

*Culpa antigua y culpa moderna: el
análisis kierkegaardiano de la tragedia
en O lo uno o lo otro I*

*Ancient Guilt and Modern Guilt: Kierkegaard's
analysis of tragedy in Either/Or I*

PABLO URIEL RODRÍGUEZ
UM – UBA - UNGS (Argentina)

Recibido: 18.03.2020

Aceptado: 27.04.2020

RESUMEN

El presente artículo discute la obra pseudónima de Kierkegaard “El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno”. El joven esteta A traza una distinción entre la “culpa antigua” y la “culpa moderna”. A utiliza esta distinción para formular una potente crítica a la ética moderna. No obstante, dicha polémica contra los conceptos éticos de la Modernidad no implican un retorno a la moralidad trágica antigua.

PALABRAS CLAVE

KIERKEGAARD, ANTÍGONA, TRAGEDIA, CULPA.

ABSTRACT

This paper discusses the Kierkegaard's pseudonymous work “The Tragic in Ancient Drama Reflected in the Tragic in Modern Drama”. The young aesthete A draws a distinction between “ancient guilt” and “modern guilt”. A uses this distinction to formulate a powerful critique of modern ethics. However, such polemic against modern ethical concepts does not imply a return to ancient tragic morality.

KEYWORDS

KIERKEGAARD, ANTIGONE, TRAGEDY, GUILT.

Por sus Antígonas los conoceréis...¹

POR MEDIO DE SU PRIMER PSEUDÓNIMO, Kierkegaard nos ofrece su propia versión de la heroína trágica Antígona en el marco de un estudio que lleva un título que, pese a contener la clave de acceso a las intenciones de su

1 C. Amorós, *Sören Kierkegaard o la subjetividad del caballero*, Barcelona: Anthropos, 1987, p. 164.

Claridades. Revista de filosofía 13/2 (2021), pp. 165-206.

ISSN: 1889-6855 ISSN-e: 1989-3787 DL.: PM 1131-2009

Asociación para la promoción de la Filosofía y la Cultura en Málaga (FICUM)

autor, en numerosas ocasiones pasa desapercibido: *El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno (Det antike Tragiske Reflex i det moderne Tragiske)*. Dicho estudio fue publicado en Copenhague en febrero de 1843 y formó parte, junto a otros siete textos, del primer tomo de *O lo uno o lo otro*. Tanto en la portada de este primer tomo como en la del segundo se recurría a la figura ficticia de Víctor Eremita como responsable de la edición y a dos personajes desconocidos, A y B, como autores de cada uno de los volúmenes. El estudio sobre la tragedia fue escrito, presumiblemente, durante la primera estadía de Kierkegaard en Berlín que se extendió desde el 25 de octubre de 1841 hasta el 6 de marzo de 1842.

Fue quizás el mismo Kierkegaard quien contribuyó en mayor medida a fijar sobre sí la sugestiva imagen del pensador solitario, de la *vox clamantis in deserto*². Sin embargo, fue también el mismo danés quien, haciéndose eco de un pensamiento de neta raigambre hegeliana, realizó la siguiente afirmación: «Cualquier individuo, por más originario que sea, pertenece sin embargo a Dios, a su tiempo, a su pueblo, a su familia, es el hijo de sus amigos, sólo en ello radica su verdad, y si pretende ser lo absoluto en toda esa relatividad suya, viene a ser ridículo»³. Tan cierta para cualquier individuo como para su propio autor, la verdad de este enunciado puede probarse constatando que el interés del danés por Antígona es un motivo que él comparte con todos los grandes pensadores que fueron, en una u otra medida, sus contemporáneos. Conforme al juicio de Steiner mientras que los siglos anteriores situaron «el «milagro griego» en la época homérica»,

2 Cfr. L. Chestov, *Kierkegaard y la filosofía existencial*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1952. Durante mucho tiempo este fue el “talante” que condujo los estudios kierkegaardianos. Hoy en día, no sin ciertas resistencias, gana la idea de que «Las raíces del pensamiento de Kierkegaard están nítidamente plantadas en la filosofía alemana del siglo XIX y en la filosofía griega». Precizando aún más la cuestión debe decirse que «Como bien apunta Löwith, la filosofía alemana de ese período está compuesta por un conjunto de pensadores que responden, cada cual a su modo, a los desafíos propuestos por la filosofía hegeliana. Kierkegaard también participa de ese legado intelectual... Así, para que se comprenda la crítica kierkegaardiana a la filosofía hegeliana de la cristiandad, es necesario situar su pensamiento en el contexto adecuado, o sea, dentro de la herencia de la filosofía germánica, más específicamente dentro de la filosofía de la religión post-hegeliana, que los alemanes concebían como *Religionsphilosophie*» (M. Gimenes de Paula, *Individuo e comunidade na filosofia de Kierkegaard*, Brasil: Paulus, 2009, p. 17. La traducción es nuestra).

3 SKS 2: 144 / OO I: 164.

el siglo XIX «identificó la esencia del helenismo con la tragedia griega»⁴. Dentro de la selecta trinidad de los poetas trágicos es casi unánime el consenso que, apoyándose en la autoridad de Goethe, coloca a Sófocles por encima de Esquilo y Eurípides. Entre las siete tragedias conservadas de Sófocles los intelectuales del 1800 otorgaron a *Antígona* el puesto de mayor privilegio. Para las grandes personalidades de la cultura europea de aquellos años, desarrollar una interpretación propia de la *Antígona* sofoclea fue prácticamente un deber intelectual. Kierkegaard no fue la excepción.

¿Cómo se explica esta encendida predilección del pensamiento alemán por la desafortunada hija de Edipo? En su respuesta a este interrogante Steiner repasa una multiplicidad de motivos y circunstancias de distinta valía. Cabe, en principio, hablar de un hecho fortuito (i.): la confluencia de Hegel, Hölderlin y Schelling en el *Stift* de Tübinga. La estrecha relación entre estos tres compañeros de estudio alimentó entre ellos una viva pasión por la obra de Sófocles. Pasión que cada uno ya atesoraba de forma privada antes de su encuentro y que, aún tras su discusión y separación, conservaron al punto de hacer de ella uno de los ejes fundamentales de su pensamiento⁵. Otra de las causas del auge de *Antígona* tiene que ver con la historia del teatro (ii.). La obra de Sófocles fue la primera en ser representada en *estilo antiguo*. Su debut teatral bajo esta original puesta en escena se produjo el 28 de octubre de 1841 en Alemania. Dirigida por J. L. Tieck y con música de J. L. F. Mendelssohn, la pieza teatral fue representada exitosamente en el resto del continente europeo durante toda la década de 1840. La esforzada y novedosa representación de la tragedia griega impactó tanto en el público en general como en el ambiente intelectual. Especial atención, también, suscitó el hecho de que el personaje principal de Sófocles sea una mujer (iii.); «cabe suponer —señala Steiner— que el programa de emancipación femenina y de paridad política entre ambos sexos, preconizado por la Revolución francesa y por sus simpatizantes utópicos o pragmáticos de toda Europa, hizo del texto de *Antígona* un texto emblemático»⁶. No obstante, en rigor de verdad, la exaltación de la figura de Antígona por parte de filósofos, poetas y políticos sólo significó

⁴ G. Steiner, *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona: Gedisa, 2000, p. 16 (el resaltado es del original).

⁵ Cfr. *Ibid.*, 22-23.

⁶ *Ibid.*, 24.

una suerte de compensación simbólica ante una realidad en la cual primaba el menosprecio por la acción y el pensamiento femenino. En relación con lo anterior, otro de los motivos que impulsaron el éxito de la joven heroína griega fue su condición de hermana (iv.). El amor abnegado de la hermana por el hermano, del cual el sacrificio de Antígona por Polinices es un caso paradigmático, fue objeto de encomio tanto de románticos como idealistas: en ambos casos en dicho amor se festejaba la armonía entre *eros* y *ágape*, lo erótico y lo espiritual⁷. Existe también un sombrío elemento relacionado con el éxito de *Antígona*, al cual Steiner no duda en catalogar como menor (v.): el tema del entierro. Se trata de una temática recurrente en la literatura gótica que aparece, a su vez, en escritos científicos y filosóficos. Un lugar común para el cual, como es el caso del éxito de *Antígona*, tampoco existe una clara explicación⁸; pero que, de modo indudable, contribuyó a reforzar el interés por la obra de Sófocles. Resta señalar un último motivo que Steiner destaca como elemento clave (vi.): la Revolución Francesa. Después de los acontecimientos de 1789, «difícilmente hay una biografía o relato de experiencias que no atestigüe la irrupción de la esfera política en la esfera privada»⁹. En este sentido, la tragedia de Sófocles ofrecía, para la sensibilidad de fines del XVIII y principios del XIX, una suerte de fotografía instantánea de la vida cotidiana que se había transformado en el escenario de batalla entre las nuevas disposiciones políticas y sociales y el espacio de la intimidad doméstica. Un eco de estos mismos motivos resuena en el análisis kierkegaardiano. No todos ellos aparecen con el mismo peso e incluso algunos asoman completamente diluidos; sin embargo, una lectura esmerada y atenta del texto permite detectarlos bajo un nuevo ropaje.

⁷ *Ibid.*, 33.

⁸ Steiner alude, por una parte, a motivos políticos: «¿Representa el tema del entierro de personas vivas una conciencia de la arbitrariedad del poder judicial?... ¿se trata de un elemento ficticio correlativo de los hechos de aprisionamiento en los conventos y en las Bastillas del antiguo orden? La iconografía de julio y agosto de 1789, con sus descripciones del surgimiento a la luz del día de víctimas “largamente sepultadas” por el despotismo real, eclesiástico y familiar, ciertamente sugiere esta idea». También alude a motivos pseudocientíficos: «Es el contexto del interés casi histérico, tanto de los ilustrados como del vulgo (desde la década de 1760 a fines del siglo XIX), por los llamados fenómenos galvánicos de “reanimación” nerviosa y muscular, por el mesmerismo, por los contactos extrasensoriales con las personas muertas» (G. Steiner, *op. cit.*, 34)

⁹ *Ibid.*, 26.

Comencemos destacando una doble cuestión: en primer término (i.), tal y como hemos dicho, Kierkegaard escribe su ensayo durante su primera estadía en Berlín. Este viaje a Alemania responde al objetivo expreso de asistir a las conferencias dictadas por Schelling. En contra de lo que el joven oyente danés pueda decir de las clases del anciano profesor alemán, es claro que el paso por el curso dictado en el semestre de invierno de 1841-1842 influyó en un punto particular que afectó el desarrollo posterior de la filosofía kierkegaardiana: Kierkegaard elaboró su visión de conjunto de la filosofía hegeliana en gran medida a través del filtro de Schelling. Y esto último nos remite a un segundo punto que en este momento de la exposición sólo nos limitaremos a mencionar puesto que a él retornaremos en las próximas páginas: la innegable presencia de la filosofía de Hegel, como punto de partida y disparador, del ensayo kierkegaardiano sobre la tragedia¹⁰.

Si bien el tema del teatro (ii.) no tiene una presencia destacada en el estudio sobre la tragedia antigua y moderna, es una temática que no permanece ausente en la obra kierkegaardiana. En la primera parte de *La Repetición*, el pseudónimo de turno —Constantin Constantius— dedica varias páginas a describir el fenómeno teatral. Se trata de un análisis de extensión considerable que combina agudas intuiciones sociológicas en torno a la psicología del espectador, una breve teoría sobre la farsa y, al mismo tiempo, algunos consejos prácticos. Al inicio de esta digresión sobre el teatro, Constantin realiza una importante afirmación que guarda estrecha relación con el estudio sobre la heroína griega. El gusto por el teatro, explica el pseudónimo de turno, es propio de la juventud pues «en esa edad feliz sólo la fantasía ha despertado en su sueño típico de la personalidad, mientras las demás facultades siguen durmiendo tranquilamente»¹¹. Kierkegaard, siguiendo a Hegel, asimila al mundo helénico con la juventud de la historia y, con ello, señala la importancia del teatro para la cultura griega. En una entrada del *Diario* del período 1841-1842 el vínculo entre los griegos y el teatro adquiere una relevancia central:

Para los paganos el teatro tenía el mismo valor que tiene para nosotros la Iglesia; lo demuestra el hecho de que el teatro fuera gratuito y que jamás se les ocurriera a los

10 Cfr. W. Rehm, «Kierkegaards Antigone», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 28 (1954), 11.

11 SKS 4: 30 / R: 171.

paganos que debieran pagar una suma cualquiera para ir al teatro, como tampoco nosotros pensamos en pagar la entrada a la Iglesia. Partiendo de esta consideración del teatro se podría desarrollar una concepción del paganismo¹².

En este breve texto, la comparación entre Iglesia y teatro¹³ le atribuye a este último en el seno de la comunidad griega una función de carácter religioso-social. Una voz autorizada que avala el juicio del filósofo danés es la de Nietzsche quien en una conferencia pronunciada en enero de 1870 señala lo siguiente: «Lo que llevaba a los hombres al teatro no era la angustiada huida del aburrimiento, la voluntad de liberarse a cualquier precio, aunque fuera sólo por un instante, de su propia mezquindad. El griego huía de la habitual dispersión de su vida pública en la calle, en el foro o en el mercado, para reunirse en la atractiva celebración de la representación teatral, que predisponía a la tranquilidad de ánimo e invitaba al recogimiento»¹⁴. En suma, la concurrencia al teatro no era para el griego un acontecimiento exclusivamente estético sino que en él también se conjugaban cuestiones de índole religiosa. Por este motivo, es posible, como pretende Kierkegaard, reconstruir una imagen de Grecia, al menos la del siglo V a.C., a partir del teatro siendo que éste fue una de las principales instituciones del mundo helénico. Pretensión que, lamentablemente, sólo puede quedar en el plano de las intenciones y ello, en la medida en que sólo poseemos una visión parcial del teatro antiguo. No contamos con información suficiente sobre la música que acompañaba la representación dramática y a los grandes autores trágicos los conocemos únicamente como guionistas. En este sentido, debemos contentarnos, como lo hace el pseudónimo de turno en su estudio, con desarrollar una concepción del paganismo a partir de una consideración de sus grandes textos trágicos.

12 SKS 19: 212 / DI: 88-89.

13 En el estudio sobre la tragedia, el autor pseudónimo denunciará la confusión entre Iglesia y teatro como una de las notas salientes de la época moderna: «Todo ello forma parte de una confusión que se hace valer en nuestro tiempo de múltiples maneras: se busca algo allí donde no debería buscarse y, lo que es aún peor, se encuentra allí donde no debería encontrarse; se pretende la edificación en el teatro, la afección estética en la iglesia; se pretende la conversión por las novelas, disfrutar de escritos edificantes...» (SKS 2: 148 / OO I: 167).

14 F. Nietzsche, «El Drama musical griego», en *El pensamiento trágico de los griegos. Escritos póstumos 1870-1871*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, p. 84.

El texto de *O lo uno o lo otro* enfatiza el hecho de que Antígona es una mujer (iii.). Se percibe en el esteta A una intención deliberada por conservar en su variación del drama antiguo este aspecto fundamental del texto clásico. La elección del género del personaje principal responde a una confesada estrategia argumentativa: «Me sirvo de una figura femenina porque estoy convencido de que una naturaleza femenina vendrá que ni pintada para mostrar la diferencia»¹⁵. La condición de mujer será precisamente lo que de griego y antiguo habrá de conservar un personaje que, por lo demás, es plenamente moderno: «como mujer dispondrá de la suficiente sustancialidad para que la pena se muestre, pero como miembro de un mundo reflexivo dispondrá de la suficiente reflexión para obtener el dolor»¹⁶. En la medida en que la experiencia de la mujer es más desgarradora que la del hombre, es una mujer, y no un hombre, quien permite exponer el reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno.

La Antígona de A no ha dejado de ser mujer, pero ya no es hermana (iv.): la versión del pseudónimo centra su atención en la relación entre Antígona y su padre, desplazando la relación entre Antígona y su hermano¹⁷. Hay un pasaje de las relaciones de parentesco de corte horizontal a las de corte vertical. El texto de A anticipa el giro por el cual *Edipo* reemplaza a *Antígona*¹⁸ —movimiento de sustitución que encuentra en Freud, casi un siglo más tarde, su más notorio exponente. La Antígona de Kierkegaard es hija¹⁹ y, aunque en menor medida, también es prometida: «Antígona está enamorada y lo proclamo con dolor, Antígona está mortalmente enamorada. Aquí estriba la colisión trágica»²⁰. La Antígona griega es hermana y —si se permite un anacronismo— ciudadana, la Antígona danesa es hija y novia. La heroína de Sófocles se debate entre Polínices y Creonte, la heroína de A, entre Edipo y Hemón. Por este motivo, el elemento clave mencionado por Steiner, a saber, la dialéctica entre lo doméstico y lo cívico (vi.), desaparece casi por completo en el estudio

15 SKS 2: 152 / OO I: 171-172.

16 SKS 2: 152 / OOI: 172.

17 Cfr. «La Antígona de Kierkegaard es la que no puede prescindir del tema de Edipo» (C. Bonifaci, *Kierkegaard y el amor*, Barcelona: Herder, 1963, p. 199).

18 Cfr. G. Steiner, *op. cit.*, 33.

19 Cfr. M. G. Rebok, *La actualidad de la experiencia de lo trágico y el paradigma de Antígona*, Buenos Aires: Biblos, 2012, p. 171.

20 SKS 2: 160 / OO I: 179.

estético de *O lo uno o lo otro*. La acción deja de desarrollarse entre la esfera pública y la esfera privada, para hacerlo íntegramente hacia el interior del registro privado²¹. Serán dos deberes familiares los que colisionen entre sí: por una parte, la obligación de respetar la memoria del padre difunto y, por otra, la obligación de franqueza en relación a su futuro esposo²².

El tema de la sepultura (v.) juega un rol preponderante en tres cuestiones del ensayo del pseudónimo. Primera cuestión, el escrito sobre Antígona está dedicado a los *symparanekromenoi*, es decir, a una «Comunidad de difuntos». Segunda cuestión, ya en vida Antígona misma es una difunta, alguien que ha sido sepultada sin estar muerta. En el estudio sobre la tragedia se cita un solo fragmento de la obra de Sófocles en griego, se trata del verso 850: «¡Ay desgraciada de mí!, no voy a ser vecina ni de mortales ni de difuntos ni de vivos ni de muertos!» y a continuación se agrega que su heroína «puede afirmar eso mismo sobre su vida entera»²³. Tercera cuestión, en la versión danesa solamente Antígona conoce la maldición de su padre, no obstante, tras la muerte de Edipo «le es arrebatada la única salida que le queda para liberarse de su secreto»²⁴. La interioridad de Antígona es el sepulcro en el cual yace el secreto de Edipo, puesto que la joven desconoce si su padre era consciente de su culpa. Ceder ante el pedido de Hemón y hacerlo partícipe de la propia intimidad compartiendo el secreto de Edipo es un acto de profanación. La Antígona danesa es la inversión exacta de la griega. Mientras que en el drama de Sófocles el conflicto trágico se desenvuelve cuando se entierra a quien estaba prohibido sepultar; en el drama de A el conflicto trágico alcanza su cenit cuando se pretende desenterrar un secreto ya sepultado.

Nuestro abordaje del texto consagrado a la heroína de Sófocles se estructura del siguiente modo. En primera instancia (§ 1.), precisaremos qué significa el personaje de Antígona para el danés haciendo especial hincapié en el valor metodológico explicativo del personaje trágico. El

21 Es posible, con todo, realizar una lectura en clave política de la pieza pseudónima. Al respecto, el lector interesado puede consultar el trabajo del especialista chileno Matias Tapia Wende (cfr. M. Tapia Wende, «Desde lo trágico a lo amoroso. Lo comunitario en Kierkegaard», *Anuario Filosófico* 51 (3) (2018), pp. 533-555).

22 Cfr. L. Lisi, «Tragedy, History, and the Form of Philosophy in *Either/Or*», *Konturen* 7 (2015), p. 13.

23 SKS 2: 157 / OO I: 176.

24 SKS 2: 159 / OO I: 178.

segundo momento de nuestro recorrido (§ 2.) buscará definir la esencia de lo trágico a través de la distinción entre lo trágico antiguo y lo trágico moderno. Dicho concepto se convertirá en el núcleo de una crítica a la visión ética de la Modernidad. Por último (§ 3.), pasaremos revista a la propuesta positiva del pseudónimo entendida en los términos de una superación estética de la ética. La presente investigación no tiene como objetivo ofrecer una visión global y completa en torno al concepto kierkegaardiano de la tragedia puesto que, por cuestiones metodológicas y de extensión, deja al margen de su consideración el tratamiento que recibe dicha noción en obras como *Temor y Temblor* y *Etapas en el camino de la vida*²⁵. Por otra parte, en nuestro trabajo optamos por otorgarle al escrito estético sobre la tragedia cierta autonomía teórica, lo cual quiere decir que, en la medida de lo posible intentaremos que el texto se esclarezca a sí mismo evitando elucidar sus temáticas a partir de otras publicaciones de Kierkegaard.

I. UN PERSONAJE CONCEPTUAL.

Tal vez la principal dificultad que amenaza a toda lectura del estudio dedicado a la tragedia no radica en el texto mismo sino, más bien, en el enfoque al cual se está tentado a sucumbir a la hora de abordar sus páginas. Al lector actual le resulta demasiado atractiva la posibilidad de recurrir a la biografía del danés como clave hermenéutica. «Kierkegaard lo único que ha hecho ha sido manifestar su propio yo veladamente tras la figura de Antígona como tras uno de sus numerosos pseudónimos (...) Naturalmente, Antígona es Kierkegaard, y el amado que percibe «dificultades muy especiales» es Regina Olsen»²⁶, «La figura de Antígona aparece aquí como un catalizador simbólico de fantasmas kierkegaardianos que nos resultan ya conocidos»²⁷, «La Antígona de A es, también, una invención poética, una pieza de teatro. Ella le permite a Kierkegaard el dar

25 Remitimos al lector interesado en esta cuestión a la entrada “Trágico/Tragedia” de la colección *Conceptos de Kierkegaard*: cfr. L. Lisi, «Tragic/Tragedy» en *Kierkegaard's Concepts. Tome IV: Salvation to Writing Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources. Vol. 15*, Emmanuel, McDonald & Stewart. Hampshire and Burlington: Ashgate, 2015, pp. 169-175.

26 C. Bonifaci, *op. cit.*, 207

27 C. Amorós, *op. cit.*, 169.

una voz indirecta a algunos episodios de su vida»²⁸. Se realizan afirmaciones de este estilo y todo funciona de maravillas.

Pero ¿qué tipo de validez tiene un acercamiento predominantemente biográfico? La respuesta a este interrogante tiene que partir de una cuestión fundamental: este tipo de abordaje nos es posible sólo a nosotros, lectores del *Diario*, visitantes de un documento de intimidad inaccesible para aquellos a quienes Kierkegaard ofrecía sus obras. De esta manera, nuestro interrogante se transforma: ¿tenemos ventaja nosotros, segunda generación de lectores, partícipes de la vida personal de Kierkegaard, sobre la primera generación de lectores, es decir, sobre sus contemporáneos? Esta ya es una cuestión netamente kierkegaardiana. Para este interrogante tal vez no haya mejor respuesta que apelar a un pasaje de *La enfermedad mortal*: lo que en el plano virtual es una ventaja, en el plano real termina siendo perjudicial²⁹. Desde determinado punto de vista, siempre resulta beneficioso contar con algunos datos de la vida del autor para enriquecer la comprensión de su producción; no obstante, la posesión de tal información nos expone al eventual peligro de sustituir al análisis filosófico por la comprensión biográfica y la interpretación psicológica, aunque una cosa no excluya a la otra. Los primeros lectores del texto son dueños, entonces, de una envidiable desventaja, ellos están a salvo a este peligro. Tampoco es posible desestimar por completo la información que nos brinda el *Diario*. Es indudable que, a través del estudio pseudónimo sobre Antígona, Kierkegaard procura aportar claridad sobre la noción de lo trágico, pero, en igual medida, ilumina el sentido trágico de su propia existencia³⁰. Por este motivo, en modo alguno proponemos censurar por completo la comprensión biográfica; si no, más bien, señalar que todo abordaje del escrito estético debe partir del firme convencimiento de que éste y los demás textos reunidos en el primer libro pseudónimo «no son memorias de enfermedad por más que el dolor esté subyacente en la obra, sino que es una exploración y una exposición intelectual soberbiamente controlada»³¹.

28 S. Sestigiani, «A Danish Antigone: The legacy of Ancient Greek Consciousness in the Fragmentation of Modern Tragedy», *Colloquy text theory critique* 11 (2006), 72. [La traducción es nuestra].

29 SKS 11: 130-131 / EM: 39-40.

30 Cfr. W. Rhem, *op. cit.*, 5.

31 G. Steiner, *op. cit.*, 80. Consideramos sumamente fecundas las indicaciones de Nordentoft: si cabe una lectura psicológica del ensayo sobre la tragedia la misma no debe

¿Qué es lo que hace A con Antígona? ¿Quién es Antígona para el pseudónimo estético? Podemos servirnos de una noción elaborada por Gilles Deleuze y Felix Guattari en *¿Qué es la filosofía?* para comenzar a responder estos interrogantes. En *El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno*, el personaje teatral de Antígona se convierte, de la mano del pseudónimo, en lo que estos autores llaman un *personaje conceptual*³². Con Antígona no se pretende la mera exposición de un concepto; más bien se busca la ejecución de un movimiento y, por sobre todas las cosas, la creación de un concepto. Aquello que A quiere producir a través de la recreación de Antígona suele pasarse por alto en la mayoría de los estudios que abordan su texto. Sin embargo, la intención del pseudónimo queda explícitamente enunciada desde el comienzo mismo del escrito: «aquello que ahora ha de constituir sobre todo el contenido de esta breve investigación no es tanto la relación entre lo trágico moderno y lo trágico antiguo, sino que ha de ser un intento de mostrar cómo la particularidad de lo trágico antiguo permite ser integrada en lo trágico moderno, de manera que lo verdaderamente trágico se haga visible»³³. El objetivo del texto, en contra de lo que interpretan algunos comentaristas, no es distinguir entre tragedia antigua y moderna produciendo una Antígona moderna³⁴. Su verdadero propósito consiste en

perder de vista que el texto antes que un escrito autobiográfico es, en mayor medida, un “reporte clínico”. No uno sino dos son sus personajes: la heroína (Antígona - paciente) y su autor (el esteta A – psicólogo). Detrás de ambos personajes encontramos a la misma persona: Kierkegaard. En este sentido, *El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno* puede pensarse como un documento de «auto-análisis» (cfr. K. Nordentoft, *Kierkegaard's Psychology*, Oregon: Wipf & Stock, 2009, p. 271).

32 Deleuze y Guattari ejemplifican esta conversión apelando a otro personaje kierkegaardiano: Don Juan (Cfr. G. Deleuze y F. Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2005, p. 68).

33 SKS 2: 140 / OO I: 160.

34 Cfr. «Si Kierkegaard hubiese sido capaz de escribir un drama sobre Antígona, podría haber ofrecido una versión moderna del problema con el mismo argumento clásico — éste es el caso de la Antígona de Jean Anouilh» «La impresión que surgió en mi al leer los pasajes relativos a Antígona, de que en la versión de la heroína griega Kierkegaard infundía no lo moderno — como parecía deducirse del título del escrito —, sino su propio yo, se ha reproducido al enfrentarme con las tres figuras femeninas de *Sombras chinescas*» (C. Bonifaci, *op. cit.*, 210 y 224). Por su parte, Stewart señala que Kierkegaard toma «el análisis hegeliano sobre la distinción entre tragedia antigua y moderna y aplica la caracterización de la noción moderna de tragedia realizada por Hegel a la historia de Antígona. De esta manera, él modifica la historia de Sófocles para hacer de ella una

la problematización de aquella distinción por medio de la creación de una tragedia *a la vez* antigua y moderna³⁵. Ahora bien, como sostiene González, con esta estrategia conceptual «Kierkegaard no se encuentra tan lejos de aquello que subyace al pensamiento trágico contemporáneo: *una crítica de la Modernidad fundada en la revisión de los criterios de diferenciación de lo moderno con respecto a lo antiguo*»³⁶.

No debe sorprendernos el que la metodología adoptada en el escrito pseudónimo reproduzca o intente reproducir la metodología propia de los poetas griegos: la reformulación de viejos mitos populares en función del espíritu de la propia época. El texto de *O lo uno o lo otro*, el pseudónimo kierkegaardiano, en última instancia, no hace más que imitar el mecanismo de los autores trágicos: la distancia que separa los mitos de sus versiones trágicas antiguas es conmensurable a la distancia que separa la Antígona de Sófocles de la Antígona de A. El autor de *El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno* realiza, de modo simultáneo, dos movimientos claramente diferenciados: construye su propia Antígona y reconstruye la Antígona griega. Reconstrucción que está argumentativamente supeditada a volver patente la originalidad de la creación del pseudónimo. Con todo, cabe señalar que incluso en la reconstrucción de la Antígona griega, el esteta A no guarda una fidelidad absoluta al texto original. En primer lugar, porque la suya es una exposición moderna o, por lo menos, no-griega de la Antígona de Sófocles; en segundo lugar, porque en su presentación de la heroína, se aventura a señalar cuáles serían las reacciones de la joven griega ante las circunstancias que él le plantea a su propia Antígona. Pero, nuevamente,

tragedia moderna» (J. Stewart, «Hegel's influence on Kierkegaard's interpretation of "Antigone"», *Persona y Derecho, Revista de fundamentación de las Instituciones Jurídicas y de Derechos Humanos* 39 (1998), 196 [la traducción es nuestra]).

35 Para González la intención de Kierkegaard es volver visible la repercusión de la tragedia antigua en la moderna y demostrar que «la tragedia antigua tiene todavía algo que decir a la Modernidad, o que al menos la distinción entre lo antiguo y lo moderno podría ser redefinida en función de cierta interpretación de lo trágico» (D. González, *op. cit.*, 109). De la misma opinión es Sestigiani: «En *O lo uno o lo otro*, A propone el verdadero modelo del héroe o la heroína trágica: su Antígona. Ella oscila entre los reinos de lo antiguo y lo moderno: ella es una personalidad autorreflexiva imbuida en "determinaciones substanciales"» (S. Sestigiani, *op. cit.*, 61 [la traducción es nuestra]).

36 D. González, «El "reflejo" de lo trágico. Nota sobre la Antígona de Kierkegaard», *Persona y Derecho, Revista de fundamentación de las Instituciones Jurídicas y de Derechos Humanos* 39 (1998), 109 (el resaltado es del original).

¿quién o, mejor dicho, qué es para el pseudónimo kierkegaardiano su propia Antígona?

Ella es mi criatura, sus pensamientos son mis pensamientos y, sin embargo, es como si, descansando yo a su vera en una noche de amor, ella me hubiese confesado su más íntimo secreto, que lo hubiese expirado en mi abrazo, y con él, su alma, y que en ese mismo momento ella se hubiese transformado ante mí, que hubiese desaparecido de modo que *su realidad se dejase sólo rastrear en el estado de ánimo persistente*, en lugar de suceder todo lo contrario, que ella se generase en mi estado de ánimo y ganase así realidad... Ella es propiedad mía, mi propiedad legal, y, sin embargo, en ocasiones es como si yo me hubiese introducido a traición y a hurtadillas en su confianza, como si hubiese de vigilar sus pasos tras de mí, y, sin embargo, es todo lo contrario, yace indefectiblemente ante mí e, indefectiblemente, sólo se constituye en cuanto la expongo³⁷.

Antígona es, ante todo, un estado anímico; el nombre con el cual se bautiza una específica afección de la subjetividad propia del individuo moderno. Al igual que la Antígona de Hegel, la heroína trágica del pseudónimo estético no representa tan solo una experiencia subjetiva individual sino, más bien, una experiencia subjetiva de la época, no una mera figura de la conciencia, sino la figura de un mundo ético viviente³⁸. El esteta A procede al modo de del psicólogo experimental descrito en *El concepto de la angustia*: crea poéticamente un sujeto ficticio a los fines de poder observar un fenómeno que la experiencia o la literatura precedente no nos ofrecen en su máxima pureza³⁹. ¿Cuál es ese fenómeno? El del «dolor

37 SKS 2: 152 / OO I: 171 [el resaltado es nuestro]. En su libro sobre Kierkegaard, Amorós resalta el cúmulo de nociones que el autor danés transmite en este pasaje: «La figura de Antígona aparece aquí como un catalizador de fantasmas kierkegaardianos que nos resultan ya conocidos: el aparentamiento o reversión generacional —fantasía de ser el padre del propio padre— se da conjuntamente con su inversión, con la fantasía de ser el producto de la propia criatura de la cual se es el autor, y con aspectos del mito del andrógino en la fusión neutralizadora de los sexos... Ella nace de él a la vez que se encuentra a su espalda, está al mismo tiempo delante y detrás de él, deposita imaginariamente en él la confesión de un secreto que remite a su propia confesión... Es a la vez la hija y la madre, la madre y el padre, como si en la noche incestuosa en la que todos los gatos son pardos, en la noche de Antígona, se confundieran los sexos y las generaciones identificándose en la culpa» (Amorós C., *op. cit.*, 169).

38 Cfr. G. W. F. Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 261.

39 Cfr. SKS 4: 359-360 / CA: 82-83.

o pena reflexiva», que antecede al momento de la «angustia» y precede al de la «pena substancial»⁴⁰.

II. ¿UN IMPOSIBLE RETORNO DE LO TRÁGICO ANTIGUO?

A lo largo de las páginas de *El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno* el pseudónimo estético comparte con sus lectores una inconvencional convicción: una mera *remake* de la Antígona griega no sería realmente trágica para sus contemporáneos «Por ello, está claro que toda esa admiración por la tragedia griega es a menudo sólo un hablar de oídas, pues es manifiesto que nuestro tiempo no siente ni la más mínima simpatía por aquello que en rigor es la pena griega»⁴¹. A esta primera convicción, la acompaña una segunda no menos importante y categórica: la Modernidad ha perdido lo trágico.

Irónicamente, el ensayo sobre la tragedia comienza con una disquisición de cuño hegeliano que niega rotundamente las afirmaciones mencionadas: «En el caso de que alguien dijese: lo trágico siempre será lo trágico, yo no tendría demasiado que objetar, puesto que, en efecto, todo desarrollo histórico yace invariablemente dentro del contorno del concepto»⁴². Para que esta afirmación —lo trágico siempre será lo trágico— señale algo de valor, quien la pronuncia debe comprometerse con el supuesto de que el desarrollo histórico de un concepto enriquece el contenido del mismo en vez de falsearlo. Tal es, nos indica Holler⁴³, el compromiso adoptado por aquellos pensadores que pretenden reflexionar bajo la tutela hegeliana. Dicho compromiso expone al filósofo a un riesgo fundamental, a saber, el de suponer que la última aparición cronológica del concepto es la más completa y definitiva⁴⁴ y reconstruir en base a dicha aparición la

40 Cfr. D. González, «Estética y Singularización del sufrimiento en las obras tempranas de Soren Kierkegaard» *Convivium. Revista de Filosofía* 21 (2008), 29.

41 SKS 2: 147/ OO I: 167.

42 SKS 2: 139 / OO I: 159.

43 Cfr. C. Holler, «Tragedy in the Context of Kierkegaard's *Either/Or*», E. Perkins (ed.), *International Kierkegaard Commentary. Either/Or. Volume 3*. USA: Mercer University Press, 1995, p. 127.

44 Cfr. C. Holler, *op. cit.*, 127. Peligro en el cual habría caído Hegel con respecto a la ironía y que el joven Kierkegaard, por su parte, ya le habría reprochado en *Sobre el Concepto de la Ironía en constante referencia a Sócrates* su tesis doctoral de 1841: «Pero el hecho de que Hegel *fixase su mirada* de ese modo en la forma de ironía que le fue más

determinación esencial del concepto analizado. No se puede decir que la posición del autor de la primera parte de *O lo uno y lo otro* sea exactamente la contraria a la atribuida a Hegel. En él puede vislumbrarse una especial simpatía hacia la primera expresión griega de lo trágico; sin embargo, su posición final se asemeja a la defendida por Kierkegaard en su tesis doctoral: si bien es cierto que todo concepto conserva una suerte de nostalgia hacia su tierra natal, la filosofía no puede atenerse a su historia inicial tal cual es, por más rica e interesante que sea⁴⁵. Por el contrario, el análisis de un concepto debe atender a la totalidad del desarrollo y evitar dos excesos posibles: 1) identificar el devenir de un concepto con su decadencia y 2) identificar un momento particular de este devenir con la manifestación total del concepto⁴⁶.

En 1841 Kierkegaard recurría a la figura de Sócrates con dos objetivos: para discutir la concepción romántica y, en menor medida, la concepción hegeliana de la ironía, por una parte, y para construir un nuevo concepto de la ironía, por otra parte. Dos años más tarde, el esteta «retorna a la manifestación original del concepto, la tragedia griega, para asegurarse una fenomenología confiable de dicho concepto»⁴⁷. No obstante, el retorno a los griegos no se realiza con el objetivo de reimplantar la tragedia griega en la Modernidad. De este retorno se espera algo radicalmente distinto: revelar la esencia de la tragedia a los fines de construir una auténtica tragedia moderna. En función de esta estrategia, el ensayo se divide en dos partes. La primera de ellas (de la cual nos ocuparemos en este §2.) contiene una caracterización conceptual de lo genuinamente trágico a partir del análisis del drama antiguo y el drama moderno. La segunda parte (que analizaremos en el próximo §3.) intenta construir un drama moderno en consonancia con la esencia de la tragedia.

La primera parte del ensayo, su etapa conceptual, está dividida, a su vez, en dos grandes momentos: en el primero se discute la «culpa trágica o estética» (propia de la Antigüedad) en contraposición a la «culpa subjetiva

próxima, perjudicó, naturalmente, su percepción del concepto... Hegel ha pasado por alto la verdad de la ironía al referirse de manera unilateral a la ironía post-fichteana, y que al identificar ésta con la ironía en general ha hecho que la ironía salga perjudicada» (SKS 1: 303 / CI: 290-291 [el resaltado es del original]).

45 Cfr. SKS 1: 71-72 / CI: 81.

46 Cfr. SKS 1: 73 / CI: 83.

47 C. Holler, *op. cit.*, 128 [la traducción es nuestra].

o ética» (propia de la Modernidad⁴⁸); en el segundo la atención del pseudónimo se vuelca sobre los efectos que despierta el drama trágico en el espectador distinguiendo entre la «pena» (*Sorg*), típicamente antigua, y el «dolor» (*Smerte*) o «pena reflexiva»⁴⁹ (*reflecterede Sorg*), típicamente moderna. El resultado final de esta elucidación conceptual no admite dudas: la tragedia es un fenómeno estético y, como tal, las categorías éticas con las cuales la Modernidad intenta comprenderla y recrearla falsean su esencia. A continuación, intentaremos desarrollar cada una de estas categorías introducidas por el pseudónimo estético. Procederemos, en principio, analizando la distinción entre culpa estética y culpa ética y, en segundo término, centrando nuestra atención en los fenómenos de la pena y el dolor.

La peculiaridad propia de la tragedia antigua es definida en *O lo uno o lo otro* a través de un *oximoron*: el drama griego representa una «acción pasiva».

Aquello que es precisamente característico de la tragedia antigua es que la acción no resulta sin más del carácter, que la acción no se refleja de manera suficiente en lo subjetivo, sino que la misma acción tiene un cierto grado de pasividad⁵⁰.

Que una acción sea pasiva implica que el resultado del obrar del personaje trágico no responde exclusivamente a un acto consciente y voluntario. Tras su acto, el héroe no se enfrenta al mero resultado de su acción sino a un acontecimiento, algo que sucede mucho más allá de lo que sus cálculos podían llegar a prever. La caída del héroe es algo que éste padece antes que un efecto de su accionar⁵¹. Este ingrediente pasivo propio de la acción se ve reflejado en el *coro trágico*, que vendría a indicar la

48 Vale la pena, en este punto, señalar que el pseudónimo kierkegaardiano retoma esta distinción no solo desde fuentes hegelianas sino también románticas y pre-románticas (cfr. L. Lisi, *op. cit.*, 5-6).

49 Esta es la denominación que recibe el “dolor” en el ensayo *Silueta*, en *O lo uno o lo otro* (Cfr. SKS 2: 167 / OO I: 187).

50 SKS 2: 142 / OO I: 162.

51 Al respecto señala Rebok: «Lo *trágico* antiguo se constituye por una acción que es simultáneamente pathos, es decir, posesión por parte de un poder superior al agonista (el de los dioses, del destino) [...] La acción conforma el momento épico y tiene la ambigüedad de ser a la vez suceso y acción [...] De esta manera la caída del héroe no es sólo una consecuencia de su acción, sino un sufrir y padecer las potencias supraordenadas a él» (G. Rebok, *op. cit.*, 141 (el resaltado es del original)).

presencia de un elemento que no puede ser reducido a la individualidad⁵². Esta concepción del coro como un elemento que señala la presencia de fuerzas supraindividuales es una herencia hegeliana. En las *Lecciones sobre la Estética* (*Vorlesungen über die Ästhetik*) de Hegel, el papel del coro en la representación trágica no es el de un personaje entre otros “sino que es la sustancia efectivamente real de la vida y la acción heroicas mismas”⁵³. El pseudónimo kierkegaardiano conserva en su análisis la contraposición hegeliana⁵⁴ entre coro —antiguo— y monólogo —moderno— entendida como la contraposición entre la ausencia o la presencia de una singularidad subjetiva⁵⁵.

Es importante aclarar que la pasividad de la acción del héroe no significa que sus movimientos carezcan por completo de libertad, sino que los mismos se sostienen «sobre determinaciones sustanciales, sobre el Estado (*Stat*), la familia (*Familie*), el destino (*Skjæbne*)»⁵⁶. Nuevamente encontramos en juego un tópico hegeliano; pero en este caso la referencia debe rastrearse en las primeras páginas del capítulo VI («Espíritu») de la *Fenomenología del Espíritu* (*Phänomenologie des Geistes*, 1807). La sección A que lleva por título «El espíritu verdadero, la eticidad» se ocupa, precisamente, del drama de Antígona. «En este contexto —explica Stewart— Hegel no analiza el drama de Antígona como una pieza de literatura o de arte per se; por el contrario, [en este caso] la discusión sobre Antígona es parte de un extendido análisis histórico de los griegos como pueblo histórico-

52 Cfr. SKS 2: 143 / OO I: 162.

53 G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre Estética*, Madrid: Ediciones Akal, 1989, p. 866.

54 Cfr. «Pues el *canto coral*, frente a los caracteres individuales y a su discordia interna y externa, expresa las actitudes y los sentimientos generales de un modo que se aproxima ora a la sustancialidad de enunciados épicos, ora al impulso lírico. En los monólogos es a la inversa el interior singular lo que deviene para sí mismo objetivo en una determinada situación de la acción. Por eso tienen su lugar auténticamente dramático particularmente en momentos tales en que el ánimo, tras las vicisitudes precedentes, se recoge simplemente en sí, se rinde cuentas de su diferencia frente a otros o de su propia discordancia, o bien llega a una resolución última sobre decisiones largamente maduras o súbitas» (G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre Estética*, *op. cit.*, 841 [el resaltado es del original]).

55 Cfr. «... la tragedia moderna no dispone de ningún proscenio épico, de ningún póstumo legado épico. El héroe se sostiene y cae por entero por sus obras» (SKS 2: 143 / OO I: 163).

56 SKS 2: 143 / OO I: 163.

mundial»⁵⁷. Si hay una palabra que puede definir la imagen de Grecia que nos brinda la *Fenomenología del Espíritu*, ella es «belleza». El pueblo griego es bello porque no existe en él una escisión entre su *ethos* (costumbres, leyes y tradiciones) y la comprensión existente del mismo. El individuo se refleja de modo transparente en la vida comunitaria y encuentra en ésta su propio hogar. En el seno de este pueblo feliz, la esencia simple del espíritu se divide en dos masas sustanciales que contienen en sí la totalidad del espíritu: la ley humana o ley del día y la ley divina o el derecho de las sombras. La primera de ellas «es la ley conocida, la costumbre presente»⁵⁸, es decir, la norma que rige la vida política de la comunidad; la segunda es la normativa propia de la comunidad ética natural, de la familia⁵⁹. Durante toda su vida, el individuo se ajusta, de modo armonioso, ora a la ley de la familia, ora a la ley del Estado: «el reino ético es, así, en su subsistir, un mundo inmaculado, cuya pureza no mancha ninguna escisión. Y, asimismo, su movimiento es un devenir quieto de una de las potencias de él en otra, de tal manera que cada una de ellas mantiene y produce por sí misma la otra»⁶⁰. Sin embargo, lo que conduce la totalidad del análisis hegeliano es el presentimiento de que este equilibrio no es ni puede ser una situación definitiva. Si hay tranquilidad y armonía es porque «todavía no se ha producido *ningún* hecho», lo que se manifiesta como orden y coincidencia de las masas sustanciales «pasa a ser con el hecho un tránsito de *dos contrapuestos*, en el que cada uno se demuestra más bien como la anulación de sí mismo y del otro...»⁶¹. Por el momento, a los fines de arrojar luz sobre el texto del pseudónimo, lo que nos interesa conservar del análisis hegeliano es la comprensión del modo en el que el individuo se relaciona con sus determinaciones sustanciales. En el mundo griego, nos dice Hegel, «la conciencia ética [del individuo] sabe lo que tiene que hacer; y está decidida a pertenecer ya a la ley divina ya a la ley humana. Esta inmediatez de su decisión es un *ser en sí...* la naturaleza, y no la contingencia de las circunstancias o de la opción, asigna a un sexo a una de las leyes y al otro a la otra...»⁶².

57 J. Stewart, *op. cit.*, 197 (la traducción es nuestra).

58 *Ibid.*, 263 (el resaltado es del original).

59 Cfr. *Ibid.*, 264.

60 *Ibid.*, 272.

61 *Ibid.*, 273 (el resaltado es del original).

62 *Ibid.*, 274 (el resaltado es del original).

El hecho de que el personaje trágico se sostenga sobre determinaciones sustanciales, como afirma el pseudónimo estético de *O lo uno o lo otro*, significa que sus acciones no tienen origen en su singularidad, sino que provienen de fuerzas universales que lo anteceden; su accionar arraiga en un fondo «no-individual»⁶³ o «supra-personal»⁶⁴. Incluso más, se podría llegar a decir que son ellas —aquellas fuerzas— las que actúan «a través» del personaje trágico. Por este motivo, en sus *Lecciones sobre Estética*, Hegel puede identificar al personaje trágico griego con una escultura⁶⁵, puesto que en el arte escultórico «para cada individualidad la base esencial es siempre lo sustancial, y ni el saberse y sentirse subjetivos ni la particularidad superficial y alterable pueden de ningún modo obtener la supremacía, sino que lo que debe llevarse a representación según su claridad no empañada es lo eterno en los dioses y los hombres...»⁶⁶.

A nuestro entender, y aquí radica uno de los pilares fundamentales de nuestro trabajo, si el pseudónimo estético insiste en el carácter «no-singular» del héroe trágico es porque pretende concentrar la atención de los lectores de su ensayo en una cuestión fundamental: dentro del individuo, tal y como lo presenta la tragedia griega, existen ciertas zonas o elementos que permanecen siempre *opacos* a la luz de su conciencia. Hay un resto que no puede ser expresado dentro de los límites del lenguaje racional. El pseudónimo nos llama la atención sobre el hecho de que en cada una de las elecciones del héroe trágico habita una suerte de *no-elección* más original. Es esta fuerza, que opera de modo implacable en el interior del individuo,

63 D. González, «Estética y Singularización del sufrimiento en las obras tempranas de Soren Kierkegaard», *op. cit.*, 21.

64 Cfr. K. Nordentoft, *op. cit.*, 268.

65 Cfr. G. Hegel, *Lecciones sobre Estética*, *op. cit.*, 856.

66 *Ibid.*, 521. Kierkegaard también acompaña a Hegel y vincula la escultura con la tragedia. En el caso del danés, como refiere González (cfr. D. González, «Estética y Singularización del sufrimiento en las obras tempranas de Soren Kierkegaard», *op. cit.*, 21), el denominador común entre ambas artes es la *ceguera* («... el efecto producido por una tragedia griega se asemeje tanto a la impresión que causa una estatua de mármol a la que falta el poder de la mirada. La tragedia griega es ciega» (SKS 4: 174 / TT: 71)), es decir, el signo, tanto en un caso como en el otro, de la ausencia de singularidad subjetiva. En una nota al pie de *El Concepto de la angustia* Kierkegaard realiza la siguiente apreciación: «es curioso que el arte griego culmine en la escultura, a la que cabalmente le falta la mirada. Esto tiene su profunda razón de ser en el hecho de que los griegos desconocieron, en el sentido más hondo, el concepto del espíritu...» (SKS 4: 391 / CA: 118).

y no tanto la colisión entre órdenes legales heterogéneos lo que constituye la esencia de la tragedia griega.

En este sentido, la peculiaridad propia de la tragedia griega fue el haber ofrecido, recurriendo a una teología trágica, una respuesta inédita a la pregunta que interroga por el origen de aquella fuerza misteriosa e irresistible que se apodera de los hombres y los condena a la confusión. En el drama griego, el poder divino queda representado, al mismo tiempo y paradójicamente, como una llamada a la sensatez y a la prudencia y como una fuerza capaz de conducir al hombre a su perdición y locura: la inestable identidad de lo divino y lo demoníaco constituyen el núcleo central de la teología y la antropología trágicas. Este poder divino de obcecación hace su aparición en el mundo homérico como una fuerza impersonal: mientras que lo divino se muestra en figuras que guardan semejanza con el ser humano (los dioses olímpicos), el elemento demoníaco permanece como un poder allende a los dioses mismos. El paso del mundo homérico al mundo trágico acontece cuando este poder anónimo se interioriza bajo la forma de la malevolencia. La tragedia refleja dentro del ámbito humano la ambigüedad de lo divino. Son ahora los hombres los que reflejan esa contradicción profunda y fundamental —contradicción que, por otra parte, es el origen de lo que usualmente se considera el *quid* de la tragedia: el enfrentamiento desgarrador entre deberes éticos irreconciliables.

La acción del héroe trágico es pasiva porque tiene su origen en aquella ambigüedad. Esta misma ambigüedad de la acción es la nota determinante de la “culpa trágica” (*tragiske Skyld*): «si en la tragedia griega la acción es una cosa intermedia entre el actuar y el padecer, también lo es la culpa...»⁶⁷. Lo propio de la culpa trágica radica en el hecho de que no todo depende del héroe. Lo que aquí está en juego es la noción antigua de una “culpa heredada” (*Arveskyld*)⁶⁸. Por ello, como logra expresar de forma breve y concisa Amorós, para el pseudónimo estético la tragedia sólo es posible si “el individuo no ha perdido todavía el sentido de su

67 SKS 2: 143 / OO I: 163.

68 Cfr. SKS 2: 149 / OO I: 169. Los traductores al castellano, para volver el texto más familiar a nuestro universo conceptual, vuelcan los términos *Arveskyld* y *Arvesynd* que aparecen en este pasaje respectivamente como «culpa original» y «pecado original». No obstante, en esta traducción se pierde un carácter central de la teoría de A: el aspecto de «transmisión» que se inscribe tanto en la culpa como en el pecado.

inserción genealógica»⁶⁹; lo que quiere decir que el individuo comprende su estirpe y el lugar que en ella él ocupa como aspectos definitorios de la totalidad de su vida. Sin embargo, a partir de la lectura de *El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno* debemos concluir que no es posible realizar una identificación entre culpa trágica y culpa heredada. Si este fuese el caso estaríamos en condiciones de afirmar que lo trágico profundo debería haber sido desarrollado por el pueblo judío. El ensayo sobre la tragedia recuerda que en el *Antiguo Testamento* Jehová castiga en los hijos las iniquidades de sus padres. Pero allí se trata precisamente de castigos y, por encima de todo, de castigos considerados justos⁷⁰. Por este motivo, la culpa heredada entre los judíos revestía un carácter ético que era ajeno a la mentalidad de los griegos para quienes la ira divina no tenía un significado ético sino un ambiguo sentido estético⁷¹. El pseudónimo A indica que para la mentalidad hebrea el castigado era íntegramente culpable; ahora bien, su mayor interés es mostrar que, a pesar de partir de un universo conceptual similar, para los griegos el personaje trágico sólo era parcialmente culpable. Jugando con el título de otra de las obras pseudónimas de Kierkegaard, podemos decir que la peculiaridad de las tragedias griegas consiste en presentarnos personajes que son, a la vez, culpables y no culpables⁷². Es justamente esta indeterminación la que provoca la atención del espectador sobre los acontecimientos y personajes trágicos. «Si el individuo no está en posesión de culpa alguna, se suprime el interés... si, por el contrario, aquél se encuentra en posición de una culpa absoluta, carece de todo interés trágico para nosotros»⁷³. El carácter trágico del drama antiguo sólo se logra cuando no se cae en ninguno de estos dos extremos; el personaje trágico no debe ser completamente inocente, pero tampoco completamente culpable.

La época moderna pierde dicho equilibrio alejándose de la esencia de lo trágico y esta pérdida implica la anulación de las principales características

69 C. Amorós, *op. cit.*, 164.

70 Cfr. SKS 2: 150 / OO I: 169. Alguien podría argumentar en contra del pseudónimo estético recurriendo a la historia de Job. Sin embargo, Job en tanto justo castigado no encaja dentro de la definición general de la tragedia elaborada en *O lo uno o lo otro*. El justo del Antiguo Testamento no es una figura estética, sino religiosa.

71 Cfr. SKS 2: 150 / OO I: 169.

72 «... la culpa original lleva consigo una contradicción interna, a saber, ser culpa y, sin embargo, no ser culpa» (SKS 2: 149 / OO I: 169).

73 SKS 2: 143-144 / OO I: 163.

del drama antiguo. Para la Modernidad la acción del héroe no contiene grado alguno de pasividad. El drama moderno suprime la dimensión supra-individual de la culpa; es decir, borra las determinaciones sustanciales que estaban a la base del accionar del individuo. Todo se vuelve prístino y translúcido ante el tribunal de la conciencia: el individuo debe poder dar cuenta de todos los motivos de su proceder. Ya no hay aspectos de la subjetividad que puedan permanecer ocultos y todo queda al descubierto por la acción exhaustiva de la reflexión. Así como ya no existe ambigüedad alguna en la acción, tampoco existe ambigüedad alguna en la culpa. Mientras que el héroe antiguo, en cierta medida, padecía sus propias acciones el héroe moderno queda constituido como una suerte de actor absoluto y, por tanto, como el responsable absoluto de los efectos de su accionar. La Modernidad ha transformado la culpa trágica en culpa subjetiva; la culpa estética en culpa ética. Con la época moderna el individuo se expone a una situación existencial completamente inédita: el aislamiento⁷⁴. Este aislamiento es producto de un acontecimiento fundamental: la ruptura de la inserción genealógica.

Si se quisiera representar a un individuo en quien los desgraciados avatares de la infancia hubiesen repercutido perturbándolo, hasta el punto de que tales impresiones forzasen su caída, una cosa así no agradaría en lo más mínimo al tiempo presente, y esto, naturalmente, no porque hubiese sido maltratado, pues se supone que tengo derecho a imaginármelo excelentemente tratado, sino porque nuestro tiempo aplica otra medida. Este no quiere saber nada de semejantes majaderías y hace sin más responsable de su vida al individuo. Si el individuo cae, no es que sea trágico, sino vil⁷⁵.

En contra de lo que pueda llegar a suponerse —una identificación del pseudónimo estético con la mentalidad antigua en oposición al mundo moderno— el autor del ensayo sobre la tragedia es, pese a sus críticas a la Modernidad, un moderno. El pseudónimo estético no dudaría en denunciar que quien quisiera en la actualidad recobrar en el ámbito de la ética el principio de la inserción genealógica estaría confundiendo dos ámbitos claramente distinguibles: mientras que la pertenencia de un individuo a

74 La modernidad, señala Rebok, tendría para el pseudónimo estético una marcada impronta *pelagiana* (cfr. G. Rebok, *op. cit.*, 143) puesto que «de todas las relaciones vivas el sujeto moderno sólo conserva la autorreferencia. Entonces es absolutamente responsable, casi un “creador de sí”. Y si sucumbe, es por su propia maldad» (G. Rebok, *op. cit.*, 143).
75 SKS 2: 144 / OO I: 164.

una estirpe es una cuestión biológica o natural, la responsabilidad de un individuo por un acto es una cuestión moral o jurídica. Esta distinción es, para el pseudónimo estético, un logro innegociable de la Modernidad del cual surge una tendencia que debe ser valorada positivamente. Por ello, lo que realmente le preocupa no es la pérdida de la inserción genealógica, su verdadero problema consiste en que la Modernidad no ha sabido encontrar un reemplazo para el amparo que este dispositivo le brindaba al individuo antiguo. «Lo trágico —nos dice el pseudónimo— atesora una benignidad infinita... yo incluso diría que se trata de un amor maternal que arrulla al afligido»⁷⁶. Y ello porque a partir de la inserción genealógica, lo trágico justificaba la acción del héroe. El individuo que con su acción producía un crimen era, desde ya, victimario, pero también víctima⁷⁷.

...cuando un delincuente quiere disculparse ante el juez alegando que su madre era propensa a robar, sobre todo en el tiempo en el que ella estaba encinta de él, el juez recaba el dictamen del Consejo Superior de Higiene Pública sobre su estado mental y aduce que está tratando con el ladrón y no con la madre del ladrón. Por cuanto que aquí se está hablando de un delito, de nada sirve que el pecador huya hacia el templo de la estética incluso a pesar de que en él encontraría una *expresión atenuante*⁷⁸ para

76 SKS 2: 145 / OO I: 165.

77 El especialista chileno Olivares Bøgeskov explica que una de las intenciones de la Antígona de A es volver visible la posibilidad de un «gozo estético de lo negativo»: considerar la vida desde una perspectiva trágica permite obtener placer de una situación dolorosa en la medida en que la desgracia padecida se convierte en una paradójica fuente de consuelo y cobijo (cfr. B. Olivares Bøgeskov, *El concepto de felicidad en las obras de Søren Kierkegaard*, Méjico: Universidad Iberoamericana, 2015, p. 80).

78 Resulta interesante destacar que el término «*formildende Udtryk*» empleado en este caso por el pseudónimo estético es muy similar al utilizado en el contexto de una obra religiosa. La expresión la volvemos a encontramos en el capítulo V del segundo volumen de *Las obras del amor* (K. Gjerner, 1847) titulado «El amor cubre la muchedumbre de los pecados». En esta obra, la «explicación atenuante» (*formildende Forklaring*) es el segundo de tres dispositivos con los cuales el amor busca erradicar la presencia del pecado. Se emplaza entre el *silencio* y el *perdón* con una eficacia intermedia. «... los dichos, los hechos y los pensamientos de otra persona nunca encierran una certeza decisiva por sí mismos para otro sujeto, de suerte que al admitirlos con tal sentido determinado signifique propiamente una elección por parte del segundo. En consecuencia, la comprensión y explicación de los mismos —precisamente porque la diversidad de explicaciones es inmensamente grande— es en definitiva una elección. Ahora bien, si aquella es una elección, entonces siempre estará en mi poder, basta que sea amoroso, el elegir la explicación más benigna. Y así cuando la explicación más benigna o atenuante interpreta de otra manera lo que los demás consideran sin más como un gran pecado, juzgando de

su propósito⁷⁹.

El individuo moderno está desamparado, a merced de la severidad y dureza de la ética. Esta comprensión del límite estructural de la mentalidad moral moderna se alcanza a través de un escrito que, en principio, contiene consideraciones teóricas sobre el arte pero que, recurriendo a categorías estéticas ya apunta hacia la configuración de categorías religiosas. Es el mismo pseudónimo estético quien afirma la superación religiosa —y ya no estética— de esta dificultad⁸⁰ y, al mismo tiempo, esboza, de modo incipiente, las bases de dicha superación. El lector del ensayo sobre la tragedia termina por advertir que el objetivo del pseudónimo kierkegaardiano es evitar la confusión y yuxtaposición entre dos distinciones histórico-culturales: por un lado, la que se da entre drama antiguo y drama moderno y, por otro lado, la que se da entre un mundo pre-cristiano y un mundo cristiano⁸¹. La asimilación entre, por una parte, Antigüedad y mundo pre-cristiano y, por otra parte, Modernidad y mundo cristiano, es el error cometido por la figura ética del segundo tomo de *O lo uno o lo otro*. La convicción de B es que la ética moderna ha asumido plenamente los presupuestos del cristianismo⁸². La importancia del autor estético de *El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno* dentro de la compleja trama de pseudónimos kierkegaardianos es demostrar que esta convicción es falsa.

Cuando el drama moderno se concentra en el personaje trágico sólo presta atención a «cierto momento concreto de su vida en tanto que obra suya»⁸³. El peligro de esta actitud es que no sólo se olvida el pasado familiar

un modo superficial, precipitado, riguroso, duro, envidioso, malévolo y sin ningún amor; así, digo, cuando la explicación atenuante interpreta las cosas de otra manera, entonces va eliminando uno que otro pecado, aminorando la muchedumbre de los mismos, o cubriéndola» (SKS 9: 289 / LOA II: 141-142).

79 SKS 2: 145 / OO I: 165 (el resaltado es nuestro).

80 Cfr. «Lo religioso es la expresión del amor paterno, pues atesora lo ético pero atenuado y, en virtud de qué, si no precisamente de lo mismo que otorga a lo trágico su benignidad: la persistencia... este consuelo es un consuelo religioso, y quien estima alcanzarlo por otra vía que no sea ésta, por ejemplo, mediante la volatilización estética, ha tomado el consuelo en vano y, en rigor, no lo tiene» (SKS 2: 145 / OO I: 165). Claro está que esta superación religiosa es «religiosa» en el sentido en que el pseudónimo estético entiende la religión.

81 Cfr. D. González, «El “reflejo” de lo trágico...», *op. cit.*, pp. 120.

82 Cfr. *Ibid.*

83 SKS 2: 143 / OO I: 163.

del héroe, sino que también se anula su pasado personal⁸⁴. La acción del héroe se convierte en un comienzo absoluto desligado completamente de su historia personal y familiar. «No se quiere saber nada del pasado del héroe, se le echa su vida entera sobre sus espaldas como si se tratara de su propia obra, se le imputa absolutamente todo»⁸⁵. El individuo moderno pierde la única posibilidad que le quedaba, la de ampararse en su propia historia. La época moderna supone una inversión radical de, lo que podemos denominar, la *estructura temporal de la culpabilidad trágica* que imperaba en el mundo antiguo. Mientras que en el mundo antiguo el pasado socorría al presente cargando en sus espaldas la responsabilidad de la acción actual, en la época moderna sucede lo opuesto y es el presente el que se solidariza con el pasado asumiendo sobre sí las culpas de aquel.

El pseudónimo estético indica que el mismo resultado al cual se arriba confrontando las concepciones antigua y moderna de la culpa puede «ser expresado desde otro ángulo con respecto al estado de ánimo que la tragedia provoca»⁸⁶. El análisis del pseudónimo comienza con una referencia a la *Poética* de Aristóteles. En 1449b (21 ss.) Aristóteles sostiene la idea de que las tragedias deben despertar en sus espectadores temor y compasión. De estas dos afecciones, sólo la segunda reviste para el pseudónimo estético un interés particular⁸⁷. El análisis desarrollado va a dejar de lado el elemento simpatético de la compasión y sólo se va a ocupar del elemento paciente de la misma. Una vez efectuada esta advertencia, se formula el punto de partida de la exposición:

En la tragedia antigua, la pena es más profunda, el dolor menor; en la moderna, el dolor es mayor, la pena menor. La pena encierra siempre algo más sustancial que el

84 «El héroe trágico se refleja de modo subjetivo en sí mismo y esta reflexión no lo ha reflejado tan sólo fuera de toda relación inmediata con el Estado, la stirpe y el destino sino que a menudo lo ha reflejado incluso fuera de su propia vida anterior» (SKS 2: 143 / OO I: 163).

85 SKS 2: 144 / OO I: 163.

86 Cfr. SKS 2: 146 / OO I: 166.

87 Cfr. «La disociación que hace *Aristóteles* de temor y compasión podría conducirnos a pensar acerca del temor como de un estado de ánimo que acompaña a cada caso particular, y acerca de la compasión como del estado de ánimo que constituye la impresión definitiva. Éste último estado de ánimo es el que tengo en perspectiva, porque corresponde a la culpa trágica, atesorando por ello la misma dialéctica que atesoraba aquel concepto» (SKS 2: 146 / OO I: 166).

dolor. El dolor denota siempre una reflexión acerca del sufrimiento que la pena no conoce⁸⁸.

El criterio que permite distinguir entre la pena y el dolor es, como en el caso de la culpa trágica y la culpa ética, la relevancia o irrelevancia de los elementos sustanciales. Atendiendo a la estrecha relación entre pena y sustancialidad, Sestigiani ofrece una concisa definición de la afección antigua: «la pena es la silenciosa aceptación de que el destino personal es el resultado de la culpa inscrita en nuestro legado genealógico»⁸⁹. La pena es posible mientras no haya desaparecido el sentimiento de pertenencia a la estirpe, la estrecha solidaridad con los antepasados. Sostiene en tanto y en cuanto siga vigente el principio de la inserción genealógica. En el sufrimiento propio de la pena «el héroe padece toda su culpa y es transparente a sí mismo en el sufrimiento de su culpa»⁹⁰. Esta transparencia inherente al sufrimiento antiguo le confiere a la pena cierta dulzura o benignidad. Ahora bien, ¿por qué motivo la pena es benigna y dulce? Por la sencilla razón de que el espectador de la tragedia antigua, en función de las determinaciones sustanciales, conoce el porqué de la culpabilidad del héroe: el héroe ha caído y es presa del sufrimiento porque su acción es el resultado de fuerzas que exceden su individualidad. En la medida en que la Modernidad ha desvalorizado las determinaciones sustanciales ya no puede sentir la más mínima simpatía por la pena griega. El drama moderno es incapaz de aliviar al individuo en la medida en que se ha roto la inserción genealógica, el origen del sufrimiento se ha vuelto opaco. Para salvar esta situación, el dolor moderno puede asumir dos formas radicalmente diversas: o se constituye como «dolor estético» sin falsear la esencia de la tragedia o, en su defecto, se constituye como «dolor ético o arrepentimiento» anulando completamente la peculiaridad de lo trágico.

El dolor más amargo es aquí claramente el arrepentimiento, pero el arrepentimiento tiene fondo ético, no estético. Es el dolor más amargo porque goza de la total transparencia de toda la culpa, pero justo a causa de esta transparencia no es estéticamente interesante. El arrepentimiento goza de una santidad que eclipsa lo

88 SKS 2: 147 / OO I: 166.

89 S. Sestegiani, *op. cit.*, 62 [la traducción es nuestra].

90 SKS 2: 148 / OO I: 167 [el resaltado es nuestro].

estético, que no quiere ser visto, sobre todo por el espectador, y que reclama para sí un tipo totalmente distinto de actuación⁹¹.

Si quisiéramos formular la definición del «dolor ético o arrepentimiento» en los mismos términos en los que hemos formulado la definición de la pena deberemos decir que *el arrepentimiento es la amarga aceptación de que el destino del héroe es el resultado de la culpa inscrita en su acción individual*. Ya no existe misterio alguno; todo es, como en el caso de la pena, translúcido: la caída del héroe es el resultado de su propia falta. Un personaje de este estilo es incapaz de suscitar compasión, «pues el poder de donde proviene el sufrimiento ha perdido su significado y el espectador grita: “¡Ayúdame a ti mismo y el cielo te ayudará!”⁹². El “dolor ético o arrepentimiento” traslada la representación del drama a un ámbito que ya no es trágico; si la caída del héroe se vuelve un producto que tiene su explicación indudable en la falla del héroe, éste «viene entonces a ser vil y el mal, objeto trágico, pero el mal no tiene ningún interés estético y el pecado no es un elemento estético»⁹³.

El verdadero «dolor trágico» es un «dolor estético». El mismo queda comprendido entre la transparencia de la pena y la transparencia del arrepentimiento. «La primera incertidumbre, aquella con que se inicia propiamente el dolor, reza: “¿Por qué me sucede esto a mí? ¿No podría ser de otro modo?”⁹⁴. Para este interrogante, tanto la «pena» como el arrepentimiento tienen una respuesta contundente: el individuo sufre o bien en función de su pertenencia a una familia o bien en función de su propia caída. Por este motivo, el pseudónimo estético señala que el «dolor trágico» implica cierta reflexión en torno al padecimiento del héroe que está completamente ausente en la pena. Este no ser capaz de entender el porqué del propio sufrimiento —que habita dentro del «dolor estético»— tiene como base una sensación de inocencia. Esta última, componente esencial del «dolor estético», es la reacción lógica de quien se encuentra emplazado entre dos alternativas imposibles. El héroe del «dolor estético», a diferencia del héroe del «dolor ético», no vive su sufrimiento como la expiación de un castigo que le corresponde como respuesta a sus propias faltas. No obstante, por otra parte, a diferencia del héroe de la pena, el

91 SKS 2: 148 / OO I: 167.

92 SKS 2: 148 / OO I: 168.

93 SKS 2: 144 / OO I: 163.

94 SKS 2: 150 / OO I: 169.

héroe del «dolor estético» ya no puede comprender su propio sufrimiento como una herencia natural que le han legado sus antepasados, no hay lugar para una «culpa heredada». Encontrar una solución a esta situación problemática es el objetivo que el pseudónimo estético se propone al trazar el perfil de su propia Antígona.

III. LA ANTÍGONA KIERKEGAARDIANA.

En su tesis doctoral dedicada al pensamiento del filósofo de Copenhague, Theodor Adorno desliza la siguiente afirmación en torno al escrito pseudónimo que nos ocupa: «el texto sobre lo trágico contiene motivos que luego vuelven sin cambios en la teología de Kierkegaard»⁹⁵. Aquello que recibe de parte del filósofo alemán la denominación “teología de Kierkegaard” no puede ser fijado dentro de los estrechos márgenes de los discursos edificantes o cristianos firmados por el danés con su nombre propio. Sin lugar a dudas, Adorno tiene en mente las exposiciones conceptuales desarrolladas en las obras firmadas por pseudónimos; exposiciones que tienen como fundamento ciertas categorías que, incluso teniendo su origen en un ámbito antropológico o existencial, detentan un valor religioso —v. gr. salto, repetición, angustia, escándalo, desesperación, paradoja, instante, etc. Esta apreciación que el pensador alemán realiza «a la pasada» constituye el presupuesto que conduce nuestro análisis de la Antígona kierkegaardiana.

En el punto anterior (§ 2.) dividimos la sección conceptual del estudio de A en dos momentos fundamentales: el primero de ellos se ocupaba de la culpa en sus variantes estética y ética; el segundo centraba su atención en las distintas afecciones suscitadas en el espectador por la representación dramática de los acontecimientos trágicos. Si bien ambos análisis guardaban entre sí cierta analogía no alcanzaban una correspondencia total. El análisis de la culpa culminaba en un *aut-aut*: descartada la severidad y dureza de la ética, las únicas alternativas eran «o bien la trágica tristeza, o bien la profunda pena y la profunda alegría de la religión»⁹⁶. El trabajo conceptual del pseudónimo parecía desnivelar la balanza a favor de la opción religiosa: una vez introducidas las categorías éticas de la reflexión y la subjetividad

95 T. Adorno, *Kierkegaard. Construcción de lo estético*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1969, p. 27.

96 SKS 2: 146 / OO I: 165.

autoconsciente resulta imposible un retorno, sin más, a la inocencia estética⁹⁷. El análisis de las afecciones trágicas, por el contrario, comenzaba confrontando la estética con la ética: por una parte, nos encontrábamos con la pena y, por otra parte, con el “dolor ético o arrepentimiento”. En ese caso, el pseudónimo no resolvía la oposición apelando a lo religioso sino que reformulaba el planteamiento de la estética introduciendo una nueva categoría: el “dolor estético”. Ésta es, en definitiva, la última palabra del autor del escrito sobre la tragedia. El pseudónimo estético recusa aquel primer planteamiento que lo dejaba a las puertas de la esfera religiosa y, en su lugar, ensaya un *reflejo* de lo trágico antiguo en lo trágico moderno.

El esteta A no construye esta alternativa de manera conceptual; recurre, en cambio, al expediente de trazar el perfil de una representación dramática específica que sea capaz de despertar en sus espectadores un «dolor estético». En la «Alocución Improvisada» de *Silueta (Skyggerids)* escrito en *O lo uno o lo otro* inmediatamente posterior al que nos ha venido ocupando, el pseudónimo kierkegaardiano pasa revista a las dificultades que deben sortear aquellas representaciones que se propongan provocar un “dolor estético”. Las explicaciones del caso comienzan con una alusión al *Laocoonte (Laokoon, 1766)* de Lessing en la cual se distingue entre dos posibilidades contrapuestas que permiten expresar estéticamente el sufrimiento:

...puede considerarse como resultado reconocido de modo unánime por todos los esteticistas, que la diferencia es que el arte reside en la categoría de espacio y la poesía en la de tiempo; que el arte representa lo que está en reposo y la poesía lo que está en movimiento. Por eso, lo que debe convertirse en objeto de representación artística debe poseer la calmosa transparencia dada cuando el fuero interno reposa en un correspondiente fuero externo⁹⁸.

La palabra «arte», en este pasaje, se emplea en sentido metonímico puesto que con ella se designa exclusivamente al arte plástico y, en especial, a la escultura⁹⁹. El arte es un medio apropiado para expresar la pena de la tragedia griega. Podría decirse, incluso, que la pena es el punto culminante

97 Cfr. C. Holler, *op. cit.*, 136. En este sentido, ya desde las páginas de *O lo uno o lo otro* cabe hablar de lo religioso como una *segunda estética*.

98 SKS 2: 167 / OO I: 186-187.

99 Cfr. D. González, «Estética y Singularización del sufrimiento en las obras tempranas de Soren Kierkegaard», *op. cit.*, 23.

del poder representativo del arte. Para el pseudónimo estético, en la tragedia griega no existe tensión alguna entre la interioridad y la exterioridad, puesto que lo privado —el individuo— descansa apaciblemente en lo público —las determinaciones sustanciales. Sin embargo, la pena «alcanza un punto donde para ella es esencial establecer una contradicción entre el fuero interno y el externo que hace su representación imposible para el arte»¹⁰⁰. Este punto crítico es lo que en *Siluetas* se denomina “pena subjetiva o reflexiva” y lo que en el escrito sobre la tragedia recibe el nombre de dolor. Propio del dolor son el movimiento y la inquietud productos de la incapacidad del individuo de sostenerse sobre las determinaciones sustanciales. El movimiento de la pena es desde el interior hacia el exterior¹⁰¹, el movimiento del dolor posee una dirección inversa, desde lo exterior hacia lo interior¹⁰². La pena puede ser representada tanto por el arte como por la poesía; esta cuestión explica la íntima correspondencia entre la tragedia griega (poesía) y la escultura (arte). Pero ¿qué sucede en el caso de la representación del dolor?¹⁰³. En este caso la acción es puramente interior, «sin concesiones a la “galería”»¹⁰⁴. Sería de esperar que el medio idóneo para su expresión sea la poesía; no obstante, como señala González, «aún

100 SKS 2: 167 / OO I: 187.

101 Cfr. «Cuando la pena tiene sosiego, el interior de la pena logra entonces, con el tiempo, promoverse, hacerse visible en lo exterior y, de ese modo, convertirse en objeto de representación artística» (SKS 2: 168 / OO I: 188).

102 Cfr. «... la pena reflexiva se mueve hacia adentro, como la sangre que huye de la periferia, y que sólo permite que se la intuya por medio de la presurosa palidez. La pena reflexiva no conlleva ninguna modificación esencial en lo exterior; nada más empezar, la pena se apresura hacia adentro...» (SKS 2: 168 / OO I: 188).

103 De acuerdo con el análisis de Heller este interrogante es una cuestión fundamental dentro del escrito pseudónimo. «En *Repercusión de la tragedia antigua en la moderna* y en *Siluetas* este pensamiento ocupa ya el lugar central. Cabe entonces preguntarse si es acaso posible el arte en la época actual. Lo que equivale a preguntarse si es posible hacer arte sobre la posición de la individualidad desdichada, es decir, si la individualidad desdichada puede llegar a ser objeto de arte». (A. Heller, «Fenomenología de la conciencia desdichada. Sobre la función histórica de *La alternativa* de Kierkegaard», en *Crítica de la Ilustración. Las antinomias morales de la razón*, Barcelona: Península, 1999, p. 151 [el resaltado es del original]). Sobre la capacidad del arte para representar lo negativo puede verse P. Rodríguez, «Belleza o Revelación: El fracaso de la belleza y el arte en el pensamiento de Kierkegaard», *Agora Philosophica. Revista Marplatense de Filosofía* 25/26, (2012), 53-82.

104 R. Larrañeta, «Antígona o Don Juan. Kierkegaard y la tragedia», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía* VIII (2003), 78.

en ella la intimidad misma del dolor sigue siendo inaprensible»¹⁰⁵. Existe, pese a todo, una alternativa sustitutoria: «lo que una cierta poesía puede mostrar en relación al dolor es la serie de transformaciones que tienen lugar en la interioridad del personaje cuando ninguna forma externa le corresponde»¹⁰⁶. Se trata, sin lugar a dudas, de un género literario inédito que podríamos denominar *poesía psicológica*¹⁰⁷ en la medida en que tiene como objetivo exponer ante un tercero la observación de la intimidad ajena¹⁰⁸. La Antígona de A es, indudablemente, una pieza de *poesía psicológica* y no una pieza de *poesía dramática*¹⁰⁹.

Todo el relato pseudónimo gira en torno a esta problemática: la discordancia entre la interioridad y la exterioridad.

La estirpe (*Slægt*) de *Lábdaco* es, pues, objeto de la irritación de los airados dioses; *Edipo* ha matado a la Esfinge, liberado Tebas; Edipo ha asesinado a su padre, desposado a su madre, y *Antígona* es el fruto de este matrimonio. Hasta aquí la tragedia griega. En este punto me desví. Todo sucede en mi caso del mismo modo y, sin embargo, todo es diferente. Que él ha matado a la Esfinge y liberado Tebas es de todos sabido, y Edipo vive honrado y admirado, feliz en su matrimonio con *Yocasta*. El resto permanece oculto a los ojos humanos y nunca un presagio ha convocado sueño tan tremendo como éste en la realidad. Sólo *Antígona* lo conoce...¹¹⁰

Con la muerte del padre le es arrebatada la única salida que le queda para liberarse de su secreto. Confiarlo ahora a otro ser vivo conllevaría humillar al padre y su vida cobra sentido para ella en tanto que está consagrada a rendirle cada día, casi cada hora, por medio de su silencio inquebrantable, las últimas honras...¹¹¹.

Hasta aquí, ella es sólo una figura épica y lo trágico tiene en ella sólo un interés épico (...)

Con la profundidad de que goza su alma debe de amar por necesidad con una pasión extraordinaria, cuando se enamora. Y así, me topo aquí con el interés dramático

105 D. González, «Estética y Singularización del sufrimiento en las obras tempranas de Soren Kierkegaard», *op. cit.*, 24.

106 *Ibid.*

107 Cfr. «... el arte se ve obligado a renunciar a representaciones de este tipo y a cederlas a un tratamiento poético o psicológico» (SKS 2: 170 / OO I: 190). La metodología de esta forma literaria es la que hemos desarrollado en nuestro § 1.

108 Heller denomina a este género como *arte del incógnito*: «el arte moderno tiene que representar el acontecer que no se realiza de hecho, el acontecer interior que queda encerrado en lo incógnito» (A. Heller, *op. cit.*, 152)

109 En este sentido es acertada la posición de Holler quien niega la posibilidad de «poner en escena» el libreto kierkegaardiano (Cfr. C. Holler, *op. cit.*, 140).

110 SKS 2: 153 / OO I: 172.

111 SKS 2: 159 / OO I: 178.

– Antígona está enamorada y lo proclamo con dolor, Antígona está mortalmente enamorada. Aquí estriba obviamente la colisión trágica... En cualquier caso, ella está enamorada y quien es objeto de su amor no lo ignora. Mi Antígona no es para nada una joven corriente y, así, su dote es también inusual: su dolor. Ella no puede pertenecer a ningún hombre sin esta dote, siente que algo así supondría para ella una osadía excesiva; esconderla a un observador como ése sería imposible y haberla escondido supondría una ofensa contra su amor; pero ¿puede pertenecerle con ella? ¿Osa ella confiársela a alguien, aun tratándose de un hombre amado? Pugna consigo misma, ha dispuesto sacrificar su vida a su secreto, pero ahora se reclama víctima su amor. Ella vence, es decir, el secreto vence y ella pierde. Ahora adviene la segunda colisión... [Hemón] sabe que es amado y arriesga, intrépido, su ataque... Con cada aseveración de amor, él acrecienta el dolor de ella, con cada suspiro él clava más y más hondo la saeta del dolor en el corazón de ella. No omite medio alguno para conmoverla... la conjura invocando el amor con el que ella abraza al padre, nota que él le impresiona de manera inusual, insiste, lo espera todo de este medio y no sabe que justamente por ello ha obrado en detrimento suyo.

Así, aquello en torno a lo cual gravita el interés es arrebatarle su secreto... Los poderes en conflicto se mantienen mutuamente a raya a tal punto, que la acción resulta imposible para el individuo trágico... Sólo en la muerte encontrará paz...¹¹².

En la versión pseudónima de la obra de Sófocles se pierde por completo el polo público o político del drama trágico. Todo transcurre en la interioridad de la joven griega casi como si fuese posible prescindir de otros personajes. El conflicto público y exterior entre la heroína y Creonte es reemplazado por un conflicto en la intimidad de Antígona. Este desplazamiento responde al diagnóstico de época realizado por el pseudónimo estético. Su análisis de la época moderna lo lleva a concluir que en ella no es posible plantear el núcleo problemático de Antígona en la colisión entre el amor fraternal, la piedad y una arbitraria prohibición humana sin transformar el drama antiguo en un drama moderno¹¹³. Para el pseudónimo estético, las fuerzas en pugna no pueden ser heterogéneas¹¹⁴: «cuanto más simpatéticos son los

112 SKS 2: 160-162 / OO I: 179-181.

113 Cfr. SKS 2: 154 / OO I: 174.

114 La no heterogeneidad de las fuerzas en pugnas es un motivo hegeliano. Claro está que, para Hegel, el tenor de estas potencias era de carácter ético: «La oposición principal, tratada del modo más bello particularmente por Sófocles tras el precedente de Esquilo, es la del *Estado*, la vida ética en su universalidad espiritual, y la familia en cuanto eticidad natural» (G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la Estética*, *op. cit.*, 868). Al mismo tiempo, el filósofo alemán no deja de reconocerle importancia a una segunda colisión «que a los trágicos griegos les encantaba representar particularmente en el destino de Edipo, de lo que Sófocles nos dejó el más perfecto ejemplo en su *Edipo rey* y *Edipo en Colono*. Trátase aquí

poderes que chocan, cuanto más profundos, aunque también cuanto más homogéneos, más significativa viene a ser la colisión»¹¹⁵. Por este motivo, la máxima tensión se da cuando la heroína debe decidir entre *el amor a su padre* y *el amor hacia su amado*¹¹⁶.

¿Qué es lo que desencadena esta serie de conflictos? La posesión exclusiva de un *secreto*¹¹⁷. La presencia del secreto *es* lo que vuelve inconmensurable la interioridad y la exterioridad¹¹⁸: el secreto «concede

del derecho de la conciencia despierta, de la legitimidad de lo que el hombre consume con voluntad autoconsciente, frente a lo que efectivamente ha hecho inconsciente e involuntariamente siguiendo la determinación de los dioses» (G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la Estética*, *op. cit.*, 868). Ahora bien, es en esta segunda colisión hegeliana donde el pseudónimo kierkegaardiano ubica el interés propio de los griegos por la tragedia: «Aquello que en sentido griego despierta interés trágico es que en la desdichada muerte de los hermanos, en la colisión de las hermanas con una simple prohibición humana resuena el penoso destino de Edipo como si de los dolores de sobreparto se tratase, como si el trágico destino de Edipo se ramificase en los brotes aislados de la familia» (SKS 2: 154-155 / OO I: 174).

115 SKS 2: 161 / OO I: 179. En esta definición palpita, *avant la lettre*, una crítica a la concepción de la tragedia esbozada en *Temor y Temblor*. Johannes de Silentio presentando una colisión que se dirime entre *esferas éticas* de desigual universalidad estaría disolviendo el conflicto trágico en un conflicto ético o moral.

116 Rebok señala que mientras Hegel situaba el conflicto trágico en la colisión entre la ley divina y la ley humana, «Kierkegaard plantea el conflicto trágico a nivel de la *pathética*. Parece una ley de lo trágico el irrumpir en los vínculos más cercanos. La primera colisión se presenta como el *conflicto* entre su *amor al padre* y *el amor a sí misma*. *Antígona resuelve el conflicto a favor del padre, sacrificándose a sí misma*. *La segunda colisión se da entre el amor al padre (Edipo, Michael Kierkegaard) y el amor a Hemón (o Regina Olsen)*» (G. Rebok, *op. cit.*, 170 [el resaltado es del original]).

117 De acuerdo con Rocca, el *secreto* es la categoría que determina la totalidad de la vida de la Antígona kierkegaardiana: «Antígona es hija de un secreto, esposa de un secreto y madre de un secreto» (E. Rocca, *Tra estetica e teología*, Pisa: Edizioni ETS, 2004, p. 42 [la traducción es nuestra]).

118 Cfr. «El secreto aparece de este modo como un operador privilegiado de la interioridad, de la concentración hacia el interior de los intereses de la vida, versus el mundo exterior al que se vuelcan los afanes de quienes no han sido honrados con la suprema distinción de ser sus depositarios» (C. Amorós, *op. cit.*, 171). Esta suerte de elogio del *secreto* es un topos común de las obras pseudónimas del filósofo de Copenhague: «Seudónimos como Frater Taciturnus y Johannes de Silentio —comenta Steiner— representaban toda una psicología de autoenclaustramiento y enmascaramiento» (G. Steiner, *op. cit.*, 81). No obstante, el autor de *Antígonas* no deja de destacar que «la manera que tiene Kierkegaard de tratar este tema no es ni más delicada ni más obsesiva que la de otros románticos» (G. Steiner, *op. cit.*, 82).

a su vida entera una significación que sólo tiene para ella y que la salva de todo vanidoso propósito con su entorno...»¹¹⁹. Antígona, en virtud de su secreto, «está en continua pugna con el medio exterior»¹²⁰. Ella comparte externamente el feliz recuerdo que el pueblo de Tebas guarda de Edipo, su acción exterior se mimetiza con la del resto de los ciudadanos, incluso «se entusiasma por su padre como ninguna otra joven en todo el reino»¹²¹. La participación en la algarabía general es, sin embargo, la máscara tras la cual esconde su pesar interior. Antígona «no osa entregarse a la pena, afligirse; siente cuánto descansa en ella, teme que si uno lograra verla sufrir, sería puesto sobre la pista...»¹²². La fidelidad al secreto, es decir, la necesidad de que éste permanezca inviolable, transforma su pena en dolor. La dialéctica de esta transformación es explicada en *Siluetas*. Lo que posibilita dicho pasaje es el hecho de que la «pena» no se consolide, es decir, que no alcance expresión en el fuero exterior. Es esta imposibilidad de realizar un movimiento centrífugo, lo que decanta por la realización de un movimiento centrípeto¹²³. El hecho de que Antígona, y sólo ella, sea la

119 SKS 2: 156 / OO I: 175.

120 SKS 2: 159 / OO I: 178.

121 SKS 2: 160 / OO I: 178.

122 SKS 2: 160 / OO I: 179.

123 El motivo del secreto, y el consiguiente silencio que éste implica, es uno de los puntos de contacto más profundos entre la opción estética y la opción religiosa —por lo menos tal y como esta última es planteada en las páginas de *Temor y Temblor*. El secreto, por tanto, es una categoría que vincula la estética y la religión al punto de volver, como intentaremos demostrar a continuación, sumamente dificultosa su distinción. Kierkegaard había fantaseado con la posibilidad de escribir una Antígona masculina (cfr. D. González, «El “reflejo” de lo trágico...», *op. cit.*, 123 [nota al pie n° 21]). Este proyecto nunca se llevó a cabo; sin embargo, en el tercer problema propuesto en el último capítulo de *Temor y Temblor*, Johannes de Silentio recogiendo una anécdota de la *Política* de Aristóteles le ofrece al lector un relato que podría ser entendido ya no como una versión masculina de la Antígona de Sófocles sino como una versión masculina de la propia Antígona kierkegaardiana. Se trata, sintéticamente, de la historia de un joven novio griego que se niega a celebrar su matrimonio tras recibir el augurio de una desgracia en relación a sus esponsales. Tras esta presentación, el pseudónimo analiza las opciones del joven: ¿debe explicar o callar los motivos de su renuncia? El criterio para responder esta cuestión estriba en el carácter del anuncio recibido: «¿es *publici juris* esta predicción? ¿O es un *privatissimum*?» (SKS 4: 182 / TT: 78). Lo que se juega en esta dicotomía no es el hecho de si ha sido el joven y sólo él quien ha recibido este anuncio. El pseudónimo se ocupa de dejar en claro que la acción transcurre en Grecia y señala que allí, tratándose de la advertencia de un augur, la hayan oído directamente o por referencia de otro, todo el mundo es capaz

depositaria del secreto de su padre, es un punto en el cual el pseudónimo insiste con vehemencia; a pesar de ello, la cuestión esencial es otra: ¿puede el resto del pueblo comprender este secreto? Pero ¿cuál es este secreto?

Caben dos posibles lecturas. La primera de ellas es la más inmediata: el contenido del secreto son el parricidio y el incesto perpetrados por Edipo. En este horizonte, el dilema es simplemente ético: ¿debe o no debe Antígona advertirle al resto de la comunidad lo que ella sabe?; ¿debe manchar el recuerdo de su difunto padre o debe conservar intacta la memoria de su progenitor?¹²⁴. Lo que hermana ambas posibilidades es la convicción de que si Antígona se decidiese a hablar, todos comprenderían sus palabras. Cabe, sin embargo, una segunda lectura. Antígona esconde en su corazón la certeza de que en virtud de la maldición de Edipo toda su familia está en las garras de un destino fatal. Y aquí, justamente aquí, es necesario recordar que la acción de la Antígona danesa no transcurre en Grecia, sino en los tiempos modernos. En este caso, Antígona calla porque no puede hablarles a sus conciudadanos con sentido¹²⁵.

de comprender el pronóstico. En este contexto, el joven «si desea hablar, puede hacerlo, y los demás le comprenderán sin dificultad alguna» (SKS 4: 182 / TT: 78). No obstante, cabe una segunda posibilidad: que el anuncio sea conocido de modo completamente privado sin la mediación de figura pública alguna, en este caso, aunque lo desee, el joven no podría hablar y sería preso de un *silencio religioso*. En este contexto, el joven estaría condenado al *silencio* no tanto por el hecho de ser incapaz de pronunciar palabra alguna, sino porque estas palabras carecerían de sentido para los demás. Atendiendo a este esquema el silencio no equivale aquí a la ausencia de sonido sino, más bien, a la ausencia de sentido. Por este motivo, es posible *permanecer en silencio sin emitir sonidos tanto como permanecer en silencio gritando*. Este segundo contexto, es el elegido por el pseudónimo estético para revelar el secreto de Edipo a Antígona, aduciendo, no obstante, cierta irónica indiferencia que despista al lector: «Sólo *Antígona* lo conoce [el secreto de Edipo]. Cómo lo ha sabido cae fuera del ámbito del interés trágico y cada uno es libre de abandonarse a ese respecto a su propia combinación... en una edad más temprana, antes aún de que ella hubiese alcanzado su completo desarrollo, oscuros indicios de este tremendo secreto habían sobrecogido su alma durante escasos momentos, hasta que la certeza la arroja de un golpe a los brazos de la angustia» (SKS 2: 153 / OO 1: 172).

124 De acuerdo con *Temor y Temblor*, en este caso, la ética exige manifestación y la estética admite el *silencio* puesto que éste responde a la intención de resguardar a un tercero.

125 Ya no es presa, como en el primer caso, de un *silencio estético* de primer orden, tampoco de un *silencio* estrictamente *religioso*; sino, como se verá a continuación y siguiendo el tenor de la propuesta pseudónima, de un *silencio estético* de segundo orden que pretende sustituir al *silencio religioso*.

El objetivo final de la Antígona de A, repetimos, es despertar en un espectador moderno una afección anímica lo más cercana posible a la que despertaba en los espectadores antiguos las tragedias griegas. Para alcanzar dicho objetivo, el pseudónimo estético necesita reproducir la «culpa trágica» en el mundo moderno; en otras palabras, es necesario recuperar el elemento pasivo de la acción. La propuesta es recrear «la curiosa dialéctica que pone la falta de la estirpe en relación con el individuo»¹²⁶. Esta solidaridad entre el individuo y el delito familiar que en la Antigüedad era de carácter inmediato y natural, en la Modernidad es de carácter mediado y espiritual. Para que sea posible un renacimiento de lo trágico en la época moderna es necesario «que exista un desarrollo de la subjetividad que haga posible que el individuo interiorice y asuma en la forma de destino personal la maldición que pesa sobre una familia... [se requiere] una peculiar combinación de culpa heredada y culpa asumida; es una asunción individualizada de la culpa heredada»¹²⁷. Éste es el mecanismo que el pseudónimo pone en juego en la presentación de su heroína:

Así es nuestra Antígona esposa de la pena. Consagra su vida a llorar el destino del padre, el suyo propio. Una desdicha como la que ha azotado al padre requiere pena y, sin embargo, no hay nadie que pueda llorarla, pues nadie la conoce. Y así como la Antígona griega no puede soportar que el cadáver del hermano sea tendido de cualquier manera sin las últimas honras siente también cuán duro habría sido esto si nadie lo hubiese sabido; le angustia pensar que no hubiese sido derramada una sola lágrima y casi agradece a los dioses haber sido escogida para este servicio. De este modo, Antígona es grande en su dolor¹²⁸.

El surgimiento de lo trágico en la Modernidad precisa un ejercicio de apropiación de la «culpa familiar» por parte del individuo¹²⁹. El hecho de haber asumido el delito familiar no exime al individuo de cierta inocencia¹³⁰: ciertamente se trata de su culpa, puesto que la ha hecho

126 SKS 2: 158 / OO I: 177.

127 C. Amorós, *op. cit.*, pp. 164-165.

128 SKS 2: 156-157 / OO I: 175-176.

129 Con todo, cabe señalar que esta *apropiación* implica cierto enriquecimiento de la culpa: «[En los tiempos modernos]... la culpa no es ya tampoco una sustancia, un lote objetivo susceptible de división en partes alícuotas. En el mundo de un capitalismo incipiente, ni siquiera la culpa se puede heredar sin valorizarla, sin trabajarla y extraerle plusvalía» (C. Amorós, *op. cit.*, 172).

130 Cfr. D. González, «El “reflejo” de lo trágico...», *op. cit.*, 131.

propia, pero al mismo tiempo no se trata de su culpa, puesto que no es el autor de la misma. Tenemos así la ambigüedad propia de la tragedia antigua. Si esta apropiación es posible, lo es a través de una categoría fundamental del pensamiento kierkegaardiano: la angustia (*Angst*)¹³¹. Esta aparición de la angustia en el texto sobre la tragedia anticipa numerosos elementos que volverán sin cambios, años más tarde, en la obra firmada por Vigilius Haufniensis. La angustia, como señala González, es presentada como una «reflexión paradójica, reflexión sobre algo que se aleja en el momento en que se intenta tomarlo como objeto de reflexión»¹³²; y ello porque la angustia, como se reafirmará en la obra de 1844¹³³, guarda con su objeto una relación ambigua «pues tanto lo quiere como lo teme»¹³⁴. También resulta interesante destacar que en el texto sobre la tragedia se afirma que la angustia es una categoría que pertenece esencialmente a la Modernidad¹³⁵. En términos más rigurosos se debería decir que la angustia es una categoría de transición hacia la Modernidad, la puerta de entrada al mundo moderno¹³⁶.

¿Cuál es el servicio que los dioses han encomendado a Antígona? En la variante del pseudónimo estético del relato trágico, Edipo no sufre por su falta. Aún así su delito no puede quedar impune y por ello Antígona debe

131 Cfr. «La angustia es un órgano mediante el que el individuo se apropia de la pena y la asimila. La angustia es la fuerza motriz mediante la cual la pena se introduce, perforándolo, en el corazón de uno» (SKS 2: 153 / OO I: 172). La «angustia» es un dispositivo de *apropiación* en la medida en que es un dispositivo de *singularización*: «el único sentido mediante el cual el hombre podría captar la pena como su pena...» (D. González, «El “reflejo” de lo trágico...», *op. cit.*, 131).

132 D. González, «El “reflejo” de lo trágico...», *op. cit.*, 131 (el resaltado es del original).

133 SKS 4: 349 / CA: 69.

134 SKS 2: 154 / OO I: 173.

135 Cfr. SKS 2: 153-154 / OO I: 172-173.

136 «El carácter reflexivo de la angustia explica suficientemente su filiación a la Modernidad. Sin embargo, cuando observamos la compleja estructura del acto reflexivo propio de la angustia, advertimos también que este acto no cumple con aquello que la Modernidad esperaría de la reflexión: indicar qué es aquí y ahora aquello sobre lo que se reflexiona» (D. González, «El “reflejo” de lo trágico...», *op. cit.*, 132). Y en este punto el paralelo con el análisis psicológico de Haufniensis también se sostiene: en *El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno*, la angustia permite el pasaje de la «pena» (determinación inmediata y natural) al dolor (determinación reflexiva y espiritual); en *El Concepto de la angustia*, permite el pasaje de la inocencia (determinación inmediata y natural) al pecado (determinación reflexiva y espiritual).

expiar la condena de su padre. Esta dolorosa tarea le otorga a su existencia un sentido absolutamente privado: Antígona está «orgullosa de haber sido escogida para defender de extraño modo la honra y el honor de la estirpe de Edipo»¹³⁷. ¿Qué es lo que ella se propone? Detener la expansión de la maldición que pesa sobre su familia. Éste es, en última instancia, el verdadero y más profundo secreto que anida en lo más recóndito de su intimidad. De acuerdo con Steiner, la heroína kierkegaardiana comprende que «sólo su muerte puede detener la contaminación (culpa heredada) que la revelación de su secreto y la consumación de su amor transmitirán fatalmente a las generaciones siguientes»¹³⁸. «Sólo en la muerte —escribe sobre el fin de su ensayo el pseudónimo— encontrará paz; así, su vida está consagrada a la pena y digamos que ella ha fijado un límite, un dique para la desdicha que quizás se habría reproducido fatalmente en una estirpe sucesiva»¹³⁹. Antígona sacrifica su vida para lavar la falta de su progenitor. Tal es el motivo de su silencio. Hablar implicaría compartir la carga que ella ha decidido expiar en soledad. El silencio de Antígona queda justificado estéticamente: calla para sacrificarse a sí misma en lugar de otro¹⁴⁰. En este sentido, la triste desaparición física de Antígona sobre el final del relato es tan sólo un símbolo de la muerte previa a la cual, de antemano, ella se había destinado.

El drama del pseudónimo, entonces, invierte la «estructura temporal de la culpabilidad trágica». Será la hija quien cargue con la falta del padre, será el presente el que cumpla la condena por el crimen del pasado. Sin embargo, Antígona, a pesar de cargar con la culpa, permanece, en todo momento, inocente. Sobre su figura no hacen mella las terribles exigencias de la ética. Íntimamente Antígona sabe que es una víctima sustitutoria del dolor, sufre lo que otro debería haber sufrido y, no obstante, no sufrió. La joven heroína de A se presenta ante nuestros ojos como la abnegada redentora del pecado de su padre¹⁴¹. La afinidad entre la Antígona del esteta y Cristo,

137 SKS 2: 156 / OO I: 175.

138 G. Steiner, *op. cit.*, 77-78. De la misma opinión es Amorós quien afirma que la heroína kierkegaardiana *hace suya la opción de los cátaros por la interrupción genealógica, por la retirada de la rueda maldita de la generación* (Cfr. C. Amorós, *op. cit.*, 173).

139 SKS 2: 162 / OO I: 181.

140 Cfr. SKS 4: 200 / TT: 96.

141 Nos permitimos volcar al margen del texto la sugestiva interpretación de Nordentoft quien señala que el verdadero secreto de Antígona reside en el hecho de que ella encuentra placer en su situación desdichada: Cargar psicológicamente con la culpa de su padre,

en este punto, es evidente. Esta cercanía explica por qué nos referimos al silencio de Antígona como una categoría estética que pretende cumplir una función religiosa: si la estética pretende tener validez en nuestra época moderna, es decir, si pretende hacerle frente a las categorías éticas debe tejer una «alianza» con la religión. Mas de este modo, la estética se encuentra trabajando directamente a favor de lo religioso¹⁴². El resultado paradójico que arroja el estudio de lo trágico es que la estética precisa de la religión, en la medida en que, como afirma Sergio Givone, el aparentemente «anti-trágico horizonte cristiano es el lugar en el que se presenta la posibilidad de volver a pensar lo trágico mismo»¹⁴³; pero, a su vez, la religión precisa de la estética, puesto que para recuperar sus propias determinaciones alienadas en la ética y así recuperar su fuerza¹⁴⁴ la religión debe incorporar dentro de sí misma a la tragedia¹⁴⁵.

soportar sobre sus hombros la aflicción que otro debería haber sufrido, es lo que le da un sentido a su vida (cfr. K. Nordentoft, *op. cit.*, p. 272).

142 Cfr. SKS 4: 183 / TT: 79. En *El Concepto de la angustia* encontramos un señalamiento que pone en evidencia el límite insuperable de la oferta estética-religiosa. La alternativa propuesta en *O lo uno o lo otro* es definida como un contrasentido: un intento de aflicción estética de la pecaminosidad. Ningún hombre puede reconocer como *ajeno* el pecado ajeno (Cfr. SKS 4: 344 / CA: 63). En este sentido, Vigilius Haufniensis asume ante el pseudónimo estético la misma función que éste último había asumido frente al pseudónimo ético de la segunda parte de *O lo uno o lo otro*; a saber, la de indicar que su propuesta no ha asimilado íntegramente las categorías cristianas. Con la impugnación de la propuesta del pseudónimo estético parece aniquilarse la posibilidad de un resurgimiento moderno de lo trágico. No obstante, es necesario comprender cuál es la posición de *El Concepto de la angustia*: en rigor de verdad, la propuesta del esteta no carece de sentido en sí misma, lo que carece de sentido es el hecho de que ella se ofrezca como un drama humano. En la Modernidad es posible una representación trágica, pero sólo un personaje podría interpretarla: Cristo. Sólo el Dios hecho hombre, podría sufrir estéticamente por los pecados del mundo; sólo su vida contiene, de modo absoluto, el equilibrio de una *acción pasiva*: «La acción trágica contiene siempre un componente de padecimiento y el padecimiento trágico un componente de acción; lo estético estriba en la relatividad... En la vida de Cristo se da esta identidad, pues su padecimiento es absoluto por ser su actuación absolutamente libre, y su actuación es absoluto padecimiento por ser absoluta obediencia» (SKS 2: 149 / OO I: 168).

143 S. Givone, *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, Madrid: Visor, 1991, p. 150.

144 Cfr. «¿Y acaso no está debilitado y hasta aniquilado el poder que en la religión sostenía lo invisible?» (SKS 2: 141 / OO I: 161).

145 Cfr. S. Givone, *op. cit.*, 150.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, T. (1969): *Kierkegaard. Construcción de lo estético*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Amorós, C. (1987): *Sören Kierkegaard o la subjetividad del caballero*. Barcelona: Anthropos.

Bonifaci, C. (1963): *Kierkegaard y el amor*. Barcelona: Herder.

Chestov, L. (1952): *Kierkegaard y la filosofía existencial*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2005): *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Editorial Anagrama.

Gimenes de Paula, M. (2009): *Indivíduo e comunidade na filosofia de Kierkegaard*. Brasil: Paulus.

Givone, S. (1991): *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*. Madrid: Visor.

González, D. (2008): «Estética y Singularización del sufrimiento en las obras tempranas de Soren Kierkegaard», *Convivium. Revista de Filosofía* 21, pp. 5-29.

González, D. (1998): «El “reflejo” de lo trágico. Nota sobre la Antígona de Kierkegaard», *Persona y Derecho, Revista de fundamentación de las Instituciones Jurídicas y de Derechos Humanos* 39, pp. 107-135.

Hegel, G. W. F. (1989): *Lecciones sobre Estética*. Madrid: Ediciones Akal.

Hegel, G. W. F. (1992): *Fenomenología del Espíritu*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Heller, A. (1999): «Fenomenología de la conciencia desdichada. Sobre la función histórica de *La alternativa* de Kierkegaard», en *Crítica de la Ilustración. Las antinomias morales de la razón*. Barcelona: Península, pp. 135-177.

Holler, C. (1995): «Tragedy in the Context of Kierkegaard's Either/Or», en *International Kierkegaard Commentary. Either/Or. Volume 3*, Perkins (ed.), USA: Mercer University Press.

Kierkegaard, S. (1997-2009): *Sören Kierkegaard Skrifter*, N. Jorgen Cappelorn, J. Garff, A.-M. Hansen, J. Knudsen, J. Kondrup, A. McKinson y F. Hauberg Mortensen (eds.), Copenhagen: Gads Forlag (SKS).

Kierkegaard, S. (1984): *El concepto de la angustia*. Madrid, Orbis [CA].

Kierkegaard, S. (1976): *In Vino Veritas. La Repetición*. Madrid, Guadarrama [R].

Kierkegaard, S. (2006): *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida*. Madrid: Trotta [OO I].

Kierkegaard, S. (2000): *Sobre el concepto de ironía*. Madrid: Trotta [CI].

Kierkegaard, S. (1994): *Temor y Temblor*. Barcelona: Altaya [TT].

Larrañeta, R. (2003): «Antígona o Don Juan. Kierkegaard y la tragedia». *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, VIII, pp. 77-92.

Lisi, L. (2015): «Tragedy, History, and the Form of Philosophy in *Either/Or*», *Konturen*, 7, pp. 1-21.

Lisi, L. (2015): «Tragic/Tragedy» en *Kierkegaard's Concepts. Tome IV: Salvation to Writing Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources. Vol. 15*, Emmanuel, McDonald & Stewart (eds.), Hampshire and Burlington: Ashgate.

Nietzsche, F. (2004): «El Drama musical griego» en *El pensamiento trágico de los griegos. Escritos póstumos 1870-1871*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Nordentoft, K. (2009): *Kierkegaard's Psychology*. Oregon: Wipf & Stock.

Olivares Bøgeskov, B. (2015): *El concepto de felicidad en las obras de Søren Kierkegaard*, Méjico: Univeridad Iberoamericana.

Rebok, G. (2012): *La actualidad de la experiencia de lo trágico y el paradigma de Antígona*, Buenos Aires: Biblos.

Rehm, W. (1954): «Kierkegaards Antigone», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 28, pp. 1-39.

Rocca, E. (2004): *Tra estetica e teología*. Pisa: Edizioni ETS.

Rodríguez, P. (2012): «Belleza o Revelación: El fracaso de la belleza y el arte en el pensamiento de Kierkegaard», *Agora Philosophica. Revista Marplatense de Filosofía*, 25/26, pp. 53-82.

Sestigiani, S. (2006): «A Danish Antigone: The legacy of Ancient Greek Consciousness in the Fragmentation of Modern Tragedy», *Colloquy text theory critique*, 11, pp. 60-75.

Steiner, G. (2000): *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona: Gedisa.

Stewart, J. (1998): «Hegel's influence on Kierkegaard's interpretation of "Antigone"», *Persona y Derecho, Revista de fundamentación de las Instituciones Jurídicas y de Derechos Humanos*, 39, pp. 195-216.

Tapia Wende, M. (2018): «Desde lo trágico a lo amoroso. Lo comunitario en Kierkegaard», *Anuario Filosófico*, 51 (3), pp. 533-555.

PABLO URIEL RODRÍGUEZ es profesor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires y Doctor en Filosofía por la Universidad de Morón (Argentina). Se desempeña como docente de las materias «Filosofía Social y Teorías Políticas», «Metafísica» y «Filosofía de la Historia» de la carrera de Filosofía de la *Escuela Superior de Ciencias del Comportamiento y Humanidades* de la Universidad de Morón. Es miembro del cuerpo docente de postgrado de la Universidad de Buenos Aires, en la materia «Filosofía Contemporánea» del *Programa de Actualización en Problemas Filosóficos Contemporáneos*. Ha sido docente invitado de la Universidad Nacional General Sarmiento y del Instituto Universitario ISEDET. Es miembro coordinador del *Programa de Investigación en Filosofía Posthegeliana* del Instituto de Ciencias de la Universidad Nacional General Sarmiento. También forma parte de proyectos de investigación en la Universidad del Salvador y en la Universidad Estatal Vale do Acaraú (Brasil). Fue becario doctoral y post-doctoral del CONICET.

Líneas de investigación:

Pensadores post-hegelianos (Kierkegaard, Feuerbach y Stirner), su relación con el idealismo alemán y su influencia en la filosofía contemporánea.

Publicaciones recientes:

-(Compilación del volumen colectivo) *Orígenes y significados de la filosofía posthegeliana*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2018.

-«El problema de la comunicación en Feuerbach: la teoría de la comunicación de pensamiento antes y después de los escritos para la renovación de la filosofía (1842–1843)» en M. Gaudio & S. Palermo, *El idealismo en debate. Teoría y Práctica*. Buenos Aires: Ragif, 2021.

-«La gratitud en Kierkegaard: desde los *Discursos edificantes* hasta *Las obras del amor*», *Nuevo Pensamiento*, 11 (17) (2021), pp. 43-78.

Dirección electrónica: blirius@hotmail.com