleza es concebida como inmediatez, es decir, indeterminación, espontaneidad, “sensibilidad” en su originalidad elemental, y es comprendida en el marco de la esfera estética. La reflexión es posibilidad, mediación y abstracción de lo natural, quiebre con lo

---

<sup>26</sup> Patricia Carina Dip, *op. cit.*, pp. 17-38.

inmediato y es parte de la esfera ética; el espíritu es la relación triádica que introduce la conciencia y exige realización, supone la transfiguración de la esfera reflexiva. Esta transfiguración es posible cuando aparece la conciencia de sí o la autoconciencia.

La alternativa expuesta en *O lo uno o lo otro* es planteada en el plano de la reflexión, donde cobran importancia las nociones de ética y lenguaje. El lenguaje es el instrumento que le permite al hombre salir de la inmediatez y, desde ese punto de vista, es posible destacar la importancia ética de la elección, puesto que, si la reflexión no es introducida, ninguna elección es posible.

La esfera que permite resignificar la inmediatez e introducir a su vez el espíritu, es la ética. En el plano de la inmediatez estética, ninguna alternativa es posible. Tampoco es posible el pecado, pues la sensibilidad deviene pecaminosidad con la introducción de la reflexión. En este sentido, sin la reflexión ética la estética es siempre mera e inocente inmediatez. A su vez, mientras el yo sea tan solo una síntesis entre sensibilidad y psiquis, es decir, cuyo principio rector no opera de acuerdo con un fin, sino que sigue los dictámenes de lo demoniaco, que es el modo que Kierkegaard encuentra para definir el poder de la naturaleza.<sup>27</sup>

Don Giovanni es quien mejor expresa este poder a través del deseo. En él la sensibilidad originaria es concebida como nunca antes, a saber, como principio. Por esta razón lo erótico es definido aquí como seducción, aunque Don Giovanni no seduzca en un sentido pleno.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> En el capítulo 3 explicaremos por qué Don Giovanni, a diferencia de Juan el Seductor y Fausto, no es en sentido estricto lo que se dice un seductor, ya que para serlo le falta el discurso y reflexión que solamente puede dar el lenguaje y por lo tanto la reflexión. Don Giovanni o el Don Juan musical seducen únicamente con la fuerza de su deseo y eso les basta para ser seductores.

La música es la inmediatez que cae fuera del reino del espíritu, es decir, en el reino de la naturaleza, a saber, la sensibilidad primitiva que el autor llama lo demoniaco o fuerza de la naturaleza. Lo inmediato en sí mismo es un fenómeno oscuro y no explicado del que solo la música puede dar cuenta de modo apropiado. La diferencia entre la música y el lenguaje pensados como medios de expresión estética es la siguiente: mientras el lenguaje expresa la “individualidad psíquica”, la música expresa la “generalidad sensible”, no en tanto abstracción reflexiva, sino en su concreta inmediatez.

La concepción del espíritu, con el advenimiento del cristianismo, dio pie a un movimiento que implicó que el mundo de la naturaleza, al convertirse en objeto de la conciencia, no quedara eliminado sino transformado. La forma más alta de la conciencia es la conciencia del pecado. Hasta que no se introduce la reflexión, no surge el pecado. “Desde el punto de vista de la indiferencia estética, la sensibilidad o sensualidad es lo demoniaco. Desde el punto de vista reflexivo es el pecado. Sin la reflexión, no hay pecado”.<sup>29</sup>

Para Kierkegaard Don Juan introduce al mundo la sensualidad como idea, como concepto; y ello en tanto su aparición en el mundo sólo fue posible en el contexto cristiano. Para la Antigüedad clásica Don Juan es incongruente porque la prohibición de la sensualidad no denotaba todavía una noción: el pecado. La sensualidad nació como concepto y Don Juan es su representante, por exclusión; la sensualidad en la moral cristiana es pecaminosidad, y de ahí que haya que denegarla.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Patricia Carina Dip, *op. cit.*, pp. 17-38.

<sup>30</sup> Elsa Torres Garza, *Søren Kierkegaard: el seductor seducido*, SUAFYL-UNAM (Biblioteca Crítica Abierta, Serie Filosofía, 5), México, 2008, p. 71.

Don Giovanni, Fausto y Juan el Seductor tienen en común que libremente eligen vivir en el pecado y viven deliberadamente separados de Dios. En *La enfermedad mortal*, el autor “Anti-Climacus”<sup>31</sup> define el pecado como no querer ser uno mismo delante de Dios, o lo que es igual, no querer relacionarse con Dios ya que el pecado no reside en haber nacido, sino en haber perdido a Dios al cobrar autonomía. Es esta separación deliberada de Dios, lo que hace de estas tres figuras, figuras paganas que viven al margen de la Verdad amorosa predicada por Cristo y posteriormente por San Pablo y la Iglesia. Ellos solo conocen y validan la verdad que hay en la inmediatez.

En *Don Juan o El convidado de piedra*, de Molière, Sganarelle, el sirviente de Don Juan, se asusta porque éste no cree en Dios. Así le pregunta:

Sganarelle: ¿En qué creéis entonces?

Don Juan: ¿En qué creo?

Sganarelle: Sí.

Don Juan: Creo que dos y dos suman cuatro y que cuatro y cuatro son ocho.<sup>32</sup>

Más adelante, un mendigo les señala el camino que deben tomar y le pide a Don Juan que le dé una limosna y le dice:

Mendigo: Soy un pobre hombre, señor, retirado en este bosque desde hace diez años, y no dejaré de rogar al Cielo que os otorgue toda clase de bienes.

Don Juan: Pide al cielo que te dé un traje sin preocuparte por los asuntos de los demás.

---

<sup>31</sup> Atendiendo al llamado de Kierkegaard reiteramos el uso de la seudonimia. En este caso Anti-Climacus es el autor de *La enfermedad mortal*.

<sup>32</sup> Molière, *Don Juan o El convidado de piedra*, Editorial Losada, Buenos Aires, 2006, p. 89.



Sganarelle: No conocéis a este señor, buen hombre: sólo cree que dos y dos son cuatro, y que cuatro y cuatro son ocho.<sup>33</sup>

Al final, Sganarelle, al igual que Leporello en el *Don Giovanni* de Mozart que se describe más adelante, muestra su desconcierto y perplejidad ante la inmediatez, la liberalidad y el pecado en el que vive su amo y le dice:

Sganarelle: [...] los pobres tienen necesidad; la necesidad no tiene ley; quien no tiene ley vive como una bestia, y, por lo tanto, seréis condenado por todos los diablos.

Don Juan: ¡Oh, qué bello razonamiento!<sup>34</sup>

Esta respuesta llena de ironía deja ver lo poco interesado que está Don Giovanni acerca del cuidado de su alma y las leyes eternas, y también lo convencido que está de vivir deliberadamente en el pecado. Como determinación de la sensualidad en el mundo, Don Giovanni es la espiritualización de la carne y la encarnación del espíritu que instituye el cristianismo. Don Giovanni es la expresión de lo demoníaco definido como sensualidad y Fausto es la expresión de lo demoníaco definido como la espiritualidad que queda excluida por el espíritu cristiano. Ambas figuras representan transgresión y son arquetipos de una vida que se rebela ante la norma impuesta sobre su propio cuerpo y apunta hacia una vida de afirmación y realización de su propio deseo o apetencia y quienes, libre y deliberadamente, eligen la perdición de su alma a cambio de la realización de su espíritu a través de la inmediatez, creando en ella misma una espiritualidad o modo de ser. Elsa Torres describe el carácter demoníaco y afirma:

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 133.

El carácter demoníaco responde a esa condición que ya señalaba Pascal, según la cual el individuo (ya sea hombre o mujer) se debate entre el cielo y la tierra, entre ser ángel o bestia. Demoníaco es aquel que no quiere ser liberado ni por Dios ni por los ángeles; es aquel que en su desesperación se encierra en su propio sufrimiento, y se hace presa de sentimientos casi irremediables como la desesperación, el aburrimiento y el tedio. Todos ellos producto de una irremisible patología.<sup>35</sup>

La verdadera ironía radica aquí en el ser ambivalente del hombre, entre lo finito y lo infinito, entre el cielo y la tierra. Fausto y Don Giovanni representan la negación de la pasión por lo infinito y dejan ver, a través de los valores cristianos que rechazan, su adhesión al paganismo. Fausto transgrede la moral judeocristiana mediante su deseo de eterna juventud y la imposición de la ciencia como única verdad; tanto una como la otra serían imposibles para él de no contar con el apoyo de Mefistófeles. Por otro lado, Juan el Seductor busca la estética, antepone la estética y el erotismo a cualquier cosa, se afana en otorgar un trato estético y erótico, origen de toda su inspiración: pura inmediatez. Para él, la mujer y la femineidad serán siempre un inagotable tema de reflexión y hará de la estética la ciencia en la que basará su conocimiento del mundo, a través de sus conquistas que, si bien no son tantas como sucede con Don Giovanni, son conquistas hechas a conciencia y calculadas bajo la más minuciosa de las reflexiones.

---

<sup>35</sup> Elsa Torres Garza, *Kierkegaard dramaturgo...*, *op. cit.*, p. 102.

### 1.3 EL PAGANISMO EN LAS FIGURAS DE DON GIOVANNI, JUAN EL SEDUCTOR Y FAUSTO

En la figura de Don Giovanni la idea de sensibilidad es concebida como nunca antes, a saber: como principio. La facultad que lo determina es la de desear. *Don Giovanni es vida de inmediatez sensual* cuya negación es el espíritu. Hay que tener en cuenta que, una vez que es introducido el espíritu, el análisis de lo real sufre una transfiguración. Por eso, tanto la esfera estética como la ética son, finalmente, sinónimo de desesperación. Es decir, este esquema de análisis conceptual se construye sobre la base de otra distinción que atraviesa toda la obra del danés, a saber, la oposición entre el mundo pagano y el cristiano, resumido en la diferencia entre el mundo inmanente de la indiferencia estética y el mundo trascendente del “interés” ético por la existencia. Y lo que hace posible tal distinción es la introducción de la reflexión en el ámbito de lo inmediato, con lo cual el mundo de la naturaleza es inevitablemente transfigurado. El concepto de sensibilidad es definido tomando en consideración los siguientes elementos: la sensualidad, el amor erótico y la seducción. Todos ellos encuentran una mutua relación que jamás supera el ámbito de la mera inmediatez estética. Por eso, en sentido estricto, Don Giovanni no es un ejemplo cabal del seductor, pues eso exige la aparición de categorías ético-reflexivas. A Don Giovanni no lo mueve la seducción sino el deseo. El deseo produce la acción de la naturaleza sensible de un modo no teleológico. Quien obra a partir de este principio rector no lo hace de acuerdo con un fin, sino siguiendo los dictámenes de lo demoniaco, que es el modo que el “esteta A” encuentra al definir el poder de la naturaleza, y Don Giovanni es quien mejor expresa este poder a través del deseo. Por esta razón, lo erótico es definido aquí como seducción, aunque Don Giovanni no seduzca en un sentido pleno, como explicaremos con más detalle en el último capítulo de esta tesis.

Don Giovanni, por tanto, es presentado como la figura que expresa la sensibilidad elemental, la fuerza de la naturaleza definida de varias maneras: como lo oculto inexplicado, como deseo, como inmediatez y como erotismo. Además, el concepto que comprende todos estos predicados y del que solo la música puede dar cuenta es lo demoniaco. La música es lo demoniaco y su tema absoluto es el genio erótico sensible. Don Giovanni es absolutamente musical: desea de manera sensual, seduce con el poder demoniaco de la sensualidad y seduce a todas las mujeres. La palabra y el parlamento le son ajenos, pues, si no, se transformaría enseguida en un individuo reflexivo. Él carece en absoluto de esa permanencia, se apresura en pos de una desaparición eterna, exactamente como la música, de la cual debe decir que ha pasado tan pronto como deja de sonar y solo vuelve a ser cuando vuelve a sonar. En cambio, *Fausto es idea*, pero es una idea que es esencialmente individuo. Pensar lo demoniaco-espiritual concentrado en un solo individuo es algo a lo que el pensamiento puede llegar por sí mismo, pero no es posible pensar lo sensible en un solo individuo. Don Giovanni reside en la permanente oscilación entre ser idea, es decir, fuerza, vida... y ser individuo, oscilación manifestada en la vibración musical.

Siguiendo con la idea del “esteta A” acerca de que la sensualidad y el erotismo no existían antes del cristianismo, podemos afirmar, junto con Torres Garza, que Don Juan está muy lejos de encontrarlo entre los “buenos salvajes” o los “primitivos”, ya que la existencia de Don Juan sólo puede darse en una sociedad llena de reglas en las que él tendrá gusto, no tanto de librarse de las mujeres, sino de abusar de ellas. Ama el crimen en sí y pide tributo a esa moral de la que abusa. Él, más que nadie, necesita que haya reglas morales, pues solo esto le posibilita experimentar el gusto de burlarlas.

En el vértigo de la anarquía donde se complace, ese gran señor nunca olvida su rango. Su naturalidad es el desprecio; nada más alejado de la naturaleza. Ved cómo utiliza a las mujeres: incapaz de poseerlas, las viola primero moralmente para imponerse al animal; y en cuanto las ha tomado, las rechaza, como si fuera a cometer un crimen, más aún que el placer, lo que buscara... Si las leyes de la moral no existieran, él las inventaría para violarlas. Y eso es lo que nos hace sentir la naturaleza espiritual de su secreto, tan bien enmascarado por el pretexto del instinto.<sup>36</sup>

Don Giovanni no puede ver lo que tiene de único un ser precisamente porque más que una persona es pura potencia y es por eso que solo desea la novedad. Desea lo nuevo a toda costa porque no puede amar y comprometerse. Busca en todas partes su ideal y es seducido demasiado pronto por su más súbito y repentino parecido; y, por lo mismo, decepcionado siempre por la realidad. Entonces, se lanza hacia otras apariencias cada vez con más crueldad. Cuando la sensualidad se presenta como aquello que debe ser excluido y como aquello con lo que el espíritu no quiere vincularse, lo sensual toma la forma de lo demoníaco. Don Giovanni y Fausto son los gigantes o titanes de la Edad Media que no están lejos de parecerse a los de la Antigüedad por la grandiosidad de sus esfuerzos, sino porque toda su fuerza está reunida en un único individuo. Don Juan es la expresión de lo demoníaco definido como lo sensual y encarnado en una sola persona. Ahora bien, no se puede pensar lo demoníaco-sensible concentrado en un solo individuo porque más que ser pensado, se trata de una vibración musical y ésta es la principal diferencia entre Fausto y Don Giovanni: lo demoníaco espiritual sí puede pensarse, pero lo demoníaco sensual no, ya

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 84 y 85.

que, por ser sensual, sólo podríamos acceder a él a través de los sentidos, de ahí su vibración musical.

Nunca antes la sensualidad había sido concebida como es concebida en el Don Giovanni: como principio. Es por eso que lo erótico se define a partir de Don Giovanni como seducción. En el helenismo la idea de seducción falta por completo y la razón principal de esto es que la fuerza que tenía Eros era de índole más bien anímica y no sensual, al mismo tiempo que aunque Eros era el dios del amor, en ningún momento lo vemos caer poseído por la fuerza del deseo. Lejos de eso, gracias a él se podía experimentar el arrobamiento, el flechazo, o algún otro filtro amoroso, mientras él permanecía impávido a la fuerza de la sensualidad tal como la entendemos a partir de Don Giovanni. Si se enamoraban, se insistía hasta llegar a la posesión y si lo conseguían, buscaban un nuevo amor. En este sentido encontramos una semejanza con Don Juan.

[...] para sólo mencionar a uno de ellos, Hércules podría haber aportado una lista bastante considerable, teniendo en cuenta que solía encargarse de familias enteras que contaban con hasta cincuenta hijas, y algunos relatan que, a la manera de un buen yerno, se hacía cargo de todas ellas en una sola noche. Pero es esencialmente diferente de Don Juan, no es un seductor.<sup>37</sup>

Al ser Don Giovanni concebido musicalmente, se puede escuchar en él toda la infinitud que hay en la pasión, pero también su poder infinito al que nadie puede resistirse. Se escucha el salvaje apetito del deseo y, al mismo tiempo, la victoria sobre ese deseo y a la que es imposible oponer resistencia. Para Don Giovanni no hay obstáculos y, si los hay,

---

<sup>37</sup> Søren Kierkegaard, “Los estadios...”, *op. cit.*, p. 113.

éstos avivarán la pasión y acrecentarán el goce. Para él la victoria es siempre segura y los obstáculos se transforman en incentivos. Esa vitalidad y esa fuerza es la que hacen de *Don Juan* de Mozart una figura demoniacamente poderosa e irresistible, al mismo tiempo que hará de él un ser transgresor que libremente dice “no” a la salvación de su alma en un mundo donde la salvación y la eternidad se imponen como creencia absoluta. Don Giovanni no quiere su salvación, simple y sencillamente porque no la desea. La idea de eternidad no lo seduce en absoluto y tampoco lo seduce la idea de un cambio de vida. A Don Giovanni no se le puede convencer como intenta Doña Elvira, con elementos morales y racionales, por esto mismo es pagano. De aquí que al seductor no se le pueda convencer, precisamente porque para él no hay otro vehículo que lo lleve a desear la vida que no sea la seducción y por tanto resulta inútil querer convencerlo a través de la argumentación.

Por otro lado, ¿qué tan libre de ser de otra manera es Juan el Seductor? Para él lo único posible es la estética como vida y es incapaz de asumir la responsabilidad de tener que dar explicaciones a Cordelia. Él no se rige por las imposiciones y las consecuencias de una vida ética justamente porque no es libre de elegir ser de otro modo. Él es un ser completamente absorto en el modo estético de ser y está dispuesto a perder su alma porque, al igual que a Don Giovanni, tampoco lo seduce la idea de eternidad; de hecho, es incapaz de comprenderla, imaginarla, desearla y ser seducido por ella. El narrador de *Diario de un seductor* trata, al igual que Cordelia, de apelar a la conciencia de Johannes para que cambie de vida, pero ciertamente, por ser un seductor pagano, no se le puede convencer con elementos éticos, racionales y morales que él está lejos de comprender o tan siquiera encontrarles significado alguno. Para Johannes no hay otra lógica que no sea estética.

El “esteta A” piensa a Fausto como una reproducción de Don Giovanni, pero, al pensarlo como una reproducción, hace que sea al mismo tiempo distinto. Por eso, aun

deseando lo mismo que Don Giovanni, lo desea de otro modo y, al mismo tiempo, lo que desea está presente de otro modo. Igual que Don Giovanni, Fausto es un *daimon*. Lo sensual únicamente tiene importancia para él hasta después de haber perdido significado el mundo en el que vivía anteriormente. Fausto es un alma que duda y por lo mismo ésta no encuentra nada sobre lo que reposar. De pronto se aferra al amor de Margarita, no porque crea en el amor, sino porque en el amor que ella le ofrece encuentra reposo, lo entretiene y aparta su atención de la nada, de la duda que tanto lo aqueja. El placer que siente Fausto dista mucho del placer que es capaz de sentir Don Giovanni. Él no tiene un alma ligera y despejada ni tampoco jovialidad y alegría. Él no busca el placer de la sensualidad, sino que desea la inmediatez del espíritu. Fausto busca una vida inmediata en la que pueda rejuvenecerse y revitalizarse, ¿y dónde encontrarla mejor que en el abrazo amoroso que le ofrece Margarita? Nadie como Fausto sabe que esto es fugaz; no cree en ese amor de la misma manera que tampoco cree en alguna otra cosa, pero sólo la plenitud que ve en la inocencia de Margarita puede reconfortarlo un instante.

Mefistófeles le permite ver a Margarita a través del espejo, y sus ojos se divierten al contemplarla, pero él no desea su belleza sino la alegría genuina e inmediata de un alma femenina. En cierto modo desea como lo hace Don Giovanni, pero de un modo completamente distinto. Fausto no busca una mujer instruida, pues esa instrucción nada podría enseñarle a él que sabe tantas cosas. En cambio, una joven inocente viene de otro mundo de significado y eso mismo es lo que hace que esté por encima de él, aunque ella, en su clara inocencia y cristiana humildad, sea incapaz de reconocerlo. Ella es inmediatez y únicamente en esta inmediatez ella se convierte en el deseo de Fausto de manera sensual y espiritual.



Don Juan y Fausto son gemelos míticos [...] mitades complementarias de un ser doble [...] Don Juan es inteligente, enamorado de claro saber, tiene una cabeza fáustica; Fausto es voluptuoso, está deseoso de amor, tiene sentidos y un corazón donjuanesco [...] Fausto es la inteligencia de Don Juan; Don Juan es el erotismo de Fausto [...] El romanticismo llegará a la conclusión de que Don Juan y Fausto buscan, ambos, lo absoluto, y que el héroe único se llama Fausto cuando exige este absoluto a la ciencia, Don Juan cuando lo exige a la voluptuosidad.<sup>38</sup>

Fausto es un transgresor del cristianismo ortodoxo y trastorna toda moral, busca la eterna juventud o, lo que es lo mismo, la eterna vida y jovialidad que hay en un corazón que cree y vive en la inmediatez. El escepticismo de Fausto contrasta con la inocencia de Margarita y, de hecho, no disfruta arrebatándole su fe pues es sólo en virtud de su fe que ella adquiere grandeza. Fausto se esforzará elaborando mentiras y promesas para mantener íntegra la fe de Margarita, pero en ella se irá intensificando cada vez más el apego hacia él y entre más grande se va volviendo él ante los ojos de ella, ella se irá haciendo cada vez más pequeña e insignificante para ella misma y, por lo tanto, también para Fausto: “Fausto y Don Juan, como figuras medioevo-renacentistas, son representaciones del cauce de la negación de la pasión por lo infinito; privilegiados en cierta forma; son almas impensablemente separadas del cuerpo y sus apetitos pero, sobre todo, son oriundos del pasado pagano”.<sup>39</sup> Fausto se entrega y comulga con el espíritu que todo lo niega al afirmar que la dignidad del hombre no se detiene ante lo excelso de los dioses. Quiere cruzar el pasillo de los infiernos aunque sabe que corre el riesgo de diluirse en la nada.

---

<sup>38</sup> Michelin Sauvage citado por Denis de Rougemont, *Los mitos...*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>39</sup> Elsa Torres Garza, *Kierkegaard dramaturgo...*, *op. cit.*, p. 236.

Sin cuidado me tiene el allá arriba. En reduciendo tú a escombros este mundo, que el otro surja luego en hora buena. De esta tierra es de donde manan mis goces, y este sol el que mis dolores alumbrá; luego que yo los deje a ambos, que pase lo que pasar quiera y pueda. De eso no quiero yo oír hablar más, ni tampoco de si allí también se odia y se ama, ni de si hay también allí arriba y abajo.<sup>40</sup>

Él sabe que, para moverse en el mundo al que pertenece y ganarse la confianza de Margarita, tendrá que aparentar ser un hombre religioso. Margarita sospecha que no lo es y cuando le pregunta le contesta con evasivas. Le dice que es un hombre bueno, capaz de dar sangre y vida, y que a nadie quiere quitarle ni sus sentimientos ni su fe. Pero Margarita siente que eso no basta y que hay que creer y venerar los Santos Sacramentos y no solo venerarlos sino también desearlos. Abiertamente le pregunta si cree en Dios y él consigue dar una respuesta un tanto general:

¿No está ahí arriba la bóveda del cielo? ¿Y no tenemos aquí abajo, sólida, la tierra? ¿Y no nos miran desde arriba con amigables ojos los eternos luceros? ¿No te miro yo a ti a los ojos y no se te sube a ti todo hacia la cabeza y el corazón y se cierne en eterno misterio, invisiblemente, visible en torno a ti? Llena con todo eso tu corazón cuán grande sea, y si en ese sentimiento, enteramente arrobada, eres feliz, ponle el nombre que quieras. ¡Llámalo felicidad!, ¡corazón!, ¡amor!, ¡Dios! ¡Yo para Él no tengo ningún nombre! El sentimiento es todo; ruido y humo son los nombres que empañan el fulgor de los cielos.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Johann W. Goethe, *op. cit.*, p. 791.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 821 y 822.

Hay también otro elemento que contribuye a generar desconfianza en Margarita y es la cercanía que Fausto tiene con Mefistófeles, a quien percibe como alguien incapaz de amar a nadie. Ante su presencia, ella no puede rezar. Ella ignora que si Fausto está con él es porque precisamente de él obtiene la fuerza que necesita; y que, a manera de fuente, lo hace sentirse seguro, empoderado y jovial. Además, si lo buscó y pudo pactar con él, fue porque no le teme sino que, por el contrario, se ha sentido atraído por la inmediatez que le ofrece y que lo aleja de la desesperación y la eterna duda en la que se encontraba (y que seguirá encontrando cada vez con más fuerza). Kierkegaard afirma en *Los Diarios*:

Así como nuestros antepasados tenían una diosa del deseo, así también pienso que tenemos en Fausto una personificación de la duda. Él no debe ser otra cosa, y es un pecado contra su idea que Goethe haya hecho que se convierta, como cuando Merimée hizo que Don Juan se convirtiera [...] Él se entregó al diablo para alcanzar la iluminación que no tenía antes, y precisamente porque se entregó al diablo, la duda aumentó. Si bien Mefistófeles, a través de sus anteojos, le hizo ver a Fausto el interior de los hombres y los secretos ocultos de la tierra, sin embargo, debía alimentar continuamente su duda, porque Mefistófeles era incapaz de iluminarlo en el sentido intelectual más profundo. Fausto jamás podría dirigirse a Dios a través de su idea, porque en el instante en que lo hiciera, debería confesarse a sí mismo que verdaderamente allí se encuentra la luz, pero en ese mismo instante negaría su carácter de hombre que duda.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Søren Kierkegaard, *Los primeros diarios. Volumen I: 1834-1837*, Universidad Iberoamericana, México, 2011a, p. 74.

## Capítulo 2. La estética en Søren Kierkegaard: la inmediatez, el tedio y el vértigo

*Nada tenía entonces, y, sin embargo, tenía lo suficiente:  
el impulso hacia la verdad y la complacencia en la ilusión.  
Dadme de nuevo aquel ímpetu indómito, aquella honda,  
y dolorosa dicha, la fuerza de la esperanza, el poder del amor.  
¡Devolvedme otra vez mi juventud!*  
Goethe, *Fausto*

El modo de ser estético es un modo de ser caracterizado por vivir en la inmediatez donde nada media entre lo que se desea y el cumplimiento del deseo. Lo estético, tratado desde la óptica del “autor A”, aparece como una disposición del espíritu hacia los objetos o hechos que son capaces de suscitar el despliegue de toda la emotividad y que, por ello, enriquecen de forma muy notoria la experiencia vital. El ámbito de lo estético no se relaciona exclusivamente con el arte, sino que es una dimensión esencial o posibilidad integral de la existencia. La clave existencial que explica con precisión y claridad la categoría de la inmediatez como postura ante la vida, será la manipulación entendida como arte de gozar de los demás sin ningún escrúpulo.

No debemos confundir la inmediatez con la frivolidad y la banalidad. Don Giovanni, Fausto y Juan el Seductor viven la inmediatez con total intensidad y es precisamente esto lo que hace que el estadio estético les dé la posibilidad de salir del mismo. El *pathos* estético es solo el principio de un proceso más complejo, aquí la elección de uno mismo solo se asoma sin poderse realizar y concretar, dando paso a la desesperación. No es posible elegirse a sí mismo si se permanece en el estadio estético y en

ello radica precisamente la desesperación. El esteta elige el vino, las mujeres, el deseo, pero es incapaz de elegirse a sí mismo.

El salto cualitativo de un estadio de vida inmediata a otro estadio de vida relacional, se lleva a cabo por medio de una brusca conmoción existencial que sacude a la persona en su ser más profundo, y lo arranca súbitamente del modo de ser inmediato y de su dispersión en el mundo para enfrentarlo consigo mismo, dejando claro que el placer físico y la auténtica reflexión no pueden convivir.

De las tres figuras trabajadas por el “esteta A” sobre la inmediatez, Don Giovanni será quien mejor encarne la inmediatez del hombre estético. Él será quien viva una existencia cuyo objetivo será la búsqueda instintiva del placer inmediato. Para Don Giovanni, su vida y su acción estarán determinadas únicamente por su estado de ánimo en cada momento y ésta será su forma natural de relacionarse con el mundo. Vive en la inmediatez, busca el instante placentero, es hedonista, vive apegado a las cosas, no se compromete con nada ni con nadie que no sea su mismo deseo, pero cae en la desesperación. Así lo explica Goñi en su libro *El filósofo impertinente*: “Desespera ante la imposibilidad de encontrar la eternidad en el instante, porque es incapaz de repetir los instantes felices y de recuperar el pasado. La única forma de huir del tedio, la inquietud y la inestabilidad propios de esta esfera es optar por una vida ética auténtica”.<sup>43</sup>

En este capítulo se profundizará en la inmediatez de Don Giovanni y también en el modo de ser reflexivo que encarnan las figuras de Juan el Seductor y Fausto, y con esto se definirá el primer estadio de la existencia que corresponde al *pathos* estético. Veremos cómo se da el estadio de la inmediatez en cada una de estas figuras y de qué manera viven el tedio y el vértigo desde la existencia en la que libre y conscientemente se desenvuelven.

---

<sup>43</sup> Carlos Goñi, *op. cit.*, p. 90.

Si bien, el filósofo de la existencia, parte del estadio estético para dar el salto a los estadios ético y religioso, no todos lo dan y prefieren vivir en el vértigo que provoca estar suspendido sobre la nada. Las figuras literarias de Juan el Seductor y de Fausto, así como también la figura musical de Don Giovanni, son ejemplos de una vida estética trágica cuya tragedia consiste en apostarle todo a la intensidad que suscita en ellos el despliegue de toda su emotividad a sabiendas de que atrás de todo ello está la Nada, de que no habrá perdón, pues distan mucho de mostrar un arrepentimiento que pueda reconciliarlos con el orden ético y religioso establecido. De ahí que sean personajes paganos por elección propia, pues, habiendo conocido a Dios y su ofrecimiento de redención y vida eterna, lo desdeñan quedando únicamente circunscritos a su propio goce estético y apreciación de la vida.

## 2.1 SOBRE LA INMEDIATEZ

*...y hasta los múltiples placeres de la realidad  
son demasiado poco para él en comparación  
con el goce de sí mismo.*

Søren Kierkegaard, *Los estadios eróticos inmediatos*.

La reflexión no puede expresar lo que es inmediato ya que está unida al lenguaje y por esto mismo es que el lenguaje no puede explicar la musicalidad. Si el erotismo característico del estadio estético se manifiesta en la inmediatez, ajena a toda reflexión, solo podrá ser expresada por la música. Es por eso que Don Giovanni de Mozart (el Don Juan musical) es el perfecto ejemplo para expresar lo que es la inmediatez para el “esteta A”; quien, además, afirma en *Los estadios eróticos inmediatos*: “La línea que el celo religioso ha recorrido en este sentido la podemos señalar, poco más o menos de la siguiente manera: cuanto más

rigurosa era la religiosidad, tanto más renunciaba a la música y, por contrapartida tanto más insistía en el valor de la palabra”.<sup>44</sup>

El prototipo de hombre inmediato será para el “esteta A”, Don Giovanni en sus dos versiones: Don Giovanni, el erótico musical protagonista de la obra de Mozart, y Juan el Seductor, protagonista del *Diario de un seductor*. Como Cañas destaca al hablar de la obra señalada, será el mismo Juan el Seductor quien en un momento de nítida sinceridad consigo mismo anote en su cuaderno íntimo la siguiente frase: “Lo único que busco es la inmediatez”.<sup>45</sup>

Si bien, tanto Fausto como Juan el Seductor personifican la inmediatez en cuanto a su modo estético y erótico de relacionarse con el mundo, el ejemplo perfecto de inmediatez será Don Giovanni por su musicalidad. La música sobrevive al concepto y es inaprensible, al igual que lo es el alma de Don Giovanni, que baila en un gozo que está pleno de sí mismo y que no puede parar de hacer esta danza que para él es la vida.

Don Giovanni existe danzarín y ligero como un chispazo dado en un instante, más rápido que lo que tarda en decirse. Él encarna la vida sensual e inmediata y serán las mismas mujeres las que correrán hacia él como quien corre hacia una fuente llena de vitalidad que no se agota y se alimenta de ella misma. Esa vitalidad que está presente en el modo de desear de Don Giovanni es lo que lo hará profundamente deseable e irresistible a los ojos de las mujeres que se agolpan a su paso. Don Giovanni tiene muchas características: “...pero sobre todo hemos de destacar en él una persistente actitud de vivir en la mentira, que esencialmente hace de él un ser mentiroso: engaño, máscara, falsedad y

---

<sup>44</sup> Søren Kierkegaard, “Los estadios...”, *op. cit.*, p. 128.

<sup>45</sup> José Luis Cañas, *op. cit.*, p. 22.

doble vida son sus *existentialia*. Por ejemplo, su condición o hábito antiguo es —según confesión propia— prometer, engañar, seducir, fingir, burlar y huir”.<sup>46</sup>

Don Giovanni posee una existencia que no siente ningún tipo de remordimiento sino que, por el contrario, se mofa de la eternidad cuando Leporello su sirviente le pregunta si no le teme al infierno. Será el mismo Leporello, desesperado ya de encubrirlo ante todas sus mujeres desechadas y sus prometidos, quien le pregunte en qué cree. A lo que le responde: “Creo en que dos más dos suman cuatro y que cuatro y cuatro son ocho”.<sup>47</sup> Esta respuesta tal vez hoy en día, en nuestro mundo secularizado, no provocaría mayor escándalo, pero afirmar “Creo en que dos más dos son cuatro” en el mundo sacralizado y medieval en el que se sitúa la obra es toda una provocación y un desafío que lo convertirán en un ser pagano y demoníaco que se mantiene firme en sus creencias secularizadas, incluso cuando las llamas del infierno se le acercan para devorarlo.

No es un gozo ético ni religioso el que siente Don Giovanni frente a cada una de sus mujeres, sino un gozo que dura mientras llega otra mujer o, lo que es lo mismo, otro objeto de deseo para reemplazar al anterior. Sin embargo, la manipulación de la que se vale Don Giovanni para seducir a Doña Ana y a Doña Elvira no es una seducción artificiosa, reflexiva y estudiada, puesto que él mismo encarna la seducción en su ser musical: “Propiamente en Mozart no se habla del poder seductor de Don Giovanni, se lo plasma a través de una música que nos revela al personaje, especialmente como fuerza, instinto y manipulación, es decir, como un auténtico pathos existencial”.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>47</sup> Molière, *op. cit.*, p. 89.

<sup>48</sup> José Luis Cañas, *op. cit.*, p. 72.



La música supera a las demás artes en la capacidad de expresar la inmediatez erótica y la seducción, afirma el “esteta A”. Si bien hay otros Don Juanes literarios, tal como los españoles de Tirso de Molina y de José Zorrilla, o el de Molière, por mencionar algunos, ante nuestro autor estos autores no llegan a la grandeza de Mozart porque están atrapados en el lenguaje literario, mientras que la música de Mozart logra expresar la inmediatez de la sensualidad erótica. Así continúa Cañas: “Don Giovanni representa el poder seductor que encierra la entrega de la seducción inmediata y de la exaltación vital, y esto no se ve, se oye. Solo la música puede representar con precisión la relación inmediata con lo real”.<sup>49</sup>

Para el Don Juan *Johannes* del *Diario de un seductor*, lo importante no son las aventuras amorosas, sino el impacto interior que en él produce la evocación de esas aventuras, más que en los hechos, es en la reflexión sobre su vida amorosa donde él encuentra el placer, a la cual él ubica en un mundo estético superior que trasciende los valores y las leyes que mueven al mundo cotidiano.

Juan el Seductor, a diferencia de Don Giovanni, es un conquistador que encuentra el gozo al ejercer la seducción sobre una mujer que ha sido previamente seleccionada. Además, a diferencia del Don Giovanni musical, no puede parar de seducir, él anota y va sumando en su lista las 1003 mujeres seducidas, deteniéndose con satisfacción a ver la transformación espiritual y estética que ha experimentado las mujeres que ha escogido. Para él no es importante correr sino detenerse y saborear el juego de la seducción (manipulación); en esto consiste la esteticidad para él. En el instante que dura su amor, no piensa en ninguna otra sino que todo su ser está embebido en la hazaña de la posesión, no

---

<sup>49</sup> *Idem.*

de tipo carnal sino espiritual y estético: “Ella no ve al delincuente que hay en él, pero tampoco la persona noble, le siente de modo estético”.<sup>50</sup>

Johannes es un hombre estético y para él solo importa la inmediatez de lo erótico, de lo sensual e incluso espiritual que está viviendo y que no dejan espacio para construcciones éticas. De hecho, la eticidad del noviazgo de Cordelia con Eduardo es algo que lo aburre profundamente, y al respecto dice: “Lo fastidioso de un noviazgo es y será lo que en él hay de ético. Lo ético es tan tedioso en la ciencia como en la vida. ¡Vaya diferencia! Bajo el cielo de la estética todo es fácil, bello, efímero, cuando la ética forma parte de ello, todo se vuelve duro, anguloso, infinitamente *langweilig* (aburrido)”.<sup>51</sup> Este personaje kierkegaardiano, más que una representación poética de lo donjuanesco fue un mero recurso del autor para ilustrar sus consideraciones sobre lo estético. De ahí la diferencia de ese Don Juan en relación con los homónimos de otros autores, de ahí también su profundidad.

Johannes es un esteta y como todo esteta su gozo estará en la creación de su obra maestra. En este caso, Cordelia es su obra maestra; obra que no pretende durar para siempre pues ello depende del tiempo que tarde en construirla. La creación estética-espiritual de Cordelia a través de los artificios que usa Johannes se parece a esos mandalas de arena tibetanos que una vez hechos deben destruirse, pues si algo interesante hay en ellos es todo el proceso de elaboración en la persecución de la belleza que, una vez lograda, deberá desaparecer, pues nada hay más ajeno al sentido estético que querer detener y conservar la belleza. Así, pues, una vez que Cordelia alcanza a ser la obra consumada de Johannes, deberá destruirla, pues una vez acabada ya no es interesante.

---

<sup>50</sup> Søren Kierkegaard, *Diario de un seductor*, en *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida. Vol. 1*, Trotta, Madrid, 2006, p. 316.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 367.

El mismo Johannes no se comprende a sí mismo como seductor sino como esteta, como un erótico, alguien que ha captado que la esencia del amor consiste en asumir que toda relación se acaba tan pronto como uno ha gozado lo último. Así es como Johannes se agita en sus propias aguas, en ese sentimiento de inmediatez que tanto regocijo le provoca y tanto placer le causa. Agitarse en uno mismo, en él mismo. Por encima de todo es un melancólico buscador de la belleza, trata de burlar lo ordinario de la vida cotidiana buscando emociones y plenitudes que la superen. La belleza es la conmoción de las fibras más profundas de su interioridad, conmoción que él busca jugando imaginativamente con lo exterior, con las personas, situaciones o cosas. No obstante, al igual que el mismo Kierkegaard conoce de antemano lo efímero de esa conmoción, la melancolía a que conduce y el precio de la soledad con la que hay que pagarla.

De alguna manera, Johannes goza obteniendo de Cordelia lo que nunca ha podido obtener de sí mismo: ese arrobamiento, ese enamoramiento, esa entrega que él tanto ha estudiado y calculado en ella. Él se conoce y sabe que, aun siendo tan experto en las artes eróticas y sabiendo tanto del amor sensual, para Cordelia él no deja de ser también un amor espiritual, puesto que él nunca ha podido observar esa entrega y ese temblor en él mismo. Él no conoce la angustia y el temblor de estar enamorado; como él mismo reconoce, nunca ha perdido la serenidad y bajo la máscara de sus complejos y elaborados rituales amorosos, hay una grave ironía cuya agudeza atraviesa toda opinión convencional; la vida convencional es justamente el blanco de su burla. Y es que para Johannes, ese anhelo de belleza es un intento de destruir el respeto que está detrás de toda la legalidad sobre la que se erige la comunidad, en este caso, la pequeña comunidad donde la vida de Cordelia se desarrolla.

Él no quiere ver en Cordelia una carga. Es por eso que la eticidad del noviazgo le abrumba al igual que pensar en el matrimonio. No se trata de cargar con el ser amado, porque si lo hiciera dejaría de ver en él ese ideal espiritual que tanto le atrae. Lo que Johannes quiere obtener de Cordelia, más que su cuerpo es su espíritu. Ahí radica la verdadera pertenencia. No se trata de cargar con ella sino, aprovechar la ingravidez que su esteticidad e inmediatez le imponen entre su espíritu y el de ella. Ella no deberá ser para él un lastre moral sino que deberá regir el juego propio de la libertad. Deberá serle tan ligera que pueda llevarla en brazos. Así lo expresa él mismo:

El arte está en permanecer lo más receptivo posible en relación con la impresión, saber qué impresión causa uno en cada muchacha y qué impresión obtiene uno de cada una. De este modo incluso uno puede incluso estar enamorado de muchas a la vez, porque está enamorado de una forma diferente en cada caso concreto. Amar a una es demasiado poco; amarlas a todas es superficial; conocerse a uno mismo y amar al mayor número posible, hacer que la propia alma esconda todos los poderes del amor de manera que cada una obtenga su alimento determinado mientras que, sin embargo, la conciencia lo capta todo — eso es placer, eso es vivir.<sup>52</sup>

No se trata para Johannes de poseer a una joven en sentido externo, sino de gozarla artísticamente. Por eso el comienzo deberá ser lo más artístico posible. Pero, ¿qué quiere decir artístico? Es aquí donde se justifica la maquinaria de los artificios y la seducción que, si bien la desarrollaremos a profundidad en el siguiente capítulo, esbozaremos aquí con todo su fulgor inmediato. Será ahora cuando Johannes despliegue toda su capacidad

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 362.

seductora ante Cordelia simulando encuentros fortuitos, creando conversaciones que empiecen a despertar en ella un interés y una curiosidad cada vez mayores hacia él. Ella creerá que en su relación con Johannes hay un curso espontáneo y en esa espontaneidad se sentirá como una parte que irremediamente se acerca a cumplir con un destino elegido con libertad dentro de la casualidad de los encuentros con Johannes. Ignora que ha sido presa de una historia que Johannes ha desplegado en su cabeza con la única finalidad de lograr la esteticidad y el gozo inmediato. En ese momento Cordelia aún es novia de Eduardo. Mientras tanto, Johannes no tiene prisa. Para él es motivo de deleite ver cómo la promesa de matrimonio y la eternidad que ésta conlleva se van disolviendo en el instante erótico imaginario que experimenta Cordelia frente a él: “Cuando yo haya llevado las cosas al punto en que ella haya aprendido qué es amar y qué es amarme, el noviazgo se romperá como una forma imperfecta y ella me pertenecerá. Otros, cuando han llegado a este punto, se prometen y tienen así buenas perspectivas para un tedioso matrimonio por toda la eternidad. Que se las arreglen”.<sup>53</sup> Que se las arreglen los que creen en noviazgos y en matrimonios. Cordelia no será jamás la novia de Johannes, pero él no cree que esto sea algo desafortunado para ella porque a cambio ella podrá estar segura de que se le dará un trato estético en todo momento, por más que acabe siendo engañada.

A Johannes no le interesan las historias familiares de Cordelia y no deja de sorprenderle que los jóvenes en sus noviazgos hablen tanto de ellas cuando lo único que debe importarles es la inmediatez. Él no busca historias, para él sus propias historias son suficientes; él lo que busca es inmediatez. ¿Ama a Cordelia? Sí, en sentido estético. Johannes es un hombre estético que ve en la mujer un inagotable tema de reflexión. Él

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 375.

mismo piensa que el hombre que no siente esta necesidad de reflexionar y estudiar a la mujer, puede ser lo que él quiera y tener muchos atributos, pero nunca será un esteta.

Una vez que logra concluir su obra con Cordelia, una obra que consiste en obtener por completo el arrobamiento carnal-espiritual de ella hacia él, haciendo que su entrega sea completa, Johannes no puede continuar con ella porque ya no hay nada estético que retenga su espíritu y la abandona. Sin embargo, Johannes no experimenta gozo al abandonar a Cordelia, su gozo estaba en conquistarla, en hacer de ella una obra estética. Ahora que la obra se ha consumado, ya no siente el más mínimo gozo y lo único que quiere es no verla nunca más. Se acabó. Tal suceso lo describe así:

[...] ahora se acabó y no deseo verla nunca más. Cuando una muchacha lo ha dado todo, es débil, lo ha perdido todo; pues la inocencia, que en el hombre es un momento negativo, en la mujer es el mérito de su esencia. Ahora, toda resistencia es imposible y sólo mientras ésta existe es bello amar, cuando cesa, es debilidad y costumbre. No quiero acordarme de mi relación con ella; ha perdido el aroma [...] No me despediré de ella; nada me resulta más aberrante que el llanto de la mujer y las súplicas de la mujer [...] Si yo fuera un dios, haría por ella lo que Neptuno hizo por una ninfa; transformarla en hombre.<sup>54</sup>

La inmediatez se vive de diferente manera en cada una de las figuras que se desarrollan y exponen en esta tesis. En el caso de Fausto, la inmediatez es vivida mas bien como un anhelo. Fausto<sup>55</sup> es un hombre profundamente insatisfecho. En su alma anida un

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>55</sup> Marshall Berman, en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, describe al *Fausto* de Goethe como “la tragedia del desarrollo” porque por más que Fausto tenga buenas intenciones para con la humanidad en su etapa desarrollista, finalmente su destino es trágico, ya que lo que está detrás de todo Fausto es que no se puede lograr un bien a través de un mal. Ése es el significado del adjetivo “fáustico”, que pese a ser de gran importancia, no trabajaremos a profundidad en esta tesis para no desviarnos del tema y de su punto central.

vacío existencial que ningún libro, lectura o remedio científico ha podido llenar. Ese vacío, expresado a manera de duda, se hace cada vez más presente cuando él va cumpliendo años y empieza a sentir que va perdiendo energía, vigor y juventud. La pérdida de juventud se vuelve cada vez más difícil de sobrellevar en proporción a su aprecio por la juventud de Margarita, quien posee una juventud esplendorosa y fulgurante, que va aunada al esplendor que le otorgan sus creencias e ilusiones.

Fausto cada vez se siente más y más desconectado de su entorno profundamente religioso y para él las verdades eternas son verdades vacías de significado. Él ha optado por no seguir el camino que conduce a la eternidad y justo ahora, a su mediana edad, experimenta una crisis que se hace más aguda al escuchar repicar las campanas que le recuerdan ese mundo sagrado en el que no cree. Fausto vislumbra que, más allá del mundo pueblerino en el que se desenvuelve, hay otras cosas y quiere conocerlas. Así, un día expresa para sí mismo su deseo: “Mi pecho, curado ya del afán de saber, no ha de cerrarse en adelante a ningún dolor, y en mi ser íntimo quiero gozar lo que de toda la Humanidad es patrimonio, aprehender con mi espíritu así lo más alto como lo más bajo, en mi pecho hacinar sus bienes y sus males, y dilatar así mi propio yo hasta el suyo y al fin, como ella misma, estrellarme también”.<sup>56</sup>

Mefistófeles irrumpe en escena justo en el momento en que Fausto está más insatisfecho. Parecería que la insatisfacción de Fausto es su puerta de entrada. Esa insatisfacción generada por vivir en un mundo pagano donde la eternidad y el infinito resuenan sin ningún sentido y ponen al hombre, en este caso a Fausto, de cara a sí mismo y a sus limitaciones.

---

Es precisamente esta característica lo que ha hecho que el *Fausto* de Goethe sea pensado como la *Iliada* de la vida moderna.

<sup>56</sup> Johann W. Goethe, *op. cit.*, pp. 792 y 793.

Será Mefistófeles quien se encargue de que Fausto sepa que no hay limitación alguna si pacta con él y no solo eso, que le dará también todo aquello que desea y necesita: juventud, seguridad, confianza, poderío y una serie de fortalezas que lograrán cautivar el corazón y el espíritu de la joven y desafortunada Margarita.

¡Qué diantre! Ciertamente, manos y pies y cabeza y trasero, tuyos son; pero todo aquello que frescamente gozo, ¿es por ello menos mío? Si puedo comprar seis yeguas ¿sus fuerzas no son mías? Me hago llevar por ellas y soy un verdadero hombre, como si tuviera veinticuatro piernas. ¡Ánimo, pues! Déjate de pensar las cosas, y ¡hala al mundo! Hazme caso; un tío que especula es como el animal al que un espíritu malo lleva en círculo de acá para allá sobre una hierba seca; en tanto, en todo alrededor se extienden bellos y verdes pastos.<sup>57</sup>

Mefistófeles le pide a Fausto a cambio de todo el poderío, juventud y vitalidad que le dará, no pensar. Los pastos verdes y bellos solo existen para aquel que no piensa la consecuencia de sus actos, y que, por el contrario, vive en la inmediatez. Afirma Mefistófeles: “Gris es toda teoría, mi caro amigo, y verde el áureo árbol de la vida”<sup>58</sup> y lo insta a despreciar toda razón y toda ciencia y a permanecer únicamente con artilugios o artificios para alimentar el espíritu del engaño. Para él, la sabiduría consiste en vivir con esta inmediatez alejada del raciocinio y de toda vida ética, en engañar para lograr obtener el gozo y la satisfacción deseados; ejercer dicho poder. Le advierte que al principio no le será fácil, como no lo es en un principio tampoco para el niño beber del pecho de su madre, pero que luego lo hace con deleite y presteza, y cada día le toma más gusto. Fausto comienza a

---

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 796.



ver a Margarita, quien se siente fascinada por este personaje, tan diferente a todos los demás hombres que conoce. Ella está muy lejos de imaginar que esa fuerza, poder de seducción y confianza que muestra Fausto le han sido conferidos por Mefistófeles, piensa que Fausto se rige por las mismas verdades eternas y religiosas que la mueven a ella. ¿Puede haber otras? En su mundo no logra imaginar siquiera que se pueda vivir al margen de tales verdades.

Margarita cada vez se siente más fascinada por él. Fausto ha desplegado una serie de artificios que lo han hecho a los ojos de ella alguien encantador e irresistible. Con ayuda de Mefistófeles, le ha regalado joyas que ella jamás ha visto y que al ponérselas han trastocado su espíritu llevándolo hacia otra orilla. Una orilla donde ha podido saberse bella, encantadora y dichosa, inmersa por primera vez en esa inmediatez descubierta gracias a Fausto.

De pronto Margarita recuerda su humilde, austero y cristiano origen. Sabe que no puede presentarse con esas joyas frente a su madre, pues la empezaría a atormentar con preguntas para indagar su procedencia. La madre, con toda su experiencia, sabe que ningún hombre rico regala joyas si no es a cambio de algo: “El oro tira todo, todo en el oro estriba. ¡Hay de nosotras las pobres!”<sup>59</sup>

Es tanto el gozo y el arrobamiento que siente Margarita que comienza a ocultarle cosas a su madre, al mismo tiempo que cada vez más le pertenece a Fausto, quien se siente extasiado pues, como el mismo Mefistófeles le advirtió en un principio, con el tiempo empieza a tomarle gusto a ser un hombre con tanto poder y confianza en sí mismo. Primero será el poder de ser interesante y seductor para Margarita, luego será el poder de brindar joyas, luego el de darle unas gotas a Margarita para su madre, quien duerme con ella, y

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 810.

lograr un encuentro nocturno entre ellos. Y, finalmente, poder asesinar al hermano de Margarita (Valentín), quien, al vislumbrar que Fausto sale de la ventana de la habitación de su hermana, lo enfrenta.

Poco a poco, toda esa inmediatez que siente Fausto va asustando a Margarita, quien vuelve a preguntarle si para él las verdades religiosas son importantes. Fausto sabe que ella no podría permanecer en esa inmediatez en la que él habita porque ella pertenece a otras regiones del espíritu. Aunque ella se sienta fascinada con Fausto, su fascinación surge de la diferencia. Ella sabe que Fausto es todo lo que ella no es, ni puede ser, así como también Fausto se siente sumamente atraído por aquella Margarita que en un principio representa todo lo que él no es, ni ha sido nunca, pues de haberlo sido, de haber sido él un hombre religioso y espiritual, capaz de creer en las verdades eternas, no hubiera sentido la desesperación que lo llevó aquella noche a pactar con el espíritu que todo lo niega.

A medida que Margarita se aleja cada vez más de sí misma para acercarse a Fausto, se va dando en Fausto una lejanía hacia ella: “Fausto sabe que ella no puede permanecer en esta inmediatez; él no la conduce en este momento hacia las altas regiones del espíritu, pues es de ellas de las que huye; la desea sensualmente y la abandona”.<sup>60</sup>

Para escribir su *Don Juan*, Kierkegaard se inspira más en *Fausto* que en el *Don Giovanni* musical de Mozart, pues ambos: Fausto y Johannes, hacen uso de la seducción reflexiva y, lo mismo que a Juan el Seductor, a Fausto no le interesa ser un seductor incansable e imparable, a él le basta con una mujer y se detiene en ella sin ninguna prisa. Ni Juan el Seductor ni Fausto bailan como Don Giovanni. Ellos se conducen con paso lento, pero estable y, creyendo que han encontrado el amor, descubren que únicamente son capaces de encontrarse a ellos mismos.

---

<sup>60</sup> Søren Kierkegaard, *Siluetas*, op. cit., p. 222.

## 2.2 EL TEDIO

Probablemente si Adán y Eva no hubieran degustado el sabor del tedio, no habrían transgredido el mandato que les fue impuesto. Ellos tenían todo, así que no fue el hambre ni el frío lo que les hizo desobedecer. Si lo hicieron fue porque en ellos, a pesar de tenerlo todo, anidaba el vacío.<sup>61</sup>

“Constantin Constantinus”<sup>62</sup> relata en *La repetición* cómo se dio a la tarea de ir al teatro con la finalidad de sentir nuevamente la emoción que experimentó por primera vez al ver la obra, pero, ir a verla varias veces le bastó para caer en la cuenta de que no se da en absoluto ninguna repetición en la vida. En vano queremos repetir los momentos y las ocasiones que nos llenan de felicidad, ya que al intentarlo descubrimos —al igual que este seudónimo— que no hay ninguna repetición posible en la vida, pues la vida está llena de inmediatez.

Para el esteta cada momento es una partícula de tiempo que si se pierde ya no podrá recuperar. Por eso, sabe que lo único que tiene es el instante placentero que debe aprovechar antes que desaparezca. El momento es lo único eterno y por eso tiene que gozarlo al máximo. El instante es la única eternidad que sustituye a la eternidad infinita, trascendente. Para la persona religiosa, el valor del tiempo consiste en acercarnos a la eternidad, pero para el esteta el valor del momento consiste en sí mismo en su propia

---

<sup>61</sup> Heidegger trabajó a profundidad el concepto de la nada y cómo ésta se transforma en angustia —la que, a diferencia del miedo, siempre apunta hacia algo—, siempre se encuentra ante la nada. Ésta es una idea en la que Kierkegaard trabajó previamente y que sirvió para darle estructura al pensamiento heideggeriano y en general al pensamiento filosófico del siglo XX que ha hecho toda una disección de lo que es el vacío, la nada y el tedio, que, sin ser sinónimo de la nada y la vacuidad, es en parte lo mismo. Ana Carrasco Conde afirma: “La pasión de la modernidad por antonomasia; el tedio, del latín *taedium*, no es la pasión de la reacción ante la nada, sino la pasión de cuando la nada toma cuerpo”, véase Ana Carrasco Conde, “El tedio: la invasión de la nada”, *Blog filosofía & co.*, 29 de agosto de 2018.

<sup>62</sup> Seudónimo que usa Søren Kierkegaard en *La repetición*.

instantaneidad e inmediatez. Para nuestro autor la vida ético-religiosa tendrá en el instante la fusión entre lo temporal y lo eterno. Acerca de esto Goñi afirma: “El esteta ve en el momento nada más que tiempo que fluye constantemente y que hay que aprovechar. El esteta no cree, por tanto, en el ahorro, vive al día, gasta lo que gana; no así el individuo ético-religioso que sabe que una buena inversión puede multiplicar, al final, su capital”.<sup>63</sup>

La vida estética antes de caer en la desesperación, debe degustar el sinsabor del tedio. Una vida sin sentido que descansa en el vacío sucumbe necesariamente al aburrimiento: “Una vida que además, desconoce el horizonte de la eternidad, cuya mirada se arrastra por el suelo de la finitud, carece de sentido y cae en el tedio. El tedio descansa en esa nada que serpentea a través de la existencia y su vértigo es como aquel que se desprende de mirar hacia abajo en un infinito abismo, infinitamente”.<sup>64</sup>

El esteta sabe que el aburrimiento, y no la ociosidad, es la raíz de todos los males. Así, la solución para la ociosidad es el trabajo, pero éste no lo puede ser para el aburrimiento. Muchas personas intentan liberarse del aburrimiento sobrecargándose de actividades, optimizando su tiempo, haciendo negocios con una energía incontenible y, sin embargo, en el fondo, continúan igualmente aburridos. Goñi dirá que estas personas: “No saben lo que es el aburrimiento, lo confunden con la ociosidad y por esta razón no aciertan con la solución... El trabajo, la actividad, solucionan el problema de la ociosidad, pero no el del aburrimiento”.<sup>65</sup>

Por ello el hombre estético es incapaz de acceder a la repetición, que es la prueba irrefutable de lo eterno en el hombre. Por el contrario, únicamente accede al instante no

---

<sup>63</sup> Carlos Goñi, *op. cit.*, p. 54.

<sup>64</sup> Søren Kierkegaard, *La rotación...*, *op. cit.*, p. 298.

<sup>65</sup> Carlos Goñi, *op. cit.*, p. 52.

para conectarse con lo eterno sino porque para él ahí está la eternidad. Constantin Constantinus dirá en *La repetición*:

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. Claro que para ser verdaderamente feliz en este último caso, es necesario no dejarse engañar con la idea fantástica de que la repetición tiene que ofrecerle a uno algo nuevo, pues entonces le causará hastío.<sup>66</sup>

Más adelante será contundente al afirmar: "...si no se posee la categoría del recuerdo o de la repetición entonces toda la vida se disuelve en un estrépito vano y vacío".<sup>67</sup> El hombre estético es incapaz de repetir, por eso siempre está en busca de nuevas emociones y vivencias que no le pueden dar las personas ya conocidas. Es como el hombre que va al teatro a sentir la misma emoción que sintió la primera vez, pero se da cuenta que ese instante es fugaz e inaprensible de nuevo.

Don Giovanni —y en general todo Don Juan— siente fascinación por las mujeres que están acompañadas o tienen ya algún tipo de compromiso. Por ejemplo, él está con doña Anna, a pesar de que ella está prometida con Don Ottavio; está con Zerlina, aun cuando ella está con su prometido Masetto, y también está con Doña Elvira, cuyo compromiso era con Dios. Parecería que la rivalidad es un estímulo para este personaje que goza yendo de conquista en conquista. En *Don Juan o El convidado de piedra*, de Molière, Don Juan le relata a Sganarelle cómo le impresionó su encuentro con una joven:

---

<sup>66</sup> Søren Kierkegaard, *La repetición*, Alianza Editorial, Madrid, 2018a, p. 34.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 71.

La persona de que hablo es una joven novia, la más agradable del mundo, que ha sido traída por el mismo con quien ella va a casarse; y el azar me permitió ver esa pareja de amantes tres o cuatro días antes de su viaje. Jamás vi antes dos personas tan contentas la una de la otra y haciendo más patente su amor. La ternura visible de sus mutuos ardores me emocionó; llegó a mi corazón y mi amor comenzó por los celos. Sí, al principio no pude soportar verlos tan unidos; el despecho inflamó mis deseos y me representé un inmenso placer en poder trastocar su armonía y en romper ese cariño que ofendía la delicadeza de mi corazón. Hasta ahora, sin embargo, todos mis esfuerzos no han dado resultados y tengo que acudir al último remedio.<sup>68</sup>

Lo que persigue Don Giovanni en su incansable conquista es la femineidad entera. No hay pruebas de que las 1003 mujeres con las que ha estado hayan estado comprometidas. De hecho la rivalidad que siente Don Giovanni por el prometido de la mujer que lo atrae no es la condición para lanzarse a conquistar a la mujer. A él lo atraen todas por el hecho de ser mujeres. Es un eterno enamorado de lo femenino. Lo que sí podemos decir es que la rivalidad para él es un reto o, mejor dicho, un divertimento. Él goza al comprobar cómo las promesas de fidelidad y amor eterno que las mujeres han proferido a sus prometidos se diluyen. Incluso Doña Elvira, quien tenía un compromiso con Dios, se entrega voluntariamente al cielo que Don Giovanni le ofrece.

A Don Giovanni le divierte profundamente el hecho de comprobar que las verdades y promesas eternas perecen ante el efecto de la sensualidad que provoca. Él podrá ser un libertino pero los demás también. Si se mantienen dentro de la eticidad y las verdades

---

<sup>68</sup> Molière, *op. cit.*, p. 53.

eternas es porque no conocen el poder de la seducción. Si lo conocieran, no podrían resistirlo. Ninguna puede hacerlo ante Don Giovanni. Veamos lo que afirma:

En fin: no existe nada más dulce que vencer la resistencia de una beldad, y en este sentido yo tengo la ambición de los conquistadores que vuelan permanentemente de victoria en victoria sin poder decidirse a coartar sus deseos. Nada hay que pueda contener la impetuosidad de los míos: siento que mi corazón es capaz de amar a toda la tierra e, igual a Alejandro, desearía que existiesen otros mundos para poder extender hasta ellos mis conquistas amorosas.<sup>69</sup>

En realidad el Don Juan musical, por la inmediatez que lo caracteriza, no es consciente de esta reflexión acerca de lo vanos y leves que son los principios morales de alguien que ha sido atravesado por su poder seductor. Como en él destaca ante todo la inmediatez, no cabe el lenguaje para estructurar tal idea, y que sí podrá ser estructurada por el seductor reflexivo del “autor A” en el *Diario de un seductor*, pero sabida de otra manera. La sabe o la siente mediante el magnetismo que genera, la sabe de manera inmediata en el efecto que produce. La sabe con toda la fuerza que le brinda la sabiduría corporal de la inmediatez. Y tan la sabe, tan sabe que la estructura de los preceptos morales y las verdades eternas es débil, que se lanza a romperlos como solamente él podrá hacerlo sin ningún titubeo, duda o consideración de por medio.

Esto divierte profundamente a Don Giovanni: percibir cómo no hay otra ley ni otra verdad que la que brinda la sensualidad, y ver cómo las promesas se disuelven en el gozo de la sabiduría inmediata. Él sabe que irá al infierno. Eso lo tiene completamente asumido,

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 50.

pero también sabe que irán todos con él pues, ¿qué es la eternidad frente a lo efímero de la sensualidad? Don Giovanni es el arquetipo del Eclesiastés que afirma que todo es vanidad.<sup>70</sup>

No es la falta de amor lo que empuja a Don Giovanni a ir de mujer en mujer. Es más bien porque ama a todas las mujeres con un arrebató igual y cada vez con todo su ser, por lo que necesita repetir esta donación. Recordemos que para él no hay una repetición que se da en la evocación. Si repite el acto de la conquista lo hace con una mujer diferente y lo hace porque para él no hay otra forma de vivir que la de amar cada vez como si fuera por primera vez.<sup>71</sup>

Si Don Giovanni deja a una mujer no es porque ya no la desee. Una mujer hermosa es deseable siempre. Si la deja es porque desea a otra. Don Juan es épico porque siempre es capaz de terminar y volver a comenzar con la misma intensidad. Su espíritu se halla adormecido y se relaciona gozosamente con el mundo: elige hoy esto y mañana otra cosa, pero no se elige a sí mismo en sus elecciones.

Él goza con la satisfacción de sus deseos, pero tan pronto como ha satisfecho sus deseos se pone a buscar un nuevo objeto, y así sucesivamente. Sin duda que engaña, pero no de tal manera que haya planeado de antemano su engaño. Lo que sugestiona a las seducidas,

---

<sup>70</sup> Albert Camus ve en Don Juan el ejemplo de una figura absurda. Imagina su final, incluso fantasea con que no ha muerto, ya que el convidado de piedra nunca llegó a cenar esa noche, así que Don Juan conoció el castigo de llegar a viejo. Todas las mujeres que hubo burlado en vida, así como todos los rivales despechados, claman venganza. Podemos imaginar a Don Juan en una celda de un monasterio de su natal Sevilla (en algún lugar tiene que envejecer): “¿Qué imagen más horrorosa que la de un hombre a quien traiciona un cuerpo y que, por no haber muerto a tiempo, consume la comedia esperando el fin, frente a frente con este dios que no adora, sirviéndole como ha servido la vida, arrodillado ante el vacío y los brazos tendidos hacia un cielo sin elocuencia que él sabe también sin profundidad?”, véase Albert Camus, “El mito de Sísifo”, en *Ensayos*, Aguilar, Madrid, 1981, p. 147.

<sup>71</sup> Así continúa Camus: “Cada vez ellas se equivocan profundamente y únicamente logran hacerle sentir la necesidad de esa repetición. ‘Por fin —exclama una de ellas— te he dado el amor’. No hay que asombrarse de que Don Juan se ría de ello. ¿Por fin? No —dice—, sino una vez más: ‘¿Por qué sería necesario amar raramente para amar mucho?’”, *ibid.*, p. 142.



engañándolas, es el poderío peculiar de su sensualidad... Para ser un seductor le falta ese tiempo previo en el que hacer sus planes, y también le falta ese tiempo posterior en el que llegará a tener conciencia de lo que había hecho.<sup>72</sup>

A pesar de sus múltiples amoríos, no podemos afirmar que Don Juan sea un coleccionista de mujeres. Para Camus, quien colecciona sabe vivir del pasado y Don Juan no sabe vivir del pasado ya que él rechaza este sentimiento... Él no sabe mirar retratos.

Si imaginamos a Don Juan pasando sus últimos años en una celda de ese monasterio en tierras españolas, podemos imaginarlo mirando por una ventana en la que se puede ver una tierra ardiente y árida como su alma. ¿Qué mira Don Juan? ¿Qué se puede mirar cuando no se tiene la capacidad de evocar? “Si mira algo, no son los fantasmas de los amores huidos, sino quizá, por una ardiente ventanita, alguna llanura silenciosa de España, tierra magnífica y sin alma donde él se reconoce. Sí, es con esta imagen melancólica y radiante con lo que hay que acabar”.<sup>73</sup>

Don Juan no puede evocar ni recordar sus amores pasados, en tal caso lo que mira es el reflejo de su propia aridez y vacío y así se entretiene. Miguel de Unamuno lo expresa de esta manera: “Tengo para mí que nuestros Don Juanes, siguiendo al inmortal Don Juan Tenorio, se dedican a cazar doncellas para matar el tiempo y llenar un vacío de espíritu, ya que no encuentran otra manera como llenarlo. No son como Werther, víctimas de los anhelos de su corazón, sino que lo son de la vaciedad de su inteligencia”.<sup>74</sup> Seducen para no ser víctimas del tedio que los sobrecoge, donde la inmediatez es el *pathos* que implica la seducción y que aquí se presenta como forma de evitar el tedio.

---

<sup>72</sup> Søren Kierkegaard, “Los estadios...”, *op. cit.*, p. 168.

<sup>73</sup> Albert Camus, *op. cit.*, p. 147.

<sup>74</sup> Unamuno, citado en José Luis Cañas, *op. cit.*, p. 76.

Juan el Seductor, al igual que todos los Don Juanes, no sabe vivir sin amor. La diferencia entre él y los otros es el tiempo que invierte en cada relación y el que demora construyendo cada una de sus historias. A diferencia del Don Juan musical, que va de relación en relación, el personaje creado por el “autor A” en el *Diario de un seductor* se deleita construyendo cada historia y se demora reflexionando en ella. Es por eso que para distinguirlo de los demás Don Juanes decimos que éste es reflexivo mientras que Don Juan o Don Giovanni de Mozart no lo son. Si bien ambas son figuras estéticas representan la inmediatez, teniendo como perfecto ejemplo el Don Giovanni de Mozart, quien al ser musical se adapta perfectamente a lo que se entiende por inmediatez, Juan el Seductor también es una figura determinante para poder comprender lo que es la inmediatez. El “esteta A” señala: “Por este camino el mismo goce se hace tan reflexivo que llega a ser muy distinto que aquel que embarga al Don Juan musical. Este último goza con la satisfacción de sus deseos. El Don Juan reflexivo goza del engaño y de la astucia”.<sup>75</sup>

Juan el Seductor es el prototipo del mentiroso. Es al mismo tiempo un actor y un espectador de sus acciones, ya que siempre está representando distintos papeles. Él estudia a Cordelia y a su entorno, y al hacer esto se convierte en un personaje que sólo puede funcionar para la misma Cordelia y para nadie más, pues todo fue hecho para ella y solo ella puede comprenderlo, ya que es a ella a quien va dirigido. Cañas comenta lo siguiente:

Juan el Seductor [...] es simultáneamente un actor y un espectador de sus acciones y de su vida, pues está siempre representando papeles y escenificando su vida para sí mismo y para el mundo, de ahí que la mundaneidad y la superficialidad sean sus características externas y que en cada situación encarne al personaje que le parece más adecuado; pero sobre todo es

---

<sup>75</sup> Søren Kierkegaard, “Los estadios...”, *op. cit.*, p. 184.

el tipo de la máscara, de la mentira y de la ocultación, que hace uso permanente del disfraz de su vida. Gran parte de su existencia es puramente simbólica: *Todo es símbolo y yo mismo me considero como un mito*, donde domina la imaginación, y para la cual lo real no es más que una proyección de sus fantasías.<sup>76</sup>

Así pues, Juan el Seductor es un actor que crea su personaje a la medida del objeto que desea seducir. Él no es en sí nada y no es de ninguna manera, ya que uno se construye a sí mismo precisamente al relacionarse con los demás (el otro y su relación conmigo me pone al mismo tiempo en relación conmigo). Y es de esta manera como va construyéndose a sí mismo, al ser un actor funciona según los deseos de aquella persona que pretende seducir y, de esa manera, él fantasea con una personalidad ideal que no tiene y se deleita creándola y poniendo a su servicio toda la reflexión en orden a la seducción que lo caracteriza. Él necesita construirse a sí mismo en la fantasía que le provoca su ideal femenino.

De la misma forma en que los vestidos de las mujeres son preferibles a los de los hombres, el espíritu femenino guarda sobre el masculino una ventaja: con tan sólo una intrépida combinación puede apartarse de prejuicios de la cultura y convenciones burguesas y entrar de un solo salto en un ámbito de inocencia, en el auténtico seno de la naturaleza.<sup>77</sup>

Juan el Seductor, al seducir a Cordelia, lo que quiere extraer de ella es su femineidad, su esencia femenina y en eso él es un experto. Él mismo lo admite cuando

---

<sup>76</sup> José Luis Cañas, *op. cit.*, p. 62.

<sup>77</sup> Friedrich von Schlegel, *Lucinda*, Siglo XXI Editores, México, 2007, p. 25.

afirma que más que amarla a ella, ama a la feminidad misma, a lo femenino. Más que amarla, la venera. Veamos el siguiente pasaje de *Lucinda*:

Es a esta religión, la más antigua, la más sencilla e infantil, a la que he regresado. Adoro el fuego por ser el más espléndido entre los signos de la divinidad. ¿Y en qué lugar se puede encontrar un fuego más hermoso que aquel que la naturaleza encierra profundo en el pecho femenino? ¡Conságrame sacerdote, Lucinda, no para contemplar ociosamente el fuego sino para liberarlo, despertarlo y purificarlo, pues ahí es puro y se mantiene encendido por sí mismo, sin necesidad de protectores ni vestales!<sup>78</sup>

La manera de comprender el mundo de Juan el Seductor es a través de lo femenino, por eso cuando encuentra una mujer que despierta en él la posibilidad de seguir alimentando el crecimiento de su ciencia de lo femenino, comienza a idealizarla con todas sus fuerzas y obsesiones. El tedio sobreviene cuando ya ha logrado extraer la feminidad más pura y esencial, en este caso de Cordelia, y ya no queda nada más que extraer de ella. Es entonces cuando la idealización acaba y comienza el tedio y el repudio. La seducción, como explicaremos con más profundidad más adelante, solo tiene sentido cuando hay resistencia. Una mujer que lo ha dado todo, piensa Juan el Seductor, ya no es interesante, ya nada hay por conocer en ella. Completamente, solo sabe amar una mujer, pero una vez que lo ha hecho, una vez que lo ha dado todo, casi es mejor que se convierta en hombre, como afirma Johannes al final del *Diario de un seductor*.

Lo que ama Juan el Seductor de Cordelia no es a ella, sino lo que de ella estimula su imaginación e idealización, y lo es al grado de lograr obtener de ella una personalidad que a

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 29.

él mismo le agrada: “La voz maravillosa que lo despertara se ha quedado con él, pero ahora, en vez de responder, resuena desde los objetos del mundo exterior, y cuando, con infantil timidez, él trata de develar el secreto de su propia existencia, buscando lo desconocido con hermosa curiosidad, escucha en todas partes tan sólo el eco de su propio anhelo”.<sup>79</sup> Y más adelante continúa: “Sólo en la búsqueda misma encuentra el espíritu humano el secreto que persigue”.<sup>80</sup>

Lo que busca en ella es la idealización de sí mismo. Ella le devuelve una imagen de sí mismo que lo invita a seguir el juego de la seducción. Mujeres hay muchas pero sólo ella podrá desplegar en él esa fuerza y esa energía necesaria para que se dé el juego de la seducción. Él la ama a ella porque al amarla se ama a sí mismo. Así lo dice Johannes:

¿Amo a Cordelia? ¡Sí! ¿Con franqueza? ¡Sí! ¿Con fidelidad? ¡Sí! —en sentido estético, y está claro que eso tiene también algún significado. ¿De qué le serviría a esta joven caer en manos de un zoquete como fiel marido? De nada. Se dice que se necesita algo más que sinceridad para abrirse paso en este mundo; yo diría que se necesita algo más que sinceridad para amar a una joven como ésta. Este “más” lo tengo yo —es falsedad. Y sin embargo la amo fielmente. Velo por mí mismo con severidad y me reprimo con el fin de que todo lo que hay en ella, toda la rica naturaleza divina en ella alcance su desarrollo. Soy uno de los pocos que puede hacerlo, ella es una de las pocas que se presta a ello; ¿acaso no hacemos una buena pareja?<sup>81</sup>

Johannes, como ironista, se arriesga en aras de una verdad que sobrepasa su mera complacencia en las propias aventuras amorosas, que son sólo un trampolín para saltar

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>81</sup> Søren Kierkegaard, *Diario de un...*, *op. cit.*, p. 382.

hasta su ideal de belleza. Podríamos decir que es un pérfido que oculta su sinceridad porque su verdad trasciende el mundo ordinario de la exterioridad y lo se somete irónicamente para despreciarlo y superarlo. Su *Diario* posee el arte de sugerir, de tocar con liviandad la superficie de las cosas y de los otros produciendo la impresión de que nada existe detrás de esa superficie. Johannes, roza apenas el mundo real, nada se le escapa, pero en nada se detiene, con nada se compromete en profundidad. Por eso su vida misma, mostrada a través de su *Diario*, aparece como frívola y pueril. Pero bajo esa apariencia de banalidad está presente la hipocresía de su ironismo. Es mediante aquella que expresa su profunda convicción de que la realidad no es tan sólida como parece; puede ser burlada y utilizada.

Fausto es un hombre que está pasando por una crisis donde todo lo que sabe no le sirve para experimentar algún tipo de felicidad o gozo. Ha estudiado medicina, leyes, filosofía e incluso teología, creyendo que saber del mundo y conocerlo podría dar dicha a su corazón, pero no ha sido así. Es un ser profundamente insatisfecho, que duda de cuanto sabe. Es consciente de que lo que hay dentro de él no le despierta la menor pasión y en vano ha buscado y ha profundizado en la ciencia, yendo de una a otra, pero sus conocimientos son estériles y vacíos, desprovistos de todo sentido.

Lo vemos sumergido en una melancolía profunda, pues además del vacío que siente, que se traduce en una duda del sentido de todo y aun de su propia existencia, experimenta ese sabor rancio que trae consigo la pérdida de la juventud.

En cualquier traje que me ponga habré de sentir igual el dolor de esta menguada vida terrenal. Harto viejo soy ya para retozar y harto joven para no tener deseos. ¿Qué es lo que puede ofrecerme a mí el mundo? [...] solo con empacho despierto yo por las mañanas, y ganas me entran de llorar amargamente al ver el día que en su carrera no ha de satisfacerme

ni un solo deseo, ni uno siquiera, y que hasta el barrunto de cada placer aminora con egoístas reconcomios y con miles esperpentos de la vida cohíbe la creación de mi fogoso pecho [...] Puede el dios que en mi pecho anida excitar profundamente lo más íntimo de mi ser; pero el que sobre todas mis energías impera, nada puede mover hacia el exterior, y así es para mí la existencia una carga, apetecible la muerte y odiosa la vida.<sup>82</sup>

Mientras él siente esta emoción de desconexión ante la vida, aparece su mozo Wagner<sup>83</sup> pleno de sentido y de gozo. Disfrute que ha encontrado en la lectura de los libros que ya no significan nada para Fausto en tal momento. Si es cierto que alguna vez puso sus ilusiones en ellos —ahora que lo llaman maestro e incluso doctor—, se da cuenta de que sus esperanzas de poner la felicidad en sus conocimientos eran vanas pues, ¿qué es el saber sin la fuerza y el vigor que brinda la juventud?

Ahora los libros en los que inútilmente algún día depositó sus anhelos de plenitud y de encontrarle un sentido a la vida habitan su entorno con el riesgo de apolillarse. El aroma de la naftalina lo horroriza, piensa incluso en quitarse la vida y se sume en sus reflexiones sobre la magia y el mundo de la alquimia. Mundo que conoce muy bien por su padre, quien a veces tenía éxito en este oficio y otras no.

Fausto quiere aprender la naturaleza de la vida, mamar de los pechos de la sabiduría vital que no está en los libros. Pero nada le da esa satisfacción y ahora que ha perdido su juventud sus deseos por vivir se van. Prepara un brebaje, lo acerca a sus labios y repentinamente lo aleja. Es el día de la Pascua de Resurrección y en su invocación aparece el espíritu que todo lo niega: Mefistófeles, quien lo exhorta a hacer una comunidad con él y

---

<sup>82</sup> Johann W. Goethe, *op. cit.*, p. 790.

<sup>83</sup> Habla la voz de Wagner: "...jamás le envidié yo al pájaro sus alas. ¡De qué modo tan distinto nos llevan los goces del espíritu de libro en libro y de página en página?", *ibid.*, pp. 784 y 785.

salir así del tedio y del estado deplorable en el que se encuentra: “¿Cómo te he de aprehender Naturaleza infinita? ¿Cómo a vosotros, ¡Oh pechos!...”<sup>84</sup>

Es aquí cuando Mefistófeles le ofrece beber de los pechos de la sabiduría de la Naturaleza infinita. Bien podría Fausto en dicho momento buscar el infinito a través de Dios y el cristianismo, pero precisamente entonces entra Fausto como una figura pagana, aspecto en el que profundizamos ya en el capítulo anterior. Por lo pronto tenemos a un Fausto que para salir de la insatisfacción pacta con Mefistófeles y bebe un brebaje preparado por el mismo espíritu que todo lo niega; después de beberlo, el empoderamiento que da el saberse joven y fuerte recorre todo su espíritu.

Fausto ve a través de un espejo a Margarita —quien apenas ronda los 14 años— y ella despierta en él un profundo deseo que lo hace volver a sentirse joven y vital. Con la ayuda de Mefistófeles logra acercarse a ella e ir ganando terreno para llevar a cabo su plan de conquista, seducción, posesión y finalmente abandono.

Fausto es el ejemplo de un modo de ser estético incapaz de dar el salto hacia una vida ética o en relación y que por lo mismo se abre hacia una vida inmediata donde solo es posible el gozo a través del dominio espiritual y la satisfacción de sus deseos. Al igual que la figura de Juan el Seductor en *Diario de un seductor*, la figura de Fausto ejerce la seducción reflexiva y premeditada, a diferencia de Don Giovanni, para quien una conquista es una danza que se da de manera espontánea e inmediata en toda su musicalidad.

Poco a poco el empoderamiento y jovialidad que le otorga Mefistófeles harán que se sienta cada vez más lejos de ese hombre deprimido y desvitalizado, y cuya alma carecía de dirección, presa del tedio más terrible que pueda experimentar un ser humano: rechazar el surgimiento de un nuevo día. Un día más puede ser motivo de un gran tedio para quien

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 774.



posee un alma estética que no puede encontrar dirección o sentido a las cosas y a lo que hace. Esta profunda desolación bien podría activar una conexión hacia la infinitud para poder encontrar un sentido a la propia finitud o ser temporal, pero Fausto no conoce a Dios. Ésta es la razón por la que acepta —no sin ciertas dudas y a sabiendas de que nada es gratis en la vida, y de que tarde o temprano tendrá que devolverle a Mefistófeles todo lo prestado y todo lo que ha invertido en él— y empieza a seguir un camino en el que solo el deseo y el empoderamiento mandan, aún a sabiendas de que por esto deberá pagar con el precio de su alma, alma que desde hace mucho dejó de sentir satisfacción: “Pero, ¡ay!, que ya no siento, pese a mi mejor voluntad, fluir de mi pecho la satisfacción”.<sup>85</sup>

### 2.3 EL VÉRTIGO Y LA NEGACIÓN DE LA POSIBILIDAD DE ELEGIRSE A UNO MISMO

*La desesperación es una enfermedad propia del espíritu,  
del yo, por lo que puede revestir tres formas:  
la del desesperado que ignora poseer un yo  
(desesperación impropriamente tal),  
la del desesperado que no quiere ser sí mismo  
y la del desesperado que quiere ser sí mismo.*

Søren Kierkegaard, *La enfermedad mortal*

El danés plantea una filosofía de la alternativa o de la elección, que consiste en que no se puede vivir en los tres estadios al mismo tiempo, ya que uno excluye al otro. Solo podemos pasar de uno a otro mediante el esfuerzo de una decisión voluntaria, dando el salto cualitativo de la libertad. A lo largo de nuestra vida vamos creando situaciones que tenemos

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 785.

que atravesar de una manera única y singular, y esa singularidad es precisamente lo que esculpe en nosotros un rostro individual y único. Vamos saltando hacia nosotros mismos, pero ese salto no se puede dar si no incluye el vértigo que provoca sabernos libres. El salto se da a causa de la desesperación, la cual Kierkegaard aborda en varias de sus obras y a la que llama “enfermedad mortal”. Leamos lo que escribe José Antonio Míguez en el prólogo a *Mi punto de vista* de Kierkegaard:

Te exhorto a la desesperación, no como a un consuelo, como a un estado en el que debes permanecer, sino como a un acto que requiere toda la fuerza, toda la seriedad y todo el recogimiento del alma, pues mi convicción, mi victoria sobre el mundo es que todo hombre que no ha gustado la amargura de la desesperación se ha engañado siempre acerca del sentido de la vida, aun en el caso de que haya conocido en la suya la alegría y la belleza.<sup>86</sup>

La desesperación, que aparece como preludio de una existencia que quiere ser ella misma, será la que posibilite el salto cualitativo. Ese salto que se da solamente en tiempos de crisis, cuando se rechaza el modo estético de vida anterior y se apuesta por otro modo de vida posterior, ético o religioso. El salto se da a través de la elección y con la finalidad de ser uno mismo.

Es importante señalar aquí que, a lo largo de muchos años, Kierkegaard se dedicó a denunciar ese modo ético o religioso que se vive de manera fraudulenta, ya que uno puede aparentar ser una persona ética o religiosa sin serlo realmente. Por eso, para él lo que es importante es el *pathos* o sentimiento que está detrás de nuestras convicciones y nuestro modo de vivir, detrás de nuestras elecciones.

---

<sup>86</sup> José Antonio Míguez, citado por Elsa Torres Garza, *Søren Kierkegaard...*, *op. cit.*, p. 99.

Existe también el *pathos* del arrepentimiento, el cual surge cuando nuestra relación con lo infinito se ve disminuida o afectada. Este sentimiento busca reparar ese daño hecho a nuestro espíritu infinito, pues no hay que olvidar que su finalidad es ganar en autenticidad al dar el salto hacia una vida más auténtica con nosotros mismos.

La encadenación lógica de los conceptos de inmediatez, angustia y desesperación, constituye un proceso existencial que consiste en último término en la vivencia de las experiencias de vértigo siguiendo una de las mejores interpretaciones actuales sobre el hombre estético de Kierkegaard. La experiencia del vértigo existencial, en sus diferentes modalidades de inmediatez, es descrita de modo singularmente original en la encarnación de las figuras de Juan el Seductor y de Don Juan (Don Giovanni), quienes siguen el camino estético que el propio Kierkegaard denomina camino del vértigo.<sup>87</sup>

El vértigo succiona al hombre estético y lo lanza al vacío; y es ahí, cuando se asoma al vacío de sí mismo, que siente el vértigo existencial que llamamos angustia y que, si no lanza al hombre hacia otro modo de vida, desemboca en desesperación, que aparece como una enfermedad mortal que no mata, pero que, como diría Cañas, es una: “Enfermedad de muerte que no mata sino que prolonga la situación de asfixia lúdica o de existencia esclavizada de sí mismo”.<sup>88</sup>

El salto cualitativo de un estadio de vida inmediato a otro estadio de vida relacional sacude a la persona en su ser más profundo y la enfrenta consigo misma. Esta conmoción existencial se expresa en la vivencia de la angustia y la desesperación, las cuales se

---

<sup>87</sup> José Luis Cañas, *op. cit.*, p. 47.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 48.

distinguen en que la angustia surge en relación con la nada<sup>89</sup> y la desesperación con respecto a uno mismo.

En Kierkegaard, la nada es el todo de la angustia, no es una angustia por algo exterior, por algo que está fuera del hombre, sino de tal manera que el hombre mismo sea la fuente de la angustia. Esta angustia existencial precede al pecado y se presenta en la inocencia anterior, como salto o tránsito al pecado, pues la inocencia es ignorancia, ignorancia del ser del hombre aún no determinado como espíritu, ignorancia de la diferencia del bien y del mal, de su propia libertad. La angustia que hay en la inocencia no es aún la culpa, sino que precede a la misma. Por eso la angustia es la realidad de la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad; o sencillamente como la posibilidad de la libertad. Y por ello la angustia precede al pecado y va ligada a la posibilidad de la libertad, en relación dialéctica de ésta a la culpa, y es descrita por Kierkegaard como el vértigo de la libertad que mira al pecado como a un abismo.<sup>90</sup>

Para ejemplificar lo que es el vértigo, Kierkegaard retoma el mito adánico en el que Adán desobedece sintiendo una fascinación y seducción hacia lo prohibido, mirando por vez primera el vacío que hay en la desobediencia hacia un ser omnipotente. No relacionarse con Dios es la verdadera desesperación del hombre que desliga su yo del poder que lo fundamenta. Recordemos que para Kierkegaard el hombre es una finitud en relación con lo infinito y, cuando falta al llamado de lo infinito, vive en su carne y en su propia individualidad el mismo castigo que vivió Adán: el destierro del Paraíso. Aquí sería el

---

<sup>89</sup> Posteriormente, Martin Heidegger analizará la angustia de manera ontológica al afirmar que lo que la distingue del miedo es que el miedo siempre es hacia algo y la angustia es precisamente, como Kierkegaard apunta, hacia la nada.

<sup>90</sup> José Luis Cañas, *op. cit.*, p. 81.

destierro del Paraíso de ser sí mismo en autenticidad. Kierkegaard está en la línea de Pascal al entender al hombre como un ser que tiene dos infinitos: el de su grandeza y el de su miseria: “Las grandezas y las miserias del hombre son de tal manera visibles, que es absolutamente preciso que la verdadera religión nos enseñe que hay cierto gran principio de grandeza en el hombre, y que hay un gran principio de miseria”.<sup>91</sup> Que nadie se sienta tan grande que se le olvide que puede ser miserable y que nadie se sienta tan miserable que se le olvide que puede ser grande. La angustia se presenta como un vértigo frente al abismo que separa lo que uno es de aquello que podría llegar a ser. Nadie puede escapar a la angustia porque nadie existe sin libertad. Vivir es elegir y la angustia es ese sentimiento que acompaña a todas las elecciones.

Cada persona es responsable de su propio pecado y es libre de sumergirse o no en el pecado o, lo que es lo mismo, de sumergirse en la desesperación. Si bien la angustia y el pecado son nociones universales que son comunes a todos los hombres, el concepto de angustia no se puede aprender más que en carne propia, en la propia desesperación que conlleva querer ser uno mismo: “El hombre, cualquiera que sea, no tiene otra manera de llegar a comprender cómo ha entrado el pecado en el mundo si no es partiendo única y exclusivamente de su misma interioridad”.<sup>92</sup> Esta cita muestra y confirma que el punto de partida de Kierkegaard es el *pathos*. Un hombre de “mala fe”,<sup>93</sup> en sentido sartreano, se queja todo el tiempo de lo mal organizado y gobernado que está el mundo, olvidando lo mal organizado y lo mal gobernado que está él mismo. Por eso, ver el pecado como un agente externo, responsabilizando del mismo a la serpiente tentadora, también es un “acto

---

<sup>91</sup> Blaise Pascal, *Pensamientos*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p. 103.

<sup>92</sup> José Luis Cañas, *op. cit.*, p. 88.

<sup>93</sup> “Mala fe” en sentido sartreano quiere decir inventar determinismos que limitan la libertad evitando asumir una postura libremente elegida en la vida, es decir, adoptar una postura condicionada por determinismos. Sartre piensa que un hombre que inventa un determinismo es un hombre de mala fe.

de mala fe”, pues pretende mostrar que el mal es algo exterior y extraño a quien peca y olvida que si el hombre puede elegir el mal es porque el mal irradia y ejerce en él una fascinación que, aun orillándolo al abismo de la nada, él elige libremente. No heredamos la angustia, tampoco la aprendemos, sino que es algo personal y singular que aparece antes de la toma de nuestras decisiones.

En la introducción de Jorge del Palacio a *La repetición*, afirma que: “En definitiva, la figura de Abraham sirve a Kierkegaard para ejemplificar que lo importante en la vida es romper con la inmediatez que preside los estadios inferiores y aceptar el reto de ser uno mismo delante de Dios comprometiéndose existencialmente con la fe”.<sup>94</sup>

Ahora bien, lo que nos ocupa en este capítulo es haber mostrado cómo es que libremente —o tal vez no tanto ya que no pueden ser de otra manera—, Don Giovanni, Fausto y Juan el Seductor deciden quedarse en la inmediatez. Los tres atisban de soslayo y escuchan el llamado de la eticidad, pero lo ignoran a sabiendas de sus consecuencias. Don Giovanni rechaza la invitación que Doña Elvira le hace acerca de cambiar de vida y arrepentirse; Juan el Seductor es incapaz no solo de contestar sino de leer las cartas que Cordelia le escribe, una vez que ha sido abandonada, y Fausto abandona a Margarita a su suerte en un mundo incapaz de comprender a las mujeres que, como ella, han experimentado la libertad de la entrega amorosa. En los tres resuena el llamado de la ética y la posibilidad de dar el salto, lo cual les produce el vértigo de la libertad, pues, teniendo la posibilidad de elegirse a sí mismos en un acto de eticidad, eligen la inmediatez.

---

<sup>94</sup> Jorge del Palacio, “Introducción”, en Søren Kierkegaard, *La repetición*, *op. cit.*, p. 20.

### Capítulo 3. La seducción como espejo de uno mismo

*De niño estuve bajo el imperio de una prodigiosa melancolía,  
cuya profundidad encuentra solamente su adecuada medida  
en la igualmente prodigiosa habilidad que tenía para esconderla  
bajo una aparente alegría y joie de vivre. Hasta donde alcanza  
mi recuerdo, mi única alegría consistía en que nadie  
pudiera descubrir lo desdichado que yo me sentía.*

Søren Kierkegaard, *Mi punto de vista*

Jean Baudrillard en *De la seducción* desarrolla a profundidad el concepto de seducción y cómo rebasa los confines individuales para integrarse incluso al discurso político y religioso. De alguna manera, todo es seducción y la seducción está en todo lo que tiene vida. De hecho, para él, uno va al psicólogo sobre todo cuando ha perdido la capacidad de ser seducido.

Para entender qué es la seducción tenemos primero que distinguirla de lo que llamamos “producción”.<sup>95</sup> A diferencia de la producción, o lo cuantificable, la seducción retira algo del orden de lo visible, mientras que la producción todo lo erige en la evidencia. La seducción se esconde, se desvanece. Cuando uno es seducido siente que su objeto de seducción ejerce cierto poder y magnetismo. No obstante, no podría explicar de manera productiva y cuantificable, qué es lo seductor de esa persona, sólo se sabe seducido o, lo que es lo mismo, sabe que alguien ejerce dominio o poder sobre uno. En cambio, un modo de entender la vida de manera productiva dirá: “Tienes un sexo y debes encontrar su buen

---

<sup>95</sup> Ya Heidegger habló del concepto de lo “cuantificable” como lo que es puesto ahí delante de nosotros para ser contado o cuantificado. En su artículo *La pregunta por la técnica* explica que *Ge-stell* (estructura de emplazamiento) significa lo coligante de aquel emplazar que emplaza al hombre, es decir, que lo provoca a salir de lo oculto real y efectivo en el modo de un solicitar en cuanto un solicitar de existencias. En la estructura de emplazamiento acontece el estado de desocultamiento en conformidad con el cual el trabajo de la técnica moderna saca de lo oculto lo real y efectivo como existencias. Sólo se puede medir lo contado, lo que existe en plaza, como *Ge-stell* “puesto en reserva”.

uso. Tienes un inconsciente y ello tiene que hablar. Tienes un cuerpo y hay que gozar de él. Tienes una libido y hay que gastarla, etc.”<sup>96</sup>

La seducción es aquello que no tiene representación posible y que es más fuerte que la producción y aún que la misma sexualidad. De alguna manera, todo es seducción y solo seducción, a pesar de que el juego de las fuerzas productivas regule el curso de las cosas. En cambio, la producción es aquello que puede ser cuantificado, a diferencia de la seducción, que es un proceso inmoral, frívolo y superficial, que opera en el orden de los signos y las apariencias y que está únicamente consagrado al placer.

Jamás se libera uno de la seducción. Incluso el discurso anti-seducción, como puede ser el discurso de la Iglesia y la religión con su fuerza coercitiva, lo único que logran es promover de manera negativa el discurso de la seducción, como ya vimos de manera desarrollada al hablar de paganismo en el capítulo 1. ¿Qué es lo que hace posible la seducción? No son ni los ojos, ni la voz, ni esta u otra artimaña, lo que seduce es que se dirige a usted. Así, afirma Baudrillard citando a Vincent Descombes en su libro *El inconsciente a pesar de sí mismo*:

Lo que seduce no es esa o aquella maña femenina, sino el hecho de que se dirige a usted. Es seductor ser seducido, en consecuencia es el ser seducido lo que es seductor. En otros términos, la persona seductora es aquella donde el ser seducido se encuentra a sí mismo. La persona seducida encuentra en la otra lo que la seduce, el único objeto de su fascinación, a saber, su propio ser lleno de encanto y seducción, la imagen amable de sí mismo.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 42.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 68.



La seducción no se da como una realidad a manera de producción porque más bien es morir como realidad y producirse como ilusión. Así pues, la ilusión será la estrategia de la seducción. Es como un espejo que nos devuelve una imagen de nosotros que nos gusta. Lo particular del espejo no está en que nos permite reconocernos en él sino en que posibilita nuestra misma duplicación. El seductor funciona como un espejo devolviendo la imagen de la seducida, ya que lo que seduce es la imagen de uno mismo. Baudrillard se pregunta: ¿es seducir o ser seducido lo que es seductor? Ser seducido es, con mucho, la mejor manera de seducir, pues en la seducción no hay activo ni pasivo, ni tampoco hay sujeto u objeto, interior o exterior, ya que la seducción actúa en las dos vertientes. De esta manera vemos que nadie que no sea primero seducido podrá seducir, ya que ser seducido es la condición que posibilita la seducción.

La seducción, al basarse en artificios, engaños e ilusiones, escapa a toda relación que pudiera ser contractual, funciona a través de signos y secretos, dados muy al margen de lo que pudiera ser un intercambio o una relación equitativa, de ahí que nada en ella pueda ser predecible y que en ello resida todo su secreto. La seducción nunca está ahí donde se la cree ver y donde se la desea. Es, como diría Virilio, “una estética de la desaparición”: “Las grandes seductoras o las grandes *stars* nunca brillan por su talento o por su inteligencia, brillan por su ausencia. Brillan por su nulidad y su frialdad, que es la del maquillaje y el hieratismo ritual”.<sup>98</sup> Los rodeos, las decepciones intencionadas, omisiones y evasivas serán parte del lenguaje que usará el seductor. El seductor procede mediante la ausencia, jamás usará de modo vulgar la insistencia o la súplica y, lejos de intentar acercarse, va a proponerse aplicar y consolidar la distancia.

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 92.

La seducción está presente en todos lados, incluso el Barroco está lleno de formas seductoras que pretendían mover el corazón de los hombres y cautivarlos para así poder acercarlos a la fe. El seductor es tradicionalmente un impostor que utiliza artificios y trucos para lograr sus fines pero, curiosamente, cuando el otro cae seducido, el seductor pierde todo poder y cae en sus propias redes.

El problema no es, pues, el de la impotencia sexual o alimenticia, con su cortejo de razones y sinrazones psicoanalíticas, sino el de la impotencia en cuanto a la seducción. Desafecto, neurosis, angustia, frustración, todo lo que encuentra el psicoanálisis sin duda proviene de no poder amar o ser amado, de no poder gozar o dar goce, pero el desencanto radical proviene de la seducción y de su fracaso. Sólo están enfermos aquellos que están profundamente fuera de la seducción, incluso si aún son completamente capaces de amar y de gozar. Y el psicoanálisis que cree tratar las enfermedades del deseo y del sexo en realidad trata de las enfermedades de la seducción... La única castración es la privación de seducción.<sup>99</sup>

### 3.1 ¿EN QUÉ CONSISTE LA SEDUCCIÓN?

La seducción no es algo natural, es algo estudiado. Para seducir, el seductor se basa en artificios que son contrarios a la naturaleza y que se dan con la finalidad de conseguir algo a cambio. De ahí que el seductor no crea en la inocencia de la mujer seducida, pues antes de seducirla, ella lo sedujo con la intensidad de sus ojos, la tesitura de su voz, la manera de tocarse el pelo, la manera de moverse, etc.... En el juego de la seducción, el seductor no ve

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 115.

en la mujer que seduce a una víctima, sino que, al contrario, la ve como alguien empoderado en su propio poder de seducción. Hablar de seducción es hablar de artificios, y así como los guerreros tenían un ritual antes de ir a batalla, así el seductor despliega sus artificios que le servirán, igual que al guerrero, de artillería para lograr alcanzar sus objetivos. Por tanto, la seducción no es algo que se dé en el orden de la naturaleza sino del artificio, del signo y del ritual.<sup>100</sup>

En la seducción tampoco hay ninguna ley ni física ni ética posible, por el contrario, el seductor es impredecible ya que opera jugando el juego de la intermitencia, la apariencia o la ausencia indistintamente. Baudrillard dice en su ensayo sobre la seducción: "...la Ley se hunde y allí donde se ha hundido la Ley, el goce se inaugura como un nuevo contrato".<sup>101</sup> La seducción lo que quiere es lo nuevo. No va a querer la repetición idéntica de cada conquista. Es un gesto que se repite de manera singular y por lo tanto no puede haber aprendizaje ahí. Es única porque se da en cada instante.

La estrategia de la seducción no contempla límites morales porque la seducción es un dominio donde no hay ley. Precisamente es ese no tener ley y caer en el rasgo de lo impredecible lo que fomenta y acrecienta la estrategia seductora porque su vía es la de la ilusión que acecha a todo lo que tiende a confundirse con su propia realidad. Por esta razón es que no hay contrato de seducción, para que haya seducción hace falta que toda relación contractual se desvanezca ante una relación construida mediante signos secretos otorgados

---

<sup>100</sup> No debemos pensar que la seducción estudiada lo es teniendo como finalidad la producción de lo cuantificable. Si bien, en la seducción estudiada existe una racionalidad, ésta no debe ser entendida como una racionalidad puesta al servicio de la producción. Hans-George Gadamer, en su libro *La actualidad de lo bello*, apunta hacia la idea de que un juego no excluye el uso de la inteligencia. La estructura del juego no impide que tenga reglas. La diferencia es que en la seducción no se trata de una razón instrumental que pueda traducirse en acumulación y productividad, véase Hans-George Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1996.

<sup>101</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 29.

al margen y que adquieren toda su intensidad en el intercambio que sólo puede ser interpretado por el otro a quien van dirigidos.

Al estar fuera de la ley, concierne a un ámbito que suele darse fuera del matrimonio, pues, por definición, el matrimonio no pretende ser una instancia seductora ya que está orientado hacia otros fines, como la vida en pareja, la procreación, la educación de los hijos, etc. La seducción, por el contrario, burla toda ley y todo acto predecible; el erotismo comienza donde la emoción sexual se convierte, más allá de su finalidad procreadora, en un fin en sí mismo o en un medio del alma. Denis de Rougemont, en su libro, *Los mitos del amor*, nos dice cómo San Pablo, al instituir el matrimonio católico en la Iglesia, sin darse cuenta da paso a la seducción como una manera en la que prevalece Eros a pesar de la prohibición, la fidelidad y la castidad. Así pues, la prohibición y la ley son los que abrirán paso a la seducción. San Pablo señala: “Pienso que es bueno para el hombre no tocar nunca mujer. Sin embargo, para evitar la impudicia, que cada cual tenga su mujer, y que cada mujer tenga su marido [...] Lo digo por condescendencia, no como una orden [...] Pues mejor es casarse que quemarse”.<sup>102</sup>

Por lo anterior, el fenómeno del erotismo, así como la literatura que comprende los mitos de Don Juan, Fausto, Tristán e Iseo, entre otras obras que tratan de la seducción y el erotismo, sólo podían llegar a desarrollarse en una Europa formada por la Iglesia o contra ella: “Ningún europeo ha sido nunca Tristán o Don Juan, ni en el pasado ni hoy; pero sin esos mitos los europeos no serían lo que son, no amarían como aman, y sus pasiones serían incomprensibles”.<sup>103</sup> Ello explica que la presencia de esta literatura solo pueda darse en Occidente y que esté en nuestro inconsciente colectivo, pues son estas figuras transgresoras

---

<sup>102</sup> Denis de Rougemont, *Los mitos...*, *op. cit.*, pp. 16 y 17.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 25.

de la ley moral lo que mantienen viva la fuerza seductora que en sí misma es una fuerza transgresora.

El hombre seductor vive al margen de la ley y precisamente porque hay ley vive. No hay que olvidar cómo se aviva el deseo en Don Juan cuando ve a una mujer casada, comprometida o en un convento. De hecho, en parte, lo que hace atractivo el despliegue de toda su energía en el cortejo seductor es la misma transgresión. Si no existieran reglas, Don Juan las crearía con la finalidad de romperlas. Lo que quiere el seductor no es amar ni querer, ni siquiera quiere gustar; lo que quiere es seducir. De la misma manera, lo que desea no es que se le ame o ser gustado sino que el otro sea seducido. Esto se aprecia en el Don Juan musical de manera natural e irreflexiva y también en El seductor reflexivo propuesto por el “esteta A”: Johannes desea exterminar esta fuerza sobrenatural del objeto a seducir y así orienta su voluntad y su estrategia hacia esta fuerza que será más poderosa porque, a diferencia de la seducción de él, la de la seducida se da de manera inconsciente con toda naturalidad.

La última palabra no puede dejarse a la naturaleza: ése es el objetivo fundamental. Es necesario que esta gracia excepcional, innata, inmoral como una parte maldita, sea sacrificada e inmolada por la maniobra del seductor, que va a traerle con una táctica hábil hasta el abandono erótico, donde ella dejará de ser fuerza de seducción, es decir, una fuerza peligrosa.<sup>104</sup>

La víctima no puede jactarse de ser inocente ya que al ser virgen, bella y seductora logra ser en sí un desafío que sólo puede ser igualado con su muerte o con su seducción, lo

---

<sup>104</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 96.

que, es a nivel mental, un asesinato. Las armas del seductor serán las mismas que emplea la joven y que él volverá contra ella. Es precisamente en esta reversibilidad de estrategia donde radica el encanto espiritual. Así es como el seductor emplea la estrategia del espejo, de un espejo que, al igual que el escudo que emplea Perseo, se volverá contra la misma Medusa al mirarlo y quedará aniquilada por la misma fuerza de su reflejo.

Es a la acumulación de este resto a lo que se consagra el seductor impuro. Don Juan o Casanova, saltando de conquista en conquista sexual, intentando seducir para encontrar su placer, sin llegar a esta dimensión espiritual de la seducción según Kierkegaard, que consiste en llevar a colmo las fuerzas y los recursos seductores de la mujer para desafiarla mejor con una estrategia minuciosa de inversión.<sup>105</sup>

### 3.2 LA SEDUCCIÓN COMO MÁQUINA DESEANTE EN DON GIOVANNI

La obra *El libertino castigado o Don Juan* (Don Giovanni) es a lo que se llamó un drama jocoso. Esa denominación de drama jocoso es interesante pues su personaje principal, Don Giovanni, está todo el tiempo en la inmediatez y a la vez escapando de los problemas en los que se mete en su acecho por nuevas conquistas. Su alma es infatigable y llena de energía, de ahí la esencia musical de este personaje.

La música es de Mozart y el libreto, de Lorenzo da Ponte, está basado en *El burlador de Sevilla* del español Tirso de Molina. La historia se desarrolla en Sevilla, que siempre se ha caracterizado por ser una ciudad profundamente católica y que por lo mismo

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 97.

es el perfecto escenario para que aparezca Don Giovanni. No podría existir un burlador si no existiera nada que burlar. En el arte de huir, es un maestro y siempre vive huyendo. Huye y vuelve a aparecer con otras máscaras, creando nuevas situaciones que lo llenan de emoción y al mismo tiempo de seducción, pues recordemos que de todas las artes que posee Don Giovanni, la que más sobresale es su arte de la seducción: “Don Juan para Kierkegaard siempre será Don Giovanni, es decir, la encarnación de la carne o, dicho más suavemente, la inspiración carnal del espíritu propio de la carne a través de una música que resulta ser la expresión más perfecta de la genialidad de los sentidos”.<sup>106</sup>

La seducción será ahora el nuevo atributo del erotismo. De un erotismo que no se extinguió con la aparición del cristianismo, sino que más bien se originó y dio gracias a la prohibición y a la regulación de los gozos de la carne a través de él.

Don Juan es un seductor de raíz. Su amor no es psíquico sino sensual, por definición no es un amor fiel, sino absolutamente pérfido. O lo que es lo mismo, no ama a una sola, sino que las ama a todas, es decir, las seduce. En realidad solamente existe de momento y en el momento. Y ya sabemos que el momento según su concepto, no es más que una mera suma de momentos; y es así como nos tropezamos con el seductor.<sup>107</sup>

Don Giovanni es ante todo deseo y este deseo es lo que tiene un efecto seductor en sus mujeres. Es irresistible por la forma inagotable en la que desea. Será el hecho de sentirse deseadas lo que suscitará, con la misma intensidad, el deseo en Doña Anna, Zerlina y Elvira, entre otras mil. Sin embargo, tan pronto como él haya ha satisfecho sus deseos, buscará otro deseo que alimentar. Él no sabe vivir sin desear porque es el mismo deseo lo

---

<sup>106</sup> José Luis Cañas, *op. cit.*, p. 50.

<sup>107</sup> Søren Kierkegaard, “Los estadios...”, *op. cit.*, p. 161.

que lo mantiene vivo. La fuerza con la que Don Juan seduce es la fuerza del deseo y la energía que lo alimenta es la energía del deseo sensual. En cada mujer desea a toda la femineidad y en esto consiste su fuerza sensual. Seduce por la mera energía del deseo, él no necesita tiempo ni preparativos ni plan alguno, pues siempre está dispuesto ya que en él está constantemente presente la energía y también el deseo: “No aturde a Zerlina con hermosas palabras, la invita a entrar, hace un gesto. No seduce pero desea, y ese deseo tiene un efecto seductor”.<sup>108</sup> La seducción en Don Giovanni no es una seducción reflexiva y calculada, él opera con su misma fuerza de seducción; el solo hecho de sentirse seducido por la fuerza femenina, despliega toda su fuerza seductora.

Después de la partida de Don Giovanni a los infiernos, todos intentarán continuar con sus vidas: Leporello buscará otro amo, Elvira se refugiará en el convento, Anna se casará con Ottavio, cuando termine el luto por su padre muerto, y Zerlina hará vida con su esposo. No obstante, no podremos decir que todos ellos continuarán felices con sus vidas, pues a partir de ahora las vivirán tal vez en paz, pero sin el deseo y la inmediatez que conocieron cuando el pérfido Don Giovanni estaba entre ellos. Tiene aquí sentido recordar nuevamente a Baudrillard: “Para nosotros sólo está muerto el que ya no puede producir en absoluto. En realidad, sólo está muerto el que ya no quiere seducir en absoluto, ni ser seducido”.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Denis de Rougemont, *Los mitos...*, p. 94.

<sup>109</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 81.



### 3.3 LA SEDUCCIÓN REFLEXIVA EN JUAN EL SEDUCTOR Y FAUSTO

*Un espejo cuelga de la pared opuesta  
ella no piensa en él  
pero sí el espejo en ella.*

Jean Baudrillard. *De la seducción*

A diferencia del Don Juan musical, que con el poder del deseo seduce, Juan el Seductor es un seductor reflexivo. Todo movimiento en él es previamente meditado y delimitado por una cuidadosa estrategia de seducción: “Aquí nos ocuparemos de esa astucia y cautela con las que él sabe insinuarse en el corazón de una muchacha, y de ese dominio absoluto que logra alcanzar sobre su corazón, que es lo que constituye la seducción fascinante, metódica y sucesiva”.<sup>110</sup>

La seducción reflexiva de Juan el Seductor es una obra de arte producto de un minucioso estudio, mientras que la seducción de Don Giovanni es como un chispazo que sintetiza la inmediatez y el deseo. En la seducción de Don Giovanni las cosas se hacen y no se dicen en otro lenguaje que no sea el musical. Tanto uno como otro son actores que representan papeles y en cada situación encarnan al personaje que les parece más adecuado. Por eso ambos son percibidos como el tipo de la máscara, dispuestos a vestir el disfraz más apropiado según la ocasión, precisamente porque en ellos no existe un sí mismo, su ser solo puede vivir en función de la seducción del objeto que desean. Gran parte de su existencia es puramente simbólica, un mito dominado por la imaginación y donde la realidad existe únicamente como una proyección de sus fantasías.

Juan el Seductor es seducido por Cordelia y es entonces cuando ella se convierte en un desafío, ahora deberá ser seducida y por lo tanto destruida, precisamente porque ella es

---

<sup>110</sup> Søren Kierkegaard, “Los estadios...”, *op. cit.*, p. 184.

quien está dotada por naturaleza de toda la seducción: “Así, el seductor no es nada, todo el origen de la seducción reside en la joven. Por eso Johannes puede afirmar que no inventa nada y que todo lo aprende de Cordelia. Ahí no hay ninguna hipocresía. La seducción calculada es el espejo de la seducción natural, se alimenta de ella como fuente, pero es para exterminarla mejor”.<sup>111</sup>

Los artificios del seductor son el reflejo de la esencia seductora de Cordelia y será esta esencia lo que creará para ella una ilusión fiel a su propia naturaleza, en la cual ella caerá sin esfuerzo debido al arte, la profundidad y la astucia con la que será seducida. Para el “autor A”, una de las claves existenciales que explican claramente la categoría de la inmediatez como postura ante la vida, es la manipulación como arte, gozar a nivel estético de los demás como objetos, sin que suceda un intercambio de afectos porque en la otra parte no hay tal gozo. El esteta afirma en el *Diario de un seductor*:

El arte está en permanecer lo más receptivo posible en relación con la impresión, saber qué impresión causa uno en cada muchacha y qué impresión obtiene uno de cada una. De ese modo uno puede incluso estar enamorado de muchas a la vez, porque está enamorado de una forma diferente en cada caso concreto. Amar a una es demasiado poco; amarlas a todas es superficial; conocerse a uno mismo y amar al mayor número posible, hacer que la propia alma esconda todos los poderes del amor de manera que cada una obtenga su alimento determinado mientras que, sin embargo, la conciencia lo capta todo... ¡eso es el placer, eso es vivir!<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 96.

<sup>112</sup> Søren Kierkegaard, *Diario de un...*, *op. cit.*, p. 362.

Juan el Seductor será un seductor para Cordelia y desplegará toda su fuerza para lograr extraer de ella toda la fuerza de su propia seducción. Usará la técnica de causar impresiones en ella mediante su retiro y muy poca comunicación, despertando en ella sensaciones y recuerdos aparentemente fortuitos, pero que son en realidad el resultado de una planeación calculada. Cordelia se siente despierta y cada vez más seducida, va cediendo espacio a Johannes en todo su espíritu a través del gozo inmediato y estético que los artificios de Johannes le producen y que poco a poco le harán perder el interés por todo lo demás; lograrán que en su alma se desarrolle una especie de *concupiscencia espiritual* cuyo objeto único será, cada vez más, su seductor Johannes. Aquí la perversión toma otro sentido: hacer como si se fuera seducido, pero sin serlo y, además, siendo incapaz de serlo: “Y bajo este aspecto sacrificial, no hay diferencia entre la seducción femenina y la estrategia del seductor: siempre se trata de la muerte y del rapto mental del otro, de hechizarlo y de hechizar su fuerza. Siempre es la historia de un asesinato, o mejor, de una inmolación estética y sacrificial, pues, como dice el “esteta A”, eso ocurre siempre en el espíritu”.<sup>113</sup>

Para Juan el Seductor, el paso a la estética es el más elevado movimiento al que puede entregarse la especie humana. Sólo que la estética que usa el seductor está muy lejos de identificarse con una estética platónica divina y trascendente. Por el contrario, es una estética irónica y diabólica que dista de ser una estética del ideal ya que es más bien una estética del ingenio. No es tampoco una superación de la ética sino una reversión, inflexión o seducción. Baudrillard apuntará que la estrategia del seductor más que un movimiento perverso, forma parte de la estética de la ironía, lo que está muy lejos de participar del erotismo vulgar, pues lo muda en un erotismo lleno de pasión e ingenio. Sin embargo, el fin

---

<sup>113</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 99.

de Cordelia, con todo el estupor que le causa el abandono y la manipulación de la que es parte (la cual nos es narrada), no deja dudas sobre que la obra de Juan el Seductor, aunque estética ante todo, sea la obra de un perverso:

Lo consignado en el *Diario* es en muchos sentidos la obra de un perverso. No cabe duda de que las flechas que el seductor utiliza para seducir siguen un trayecto oblicuo, y su técnica persigue una seducción impura; ya que este seductor no trata de conseguir (como otros donjuanes) los favores carnales de la seducida, sino de empujarla hacia su propio abismo. Este seductor trata de transportar a la seducida a pesar de sí misma, hacia ella misma. De modo que se trata de una seducción calculada punto por punto.<sup>114</sup>

Cordelia es llevada al límite de su propia seducción y en el momento de más entrega y abandono de sí misma, y ya sin poner ninguna resistencia contra Johannes, él la abandona, pues su trabajo de seducción ha terminado. Johannes no sabe desenvolverse en el mundo de otra forma que no sea mediante la seducción y, al no haber resistencia alguna de parte de Cordelia, no puede mantener con ella una relación que podría significar dar el salto a una vida ética relacional. En cambio Cordelia, después de la traición que sufre y de sucumbir ante la seducción que Johannes le ofrece, al grado de perder su propio poder seductor, podrá entrever más allá de la estética una vida con otros horizontes y basada en otros fundamentos. Pero no sabemos nada de ella, solo sabemos que, presa del estupor y el desconcierto, duda de si lo que vivió fue real o producto de su imaginación, pues en todo el trato estético que vivió no hubo testigos y Johannes no dejó ninguna huella de su maltrato a nivel físico, si es que puede llamarse maltrato, pues aquí reside la ironía: ¿puede haber

---

<sup>114</sup> Torres Garza, Elsa, *Søren Kierkegaard..., op. cit.*, p. 59.

maltrato en un trato tan estético? Más aún, si recordamos que el placer y el gozo que Johannes experimenta está en el acto y el desafío de seducir, y de ningún modo en el abandono, ya que no desea verla nunca más porque cuando un objeto del deseo, en este caso Cordelia, se ha entregado por completo, se queda débil y sin nada que ofrecer... para él lo ha perdido todo. Cordelia se abandona y es irremediabilmente abandonada: “Cuando se ha entregado por completo se ha acabado, está muerta, ha perdido esa gracia de la apariencia, se ha vuelto sexo, se ha vuelto mujer. En un único y último momento, tiene aún el esplendor de la apariencia —pronto será demasiado tarde—”.<sup>115</sup> Ha sido su propia seducción la que le ha sido robada y además se ha vuelto contra ella llenándola, no de desesperación, sino de estupor.<sup>116</sup> ¿Qué podría haber hecho después del rapto espiritual del que fue presa?

Esas víctimas eran de un tipo muy especial [...] Ningún cambio visible operaba en ellas: su vida era semejante a la que se ve todos los días, y sin embargo habían cambiado sin casi poder explicárselo [...] Su vida no estaba quebrantada ni rota, como la de otras víctimas, estaba replegada en el interior de ellas mismas. Perdidas para los demás, intentaban en vano orientarse.<sup>117</sup>

Si al principio de este capítulo comenzamos distinguiendo la seducción de la producción, siendo esta última lo que es puesto ahí y se puede calcular, lo hicimos con la intención de diferenciar lo que es estético de lo que es rentable o se le puede sacar provecho

---

<sup>115</sup> Søren Kierkegaard, *Diario de un...*, op. cit., p. 434.

<sup>116</sup> Aunque Cordelia no forma parte del trío de Doña Elvira, Margarita y María Beaumarchais, bien podríamos imaginar que en lugar de tres son cuatro, pues en Cordelia sin lugar a dudas pesa la pena reflexiva. Tal vez si no figura en el libro de *Siluetas* es porque nadie sabe cómo acabó su historia.

<sup>117</sup> Søren Kierkegaard, *Diario de un...*, op. cit., p. 315.

en términos de economía. No debemos confundir la seducción reflexiva y calculada que usa el seductor de *Diario de un seductor* con un modo de ser calculador en aras de la obtención de algo que se puede cuantificar, como puede ser el status, el poder, el dinero, etc. El seductor del que hablamos no puede compartir la moral de su tiempo porque el deseo lo lleva más allá. ¿Cómo podemos juzgar de inmoral al seductor si precisamente el seductor es amoral? El cálculo del seductor del que hablamos no se da en términos de una acumulación cuantificable, su cálculo se da a la manera en la que un guerrero de la antigüedad preparaba sus armas, igual que un artista trabaja sin otra finalidad que la realización de su obra misma y su contemplación. Por tanto, el seductor va caminando al borde del abismo, en un juego puramente estético, pues no se realiza para ganar algo.

Por su parte Fausto, al recuperar la juventud, recupera el vigor y la energía de la sensualidad que había perdido o que tal vez nunca conoció. Al haber pactado con Mefistófeles y al haber tomado la poción mágica, adquiere la fuerza seductora necesaria para lograr acercarse a Margarita, quien al verlo siente una fuerte atracción hacia él, atracción que es proporcional al deseo que Fausto siente por ella y que por eso mismo despierta en ella tanta curiosidad y magnetismo.

¡Pero no tengas miedo de que yo vaya a romper el pacto! Es precisamente el anhelo de toda mi energía lo que prometo. Harto alto me hinché; sólo pertenezco a tu categoría [...] Roto está el cabo de todo pensamiento, y tiempo hace ya, mucho, que todo saber me causa empacho. Deja que en las honduras de la sensualidad se apacigüen nuestras ardorosas pasiones. Que todo prodigio se disponga enseguida en los no penetrados senos de la magia.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Johann W. Goethe, *op. cit.*, p. 792.

Primero siente poderes sexuales y aprende a vivir a través del erotismo y después de un tiempo de estar en contacto con Mefistófeles, se vuelve radiante y excitante, además de que con la pócima se siente 30 años más joven. Provisto ahora de dinero, abandona la vida académica y, sobre todo, empieza a adquirir confianza en sí mismo y a emanar seguridad y encanto. Ve a través de un espejo a Margarita por primera vez y, al verla, tiene claros sus objetivos: quiere verla y conocerla. Él, que antes era tímido y que no sabía desenvolverse en otro marco que no fuera la vida académica, ahora tiene el valor y la confianza necesaria de pedirle a Mefisto que lo lleve a ella y, a través de esta petición, comienza a usar por primera vez la fuerza seductora que le fue concedida. Mefisto ha hecho posible que en Fausto se extiendan las alas de Cupido, que en adelante lo llevarán hacia donde vuelan sus deseos y con todo el poder que le ha sido conferido podrá sentir el gozo y el empoderamiento que da poder hacerlos realidad.

Margarita no tardará en aprender a llevar una doble vida llena de pasión y amor, que es incompatible con su vida anterior, y aprenderá a mentir y a desenvolverse en una seducción y una entrega con Fausto que será total. Poco a poco se irá acrecentando su angustia en la medida en la que la vida que ahora tiene (que le ha permitido acceder al erotismo, a la vanidad y a la seducción) se contrapone con sus principios profundamente cristianos. Sabe que una mujer seducida, en el contexto en el que ella vive, lo ha perdido todo, pero se entrega gustosa a experimentar el placer y el amor que Fausto le ofrece, quien está asimismo fascinado con entregarse a su propio encuentro con una naturaleza que era para él desconocida.

¡Oh espíritu excelso!, me diste, me otorgaste todo lo que te pedí. No en balde volviste a mí tu rostro en medio del fuego. La espléndida Naturaleza dísteme como reino, y bríos para sentir, para gozar. No fría, pasmada visita me deparas ahora, pues me concedes mirar en su profundo pecho como en el de un amigo [...] tú me conduces al seguro antro, me muestras a mí mismo y ábrense misteriosas, profundas maravillas en mi propio pecho [...] Un fuego salvaje se enciende en mi pecho, que solo tiende a esa bella imagen. Y así voy dando tumbos de deseo en deleite y en el deleite mismo estoy ya suspirando por nuevos deseos.<sup>119</sup>

Mefistófeles no puede creer que Fausto esté tan entretenido con Margarita y lo anima a adentrarse en otros deseos, pero Fausto en verdad está embelesado con ella aunque no está en posibilidad de ofrecerle nada más que no sea placer y seducción, pues con el nuevo estado de su alma es incapaz de dar el salto a una vida ética donde podría formar una vida con ella. De la niña inocente que no sabía mentir, ya poco queda. La pasión y el tórrido romance que ha experimentado se han convertido en una prioridad para ella y para no perderla ha tenido que aprender a moverse en medio de mentiras. Ésa fue la única manera de poder acceder a la dicha y el gozo experimentados al lado de Fausto. Con Margarita comprendemos hasta qué punto acertaba el “autor A” al decir que el cristianismo, al condenar la sensualidad en nombre del espíritu, la plantea como realidad y la eleva a categoría espiritual. La historia de Margarita y su tragedia sólo pudo darse dentro de ese marco de prohibición, como explicamos ya de manera desarrollada en el primer capítulo.

Fausto, aunque desea a Margarita y la quiere, no puede proponerle una vida con él pues es ajeno a los valores del espíritu cristiano en los que cree Margarita. No le costará entretenerse en medio de la noche y seguirá conociendo el espíritu de la Naturaleza, esta

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, pp. 818 y 819.



vez a través de otras mujeres más experimentadas y que no cargan como lastre a sus espaldas el peso de una vida relacional religiosa como la de Margarita, quien será culpada por toda su comunidad, ahogándola con el peso de las columnas de la iglesia de su pueblo y el sonido asfixiante del órgano. Fausto regresará arrepentido por ella. Ese arrepentimiento lo invita a compadecerse de ella, pues sabe que él la condujo a la orilla donde se encuentra ahora, empujada por su seducción, deseo y artificio. Él sabe que está muy mal que alguien tan noble y encantadora como Margarita sufra tanto y la invita a irse con él, pero ella no tiene ya la energía que podría hacer que permaneciera en la inmediatez. Ella será una víctima no solamente de Fausto sino también —en términos eróticos sensuales— de la comunidad estrecha a la que pertenece; la cual, por lo mismo, es experta en originar otros Faustos seductores que a base de artificios y regalos seducen a las mujeres con toda la fuerza de su deseo, pero son incapaces de comprometerse con eticidad y repetición. Ante el titubeo y el vértigo que siente Fausto en ese momento, Mefistófeles le dice: “¿Por qué haces una comunidad con nosotros, si no puedes soportarla? Quieres volar, pero tienes vértigo”.<sup>120</sup>

Más que la sensualidad, lo que Fausto busca, es la inmediatez del espíritu. Por eso, cuando contempla a Margarita por vez primera en el espejo, lo que llama su atención no es tanto su belleza como su alegría jovial y femenina. Ante esto, él queda totalmente seducido, pues lo que ve es la inmediatez espiritual que tanto busca y quiere tener, esa simplicidad inocente que irá desapareciendo cada vez más hasta aniquilarse por completo.

Fausto, al igual que Juan el Seductor, seduce de manera reflexiva; y, al igual que él, también es presa del deseo que, en este caso, Margarita despierta en él. No podemos pensarlo como un bribón que deliberadamente desea la perdición de su amada. Si la busca y

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 840.

la corteja es porque verdaderamente en él existe un *pathos* estético, una afección que perturba sus sentidos y lo llena de deseo revitalizante. Mefistófeles es el que, por el contrario, se mueve y está dentro del ámbito de lo cuantificable al tener como propósito ganar el alma de Fausto. La acumulación de almas será lo que lo mueva a manipular a Fausto y esa manipulación tendrá como finalidad la generación de lo cuantificable. Mefistófeles no es movido, como lo es Fausto, por un ideal estético.

#### 3.4 LA MUJER AUTOCONSCIENTE DE SU APETECER: DE BURLADA A BURLADORA

*No sólo tiene éxito con las mujeres, sino que también las hace felices, y desgraciadas; cosa extraña, eso es lo que desean, y la que no soñara en ser desgraciada por haber sido feliz, una sola vez, con Don Juan, sería una pobre chica. Don Juan está convencido de que la expresión verdadera de la mujer consiste en su voluntad de ser seducida...*

Discurso de Juan el Seductor, en *In vino veritas*

El epígrafe explica por qué en las mujeres de Don Juan —así como en María Beaumarchais y en Margarita—, en la pena reflexiva que cargan, no prevalece el enojo como única emoción contra su burlador o seductor, a menos que en realidad no se trate de una verdadera seducción. No es desdén lo que siente Don Giovanni hacia las mujeres con las que ha estado y esto es precisamente lo que caracteriza y hace tan grande a Don Giovanni cuando hablamos de la inmediatez con toda su musicalidad, pues a diferencia de otros seductores literarios (como puede ser el personaje del vizconde Valmont del libro *Las*

*amistades peligrosas*<sup>121</sup>), no despiertan únicamente odio en sus mujeres. Hay una transformación en ellas que impide que la emoción del odio impere como única al ser abandonadas por él. En estas mujeres se da un despertar de su propio apetecer y esto las une a Don Giovanni por siempre. Don Giovanni es un personaje literario, pero si tuviéramos que compararlo con algún personaje que haya existido en la realidad, lo compararíamos con el famoso seductor veneciano Casanova, quien además de ser contemporáneo de Lorenzo da Ponte (autor del libreto de Don Giovanni para la ópera de Mozart), fue su amigo. Según se nos dice, era un hombre amado por sus mujeres aun después de haber sido abandonadas por él, porque si bien era un hombre promiscuo, y a ello debe su fama, más que promiscuo era un seductor y por ello sería recordado por las mujeres con las que tuvo que ver.

Doña Elvira es peligrosa para Don Giovanni porque ha sido seducida, pues, al serlo, ha sido elevada a un plano superior, al mismo tiempo que ha tomado conciencia de sí misma a partir de ser consciente de su propio deseo.

¿No he sido suya? ¿No ha sido mío? Y si él no lo era, ¿acaso era yo menos suya? Cuando los dioses andaban por la tierra y se enamoraban de mujeres ¿acaso eran fieles a sus amadas? ¡Y sin embargo a nadie se le ocurre decir que las engañaron! Y ¿por qué no? Pues porque se supone que una joven ha de sentirse orgullosa de haber sido amada por un dios.<sup>122</sup>

Doña Elvira se da cuenta de que el origen del odio que siente hacia Don Giovanni es el mismo amor que siente por él, pues de no sentir amor tampoco sentiría odio, ella puede corroborar cómo el sufrimiento y el tormento que siente es la consecuencia de lo dichosa que ha sido. Al igual que las demás mujeres conquistadas por Don Giovanni, ha corrido a

---

<sup>121</sup> Libro del novelista francés Pierre Choderlos de Laclos escrita en género epistolar. Fue publicada en 1782.

<sup>122</sup> Søren Kierkegaard, *Siluetas*, *op. cit.*, p. 216.

echarse en sus brazos y él con toda ligereza la ha colocado en el otro lado de la zanja de la vida; el lado de su propia autoconciencia en un libre apetecer de su deseo. En este sentido entendemos a Juan el Seductor cuando dice: “Cuando uno es capaz de llevar las cosas a tal punto que la libertad de una jovencita no tiene ante sí otra tarea que la de entregarse, sintiendo que en ello reside toda su bienaventuranza, que casi ruega por esa entrega y aun así es libre, sólo entonces hay goce, pero para eso se requiere siempre influencia espiritual”.<sup>123</sup>

La filósofa Elsa Torres Garza, en su libro *El seductor seducido*, afirma que más que entender a Kierkegaard como un autor misógino, podemos entenderlo como un activista feminista que, a partir de su admiración por Don Juan —tanto el literario como el operístico—, subraya la importancia del deseo dentro del placer femenino, surgido a partir de la seducción y el poder liberador que se desarrolla como consecuencia en la mujer.

Sin duda el Burlador de Tirso no nació para representar el papel de dueño o propietario de las mujeres, para seguir legitimando esa prolongada condición que conocemos como propiedad y que, por siglos, estuvo legislada. Este primigenio Don Juan apareció, por el contrario, en rebeldía con aquello; nació para devolverle a las mujeres su deseo, es decir, su voluntad. Don Juan, aunque burlador, cínico, astuto, cruel y un sinnúmero de adjetivos por el estilo, surgió en la historia para desafiar y, aun vencer, esa norma universal según la cual los padres o tutores (cual amos) podían desposar a las mujeres por encima de su voluntad de elección.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Søren Kierkegaard, *Diario de un...*, *op. cit.*, p. 345.

<sup>124</sup> Elsa Torres Garza, *Søren Kierkegaard...*, *op. cit.*, p. 69.

En el caso de Doña Ana podemos ver cómo se percata, desde un principio, que quien entra a su habitación no es su prometido sino un impostor, pero ha sido tan seducida que finge no darse cuenta para poder entregarse a sus deseos y a su apetencia y hacerla valer. Así, consciente del engaño, permite que suceda y con ello poder dar rienda suelta a su libertad de elección del goce. Esa misma elección que habrá de disfrazar y disimular de manera cómica sumándose al amotinamiento que, de manera jocosa, hacen todas las mujeres que le reclaman lo mismo a Don Giovanni: su engaño, gracias al cual realizaron libremente su apetecer. Doña Ana será ahora también, una burladora del orden social al que pertenece. Fingirá que ha sido raptada y que alguien osó profanar su lecho y la única justificación que encontrará será fingir estar confundida creyendo que había sido su prometido Don Octavio. De esta manera, continúa Torres Garza, Don Juan nació para movilizar a las mujeres, para hacerlas dueñas de sí mismas y dueñas de su deseo. Don Giovanni es un burlador y siempre lo será, pero no es tan cruel y despiadado con las mujeres. Es un libertino inmoral, pero su aparición en la literatura obedece a una necesidad muy profunda: la necesidad de las mujeres de pertenecerse a sí mismas a través de su propio deseo. Serán las mismas mujeres quienes elijan a Don Juan para ser seducidas y para que autentifique su deseo basado en el acto libre de la elección.

Tirso inventó a Don Juan porque vio latir, a corazón abierto, el deseo femenino, su gran demanda frente a un mundo cruento que le negaba rotundamente la afirmación y preexistencia de su deseo. Este mundo que se sentía el dueño definitorio de su presencia como vehículo progenitor por excelencia, como vehículo reproductor y preservador de la

especie. Este mundo que la colocaba en el lugar del esclavo y, en términos hegelianos, ajena a la singularidad de la apetencia.<sup>125</sup>

Torres Garza sostiene que Kierkegaard comprendió que para destacar la inmediatez femenina y hacerla valer habría que partir de la mujer misma; y no desde un derecho varonil, sino desde la ausencia misma de legislación de ese derecho, el cual le ha sido negado a las mujeres y ellas a sí mismas, que es el reino del gozo y la apetencia. Por eso las mujeres de Don Giovanni han pasado de burladas a burladoras, pues solo así, en el fingimiento de que han sido engañadas y su gozo les ha sido robado, han podido permitirse haberlo experimentado y elevarse así al mismo grado de igualdad que ostentaba el hombre. Doña Elvira puede ser tan fuerte como lo es Don Giovanni, ya que él es fuerte por ser el seductor, pero ella lo es por amar al seductor con una energía y una pasión que no solo la ha embellecido sino que la ha empoderado y la ha hecho consciente de su libre deseo y apetecer: la fuerza de su deseo la pone en equivalencia con su seductor.

La angustia y la desesperación que experimentan cada una de estas mujeres en su propia individualidad tras haber sido burladas, podrá acercarlas de una manera libremente elegida, cada vez más hacia ellas mismas a través de sus propias apetencias y deseos, así como también a una vida con más autenticidad a partir de su propia caída en el pecado y la desesperación.

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 75.

## Conclusión

*Ayer amaba yo  
hoy sufro.  
mañana moriré;  
pero hoy y mañana  
mi pensamiento favorito  
será el día de ayer.*

G.E Lessing <sup>126</sup>

Para Don Giovanni, Fausto y Juan el Seductor lo único posible es la inmediatez. Ellos no se rigen por las imposiciones y las consecuencias de una vida ética. No se sienten atraídos por la idea de eternidad; de hecho son incapaces de comprenderla, imaginarla, desearla y ser seducidos por ella. Para ellos no hay otra lógica ni otra sabiduría que no sea la de la inmediatez, entonces, ¿qué tan libres son de ser de otra manera?

A lo largo de los capítulos desarrollados en esta investigación, hemos profundizado en el concepto de inmediatez que expone el “esteta A” en *Los estadios eróticos inmediatos* o *El erotismo musical*. En esta exploración, la inmediatez aparece a nivel estético y sensorial anterior a toda reflexión y será Don Giovanni el Don Juan musical, quien mejor exprese este poder a través del deseo. La música es la inmediatez que cae fuera del reino del espíritu, es decir, en el reino de la naturaleza, a saber, la sensibilidad primitiva que el autor llama lo demoniaco o fuerza de la naturaleza. Don Giovanni es presentado como la figura que expresa la sensibilidad elemental, la fuerza de la naturaleza definida de varias maneras: como deseo, como inmediatez y como erotismo. El concepto que comprende todo esto y del que sólo la música puede dar cuenta es lo demoniaco y Don Giovanni es absolutamente musical. Desea de manera sensual y seduce con el poder demoniaco de la

---

<sup>126</sup> Con esta cita el “esteta A” introduce su escrito o como él mismo llama “Pasatiempo psicológico” en *Siluetas*, op. cit., p. 184.

sensualidad. La palabra le es ajena, pues, si no lo fuera, se transformaría enseguida en un individuo reflexivo. Carece en absoluto de permanencia, exactamente como la música, de la cual él debe decir que ha pasado tan pronto como deja de sonar y solo vuelve a ser cuando vuelve a sonar. Es ante todo deseo y ese deseo es lo que tiene un efecto seductor en sus mujeres. Él no sabe vivir sin desear porque es el mismo deseo lo que lo mantiene vivo. La fuerza con la que Don Juan seduce es la fuerza del deseo mismo y la energía que lo alimenta es la energía del deseo sensual. Seduce por la mera energía del deseo, él no necesita tiempo, ni preparativos ni plan alguno, pues siempre está dispuesto, ya que en él está constantemente presente la energía y también el deseo. No seduce, pero desea y ese deseo tiene un efecto seductor. En él, el solo hecho de sentirse seducido por la fuerza femenina, despliega toda su fuerza seductora.

A Don Giovanni no lo mueve la seducción, sino el deseo; y, por lo mismo, al obrar a partir de este principio rector, no lo hace de acuerdo con un fin, sino siguiendo los dictámenes de lo demoníaco. Por esta razón, lo erótico es definido aquí como seducción, aunque Don Giovanni no seduzca en un sentido pleno, como ya hemos explicado anteriormente a lo largo de este trabajo y concretamente en el último capítulo.

El Don Juan musical, por la inmediatez que lo caracteriza, no es consciente de esta reflexión acerca de lo vanos y leves que son los principios morales en alguien que ha sido atravesado por su poder seductor. Como en él destaca ante todo la inmediatez, no cabe el lenguaje para estructurar esta idea que sí podrá ser estructurada por el seductor reflexivo de *Diario de un seductor*. Don Giovanni sabe esto de otra manera: lo sabe o lo siente por el magnetismo que genera, lo sabe de manera inmediata en el efecto que produce. Lo sabe con toda la fuerza que le brinda la sabiduría corporal de la inmediatez. Tan lo sabe, tan sabe que la estructura de los preceptos morales y las verdades eternas es débil, que se lanza a



romperlos como solamente él podrá hacerlo sin ningún titubeo, duda o consideración de por medio.

Don Giovanni goza al comprobar que las verdades y promesas eternas que las mujeres han proferido a sus prometidos se diluyen. Esas promesas parecen ante el efecto de la sensualidad que provoca. Él podrá ser un libertino, pero los demás también, y si se mantienen dentro de la ética y las verdades eternas es porque no conocen el poder de la seducción. Si lo conocieran, no podrían resistirlo. Esto le divierte profundamente: observar que no hay otra ley ni otra verdad que la que brinda la sensualidad y ver cómo las promesas se disuelven en el gozo de la sabiduría inmediata.

Por otro lado, Fausto sabe que el romance que tiene con Margarita es fugaz, no cree en el amor, de la misma manera que tampoco cree en alguna otra cosa, pero sólo la plenitud que ve en la inocencia de Margarita puede reconfortarlo un instante. En cierto modo desea como lo hace Don Giovanni, pero lo desea de un modo completamente distinto. Fausto no busca una mujer instruida, pues esa instrucción nada podría enseñarle a él, que sabe tantas cosas. En cambio, una joven inocente viene de otro mundo de significado y eso mismo es lo que hace que esté por encima de él, aunque ella, en su clara inocencia y humildad cristiana, sea incapaz de reconocerlo. Ella es inmediatez y solo en esa inmediatez se convierte en el deseo de Fausto de manera sensual y espiritual. Fausto es un transgresor del cristianismo ortodoxo y trastorna toda moral, busca la eterna juventud o, lo que es lo mismo, la eterna vida y jovialidad que hay en un corazón que cree y vive en la inmediatez. El escepticismo de Fausto contrasta con la inocencia de Margarita y de hecho no disfruta arrebatándole su fe, pues es sólo en virtud de su fe que ella adquiere grandeza. Fausto siente la sensualidad, el poder, la juventud y toda esa inmediatez que en un principio se ve reflejada en el espejo que replica la imagen de Margarita, y que es la que lo aleja de ella y

lo conduce más y más hacia la fuente de la vida y la sensualidad. Fausto busca la inmediatez del espíritu.

A Diferencia del Don Juan musical, que con el poder del deseo seduce, Juan el Seductor es un seductor reflexivo. La seducción reflexiva de Juan el Seductor es una obra de arte, producto de un minucioso estudio, mientras que la seducción de Don Giovanni es como un chispazo que sintetiza la inmediatez y el deseo. En la seducción de Don Giovanni las cosas se hacen y no se dicen en otro lenguaje que no sea el musical. Dista mucho de poderse comprender a sí mismo como una encarnación demoniaca de la sensibilidad porque él mismo resuena como una vibración musical que está muy lejos de volcar su entendimiento sobre sí mismo. Carece (si es que a Don Giovanni pudiera faltarle algo y su personalidad no fuera suficiente) de un pensamiento reflexivo que le permita entender la idea de pecado y que a su vez pudiera llevarlo a la otra orilla de la vida gobernada por la eticidad.

A lo largo de esta investigación hemos distinguido lo que es estético de lo que es rentable o susceptible de ser aprovechado en términos de economía, basándonos en la oposición que hace Baudrillard entre la seducción y la producción. No debemos confundir la seducción reflexiva y calculada que usa el seductor del *Diario* con el modo de ser calculador en aras de obtener algo que se puede cuantificar, como puede ser status, poder, dinero, etc. Si bien el seductor reflexivo emplea una racionalidad con la finalidad de seducir, esta racionalidad que se pone reglas a sí misma no está sujeta a otra finalidad que no sea la experiencia estética, Johannes es ante todo un esteta y la racionalidad que emplea, es, como diría Gadamer, una racionalidad libre de fines.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> No debemos pensar que la seducción estudiada tiene como finalidad la producción de lo cuantificable. Si bien en la seducción estudiada existe una racionalidad, ésta no debe ser entendida como una racionalidad

El seductor del *Diario* no puede compartir la moral de su tiempo porque el deseo lo lleva más allá. El cálculo del seductor del que hablamos no se da en términos de acumulación cuantificable, su cálculo es similar al de un artista que trabaja sin otra finalidad que la realización de su obra y su contemplación. Va caminando al borde del abismo, en un juego profundamente estético; pero él no juega para ganar algo que sea exterior a la realización del juego mismo.

Fausto, al igual que Juan el Seductor, seduce de manera reflexiva y, al igual que él, también es presa del deseo que, en este caso, Margarita despierta en él. No podemos pensarlo como un bribón que deliberadamente desea la perdición de su amada. Si la busca y la corteja, es porque verdaderamente en él existe un *pathos* estético, una afección que perturba sus sentidos y lo llena de deseo revitalizante. Mefistófeles, por el contrario, se mueve y está dentro del ámbito de lo cuantificable al tener como propósito ganar el alma de Fausto. La acumulación de almas será lo que lo mueva a manipular a Fausto y esa manipulación tendrá como finalidad la acumulación, lo cuantificable. Mefistófeles no es movido, como lo es Fausto, por un ideal estético. Fausto se entrega y comulga con el espíritu que todo lo niega al afirmar que la dignidad del hombre no se detiene ante lo excelso de los dioses. Quiere cruzar el pasillo de los infiernos aunque sabe que corre el riesgo de diluirse en la nada y si está con Mefistófeles es porque de él obtiene toda la fuerza que necesita. Fuerza que, de manera semejante a la de una fuente, lo hace sentirse seguro, empoderado y jovial, y si lo busca y pacta con él es porque no le teme, sino que, por el contrario, ha podido sentirse seducido por la inmediatez que le ofrece, la cual lo aleja de la

---

puesta al servicio de la producción. Hans-George Gadamer, en su libro *La actualidad de lo bello*, apunta la idea de que un juego no excluye el uso de la inteligencia. La estructura del juego no impide que tenga reglas. La diferencia es que en la seducción no se trata de una razón instrumental que pueda traducirse en acumulación y productividad.

desesperación y la eterna duda en la que se encuentra y que seguirá encontrando cada vez con más fuerza. El placer que siente Fausto dista mucho del placer que es capaz de sentir Don Giovanni. Él no tiene un alma ligera y despejada ni tampoco la jovialidad y la alegría. No busca el placer de la sensualidad, sino la inmediatez del espíritu.

Tanto Don Giovanni como Johannes y Fausto repudian la vida convencional, Johannes: el pequeño mundo de Cordelia; Don Giovanni: la seriedad y la moralidad, y Fausto: el tedio de su biblioteca rancia. En el caso de Johannes, la vida convencional es justamente el blanco de su burla. Y es que para él, su anhelo de belleza es un intento de destruir el respeto que está detrás de toda la legalidad sobre la que se erige la comunidad, en este caso, donde se desarrolla la vida de Cordelia.

El *Diario* de Johannes posee el arte de sugerir que nada existe detrás de la superficie. Johannes roza apenas el mundo real, nada se le escapa, pero en nada se detiene, con nada se compromete en profundidad. Por eso su vida plasmada en su *Diario* aparece como frívola y pueril. Pero detrás de esa apariencia de banalidad está presente la hipocresía de su ironismo, con el que expresa su profunda convicción de que la realidad no es tan sólida como parece, ya que puede ser burlada y utilizada.

El hombre seductor vive al margen de la ley y precisamente porque hay ley, él existe. De hecho, en parte lo atractivo del despliegue de toda su energía en el cortejo seductor es la misma transgresión. Si no existieran reglas, él las crearía con la finalidad de romperlas.

A lo largo de este trabajo, vemos que no solo Don Giovanni, Fausto y Johannes son burladores sino que incluso las mujeres que han sido burladas por ellos se convierten también en burladoras. Doña Elvira, así como Margarita y Cordelia, son peligrosas para Don Juan, Johannes y Fausto, porque han sido seducidas y, al serlo, han sido elevadas a un

plano superior, al mismo tiempo que han tomado conciencia de sí mismas a partir de ser conscientes de su propio deseo. Lejos de imaginar a estos personajes engrosando las filas de los hombres machistas y misóginos, devuelven a las mujeres su deseo, es decir, su voluntad al poder entregarse a la libertad de elegir el goce. Esa elección que, gracias a la cual realizaron libremente su apetecer, las hizo dueñas de sí mismas y de su deseo. Así, podemos entender la aparición de Don Giovanni en la literatura, de una manera que obedece a una necesidad muy profunda: la necesidad de las mujeres de pertenecerse a sí mismas a través de su propio deseo. Serán las mismas mujeres las que elijan a Don Juan para ser seducidas y para que autentifique su deseo basado en el acto libre de la elección. “Kierkegaard comprendió que para destacar la inmediatez femenina y hacerla valer habría que partir de la mujer misma, no desde un derecho varonil sino desde la ausencia misma de legislación de ese derecho que le ha sido negado a las mujeres, y ellas a sí mismas, que es el reino del gozo y la apetencia”.<sup>128</sup>

La seducción será ahora el nuevo atributo del erotismo. De un erotismo que no se extinguió con la aparición del cristianismo, sino que más bien se dio y originó gracias a la prohibición y a la regulación de los gozos de la carne a través de él. De aquí que la seducción y el erotismo sean resquicios de un Eros que existió en el paganismo y que al cristianizarse aprendió a vivir y a desarrollarse al margen de la institución y del matrimonio.

El punto de partida de Kierkegaard es el *pathos*, por eso, ver el pecado como un agente externo y responsabilizar de él a la serpiente tentadora es un acto de mala fe, ya que pretende mostrar que el mal es algo exterior y extraño a quien peca, olvidando que si el hombre puede elegir el mal es porque el mal irradia y ejerce en él una fascinación que, aun

---

<sup>128</sup> Elsa Torres Garza, *Søren Kierkegaard...*, op. cit., p. 71.

orillándolo al abismo de la nada, él elige libremente. El autor danés nos enseña que no heredamos la angustia, tampoco la aprendemos, sino que es algo personal y singular que aparece antes de la toma de nuestras decisiones.

La seducción burla toda ley y todo acto predecible, y el erotismo comienza donde la emoción sexual se convierte, más allá de su finalidad procreadora, en un fin en sí mismo o en un medio del alma. Para la mentalidad del paganismo griego, la sensibilidad en sí misma no se vincula a la pecaminosidad, ello sucede solamente una vez que ésta es comprendida bajo categorías ético-reflexivas, es decir, cuando se introduce la reflexión y la monogamia, pensada como normalizadora de las relaciones sexuales, se convierte en la mejor garantía del placer, es decir, del eros puramente carnal y en nada divinizado. Así fue como la concepción del espíritu, con el advenimiento del cristianismo, dio pie a un movimiento que implicó que el mundo de la naturaleza, al convertirse en objeto de la conciencia, no quedara eliminado sino transformado, y la forma más alta de la conciencia es la conciencia del pecado ya que, como hemos explicado en este trabajo, hasta que no se introdujo la reflexión, no surgió propiamente el concepto de pecado.

Desde el punto de vista de la indiferencia estética, la sensibilidad o la sensualidad es lo demoníaco. Desde el punto de vista reflexivo es el pecado. Sin la reflexión no hay pecado, éste no es posible porque la sensibilidad deviene pecaminosidad con la introducción de la reflexión y, en este sentido, sin la reflexión ética la estética es siempre mera e inocente inmediatez.

Don Giovanni, Fausto y Juan el Seductor deciden quedarse libremente en la inmediatez. En los tres resuena el llamado de la ética y la posibilidad de dar el salto, lo cual les produce el vértigo de la libertad; pues, aun teniendo la posibilidad de elegirse a sí mismos en un acto de eticidad, eligen la inmediatez y eligen libremente vivir en el pecado y

deliberadamente separados de Dios. En *La enfermedad mortal*, “Anti-Climacus” define el pecado como no querer ser uno mismo delante de Dios o, lo que es igual, no querer relacionarse con Dios, ya que el pecado no reside en haber nacido sino en haber perdido a Dios al cobrar autonomía. Es esta separación deliberada de Dios lo que hace que estas tres figuras paganas vivan al margen de la Verdad amorosa predicada por Cristo, y posteriormente por San Pablo y la Iglesia. Ellos solo conocen y validan la inmediatez.

Ahora bien, la alternativa que plantea nuestro autor se da en el plano de la reflexión, donde cobran importancia las nociones de ética y lenguaje, ya que el lenguaje es el instrumento que le permite al hombre salir de la inmediatez. Si la reflexión no es introducida, ninguna elección es posible. Don Giovanni, Fausto y Johannes no quieren su salvación, simple y sencillamente porque no la desean. La idea de eternidad no los seduce en absoluto y no se les puede convencer con elementos morales y racionales precisamente porque son figuras paganas. No se les puede convencer porque para ellos no hay otro vehículo que los lleve a desear la vida que no sea la seducción; y, por lo mismo, resulta inútil tratar de convencerlos mediante la lógica de la argumentación y la construcción del sí mismo que está detrás del comienzo de la vida ética. Estas figuras son figuras estéticas y es ahí donde radica su valor sin restarle importancia al propósito general de lo escrito en *O lo uno o lo otro* y a toda la producción kierkegaardiana. El valor poético de la obra del “esteta A” debe entenderse desde la misma estética y no bajo otras categorías o estadios como acertadamente afirma Guerrero: “Hacer lo contrario, juzgarlo con categorías filosófico-objetivas o estéticas, pero equivocadas, convertiría lo patético en patológico y el arte en descripciones de mal gusto”.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Citado previamente en la nota 15 al final de la Introducción de este trabajo.

## Bibliografía

### Obras de Søren Kierkegaard

KIERKEGAARD, SØREN

- 1996 “Los estadios eróticos inmediatos o del erotismo musical”, en *Estudios estéticos I: Diapsálmata y Estadios eróticos*, Demetrio Gutiérrez Rivero (trad.), Hybris, España.2001 *Cartas del noviazgo*, Carlos Correas (trad.), Fontamara, México.
- 2006 *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida. Vol. 1.: Diapsálmata, Diario de un seductor, Siluetas, La rotación de los cultivos, El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno, Sobre el concepto de ironía*, Begonya Sáez y Darío González (trads.), Trotta, Madrid.
- 2007a *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida. Vol. 2: El ultimátum, El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad*, Darío González (trad.), Trotta, Madrid.
- 2007b *Johannes Climacus o El dudar de todas las cosas*, Patricia Dip (trad.), Gorla, Buenos Aires.
- 2007c *Diario del seductor*, Valentín de Pedro (trad.), Fontamara, México.
- 2007d *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*, Rafael Larrañeta (trad.), Trotta, Madrid.
- 2008 *Postscriptum no científico y definitivo a Migajas filosóficas*, Nassim Bravo Jordán (trad.), Universidad Iberoamericana, México.



- 2011a *Los primeros diarios. Volumen I: 1834-1837*, María J. Binetti (trad.), Universidad Iberoamericana, México.
- 2011b *En la espera de la fe y Todo don bueno y toda dádiva perfecta viene de lo alto*, Luis Guerrero Martínez y Leticia Valadez H. (trads.), Universidad Iberoamericana, México.
- 2012 *La época presente*, Manfred Svensson (trad.), Mínima Trotta, Madrid.
- 2013a *Los primeros diarios. Volumen II: 1837-1838*, María J. Binetti (trad.), Universidad Iberoamericana, México.
- 2013b *El amor y la religión*, Juana Castro (trad.), Editorial Tomo, México.
- 2015a *Diarios. Volumen III: 1837-1839*, Nassim Bravo Jordán (trad.), Universidad Iberoamericana, México.
- 2015b *In vino veritas*, Demetrio Gutiérrez Rivero (trad.), Alianza Editorial, Madrid.
- 2015c *Temor y temblor*, Vicente Simón Merchán (trad.), Fontamara, México.
- 2016a *El concepto de la angustia*, Demetrio Gutiérrez Rivero (trad.), Alianza Editorial, Madrid.
- 2016b *Mi punto de vista*, José Miguel Velloso (trad.), Fontamara, México.
- 2018a *La repetición*, Demetrio Gutiérrez Rivero (trad.), Alianza Editorial, Madrid.
- 2018b *La enfermedad mortal*, Demetrio Gutiérrez Rivero (trad.), Trotta, Madrid.

### **Obras sobre Søren Kierkegaard**

ADORNO, Theodor W.

- 2014 *Kierkegaard, Construcción de lo estético*, Ediciones Akal, Madrid.

BUTLER, Judith

2018 *La desesperación especulativa en Søren Kierkegaard*, Ennegativo Ediciones, Medellín. Medellín.

CAÑAS, José Luis

2003 *Søren Kierkegaard: entre la inmediatez y la relación*, Trotta, Madrid.

COLLINS, James

1976 *El pensamiento de Kierkegaard*, Fondo de Cultura Económica, México.

DIP, Patricia Carina

2018 “Espíritu e inmediatez: la cuestión del lenguaje’ en Kierkegaard”, *Enfoques*, vol. XXX, núm. 2, pp. 17-38.

GOÑI, Carlos

2013 *El filósofo impertinente*, Trotta, Madrid.

GROYS, Boris

2016 *Introducción a la antifilosofía*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.

GUERRERO MARTÍNEZ, Luis (coord.)

2009 *Søren Kierkegaard: una reflexión sobre la existencia humana*, Universidad Iberoamericana, México.

1993 “Poesía y seducción en los escritos estéticos de A”, *Tópicos. Revista de Filosofía*. V.III, n5, pp. 53-67. México, Universidad Panamericana.

2020 “Los seudónimos en las obras de Kierkegaard”, *Estudios Kierkegaardianos. Revista de Filosofía*, número 6, pp. 207-236.

HANNAY, Alastair

2010 *Kierkegaard: una biografía*, Nassim Bravo Jordán (trad.), Universidad Iberoamericana, México.

HINCAPIÉ SÁNCHEZ, Jennifer

2019 *De ironía y seducción*, Editorial Universidad de Antioquía, Colombia.

GORDON, Marino

2021 *La guía de supervivencia del existencialista. Cómo vivir auténticamente en una época inauténtica*. Matías Tapia Wende (trad), Universidad Iberoamericana, México.

PALACIO, Jorge del

2018 “Introducción”, en Søren Kierkegaard, *La repetición*, Demetrio Gutiérrez Rivero (trad.), Alianza Editorial, Madrid.

RODRÍGUEZ, María del Carmen

2003 “Del padre, genitivo (Notas sobre el caso del padre en Søren Kierkegaard)”. *Psicoanalítica* (revista de psicoanálisis), nº5, editorial CPN.

SARTRE, Jean Paul, Gabriel MARCEL *et alt.*

1968 *Kierkegaard vivo*, Ediciones Castilla, Madrid.

TORRES GARZA, Elsa Elia

2008 *Søren Kierkegaard: el seductor seducido*, SUAFYL-UNAM (Biblioteca Crítica Abierta, Serie Filosofía, 5), México.

2010 *Kierkegaard dramaturgo. La estética, el teatro y las mujeres*, tesis de doctorado en Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México.

2021 *La dramaturgia filosófica de Kierkegaard y su influencia en el drama moderno*, Universidad Iberoamericana, México.

## Otras obras consultadas

BAUDRILLARD, Jean

2011 *De la seducción*, Cátedra, Madrid.

BAUMAN, Zygmunt

2012 *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Fondo de Cultura Económica, México.

BERMAN, Marshall

1988 *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Siglo XXI Editores, México.

BURCKHARDT, Jacob

2017 *Del paganismo al cristianismo*, Fondo de Cultura Económica, México.

CAMUS, Albert

1981 “El mito de Sísifo”, en *Ensayos*, Aguilar, Madrid.

2014 *El exilio y el reino*, Editorial Tomo, México.

2016 *La caída*, Ediciones Mirlo, México.

DERRIDA, Jacques

2006 *Dar la muerte*, Paidós, Barcelona.

GADAMER, Hans-George

1996 *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona.

GIRARD, René

2016 *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona.

GOETHE, Johann Wolfgang

1991 *Obras completas. Tomo IV: Fausto y Clavijo*, Aguilar, México.

HEIDEGGER, Martin

1994 *La pregunta por la técnica. Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona.

HEGEL, G. W. F.

1993 *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México.

MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin)

2006 *Don Juan o El convidado de piedra*, Editorial Losada, Buenos Aires.

PASCAL, Blaise

2009 *Pensamientos*, Alianza Editorial, Madrid.

PESSOA, Fernando

1997 *Poemas*, Letras Vivas, México.

ROUGEMONT, Denis de

2001 *Amor y Occidente*, Conaculta, México.

2009 *Los mitos del amor*, Kairós, Barcelona.

SCHLEGEL, Friedrich von

2007 *Lucinda*, Siglo XXI Editores, México.

SÓFOCLES

1987 *Antígona*, Instituto Tecnológico Autónomo de México, México.

## **Blogs**

CARRASCO CONDE, Ana

2018 “El tedio: la invasión de la nada”, *Blog Filosofía & co.*, 29 de agosto de 2018.