

DIAPSÁLMATA: LA EXISTENCIA COMO VACÍO EN UN SEUDÓNIMO DE KIERKEGAARD

Luis Guerrero Martínez
y Jesús René Flores Castellanos
Universidad Iberoamericana

Resumen/Abstract

El presente artículo caracteriza *Diapsálmata*, escrito por el seudónimo kierkegaardiano A, como la expresión de un *pathos* repetido de diversas maneras y enmarcado dentro del Romanticismo. Las principales características de dicho estado de ánimo vienen definidas por la desesperación, la pena, la percepción estancada del tiempo, el humor y la crítica social. A partir de estas consideraciones, se hace una relectura interpretativa del esteta A y sus ensayos en *O lo uno o lo otro*, frente a las consideraciones comunes que lo caracterizan como un hedonista.

Palabras clave: Kierkegaard, *Diapsálmata*, estética, desesperación, Romanticismo.

***Diapsalmata*: Existence as emptiness written by Kierkegaard under a pseudonym**

This article characterizes *Diapsalmata* –written by Kierkegaard under the pseudonym A– as the expression of a pathos that is repeated in various ways and framed within Romanticism. The main features of this mood are defined by despair, grief, a perception of time as stagnant, humor, and social critique. Based on these considerations, this article presents an interpretative rereading of the esthete A and his essays in *Either/Or* in relation to common considerations that characterize the author as hedonistic.

Keywords: Kierkegaard, *Diapsalmata*, aesthetics, despair, Romanticism.

Luis Guerrero Martínez

Es profesor investigador del Departamento de Filosofía de la Universidad Iberoamericana. Es especialista en el pensamiento del filósofo danés Søren Kierkegaard. Es presidente de la Sociedad Iberoamericana de Estudios Kierkegaardianos. Ha sido huésped de los centros de investigación sobre Kierkegaard en Copenhague en St. Olaf Collage en Minnesota. Coordina el proyecto de traducción de las obras y diarios de Kierkegaard de nuestro Departamento. Entre sus publicaciones se encuentran diversos libros y artículos especializados sobre el filósofo danés.

Jesús René Flores Castellanos

Maestro en Filosofía por la Universidad Iberoamericana, donde estudia actualmente el doctorado. Ha participado como ponente en diversos coloquios, así como publicado los artículos “Hacia una caracterización del existencialismo” y “La irreductibilidad del individuo y su compromiso ante la especie”, este último dentro del libro colectivo *El individuo frente a sí mismo. A 200 años del nacimiento de Søren Kierkegaard*. Sus intereses filosóficos se encuentran centrados en la filosofía antigua, principalmente el pensamiento platónico y helenístico, la ética, y el pensamiento de Søren Kierkegaard. Es miembro de la Sociedad Internacional de Platonistas.

El propósito del siguiente estudio es hacer un análisis puntual del *pathos* que está presente en *Diapsálmata*, manifestado principalmente por la desesperación, la melancolía, el vacío, la crítica social y el humor que lo acompaña. Por otra parte, se pretende desligar esta obra, y posiblemente a su autor A, de una visión estética burda, entendida como vida hedonista, como ha sido interpretada en múltiples ocasiones.¹ Con estos elementos se propone una lectura menos frecuente de los estudios estéticos contenidos en *O lo uno o lo otro*. Asimismo, se pretende mostrar el contexto romántico que permea *Diapsálmata* en diversos puntos, pues a nuestro entender, esta obra seudónima es una propuesta literaria que explora magistralmente la desesperación y la melancolía al modo como eran caracterizadas por distintos autores románticos.

1. El origen literario de *Diapsálmata*

Cuando en 1841 Søren Kierkegaard rompió su compromiso matrimonial con Regina Olsen, tenía la convicción de que su destino era convertirse en un escritor de la subjetividad. De inmediato, comenzó a trabajar en lo que terminaría siendo su primera gran obra: *O lo uno o lo otro*. Ésta marcó definitivamente al pensador danés como autor, debido a su originalidad, su composición temática y a la nueva manera en la que introducía el uso de seudónimos y el juego de los estadios existenciales.

O lo uno o lo otro se encuentra dividida en dos partes, siendo la primera de ellas el conjunto de una serie de papeles y ensayos de un supuesto esteta, denominado simplemente A por el editor seudónimo, Víctor Eremita. *Diapsálmata* es el nombre del primer apartado de esa extensa obra, consiste en una serie de reflexiones sueltas por medio de textos cortos y funciona como una especie de obertura que marcará los acordes principales de todos los papeles restantes de la parte estética de *O lo uno o lo otro*.²

Kierkegaard siempre fue muy cuidadoso y selectivo con el uso de ciertos términos, en especial para sus obras seudónimas: los títulos y subtítulos, los nombres de los seudónimos y ciertos términos y expresiones significativas no eran una elección que tomara a la ligera. Es el caso de la palabra griega que da el título a la obra que nos ocupa: *Διαψάλματα* (Diapsálmata). Este término, de origen bíblico, cuyo equivalente en el hebreo original es la palabra *sela*, aparece 92 veces en la traducción griega de la Biblia conocida como la Septuaginta, específicamente en los Salmos, tradicionalmente atribuidos al rey David, y puede ser traducido como “estribillos”, en el sentido de una armonía sencilla y reiterativa, que al mismo tiempo otorga un carácter específico a todo el conjunto. Los salmos se cantaban con una armonía simple y repetitiva, y constituían un cántico del hombre hacia el Absoluto, al reconocimiento de la propia pequeñez frente a la inmensidad de la existencia, esta sensación se traducía en un estado de ánimo, producido a la manera de la música, referido a lo más profundo que un hombre podía percibir como fundamento de la vida.

Como se puede comprobar en sus *Diarios*,³ Kierkegaard también había considerado la posibilidad de nombrar esta obra con la palabra en danés antiguo *Omqvvaed*, cuyo significado puede ser traducido, igualmente, como “estribillo”. Tanto el término bíblico como el danés coinciden así en otorgar un sentido de reiteración poética o musical. En efecto, aquello que parece repetirse de distintos modos a lo largo de todos los 90 textos de *Diapsálmata* es un estado de ánimo: la profunda desesperación de su autor.

Los aforismos y los fragmentos como formas literarias eran muy populares en el siglo XIX. En un primer momento, se podría pensar que *Diapsálmata* se encuentra enmarcado en esta tradición literaria; sin embargo, un examen más detallado muestra claras diferencias con ella. Los fragmentos eran usados como una reacción irónica de los escritores románticos ante los diferentes intentos, por parte de algunos pensadores, de decir la última palabra sobre cualquier tema; el fragmento es una expresión que, en su brevedad, muestra el esfuerzo siempre parcial y

abierto a nuevas formas de interpretación. Los aforismos, por otro lado, son sentencias breves y expresivas que buscan mostrar lo esencial de una realidad, ayudando a su comprensión.

Los textos de *Diapsálmata* no son ni fragmentos ni aforismos, ya que no buscan directamente ninguno de los objetivos que se han señalado anteriormente: no son ni un intento de decir algo parcial y abierto sobre un tema, ni sentencias que pretendan contundencia y faciliten la comprensión de una realidad específica. Lo único a lo que apuntan es, como se dijo, a repetir un estado de ánimo de diferentes maneras y en diversas manifestaciones, sin algún objetivo ulterior. Por esto, en su mayoría están escritos en primera persona, con una fuerza lírica muy elevada, son una confesión del estado interior de una persona que se habla a sí misma.⁴

Es necesario distinguir también *Diapsálmata* de otra forma de escritura romántica, caracterizada por los *Monólogos* de Friedrich Schleiermacher. En el caso del escritor romántico, sus monólogos tratan de hacer transparente el alma a sí misma y a los demás con la finalidad de reafirmar la esperanza en una nueva comunidad de espíritus; a pesar de los obstáculos mundanos y sociales que suelen favorecer la pérdida de la subjetividad. En cambio, en el escrito de *A* nos encontramos con una serie de notas que funcionan como un desahogo, como una forma de catarsis, ante la desesperación de su existencia, sin ninguna otra pretensión social o de esperanza individual.⁵

La forma de tratar la estética en *O lo uno o lo otro* es muy distinta de lo que comúnmente se hace en el ámbito de la filosofía; no encontramos en esta obra un tratado filosófico como tal, completo y sistemático, sino un conjunto de trabajos, con forma entre novela y ensayo, que contienen una fuerte dosis de lirismo. En este sentido, vale la pena rescatar lo que afirma David S. Stern, al considerar que *Diapsálmata* consiste en reflexiones y notas que refuerzan el efecto discontinuo de la obra y de la personalidad del esteta, lo que la convierte en un texto “inconexo y sin forma, frustrando la expectativa que se tiene de que un discurso deba manifestar algún tipo de univocidad y cierre conceptual”.⁶

2. *Diapsálmata* en el contexto del Romanticismo

Una parte importante de la educación universitaria de Kierkegaard estuvo orientada al debate que en su época había en torno al Romanticismo, la investigación que presentó en 1841 para obtener el grado de *Magister* titulada *Sobre el concepto de la ironía* versa precisamente sobre uno de los temas de ese debate. Aunque en varios de sus escritos se nota su diálogo con el Romanticismo, el pensador danés guarda distancia y en diversos puntos es crítico de este movimiento. En dicha obra tiene una postura cercana a la de Hegel en el punto específico de criticar a los Románticos por su exagerada negatividad subjetiva de ironizar y criticar la cultura y la sociedad. Cuando Kierkegaard piensa en la forma de vida estética, que tiene como único fundamento de la existencia la propia subjetividad, ordinariamente está pensando en personajes de las obras románticas; no se trata, pues, de considerarlo como romántico, sino que él explora, al modo romántico, las consecuencias extremas de esa subjetividad, para contraponerlas a otras formas de enfrentar la existencia. Así, en la primera parte de *O lo uno o lo otro* Kierkegaard quiere, entre otros propósitos, presentar la encarnación de la desesperación romántica por medio del seudónimo A y confrontarlo en la segunda parte con una visión ética de la vida. Específicamente, *Diapsálmata* es una forma literaria, no académica, que pretende mostrar en toda su fuerza la desesperación y la melancolía del Romanticismo.⁷

La desesperación y la melancolía son estados de ánimo que suelen caracterizar la subjetividad romántica, aunque el énfasis y los modos concretos dependan de cada autor o personaje; basten algunos ejemplos, Werther es una personalidad melancólica que ve con nitidez el sinsentido de las formas sociales y que lamenta la imposibilidad de su amor puro hacia Carlota; Julio, en *Lucinda*⁸ de Schlegel, narra su historia desesperada y melancólica de amores frustrados, sus relaciones sociales superficiales y su propio hastío ante la vida; o el magister Wilhelm, de Goethe, un personaje melancólico que lucha entre su destino artístico y las obligaciones burguesas

que se le imponen, al mismo tiempo lo vemos recorrer su historia con la tristeza de haber perdido a Marianne, su primer amor. En estos y muchos otros casos, la desesperación y la melancolía no solamente muestran una ruptura entre los anhelos de la subjetividad y las contradicciones de la realidad, sino que establece la distancia que hay entre el deseo de perfección –como lo absoluto e infinito– y el carácter temporal, contingente y muchas veces arbitrario o azaroso de la realidad ordinaria.

Para los románticos, este *pathos* desesperado y melancólico encierra uno de los aspectos más profundos de la naturaleza humana; dicho en términos más contemporáneos, lo que pretende el Romanticismo es una fenomenología de esas situaciones vitales que señalan el verdadero carácter de la existencia. Sin embargo, esos ideales son muchas veces inalcanzables, de ahí la condición precaria del ser humano. El Romanticismo no llega a estas conclusiones por medio de conceptos, argumentos o sistemas de pensamiento, sino a través de lo más próximo a la existencia, acudiendo a la literatura, a la música, a la pintura y en general al arte como una forma empática de conocimiento de la realidad, como lo expresa Schlegel: “Las novelas son los diálogos socráticos de nuestro tiempo. En esta forma liberal la sabiduría de la vida se ha puesto a salvo de la sabiduría académica”.⁹

Tal vez el personaje más paradigmático de la literatura romántica es Fausto, una personalidad que habiéndose saciado hasta el hartazgo del saber y de los diversos placeres y ocupaciones que el mundo le podía ofrecer, ya no encuentra sentido alguno a la existencia. Está en una situación en la que ya no tiene la posibilidad de ninguna experiencia novedosa para él. Goethe interpretó la figura de Fausto como arquetipo de la desesperación del hombre frente al absurdo de los criterios temporales de satisfacción, que sirvió como importante referente para los pensadores románticos. En esta misma tradición poética, *Diapsálmata* muestra una nueva forma de desesperación del individuo que ya no cree en nada, aquel al que le falta la pasión necesaria para encontrar sentido a su existencia.

Como ya se había comentado, esta subjetividad está presente en el estilo literario de *Diapsálmata*: son anotaciones personales; si bien no se

trata propiamente de un diario, pues no están señaladas fechas ni los frecuentes acontecimientos narrados en esos textos, ni alguna otra secuencia temporal, sí son, en cambio, breves notas sobre su estado de ánimo y las reflexiones que lo acompañan, anotaciones que muy bien pudieran haber sido incluidas en un diario personal.¹⁰

3. El *pathos* de la desesperación

Las reflexiones contenidas en *Diapsálmata* presentan un único estado de ánimo expresado de diferentes maneras: la desesperación.¹¹ Esta desesperación no solamente se manifiesta de diversas maneras, sino que también está provocada por distintas realidades. La primera de estas realidades, y a la que más se hace referencia en esas confesiones, es el hastío de la vida que lleva aparejado un sinsentido, al modo fáustico, que “ni un perro quisiera seguir viviendo”.¹² En segundo lugar, *A* se alimenta de una profunda pena que produce una extraña dialéctica, es algo que al mismo tiempo es desesperación y a la vez su más grande tesoro. Finalmente, su desesperación interior le ayuda a observar con nitidez el vacío –absurdo y desesperado– en el que la sociedad y los seres humanos transcurren sus vidas. Son estas tres formas de desesperación las que se manifiestan reiterativamente en el texto que nos ocupa;¹³ se considerará con más detenimiento cada una de ellas.

De forma lapidaria y señalando el rumbo que tendrá *Diapsálmata*, su editor, Víctor Eremita, escogió como segundo epígrafe la siguiente estrofa del poeta francés Paul Pellisson:

Grandeza, saber, renombre,
Amistad, placer y bien,
Todo no es sino aire, sino humo:
Mejor dicho, todo es nada.¹⁴

En efecto, esta es la tónica de la mayoría de los textos incluidos en *Diapsálmata*; con diversas expresiones su autor manifiesta la situación va-

cía y desesperada de su alma: “Mi vida carece por completo de sentido”.¹⁵ “Mi alma es como el mar muerto, que ningún pájaro puede sobrevolar, pues a mitad de camino abatido, cae muerto en medio de la desolación”.¹⁶ “El vino ya no deleita mi corazón (...) he perdido por completo mi ilusión (...) estoy solo, siempre lo he estado”.¹⁷ “No me apetece nada de nada”.¹⁸ “Mis ojos están saciados y hartos de todo y, sin embargo, yo estoy hambriento”.¹⁹ “No tengo valor para comprender nada plenamente, ni valor para poseer, para ser dueño de nada”.²⁰ “Mi alma es tan pesada que ya no hay pensamiento que pueda soportarlo, ni que pueda elevarla hasta el éter”.²¹ “La existencia es deplorable”.²² “El resultado de mi vida no será sino nada, un estado de ánimo, un color”.²³ “¡Cuán estériles son mi alma y mi pensar!”.²⁴ “A cada instante me veo como un niño que debe aprender a andar en medio del mar y grito, (...) pues no logro ver la barra que ha de mantenerme a flote”.²⁵ “Yo también estoy atado a una cadena de oscuras alucinaciones, de angustiantes sueños, de inquietantes pensamientos, de recelosos presentimientos, de inexplicados miedos”.²⁶

Esta desesperación, por la que su autor declara el sinsentido de su vida, lo lleva como consecuencia de este *pathos* a la empatía con la muerte; tal vez no se trate de un suicida, ya que solamente hay un par de apuntes donde afirma que tiene el poder de cortar el hilo de su vida, o aventurarse al gran viaje de la muerte; pero sí hay, en cambio, diversas reflexiones que muestran un deseo de morir, o incluso de alguien que se considera muerto en vida o, como lo dirá en el ensayo “El más desgraciado”, aquel que desespera porque no puede morir,²⁷ aconteciéndole algo similar al Judío Errante,²⁸ que tiene que purgar eternamente su culpa.

Diapsálmata se convierte en un estribillo que no se cansa de repetir frases similares: “Esta vida avanza a contrapelo y es espantosa, no puede soportarse”.²⁹ “La vida se me antoja un brebaje amargo que sin embargo debe ser consumido como a gotas, despacio, sin perder la cuenta”.³⁰ “Por descontado que no soy yo el dueño de mi vida, pues soy un hilo más que ha de entretejerse en el algodón de la vida. Ahora bien, aunque no puedo tejer, puedo eso sí, cortar el hilo”.³¹ “¿Por qué no fallecí siendo

aún niño?”.³² “¡Venid a mí, sueño y muerte! Nada prometes, todo lo cumples”.³³ “Mi vida es como una noche eterna; cuando muera, podré decir con Aquiles: ‘Nocturna vigía de mi existencia, plena eres’”.³⁴ “Permanezco tendido, inactivo: lo único que veo es el vacío, lo único de lo que me alimento es el vacío, lo único en lo que me muevo es el vacío (...) muero la muerte”.³⁵ Este *pathos* queda patente en una de las anotaciones.

¡Asombroso! ¡Con que ambiguo miedo, de perder y de conservar, se aferra el ser humano a esta vida! En alguna ocasión he pensado en dar un paso decisivo, en comparación con el cual todos los dados previamente solo serían chiquilladas; emprender el gran viaje de aventuras. Así como, cuando se bota un barco, este es saludado con salvas de cañón, así me saludaría yo a mí mismo. Bien, muy bien. ¿Es valor lo que me falta? Si una piedra se desprendiese y me matase, estaría todo resuelto.³⁶

4. La pena como origen de la melancolía

Además de este *pathos* cargado de desesperación, que se manifiesta a partir de casi cualquier reflexión, encontramos otro elemento, muy romántico y a la vez muy personal. No se trata únicamente del vacío en todos los ámbitos de la existencia, sino también de la presencia de una pena específica que origina el estado de melancolía en que se encuentra sumergido el autor de *Diapsálmata*. En diversas anotaciones, podemos encontrar alusiones a esta pena que abruma a nuestro escritor, diferenciándose de aquellas que señalan el vacío mencionado anteriormente. A muestra que tiene una pesadumbre en lo más profundo de su ser, la cual ha convertido en su tesoro y, por consiguiente, es muy celoso en su cuidado. Por ejemplo, el esteta afirma que “mi pena es mi castillo, que cual nido de águilas tiene su sede ahí en lo alto, en la cima de las montañas, entre las nubes; nadie puede expugnarlo”,³⁷ mientras que en otra entrada señala:

No tengo más que un amigo..., el eco. ¿Y por qué el eco es mi amigo? Porque amo mi pena y él no me la arrebara. No tengo más que un confidente, el silencio de la noche. ¿Y por qué es mi confidente? Porque calla.³⁸

En este mismo sentido, otra nota expresa:

Aparte de mis numerosas relaciones, aún tengo un confidente íntimo: mi melancolía. Constantemente me hace señas en medio de mis alegrías o de mis trabajos, y entonces me llama a un lado y la obedezco, aunque corporalmente continúe en mi sitio. Mi melancolía es la más fiel amante que he conocido. ¿Qué tiene, pues, de extraño que la corresponda con todo mi amor?³⁹

A lo largo de estas líneas descubrimos que el esteta no parece contemplar su pena como un aspecto negativo, sino que la acoge y alienta, mostrándola como compañera constante de su vida. La pena de A es un aspecto importante de su existencia, y aunque parece confinarlo a la soledad y a la incomprensión, éste no parece querer deshacerse de ella. Es como si nadie más pudiera acceder a esa realidad íntima que sólo él puede experimentar y en lo cual también se puede refugiar. La soledad de A, su castillo inexpugnable, se origina así de la incomunicabilidad de su pena. “¿Acaso debería comunicar mi pena al mundo? Tal vez si lo hiciera vendimiase la inusual recompensa de la fama, como aquél hombre que descubrió las máculas de Júpiter. Con todo, prefiero callar”.⁴⁰

Esta fuerza de su pesadumbre se vincula con otro elemento muy característico del Romanticismo: la pena como generadora del alma poética.⁴¹ Es debido a su pesar que A es capaz de contemplar la existencia de una manera estética, originando con ello un acto de *poiesis* artística de la que podemos ver huellas en los diferentes textos que componen *Diapsálmata*. Esta relación entre pena y poesía es la que abre de forma magistral las notas de la obra que nos ocupa, con el muy conocido texto:

¿Qué es un poeta? Un ser desdichado que esconde profundas penas en su corazón, pero cuyos labios están formados de tal modo que, desbordados por el suspiro y por el grito, suenan cual hermosa música. Con él sucede lo que con aquellos desdichados que en el toro de Falaris eran torturados poco a poco, a fuego lento, y cuyos gritos no llegaban a oídos del tirano para su terror; a él le sonaban a dulce música. Y, sin embargo, la gente se agolpa rodeando al poeta y le dice: ¡Vuelve a cantar pronto! Que es como si le dijeran: ¡Ojalá atormenten nuevos sufrimientos tu alma y ojalá sigan formados los labios como hasta ahora, pues los gritos nos angustiarían, pero la música... esa sí que es celestial! (...) He aquí por qué prefiero

ser porquero en Amagerbro y que me entiendan los cerdos a ser poeta y que la gente no me entienda.⁴²

En ninguno de los textos que componen *Diapsálmata* el autor nos dice en qué consiste su pena, por el contrario, como ya se dijo, tiene un celo por proteger su silencio; sin embargo, hay algunas notas en las que pudiera haber una pista que parece aludir al recuerdo de un primer amor. Así, en una de ellas afirma:

Me vienen a la memoria evocaciones de la juventud y de mi primer amor. ¡Ah, cómo me deshacía entonces en anhelos! Ahora, en cambio, no hago más que añorar mis primeros anhelos. ¿Qué es la juventud? Un sueño. ¿Qué es el amor? El contenido del sueño.⁴³

La pena del esteta se convierte también en su soledad, en algo incomprendible para los demás, lo cual genera la imposibilidad de una verdadera comunicación con sus contemporáneos.

5. Humor, ironía y crítica social

Karsten Harries se hace algunas preguntas sobre el estado de ánimo de A como autor de *Diapsálmata* que pueden ayudar a introducir un aspecto más del *pathos* contenido en esos textos. Considera que ese estado de ánimo es un sentimiento como de “falta de vivienda”, el ser es un extraño en el mundo. Ante esta situación plantea las siguientes preguntas: ¿es una historia personal el origen de su estado de ánimo?, ¿o tiene su fundamento en un desarrollo histórico que deja al ser humano caído fuera de la realidad?, ¿o se trata de la condición humana?, ¿o son las tres cosas?⁴⁴

En efecto, ya se analizó su desesperación desde la óptica de una historia personal, pero también es importante considerar la situación del mundo, la atmósfera social en la que se encuentra o cree encontrarse el autor de *Diapsálmata*. Puede parecer obvio que su desesperación y melancolía las

proyecte contra la sociedad, como una consecuencia del vacío que lo envuelve; pero también cabe la posibilidad de que su situación le permita percibir la realidad que lo rodea tal como es, con una clarividencia producida al sentirse extraño a esa sociedad, como cuando un migrante o una persona cualquiera, al enfrentarse a un ambiente social nuevo, puede darse cuenta de muchos detalles sobre la nueva comunidad, aspectos que el resto de las personas no ven, ya que están demasiado acostumbradas a su propia realidad. Esta clarividencia de A muestra el verdadero tejido espiritual de la sociedad, una realidad desoladora y lamentable, en donde las personas se esfuerzan en ir detrás de vanas ilusiones o, lo que es peor, cuando se contempla a la muchedumbre sumida en el vacío, sin siquiera tener idea de su situación. Por esto, no necesariamente se trata de una visión subjetivamente nihilista que, a su vez, proyecte ese nihilismo a su juicio sobre la sociedad y las personas; sino que la realidad social muestra su verdadero rostro: el sinsentido en el que se encuentra la masa de los hombres cómoda e inconscientemente instalados. Se conjuntan así el vacío de la sociedad que alimenta el propio vacío de A. Como lo afirma Hannay, señalando las anotaciones del diario de Kierkegaard sobre el primer texto de *Diapsálmata*: “Estas líneas proponen un ‘rompimiento total con la realidad’, una ruptura fundada no en la ‘vanidad’, sino en la melancolía y su dominio sobre la realidad”.⁴⁵

Sobre esta percepción crítica de la realidad social hay muchas notas en *Diapsálmata*. Una de las más significativas afirma:

Dejemos que otros se lamenten de que corren malos tiempos; yo me lamento de que corran tiempos mediocres, pues están desprovistos de pasión. Los pensamientos de las personas son débiles y frágiles como encajes y ellas mismas, patéticas como encajeras. Los pensamientos de sus corazones son demasiado mediocres como para ser pecaminosos. Quizás si un gusano abrigase tales pensamientos podría ser considerado un pecado, pero no tratándose de una persona, que ha sido creada a imagen y semejanza de Dios. Sus placeres son recatados e indolentes, sus pasiones están adormiladas; tales almas mercantiles cumplen con sus deberes, aunque, eso sí, como los judíos se permiten cercenar la moneda; son de la opinión de que, por más que nuestro Señor lleve tan escrupulosamente las cuentas, es posible engañarle un poco y salir bien parado. ¡Vergüenza debería darles!⁴⁶

En esta crítica social *Diapsálmata* muestra dos elementos muy característicos del contexto romántico, por una parte, el humor y la ironía como una forma natural de reaccionar ante el contrasentido de la realidad, pero a la vez como un escudo y arma para hacerle frente; por otra, la crítica también se encamina hacia las diversas formas de pretender reducir la existencia a las categorías de la razón.

En cierto sentido, la risa como reacción es muy cercana al llanto, tiene un carácter trágico-cómico, pues la contradicción produce risa, pero a la vez produce espanto. Cuando no se trata simplemente de reírse, como por ejemplo, cuando un dandi es salpicado por el lodo de un carruaje, sino que la contradicción afecta más profundamente a un individuo o a la sociedad misma, uno puede afirmar, como lo dirán diversos seudónimos kierkegaardianos, que uno podría reír o llorar. Reír por la contradicción que queda patente, y llorar por lo trágico de esa contradicción.

Lo mismo que según la leyenda sucedió a Parmenisco, a saber, que perdió la facultad de reír en la cueva trofónica y que la recuperó en Delos al contemplar una masa informe que era expuesta como la imagen de la diosa Leto, es lo que me ha sucedido a mí. Siendo aún muy joven, me olvide de reír en la cueva trofónica; cuando maduré, cuando abrí los ojos y contemplé la realidad, me dio por reír y, desde entonces, no he cesado de hacerlo. Observé que el sentido de la vida era ganarse el pan de cada día y su objetivo, llegar a ser consejero de justicia; que el máspreciado placer amoroso consistía en dar con una joven adinerada; la bienaventuranza de la amistad en sacar al otro de sus apuros pecuniarios; que la sabiduría era aquello que la mayoría consideraba como tal; que era entusiasmo pronunciar un discurso y que era coraje arriesgarse a ser multado con 10 reales; que era cordialidad decir buen provecho tras una comida; que era temor de Dios comulgar una vez al año. Todo esto vi y me reí.⁴⁷

Una de las notas más citadas de los textos de *Diapsálmata* es la del payaso que intenta con seriedad advertir a los espectadores que están en el teatro, que se ha originado un incendio entre bastidores. Los espectadores reaccionaron riéndose, pensando que se trataba de una broma más de aquel payaso. Ellos se mantienen en su falsa creencia, a pesar de que el payaso insista en el peligro. Nuestro autor concluye que el mundo acabará incendiándose en medio de las risas inconscientes de la gente.⁴⁸

Comentando este texto, Zazhil Rico afirma que, aunque de mil formas el payaso señale las desgracias e infortunios de los propios hombres, ellos creen que con sus quehaceres absurdos y sus pretendidos saberes pueden someter el universo entero.⁴⁹

Especialmente irónicos son algunos textos de *Diapsálmata* al señalar los abusos de la razón en sus pretendidas respuestas a los problemas de la existencia:

Lo que dicen los filósofos acerca de la realidad es a menudo tan decepcionante como cuando uno lee en casa de un mercader un letrero que dice: “aquí se plancha”. Si uno se dirige allí con su ropa para que se la planchen, se sentirá estafado, pues el letrero está simplemente en venta.⁵⁰

Al respecto, Kennan señala que el engaño de la filosofía ocurre como una representación inadecuada de la realidad que desorienta a quienes la buscan como una guía de su existencia en cuestiones como la felicidad, el bien, o la vida misma. La empresa de la filosofía es dudosa no solamente por inducir al error acerca de la realidad, sino por la desorientación como parámetro de acción. En resumen: “la filosofía decepciona al individuo desde una perspectiva epistemológica y también desde un nivel ético”.⁵¹ También afirma que esta incapacidad de la filosofía no se refiere a esta o aquella filosofía, sino que, tomando ocasión de la analogía con el letrero, afirma que se trata de la imposibilidad misma del signo, de un lenguaje que pueda representar la realidad al modo como pretende representarla la filosofía.

Por su parte, comentando a su vez esta analogía, Zabalo señala que el error de la razón consiste en la confianza de pensar que puede haber una correspondencia infalible entre el pensar y la realidad. Sin embargo, esto no es así, por el contrario, la percepción de lo inmediato es de sumo interés pues aquello que esconde y que no puede ser revelado, “cuestiona y corrige la posibilidad de comprensión, despertando por tanto una perplejidad fructífera”.⁵²

Otras notas señalan con humor la tendencia a una infinita monserga argumentativa,⁵³ o la tautología como el irrisorio principio supremo del

saber,⁵⁴ o el afán también infinito del movimiento racional y dialéctico donde es imposible detenerse.⁵⁵ Con humor afirma: “Yo prefiero hablar con los niños, pues de ellos puede esperarse que lleguen algún día a ser seres racionales. Más de aquellos que han llegado a serlo, ¡Dios me libre!”⁵⁶

6. La percepción del tiempo como estancamiento

En el Salterio, un *diapsálma* tiene también la connotación de referirse a una realidad eterna, a aquello que se expresa como lo único permanente. Para el autor de *Diapsálmata* sus notas parecen referirse también a algo inmutable, a algo que se manifiesta como eterno. Esta inmutabilidad no tiene un carácter trascendente que dote de sentido a la existencia, como podría ocurrir en el caso de los *Salmos*. Para nuestro autor, aquello permanente se trata también de una inmovilidad, pero anclada en el vacío que el sinsentido de la vida produce.

Como se ha visto, la condición de *A* conlleva un fuerte elemento de hastío, pena e ironía y estos elementos originan, no sólo momentos aislados de emoción, como si la condición del esteta se redujera a instantes pasajeros y no apuntaran a un estado de ánimo más estable. En realidad, las diferentes emociones que puede experimentar el esteta tienen su origen en un estado psicológico más profundo: se trata, otra vez, de aquel estado de ánimo primario que se repite a lo largo de sus páginas y que da lugar a una conciencia continua de contemplación del vacío, que termina por generar una percepción alterada del tiempo. Se trata de una conciencia estática, más que de una sensación de movimiento de la realidad o de diversos estados de ánimo, como queda expresada en la siguiente reflexión: “el tiempo pasa, la vida es una corriente, dice la gente, etc. Yo no me percaté de ello: el tiempo está parado, y yo con él”.⁵⁷ A partir de otras notas pueden esbozarse algunas características de esta percepción del tiempo.

En primer lugar, es una conciencia estancada, contemplada, en palabras de nuestro autor, desde la eternidad: “No es que yo únicamente en

instantes contados lo contemple todo *aeterno modo*, como dice Spinoza, sino que soy siempre *aeterno modo*".⁵⁸ Estas palabras aparecen en una entrada que pretende negar el dinamismo de lo real, algo que se refleja en la crítica a los sistemas, que pretenden explicar toda la realidad a partir del movimiento inmanente del pensamiento. Es significativo que se utilice una frase de Spinoza: como se sabe, el filósofo holandés emplea esta expresión para referirse a otra forma de contemplar el mundo y lo que acontece en él, esta vez desde la noción de la sustancia única que lo compone, lo cual origina una percepción muy diferente de los procesos que acontecen en la realidad. A no dice únicamente que contemple las cosas "desde la eternidad", lo cual haría referencia al absurdo y sensación de vacío de los que ya se han hablado, sino que dice que él es *aeterno modo*; esto quiere decir que todas las aparentes acciones que el esteta pueda realizar son, en realidad, expresión de una misma conciencia que contempla todo como estático. Nuestro seudónimo se contempla a sí mismo como alguien que ha llegado a descubrir aquello que es eterno y que se refleja tanto en su actuar como en el de los demás: el vacío.

Al negar el movimiento, nuestro escritor se distancia no solamente de la dialéctica racional imperante en su tiempo, sino también del *Bildung* romántico que propone una edificación de la personalidad a través de la historia del individuo. Nuestro protagonista no está en busca de un sentido o de una reconstrucción de su existencia, sino que la da por terminada, no en el sentido de un proyecto que por fin haya concluido, sino de un sinsentido de cualquier proyecto futuro. Si el movimiento en el fondo no existe, entonces tampoco el individuo puede progresar a través de sus aparentes proyectos existenciales. Con estas ideas, Kierkegaard se adelanta a importantes personajes literarios posteriores, como pueden ser *Bartleby, el escribiente*, de Hermann Melville o Meursault, el protagonista de la novela de Albert Camus: *El extranjero*.

En segundo lugar, el contenido de dicha conciencia se encuentra en relación con la contemplación del vacío como una forma estable de contacto con la realidad, como se manifiesta en la siguiente nota: "Siempre

ante un espacio vacío, aquello que me empuja hacia delante es siempre un fin situado detrás de mí”.⁵⁹ Este constante contacto con el vacío genera una manifestación distinta de la existencia, ya no sólo en el plano temporal, sino que se refleja en la misma percepción de las cosas.

A utiliza la analogía de los colores que melancólicamente le hacen recordar su pasado, como se expresa cuando observó un gabán de tonalidad lima que las personas rechazan por ser llamativo pero que él recuerda como color predilecto de su infancia: “¡Ese tinte que tenía la vida entonces, acaba siendo demasiado intenso para nuestra esmerilada retina, demasiado llamativo!”.⁶⁰ Es como si la luz que permeaba las cosas que lo rodean se hubiera perdido, y todo apareciera ahora con un tono sombrío, melancólico e inmutable. Se trata de una percepción monocromática de la vida, como expresa aquella otra nota en la que afirma que su existencia es como la de aquel pintor que quería representar la huida de los egipcios por el mar rojo, y que terminó pintando de rojo todo el lienzo.⁶¹

En tercer lugar, y en relación con la noción de que todo movimiento es apariencia, esta conciencia trastocada del tiempo origina en nuestro autor una inactividad permanente que lo lleva a considerar que es como un peón en un tablero de ajedrez al que se señalase como imposibilitado para moverse,⁶² o a escribir aquella otra exclamación: “Permanezco tendido, inactivo, lo único que veo es el vacío; lo único de lo que me alimento es el vacío; lo único en lo que me muevo es el vacío”.⁶³

En cuarto lugar, el autor de estos papeles no puede encontrar una salida definitiva, ni siquiera en el destino, al que ocasionalmente pareciera elogiar, pero que termina por decepcionarlo, mostrándole, una vez más, la inmutabilidad de lo real: “¡Miserable destino! (...) De cualquier manera me repugnas, porque siempre eres el mismo, absolutamente el mismo. Nunca un cambio, siempre aplastándonos y reconociéndonos”.⁶⁴ Esta inmutabilidad de la vida lleva a nuestro esteta a ansiar, desesperadamente la posibilidad del movimiento, aunque sabe que esto es una empresa condenada al fracaso. En una de las entradas más líricas de *Diapsálmata*, afirmará:

He perdido por completo mi ilusión (...) mi alma ha perdido la posibilidad. De tener que pedir algo para mí, no pediría ni riquezas ni poder, sino la pasión de la posibilidad, el ojo que aquí y allá, eternamente joven, eternamente ardiente, ve la posibilidad. El goce decepciona, la posibilidad no. ¡Y qué otro vino es tan espumoso, tan oloroso, tan embriagador!⁶⁵

El esteta se encuentra encerrado en un ansia de movimiento de la cual no puede escapar. Aquello que desea no es el goce, sino la frescura de la juventud en sentido metafórico; es decir, aquel encanto por la vida que permite mantener la ilusión de que las cosas tienen sentido y dirección, de que es posible encontrar nuevas experiencias que permitirán a una conciencia sentirse plena y realizada, algo que *A* ya no puede encontrar, ni siquiera en el ámbito de la esperanza. Para nuestro escritor, lo único que queda es el estancamiento, absurdo y eterno, originado por el vacío existencial.

Los únicos momentos en los que aparece cierto grado de pasión para nuestro desesperado personaje son cuando recuerda, o algún fenómeno externo le evoca, algunas experiencias de su pasado. En relación muy estrecha con lo visto acerca de la pena que embarga al esteta, su existencia ha quedado atrás, lo que significa que ya no tiene ningún porvenir; como si aquel suceso generador de su pesar le hubiera mostrado una realidad eterna de la cual no se puede escapar. Su situación es la de alguien que se encuentra encerrado en sus recuerdos, evocando pasiones pasadas que todavía tenían, en su momento, la capacidad de ilusionarlo. Se trata de la melancolía en su máxima expresión, como la incapacidad de reactualizar un pasado muerto, pero que no se puede dejar de recordar. Ahora, lo único que el esteta tiene es vacío y desesperación: “Se requiere sin duda una gran dosis de ingenuidad para creer que gritar y vociferar en este mundo sirve de algo, como si el propio destino hubiese de verse modificado con ello”.⁶⁶

Percepción estancada del tiempo, visión sombría y monocromática de las cosas, incapacidad de movimiento y encerramiento melancólico en su pasado parecen ser las características principales que se derivan del vacío

de A. Esta condición desesperada implica la renuncia a realizar cualquier forma de elección. El “o lo uno o lo otro”, que otorga el título a la obra en la que *Diapsálmata* está contenida, no tiene sentido para nuestro personaje: cualquier decisión implica temporalidad y renuncia, es decir, cambio, algo que no está presente en su forma de percibir la vida, carente de toda historia individual fundamentada en decisiones existenciales trascendentes. David J. Kangas considera que *Diapsálmata* establece una especie de condiciones de imposibilidad trascendentales para cualquier salida o cualquier elección, pues elegir significa inaugurar una temporalidad, un “antes” y un “después”, conformando el significado del pasado hacia una posibilidad futura. El presente emerge como tiempo vivido a la luz de la elección. Esta relación entre la elección y la inauguración de una temporalidad lleva al esteta a suspender radicalmente cualquier decisión, viviendo sin continuidad, en un tiempo suspendido, una cuasi-eternidad, o una eternidad anterior a cualquier temporalidad.⁶⁷

La figura que mejor sintetiza este rompimiento con el tiempo es la figura del anciano, encerrado en el castillo de su pena:

Entonces vivo como un muerto. Sumerjo todo lo que he vivido en el bautismo del olvido, hasta convertirlo en la eternidad del recuerdo. Todo lo temporal y accidental queda borrado y exterminado. Y a renglón seguido, como un viejo encanecido, me siento a cavilar y voy explicando las imágenes en voz baja, casi susurrando. Y a mi lado hay un niño sentado que escucha lo que digo, aunque lo cierto es que lo recuerda todo antes de que yo se lo cuente.⁶⁸

A se representa como un anciano que cuenta al niño, símbolo de su pasado, sus experiencias vividas en otro tiempo, aquellas que ya pertenecen al recuerdo y que no van a regresar. Es un personaje cansado, encerrado y ensombrecido, que ya no tiene encanto por la vida, y que lo único que puede hacer es contemplar a aquel niño que le recuerda lo que alguna vez él fue y no podrá volver a ser jamás. El estancamiento temporal y la melancolía que esto provoca no podrían ser retratados de una mejor manera.⁶⁹

7. Las formas como A mitiga su desesperación y melancolía

Como se ha mostrado, no cabe duda de que el autor de *Diapsálmata* es una personalidad melancólica y desesperada y que además percibe el vacío en el que los estándares sociales y las personas en su conjunto están. No tiene un porvenir ni anhela un cambio en su situación, tampoco está esperanzado en una transformación social. Es alguien que ya está muerto para la existencia, y que de buena manera preferiría poder descansar en un sepulcro. A pesar de esta desesperación, encontramos tres elementos que le proporcionan un mínimo de alivio y sostén de su existencia, una forma de colirio en medio de sus padecimientos.

En primer lugar, el esteta contempla su pena como un tesoro al cual debe cultivar y mantener alejado de las miradas indiscretas de los demás. Vive con ese esmero y sus pensamientos se orientan a ese cuidado. Su pena, que desconocemos, adquiere tal identidad que lo mantiene alerta en la existencia.

Así, el único sentido negativo que tiene su vida es el de cultivar y proteger su pena, acogiénola casi como su cónyuge, como queda de manifiesto en su reconstrucción de la figura de Antígona en la obra *La repercusión de la tragedia clásica en la moderna*. En este texto A presenta una nueva forma de pensar a una Antígona en una tragedia moderna. La característica principal de ésta es el hecho de acoger su pena, el de conocer la maldición de su familia, y vivir para ella, sacrificando otros aspectos de su existencia, lo cual termina por llevarla a una soledad de la que no puede escapar. De la misma manera, el escritor de los *Diapsálmata* decide vivir en la soledad de su pena, sacrificando cualquier otra forma de comprender su realidad.

Si su pena es algo íntimo, acogido plenamente por el esteta, entonces la soledad que esto le genera no permite que su escritura se dirija a alguien más.⁷⁰ *Diapsálmata* está dirigido a sí mismo en tanto único interlocutor que puede comprender su pesar y su soledad.

Esto genera la pregunta, ¿cuál es el sentido de escribir para uno mismo? Una posibilidad es que *A* busca desahogar sus sentimientos, una cierta forma de catarsis, como sucede con el orificio de una olla a presión. Como se puede observar, esta forma de liberación es únicamente una especie de paliativo, ya que en realidad no permite una auténtica modificación individual de raíz, sino únicamente un alivio temporal de una sensación de desdicha o absurdo. Es muy probable que nuestro esteta escriba en los momentos de mayor dolor o sentimiento de desesperación, no para abandonar la conciencia más profunda de inmovilidad de la que, como hemos visto, no puede escapar, sino para tranquilizar un poco su espíritu en los momentos de mayor trance emocional; o para hacer más palpables, para sí mismo, sus sentimientos, como si quisiera esculpirlos en piedra, la cual pudiera contemplar en el resguardo de su soledad. Quizá sea por ello que *Diapsálmata* no es un diario como tal, sino un conjunto de notas encontradas en diferentes tipos de papel y escritas en diversos tiempos y circunstancias, siempre enmarcadas dentro de una forma de liberación específica, de un estado de ánimo o una idea acerca de sí mismo o de aquello que rodea a nuestro protagonista.

Escribir se ha convertido para *A* en una especie de necesidad, sin que esto se traduzca, desde el punto de vista *aeterno modo*, en un movimiento de superación que lo aleje de su situación. Como nos dice en una de las notas que componen *Diapsálmata*, y en la que hace referencia a que Cornelio Nepote solía azotar a sus caballos para que no les afectara la inactividad: “así vivo yo en estos tiempos, como un sitiado, mas, para no verme perjudicado por tanta inactividad, no me canso de llorar”,⁷¹ y nosotros podemos decir, a raíz de lo dicho hasta ahora, que nuestro esteta no se cansa de llorar también mediante la escritura.

A es un personaje solitario e incomprendido, cargando una pena que lo lleva a momentos de lirismo exacerbado o a ideas que le hacen pensar que tiene una mayor claridad sobre sí mismo y los demás, sintiendo la necesidad de ponerlos por escrito, aun cuando nadie fuera a leerlas. Una de las pocas cosas que puede hacer frente a esta sensación de con-

finamiento e incompreensión es escribir, tratando de aflojar un poco sus cadenas mediante la palabra plasmada en un pedazo de papel.

En segundo lugar, como también ya se había señalado, el humor y la ironía son una defensa, desde la negatividad, contra los males de su existencia. A pesar de que sus penas y el vacío de su existencia lo hagan llorar con una profundidad sobrecogedora, por otra parte, su vida está acompañada por el humor y la ironía, lo que le permite estar por encima de muchas situaciones en las que se manifiesta la vaciedad imperante. Es una forma de poder reírse de los demás, y de ponerse al resguardo, con elegancia, de las impertinencias cotidianas. Así como el primer texto de *Diapsálmata* hace referencia a la pena, el último lo hace al humor:

Algo fantástico me ha sucedido. Fui arrobado en el séptimo cielo. Allí se encontraban reunidos todos los dioses. Por una gracia especial me fue concedido formular un deseo. “¿Qué deseas?, me preguntó Mercurio, ¿deseas tener juventud, o belleza, o poder, o una larga vida, o la más bonita muchacha, o cualquiera de los lujos que guardamos en la buhonería? Puedes escoger, pero solamente una cosa” Permanecí indeciso un instante, pero me dirigí en seguida a los dioses de este modo: “Venerables contemporáneos, solo escojo una cosa, tener siempre la risa de mi parte”. Ni siquiera uno de los dioses contestó una palabra; en cambio, todos ellos se echaron a reír. De ello deduje que mi suplica había sido atendida y encontré que los dioses habían mostrado buen gusto al manifestarse, pues habría sido impropio responder con seriedad: “Se te concede lo que has pedido”.⁷²

Aunque pueda parecer contradictorio, visto desde la negatividad de la ironía o desde el origen del humor como contradicción, este oasis en la vida de A es, al mismo tiempo, la confirmación del vacío que lo invade.

Finalmente, hay dos pasajes, por demás representativos, de nuestro personaje, que nos mencionan el arte, específicamente la música de Mozart, como un alivio a las desventuras de su existencia. Hay una fascinación hacia el compositor alemán que le permite abstraerse de la realidad concreta y elevarse a un mundo de las formas estéticas que hablan de la perfección añorada y que es imposible de alcanzar en la vida. Aunque estas dos anotaciones parecieran intrascendentes, son muy importantes pues explican la concepción estética de los otros escritos estéticos de A,

en la primera parte de *O lo uno o lo otro*. La primera de esas anotaciones se refiere a unos acordes de violín de la obertura del *Don Giovanni* de Mozart, interpretados en la calle por una pareja de ciegos. Mientras que los carruajes señoriales circulaban ruidosos, ahogando esas notas, nuestro autor, como un enamorado, decía para sí:

¿Será una recompensa de los dioses el regalarme a mí, infeliz, que estoy sentado como un mendigo a la puerta del templo, un oído que ejecuta él mismo lo que oye? Solamente esos dos acordes de violín (...) ¿Sabéis vosotros, pobre pareja de artistas, que estas notas encierran toda la magnificencia del mundo?⁷³

Hacia el final de *Diapsálmata* se encuentra otro comentario parecido, en esta ocasión escucha un minueto también de *Don Giovanni*, interpretado por un músico ambulante. Nuestro autor considera que las demás personas tal vez no lo escuchen, ocupados como están en sus respectivas tareas, en cambio: “¡Solo para mí suenan estas notas, solo a mí me hacen señas! ¡Oh! ¡Gracias, quienquiera que seas, gracias! Porque has hecho que mi alma rebose de riqueza, salud y una alegría embriagadora”.⁷⁴ En ambos casos, es claro el cambio de ánimo, como si a un moribundo que tiene dolorosos padecimientos le fueran otorgados unos momentos de dicha y olvido de sus penas. Aunque el vino ya no deleite su corazón, la música de Mozart ha logrado darle un poco de felicidad.

8. A modo de conclusión: *Diapsálmata* como clave hermenéutica para entender los estudios estéticos de *O lo uno o lo otro*

Es frecuente, en los ensayos sobre Kierkegaard, considerar lo “estético”, como el “estadio estético”, y éste, a su vez, como la “vida frívola” ocupada en los placeres mundanos, como la define el autor “B”, el juez Wilhelm, afirmando que el lema de la vida estética es: “Hay que disfrutar de la vida”.⁷⁵ Esta asociación puede llevar a una lamentable confusión al leer los

estudios estéticos de *O lo uno o lo otro*, considerándolos simplemente como la manifestación de la vida *estética*, y sin reparar en la relevancia y finura *estética* que tienen, no como los relatos de un vividor sino como reflexiones y ensayos profundos en torno al arte, a la música, a la poesía, etc.

En Kierkegaard la estética puede considerarse, al menos, en cuatro sentidos distintos⁷⁶. Primeramente, la estética como reflexión filosófica; por ejemplo, hacer ensayos sobre la figura del héroe en Homero o la venganza en Shakespeare nos introduce en el terreno estético, como manifestación y análisis de la obra de arte. Es obvio que esta forma de estética no convierte a su autor o su tema en frívolo. En segundo lugar, dentro de este sentido filosófico de estética, existen ensayos estéticos cuyos temas no sean las hazañas del héroe o la sed de venganza de un justiciero, sino la seducción, el placer, el vino, etc. La pintura *Leda y el cisne* de Corregio es un ejemplo clásico del tema de la seducción, que, a su vez, tiene su origen en un mito griego. También es claro que puede apreciarse la genialidad de un artista (por ejemplo, Corregio como pintor) y no sólo la temática que está representada en sus obras, ni tiene por qué establecerse una identificación del tema sensual con su autor, este autor pintó también muchos motivos religiosos.

En tercer lugar, la estética puede referirse al modo de existencia que se empeña en vivir de acuerdo con el lema hedonista de disfrutar la vida, abriéndose al abanico de placeres que puede encontrar en cada momento: *Carpe diem, carpe horam*. Este es el pretendido “estadio estético” que, por su temática, muchos lectores identifican en la primera parte de *O lo uno o lo otro*, dejándose llevar por la figura seductora del *Don Giovanni* y por el “Diario de un seductor”, identificando la temática estética del erotismo y la seducción con la figura del seudónimo,⁷⁷ sin reparar en el trasfondo poético y estético que anima a su autor. Finalmente hay otro sentido de “existencia estética” en Kierkegaard, la vida desesperada, como la del autor de *Diapsálmata*. No se trata de una persona hedonista que vive del placer. Lo que tiene en común con un esteta-hedonista es su contraposición a la existencia ordenada por la razón, en donde, como lo afirma el juez Wil-

helm, el trabajo, la familia, la sociedad encuentran un sentido profundo al entender la vida como una tarea, como un proyecto de vida mediado por sus responsabilidades.⁷⁸ También este último sentido de “existencia estética” se contrapone a la existencia religiosa que, a pesar de todas las desdichas personales y todos los males del mundo se tiene una confiada esperanza en un Dios providente.⁷⁹ Ambos tipos de estetas renuncian a la posibilidad de alguno de los parámetros éticos o religiosos; sin embargo, pueden ser muy distintos el uno y el otro: uno vive para el placer, el otro para su pena. A es por tanto un esteta tanto en el sentido de un poeta interesado en el arte como en el sentido de desesperación que no es asumida ética o religiosamente. Tal vez A en algún momento fue un hedonista, no lo sabemos, pero la atmosfera anímica de *Diapsálmata* y, a nuestro modo de ver, de toda la primera parte de *O lo uno o lo otro*, es de un melancólico y no de un hedonista. Por consiguiente, los ensayos que componen los escritos de A deben leerse como producciones poéticas y como ensayos filosóficos, con unos temas estéticos bien identificados y razonablemente justificados. Se hará un breve repaso hermenéutico de esos trabajos a partir de las consideraciones hechas hasta el momento.

Los estudios estéticos de *O lo uno o lo otro* están compuestos por ocho ensayos. Tres de ellos leídos ante *Συμπαρανεκρωμένοι*,⁸⁰ discursos leídos ante la sociedad de los poetas que, aun viviendo, están muertos. El primero de ellos y más representativo es la “Repercusión de la tragedia clásica en la tragedia moderna”, donde, como ya se dijo, se recrea la imagen de la Antígona clásica a partir de la “pena” como destino, que a su vez se convierte en un tesoro que debe mantenerse en secreto, y que incluso la lleva a sacrificar el amor y el matrimonio. El segundo discurso ante los *Συμπαρανεκρωμένοι* es “Siluetas”, la consideración de tres personajes femeninos de la literatura moderna que han sido presas de la seducción, las cuales son también recreadas estéticamente por A, de forma que su existencia queda aprisionada por esa pena, que paradójicamente también se convierte en una especie de tesoro. El tercero de los discursos estéticos ante *Συμπαρανεκρωμένοι* tiene un tema melancólico, lleva por título

“El más desgraciado”, se trata de una reflexión acerca de cuál puede ser la pena que convierta a alguien en el más desgraciado de los hombres. Como puede verse en estos tres ensayos el tema central no es la seducción o la vida hedonista sino la pena, y puede verse la relación que guarda con el *pathos* expresado en *Diapsálmata*.

Hay otros dos ensayos estéticos en *O lo uno o lo otro* que tienen por tema la seducción. El largo ensayo “Los estadios eróticos inmediatos, o el erotismo musical” tiene como objetivo analizar el porqué de la grandeza musical de la ópera *Don Giovanni* de Mozart, considerándola como la cumbre suprema de la música. “Con su *Don Giovanni*, Mozart ingresa en el reducido e inmortal círculo de aquellos cuyos nombres y obras el tiempo no olvidará, puesto que los recuerda la eternidad”,⁸¹ y a continuación dice: “soy como una muchacha enamorada de Mozart, y quiero que su puesto sea el más alto, cueste lo que cueste”.⁸² Como lo confiesa, su ensayo está motivado por el amor reverencial que tiene por la música de Mozart, con un claro eco de los dos textos mencionados de *Diapsálmata*:

¡Oh Mozart inmortal! A ti te lo debo todo. A ti te debo el haber perdido la razón. A ti te debo el que mi alma se halla llenado de asombro y que mi esencia íntima haya sentido escalofríos. (...) A ti te debo eterna gratitud porque no me ha alcanzado la muerte sin haber amado antes, no importa nada que mi amor fuera desgraciado. (...) Indudablemente que, si Mozart no hubiera existido o su nombre se hubiera borrado, se habría desplomado hace ya mucho tiempo la única columna que hasta la fecha ha impedido que no todo para mí se hundiera en un caos ilimitado y en una horrible nada.⁸³

No es la intención de *A* favorecer el erotismo y la seducción sensual, en realidad se trata de un claro interés estético-artístico, y no de una propensión lasciva hacia lo erótico. Sus consideraciones se refieren a las de una persona que quiere comprender con profundidad por qué la seducción puede constituirse en el objeto supremo de la musicalidad. No vemos en su autor a un Don Juan que quiera emular a Don Giovanni, sino a un amante de Mozart que quiere comprender su fuerza como músico.

Bajo esas consideraciones estéticas, nuestro autor se pregunta si puede haber una representación de la seducción en otros campos del arte. Y si bien afirma que su máxima representación es por medio de la musicalidad, y concretamente del *Don Giovanni*, considera que puede haber otra versión de la seducción por medio de la literatura, pero bajo distintas categorías de las musicales. El seductor debe ser intensivo y no extensivo: no tantas mujeres seducidas como Don Giovanni, sino una sola, pero con un alto grado de intensidad psicológica. Estas dos características, señala A, pueden representarse mejor en un relato personal que muestre la transformación psicológica de la mujer seducida en un lapso de tiempo determinado, lo que puede facilitarse a través de un diario como recurso literario. Este es el origen conceptual, bien elaborado, del “Diario de un seductor”. Como puede verse, no se trata de un diario con las experiencias eróticas del autor de *Diapsálmata*, sino la elaboración de una pieza literaria bajo ciertas exigencias de representación de la seducción.

Notas

¹ Algunas de ellas se analizarán en el último apartado de este artículo.

² Es importante señalar que, del corpus kierkegaardiano, nos ceñiremos casi exclusivamente a *Diapsálmata*, esta lectura exclusiva del texto puede ayudar a comprender mejor su relevancia y el papel que tiene en los estudios estéticos de A. Para este trabajo hemos tomado en cuenta la edición danesa *Kierkegaards Skrifter* (SKS) y las siguientes traducciones al español de *Diapsálmata*: Armada (1961), Gutiérrez Rivero (1969), Sáez y González (2006) y Bernárdez (2015), así como la versión al inglés de los Hong (1987). No hemos encontrado cambios significativos que hagan preferir alguna de las traducciones al español, hemos retomado la que mejor muestre el carácter lírico y su significado en nuestro idioma. En otros casos hemos hecho nuestra propia traducción. Para las referencias hemos citado la nomenclatura de los SKS danesa, y para mayor facilidad de lector, seguimos la numeración añadida de Demetrio Gutiérrez de los 90 textos de *Diapsálmata*, de tal forma que después de la referencia a los SKS, seguido de una / esté el número específico del texto.

³ Cfr. Søren Kierkegaard, *Papirer* III B 175.

⁴ Es muy significativa la expresión *ad se ipsum* (a sí mismo), tomada de las *Meditaciones* del emperador Marco Aurelio, que Víctor Eremita (el seudónimo editor de *Diapsálmata*) coloca como epígrafe.

⁵ También se ha considerado que el estilo literario de *Diapsálmata* está inspirado en lo que Paul Martin Møller, maestro y amigo cercano de Kierkegaard, llamaba “pensamientos dispersos”; este trabajo de Møller se publicó hasta 1843, en el volumen 3 de sus escritos póstumos. Aunque como puede verse su publicación se sitúa después de la redacción de *Diapsálmata*, cabe la posibilidad de que los “pensamientos dispersos” hayan llegado a Kierkegaard de forma oral a través del propio Møller. Cfr. Finn Greddal Jensen, “Paul Martin Møller; Kierkegaard y el confidente de Sócrates” en *Estudios Kierkegaardianos. Revista de filosofía*, Núm.1, México, 2015, p. 86.

⁶ David S. Stern, “The ties that Bind: The Limits of Aesthetic Reflection in Kierkegaard’s Either/Or”, en Robert L. Perkins (editor), *International Kierkegaard Commentary. Either/Or*, I, Georgia USA, Mercer University Press, 1995, p. 254.

⁷ De esta misma lectura de *Diapsálmata* es Karsten Harris en *Kierkegaard Studiekeltary on Either/Or*, Berlin/Boston, DE: De Gruyter, 2010, p. 21.

⁸ Puede verse especialmente el apartado “Los años de aprendizaje de la masculinidad” en Friedrich Schlegel, *Lucinda*, trad. María Josefina Pacheco, México, Siglo XXI editores, 2007, pp. 48-82.

⁹ Friedrich Schlegel, *Fragmentos*, trad. Pere Pajeros, Barcelona, Marbot, 2009, p.30.

¹⁰ “Varios textos de *Diapsálmata* son tomados de los diarios personales de Kierkegaard, y más de veinte de ellos están basados en material que data incluso de junio de 1836”. Hannay, *Kierkegaard. Una biografía*, trad. Nassim Bravo. México: Universidad Iberoamericana, 2010, p. 170.

¹¹ Además de la desesperación, Arne Grøn hace notar que el importante concepto kierkegaardiano de la angustia ya está presente en diversos textos de *Diapsálmata* y en otros pasajes de *O lo uno o lo otro*. Cfr. Arne Grøn, “El concepto de la angustia en la obra de Kierkegaard” en *Thémata. Revista de Filosofía*. Núm. 15, 1995, p. 16.

¹² Goethe, *Fausto*, trad. José Roviralta. México: W. M. Jackson, Inc., 1972, p. 17.

¹³ “The *Diapsalmata* cannot be readily systematized. Pervasive is a certain mood. I shall consider it more closely later. Most of the *Diapsalmata* speak of how unsatisfactory life is. There are sudden shifts. This lack of continuity is characteristic of the aesthetic life as a whole”. Harries, Karsten, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴ Cfr. SKS 2, 26.

¹⁵ SKS 2, 45/73.

¹⁶ SKS 2, 46/77.

¹⁷ SKS 2, 50/85.

¹⁸ SKS 2, 28/5.

¹⁹ SKS 2, 34/29.

²⁰ SKS 2, 32/22.

²¹ SKS 2, 38/49.

²² SKS 2, 37/47.

²³ SKS 2, 37/44.

²⁴ SKS 2, 32/23.

²⁵ SKS 2, 40/59.

²⁶ SKS 2, 43/68.

²⁷ Cfr. SKS 2, 211.

²⁸ George Pattison considera que la referencia de Kierkegaard al Judío Errante, como representante simbólico de la desesperación de su época, está vinculada con Poul Martin Møller. Entre 1836 y 1837 Møller escribió una serie de fragmentos, titulado *Ahasverus*, en ellos se muestra al Judío Errante como representante de nihilismo moral. Cfr. Pattison, George. *Kierkegaard, Religion and the Nineteenth-Century Crisis of Culture*, Cambridge, GB, Cambridge University Press, 2002, p. 80.

²⁹ SKS 2, 33/24.

³⁰ SKS 2, 34/32.

³¹ SKS 2, 40/57.

³² SKS 2, 49/82.

³³ SKS 2, 39/52.

³⁴ SKS 2, 45/72.

³⁵ SKS 2, 46/77.

³⁶ SKS 2, 46/78.

³⁷ SKS 2, 30/15.

³⁸ SKS 2, 43/66.

³⁹ SKS 2, 29/9.

⁴⁰ SKS 2, 44/70.

⁴¹ Como pudiera observarse, por ejemplo, en los *Himnos de la noche* de Hölderlin.

⁴² SKS 2, 27/1. Joakim Garff señala que esta anotación sobre la poesía tiene mucha cercanía con la teoría freudiana de la creatividad artística, como el síntoma de un conflicto interior no resuelto del artista. Esta dicotomía entre lo que se manifiesta y la realidad interior es la que inspira inconscientemente su creación artística. Cfr. Joakim Garff, *Søren Kierkegaard: A Biography*, Princeton, US, Princeton University Press, 2013, p. 432.

⁴³ SKS 51/89.

⁴⁴ Karsten Harries, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁵ Hannay, *Kierkegaard. Una biografía*, trad. Nassim Bravo, México, Universidad Iberoamericana, 2010, p. 221.

⁴⁶ SKS 2, 36/41. Un comentario a este texto, sobre las circunstancias específicas de Copenhague en la época de Kierkegaard, se encuentra en: Stewart, Jon, ed. *Kierkegaard Studies. Monograph Series: Kierkegaard and His Contemporaries: The Culture of Golden Age Denmark*. Berlin/Boston, DE: De Gruyter, 2003, p. 291.

⁴⁷ SKS 2, 43/67.

⁴⁸ Cfr. SKS 2, 39/54.

⁴⁹ Cfr. Zazhil C. Rico M. “La risa y el payaso en los *Diapsálmata* de Kierkegaard” en Catalina Dobre y otros, *El individuo frente a sí mismo. El pensamiento de Søren Kierkegaard*. México: Sociedad Iberoamericana de Estudios Kierkegaardianos, 2014, p. 131.

⁵⁰ SKS 2, 41/61.

⁵¹ Hagi Kenaan, *The Present Personal: Philosophy and the Hidden Face of Language*, New York, US, Columbia University Press, 2005, p. 42.

⁵² Jacobo Zabalo P., “El espejismo de la inmediatez: lo estético en Søren Kierkegaard”, en Fernando Pérez-Borbujo (Ed.), *Ironía y destino: la filosofía secreta de Søren Kierkegaard*, Barcelona, España, Herder, 2013, p. 91.

⁵³ SKS 2, 29/10

⁵⁴ SKS 2, 47/79

⁵⁵ SKS 2, 48/81

⁵⁶ SKS 2, 27/3

⁵⁷ SKS 2, 34/34

⁵⁸ SKS 2, 48/81

⁵⁹ SKS 2, 32/24

⁶⁰ SKS 2, 31/20

⁶¹ SKS 2, 37/64

⁶² SKS 2, 30/16

⁶³ SKS 2, 46/77

⁶⁴ SKS 2, 39/52

⁶⁵ SKS 2, 50/85

⁶⁶ SKS 2, 42/64.

⁶⁷ Kangas, David J, *Kierkegaard's Instant: On Beginnings*. Bloomington, US: Indiana University Press, 2007, p. 44.

⁶⁸ SKS 2, 51/88.

⁶⁹ Resulta significativo que diversos comentaristas de la obra de Kierkegaard hayan asociado la figura del esteta con la del niño, sin prestar demasiada atención a la del anciano. Desde nuestra perspectiva, el niño, el ansia por vivir y gozar de la vida, es un símbolo del aspecto pasado de A y aquello que realmente lo caracteriza en su presente,

percibido como eterno, es la figura cansada y reflexiva del anciano, que se limita a recordar melancólicamente algunas de sus experiencias y pasiones pasadas.

⁷⁰ Recuérdese que los papeles de A, junto con todos los manuscritos de *Lo uno o lo otro*, fueron encontrados azarosamente en un secreter, podrían haber quedado permanentemente escondidos.

⁷¹ SKS 2, 30/14.

⁷² SKS 2, 51/90.

⁷³ SKS 2, 39 / 53.

⁷⁴ SKS 2, 50 / 86

⁷⁵ SKS 3, 175.

⁷⁶ Cfr. Luis Guerrero, *Kierkegaard: los límites de la existencia humana*. México: Sociedad Iberoamericana de Estudios Kierkegaardianos, 1993, pp. 173-189.

⁷⁷ En este sentido Stephen Evans habla de *Diapsálmata* como si fuera el resultado de un esteta dedicado a satisfacer sus deseos. Es cierto que complejiza su figura y afirma que este tipo de esteta no tiene deseos simples, sino que le gusta obtener cosas complicadas y no disfruta únicamente con la sensación como tal, sino también con la representación de él mismo satisfaciendo ese deseo; sin embargo, a pesar de ello, no parece separarse de esta interpretación tradicional de A como alguien dedicado meramente a saltar de un deseo a otro. Cfr. Stephen Evans, *Kierkegaard. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009. Georges Gusdorf relaciona en su interpretación de *Diapsálmata* la vida de placer con el vacío y la desesperación: “El arte de la vida como el disfrute en el placer y el deseo de seducción, tiene su meta última en darse cuenta de la nada que los envuelve como sufrimiento y desesperación”. Georges Gusdorf, *Kierkegaard*, trad. P.H. Tisseau, Paris, Les Éditions Seghers, 1963, 215 p. 80. Benjamín Olivares afirma que “A no elabora en *Diapsálmata* una teoría consistente, por lo que no podemos esperar de este texto una explicación detallada de qué es lo que significaría una vida ordenada a la satisfacción inmediata de todos los deseos inmediatos”. Benjamín Olivares, *El concepto de felicidad en las obras de Søren Kierkegaard*, México, Universidad Iberoamericana, 2015, p. 58.

⁷⁸ SKS 3, 239.

⁷⁹ Léase por ejemplo la oración introductoria de *En la espera de la fe*. Cfr. Søren Kierkegaard, *En la espera de la fe / Todo don bueno y toda dádiva perfecta viene de lo alto*, trad. Leticia Valadez. México: Universidad Iberoamericana, 2005, p. 39.

⁸⁰ Begonya Sáez y Darío González traducen esta expresión como “comunidad de difuntos”, Demetrio Gutiérrez Rivero como “Cofrades cosepultos”.

⁸¹ SKS 2, 56.

⁸² SKS 2, 56.

⁸³ SKS 2, 56.

Bibliografía

Obras de Kierkegaard

- Kierkegaard, Søren, Kierkegaards Skrifter*, editadas por Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, Johnny Kondrup, Alastair McKinnon y Fin Hauberg Mortensen, Søren Kierkegaard Forskningscenteret ved Københavns Universitet, en 55 volúmenes, Copenhagen, Gad Publishers, 1997-2013.
- Søren Kierkegaards Papirer*, editado por P.A. Heiberg, V. Kuhr y E. Torsting, Copenhagen, 1909-1938.
- Diapsálmata*, trad. Javier Armada, Buenos Aires, Aguilar, 1973.
- Diapsálmata*, trad. Enrique Bernárdez, Madrid, Hermida editores, 2015.
- Estudios estéticos I*, trad. Demetrio Gutiérrez Rivero, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.
- O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, trad. Darío González, Madrid, Editorial Trotta, 2006.
- O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*, trad. Begonya Sáez y Darío González, Madrid, Editorial Trotta, 2007.
- Either/Or I*, trad. Howard y Edna Hong, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1987.
- En la espera de la fe / Todo don bueno y toda dádiva perfecta viene de lo alto*, trad. Leticia Valadez. México, Universidad Iberoamericana, 2005.

- EVANS, Stephen, *Kierkegaard. An Introduction*. Cambridge, US, Cambridge University Press, 2009.
- GARFF, Joakim. *Søren Kierkegaard: A Biography*. Princeton, US, Princeton University Press, 2013.
- GOETHE, *Fausto*, trad. José Roviralta, México, W. M. Jackson, Inc., 1972.
- GREDDAL Jensen, Finn, “Paul Martin Møller; Kierkegaard y el confidente de Sócrates” en *Estudios Kierkegaardianos. Revista de filosofía*, Núm.1. México, 2015.
- GRÖN, Arne, “El concepto de la angustia en la obra de Kierkegaard” en *Thémata. Revista de Filosofía*. Núm. 15, 1995.

- GUERRERO, Luis, *Kierkegaard: los límites de la existencia humana*, México, Sociedad Iberoamericana de Estudios Kierkegaardianos, 1993.
- GUSDORF, Georges, *Kierkegaard*, trad. P.H. Tisseau, Paris, Les Éditions Seghers, 1963.
- HANNAY, Alastair, *Kierkegaard. Una biografía*, trad. Nassim Bravo, México, Universidad Iberoamericana, 2010.
- HARRIS, Karsten, *Between Nihilism and Faith: A Commentary on Either/Or*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2010.
- KANGAS, David J, *Kierkegaard's Instant: On Beginnings*, Bloomington, US, Indiana University Press, 2007.
- KENAAN, Hagi, *The Present Personal: Philosophy and the Hidden Face of Language*, New York, US, Columbia University Press, 2005.
- OLIVARES Bøgeskov, Benjamín, *El concepto de felicidad en las obras de Søren Kierkegaard*, México, Universidad Iberoamericana, 2015.
- PATTISON, George. *Kierkegaard, Religion and the Nineteenth-Century Crisis of Culture*, Cambridge, GB, Cambridge University Press, 2002.
- Rico M, Zazhil, "La risa y el payaso en los *Diapsálmata* de Kierkegaard" en Catalina Dobre y otros, *El individuo frente a sí mismo. El pensamiento de Søren Kierkegaard*, México, Sociedad Iberoamericana de Estudios Kierkegaardianos, 2014.
- Schlegel, Friedrich, *Lucinda*, trad. María Pacheco, México, Siglo XXI editores, 2007.
- _____, *Fragmentos*. trad. Pere Pajeroles, Barcelona, Marbot, 2009.
- STERN, David S., "The ties that Bind: The Limits of Aesthetic Reflection in Kierkegaard's Either/Or", en Robert L. Perkins (editor), *International Kierkegaard Commentary. Either/Or*, I, Georgia USA, Mercer University Press.
- STEWART, Jon, ed. *Kierkegaard and His Contemporaries: The Culture of Golden Age Denmark*. Berlin/Boston, DE: De Gruyter, 2003.
- TORRALBA, Francesc, *Kierkegaard en el laberinto de las máscaras*, Madrid, Fundación Emmanuel Mounier, 2003.
- ZABALO P., Jacobo, "El espejismo de la inmediatez: lo estético en Søren Kierkegaard", en Fernando Pérez-Borbujo (Ed.) *Ironía y destino: la filosofía secreta de Søren Kierkegaard*, Barcelona, Herder, 2013.



Recepción: 30 de agosto de 2016

Aceptación: 16 de enero de 2017