

CONTRASTES

Revista Internacional de Filosofía

Volumen VIII (2003) • ISSN: 1136-4076

SUMARIO

ESTUDIOS

- Antonio Caba* Representación y conocimiento en matemáticas: una crítica al planteamiento de P. Kitcher
- Pedro J. Chamizo Domínguez* Verdad y futuro: el ensayo como versión moderna del diálogo filosófico
- Joaquín Esteban Ortega* El destino como reto de la hermenéutica actual desde la filosofía de Emanuele Severino
- Manuel Fernández del Riesgo* Muerte hospitalaria. Muerte expropiada. Una reflexión moral
- Rafael Larrañeta* Antígona o Don Juan: Kierkegaard y la tragedia
- M^a. Carmen López Sáenz* Feminismo y racionalidad ampliada
- Pascual F. Martínez Freire* Concepciones cognitivas del ser humano
- Tom Rockmore* Hegel y los límites del hegelianismo analítico
- Alicia Rodríguez Serón* Imágenes del cerebro, imágenes de la mente

NOTAS CRÍTICAS

- Antonio Gallardo Cervantes* El racionalismo homicida de Sócrates
- Ana Belén López Vega* Estética y artificio en la sociedad ilustrada
- Marta Postigo Asenjo* Igualdad de oportunidades: un reto político en la teoría liberal

TRADUCCIÓN CRÍTICA

- José Calvo González* Estudio preliminar: Otra Praga mágica (y posible). *Vashek*, un conciudadano en el estado
- Václav Havel* ¿Orfandad política de los intelectuales?
(Traducción y notas de José Calvo y Felipe Navarro Martínez)

INFORME BIBLIOGRÁFICO

- Felipe Navarro Martínez* El pensamiento social y político de Václav Havel. Subsidios bibliográficos

RESEÑAS

LIBROS RECIBIDOS

FONDO EDITORIAL *Contrastes*

Antígona o Don Juan: Kierkegaard y la tragedia

RAFAEL LARRAÑETA
Universidad Complutense de Madrid

In memoriam. La revista *Contrastes*, con este artículo Póstumo, quiere rendir un homenaje a la memoria de Rafael Larrañeta (1945-2002), profesor de la Universidad Complutense de Madrid, fallecido en el mes de diciembre de 2002. Colaborador de esta revista, ha sabido durante los últimos años imprimir un serio impulso a los estudios kierkegaardianos en España. Fue el impulsor de la traducción de los escritos de S. Kierkegaard directamente del danés, y hasta ahora había traducido y editado *Migajas Filosóficas* (Trotta, 1997), con tres ediciones en tres años, y editó también los dos primeros tomos de los *Escritos de Kierkegaard* (Trotta, Madrid, 2000, 2002). Publicó numerosos artículos sobre Kierkegaard, y nos ha dejado el testimonio de su profundo conocimiento del autor en cuatro obras suyas, donde nos da a conocer la figura del danés: *Verdad y amor en S. Kierkegaard* (Valladolid, 1976), *La interioridad apasionada* (Ed. San Esteban, 1990), *Kierkegaard* (Ediciones de El Orto, 1997) y *La lupa de Kierkegaard*, (Salamanca, 2002). Con este reconocimiento sentimos la pérdida de un pensador que se encontraba en un momento de máxima creatividad y esperamos que sus palabras, todavía vivas en este último trabajo, generen el mismo entusiasmo hacia la figura de Kierkegaard como el que siempre tuvo él.

DADO QUE NO ES POSIBLE, en el corto espacio que nos corresponde, culminar una investigación sosegada y cumplida acerca de la tragedia en Kierkegaard, brindamos al lector unas líneas maestras de estudio y de interpretación del tema, refiriéndonos para ello a algunas de sus obras fundamentales, entre las que hacemos sobresalir: *El concepto de Ironía*, *O lo uno o lo otro*, *Temor y temblor*, y a capítulos de *Migajas filosóficas* y del *Postscriptum definitivo y no científico a las migajas filosóficas*.

Conviene advertir que Kierkegaard aborda tan sugerente cuestión desde una perspectiva diferente a la de otros muchos autores, perspectiva que podría sintetizarse y comprenderse con mejor tino desde estos cuatro parámetros:

- 1º) Los protagonistas «trágicos» de Kierkegaard viven su drama vital en la propia interioridad, es decir, con muy pocas concesiones a la «galería» y con casi ningún acontecimiento digno de ser cantado por los narradores épicos.
- 2º) En todos los «héroes» traídos a colación por el escritor danés late un interrogante *ético*, lo que no impide hermosas y hasta deslumbrantes connotaciones *estéticas*. La «forma» romántica no silencia el contenido esencial, transformado en inquietante cuestión acerca de dónde se juega y dónde se decide el destino de cada existente.
- 3º) De manera expresa o tácita cada personaje trágico arrastra consigo una historia íntima, que podría circunscribirse, aunque no en exclusiva, a la angustia de saber si la entrega amorosa es correspondida o ignorada por el otro.
- 4º) La comprensión de lo trágico pone en cuestión al individuo como tal y al individuo enfrentado a la divinidad. El dios a que alude repetidas veces no es un dios lejano ni indiferente, sino un dios sumergido él mismo en la inquietud amorosa y que se duele de la incompreensión de los demás.

Contando con estos presupuestos elementales, esquematizamos nuestro discurso en varios escalones, que hemos hecho coincidir con la ya clásica división de estadios (estético, ético y religioso) en el proyecto intelectual kierkegaardiano, pese a que no concordemos mucho con ese cuadro. Sobrepueta a esa división tripartita, hemos elegido la figura de algunos «personajes», aun cuando tampoco nos plazca esa adscripción tan cerrada. Será fácil percibir, por ejemplo, que Antígona soporta el peregrinaje hacia su triste destino por un problema ético o que Abraham camina cabizbajo hacia el monte del sacrificio por una decisión religiosa. Con todo, hemos optado por ese estilo expositivo para mostrar con nitidez las diferentes trayectorias desde las cuales es posible abordar el asunto.

Se advertirá, así, que estamos ante un desarrollo sólo insinuado del tema trágico, lo que invita por sí mismo a nuevas y más detalladas reflexiones.

I. LA TRAGEDIA ESTÉTICA

Al escoger a Antígona, a Juan el seductor y a Don Juan, hacemos una elección algo arbitraria, pero esperamos poder justificar el porqué de la misma.

I. 1. LA PENA DE ANTÍGONA

«Ella es hechura mía y sus pensamientos son míos, pero con todo parece como si yo hubiera reposado a su vera en una noche de amor, en la que ella me

habría confiado su profundo secreto [...]. Esta heroína mía se llama Antígona. Deseo conservar este nombre de la vieja tragedia, cuyo argumento seguiré fielmente en su conjunto, aunque en mi versión será moderno»¹. Así presenta Kierkegaard al personaje que va a interpretar desde su singular atalaya, sin obviar ciertos detalles míticos: Edipo ha asesinado a su padre, se ha casado con su madre y Antígona es el fruto de este matrimonio.

¿Cuál es el sello de modernidad en esta tragedia? Que Antígona ha guardado celosamente el secreto de su origen de manera casi irreflexiva e inconsciente hasta percibir de pronto la inmensa hondura del mismo. Es entonces cuando emergen la angustia y la pena: «la angustia es la fuerza del movimiento mediante el cual la pena arraiga en el corazón humano. Este movimiento no es rápido como el de la flecha, sino sucesivo: no existe de una vez por todas, sino en constante devenir»².

En la tragedia griega el triste sino del padre no le afecta a Antígona y de ahí los lamentos del coro acerca de la prematura muerte de la joven. La culpa se halla en un aspecto muy concreto y de carácter ético-legal: ha enterrado a su hermano a pesar de la prohibición del rey. Si ceñimos el drama personal de la muchacha a una colisión de deberes entre el amor fraterno y una prohibición arbitraria, entonces reducimos la tragedia griega a una trama moderna. Lo singular es la pena objetiva desatada en todo ello, es decir, cómo en el drama íntimo de Antígona resuena el penoso destino de su padre: la hija desafía la ley por una necesidad fatal que prolonga en los hijos el castigo del delito paterno³.

Volvamos la mirada a mi Antígona, propone Kierkegaard.

«Lleva una vida oculta y silenciosa. El mundo no oye ni siquiera uno solo de sus suspiros, pues todos los tiene encerrados en el santuario de su alma. No necesito aclararos que la mujer que tenemos delante no es débil y enfermiza, al contrario, es soberbia y fuerte. Quizá no haya nada que ennoblezca tanto a un

1 Para comodidad del lector hispano cito ahora las traducciones más conocidas y aceptables, corrigiendo algunos términos y dando los datos de la edición crítica manejada. Este primer párrafo corresponde a *S. Kierkegaards Skrifter*, Gads, Kobenhavn, 1997, 2, *Enten-Eller, Forste del*, pp. 137-162. En español, S. Kierkegaard, *Estudios estéticos*, II, Guadarrama, Madrid, 1969, pp. 36-37.

2 *Ibid.*, pp. 37-38. Prosigue: «La angustia tiene una doble función. Da vueltas en torno de la pena y al mismo tiempo es un movimiento inventivo que siempre roza, que con sus tientos siempre está descubriendo la pena. O, si se prefiere, la angustia es repentina y crea la pena en un abrir y cerrar de ojos, pero de tal manera que ese instante tan rápido se resuelve inmediatamente en una auténtica sucesión. La angustia, en tal sentido, es una verdadera categoría trágica y se le puede aplicar muy bien la sentencia clásica: *quem deus vult perdere, primum dementat*». *Ibid.* p. 38. Por eso la angustia constituye una parte integrante de la tragedia. Hamlet es tan trágico precisamente porque sospecha el crimen de la madre, concluye Kierkegaard.

3 *Ibid.*, p. 40.

ser humano como el que sepa guardar un secreto. Esto da a su vida entera una significación que le libera de cualquier vana referencia al mundo circundante. Pues bien, esto es lo que ocurre con nuestra Antígona»⁴.

Ese mismo secreto dota a su pena de una profundidad sin límites, ya que de hecho consagra toda su vida a llorar el destino del padre y el suyo propio. Kierkegaard no duda en llamar a Antígona «esposa de la pena», porque ni siquiera puede consolarse meciéndose en los lamentos de los demás ante la posibilidad de ser enterrada viva, ya que ellos no participan de su secreto.

Para Kierkegaard, ésta es una de las diferencias más significativas entre la Antígona griega y la Antígona moderna: en aquella, la culpa y el sufrimiento son hechos exteriores; en ésta, el amor inmenso hacia Edipo le lanza desde su más profunda intimidad hacia la culpa paterna. «Es como si ambos hubiesen cometido el mismo crimen y ahora soportaran la pena hombro con hombro»⁵.

De aquí surge la segunda colisión, muy diferente a aquel conflicto de deberes éticos a que algunos habrían querido apuntar. Kierkegaard se esmera en representar con las mejores artes literarias el destino trágico de la moderna Antígona. «Su vida, que hasta este instante discurría tranquila y pacífica, empieza en este mismo momento a hacerse violenta y apasionada -en su foro interno, se sobrentiende-, a la par que sus réplicas cobran a partir de ahora un tono patético. Lucha consigo misma, ha querido consagrar su vida a su secreto [...] Vence; es decir, el secreto vence y ella pierde»⁶.

Si alguien quisiera liberar a nuestra Antígona de su fatal destino, tendría que sonsacarle el secreto que lleva escondido en su corazón. Pero eso es imposible. Antígona ha consagrado toda su vida a la pena. Solamente en la muerte podrá encontrar el reposo. Ella ha guardado su secreto hundido en su corazón, mas no es el secreto el que le arrebató la vida. Al revés, ella sabe que sólo vivirá mientras el secreto anide en su alma y que morirá -como si de una flecha se tratara- en el instante mismo en que se lo saquen⁷.

La tragedia de la Antígona kierkegaardiana es una tragedia de la interioridad: a más interioridad, mayor hondura de vida; a más hondura, mayor riesgo; a más riesgo, mayor incertidumbre; y a más incertidumbre, mayor zozobra, penas más intensas, presentimiento de la muerte y la angustia fundamental, aquella que enfrenta al individuo con el destino y con la nada.

4 *Ibid.*, p. 42.

5 *Ibid.*, p. 47.

6 *Ibid.*, pp. 50-51.

7 *Ibid.*, pp. 52-53.

I. 2. JUAN EL SEDUCTOR

Kierkegaard inserta al final de su primera obra publicada⁸ un relato que titula «Diario de un seductor», conteniendo en apariencia la breve historia de dos enamorados y de su desencuentro final. El protagonista femenino queda prendado de quien firma con el nombre de Juan, pero, una vez desplegadas todas las artes amatorias imaginables, éste comprueba con amargura que su anhelado deseo no será cumplido. Estamos ante una narración sino trágica, sí fatalista, aun cuando esté nimbada de bellos rasgos poéticos, especialmente cuando reproduce los detalles de las esperas cotidianas y los hondos suspiros del amante ansioso.

El joven escritor de Copenhague no busca componer un folletín rosa. Su pretensión es diferente: «El título está en perfecta armonía con el contenido. La finalidad de su vida era vivir poéticamente, y él sabía encontrar en la vida, con sentido finísimo, lo que en ella hay de interesante, y describir los casos vividos como si fueran producto de la imaginación de un poeta. Por lo tanto, este diario de suyo no está rigurosamente conforme con la verdad; no es una narración; no está, por así decirlo, en el modo indicativo, sino el conjuntivo»⁹.

¿Qué intenta comunicarnos Kierkegaard con este lenguaje y con esta «historia» de un amor frustrado en su fin? No es difícil responder, dice él mismo. «El que lo escribió tenía una naturaleza de poeta, una de esas naturalezas que no son, por así decirlo, ni bastante ricas ni suficientemente pobres para saber separar la poesía de la realidad. El espíritu poético era ese 'plus' que él mismo agregaba a la realidad. Ese 'plus' era lo *poético* que él gozaba en una situación *poética* de la realidad; y volviendo a invocarla en forma de imaginable poética, gozaba de ella una segunda vez; de modo que así, en toda su existencia, él sabía sacar partido del placer. En el primer caso gozaba su ser del objeto estético; en el segundo, gozaba estéticamente su propio ser»¹⁰. No es imposible colegir importantes derivaciones filosóficas de este juicio «estético», que nos llevarían a establecer sólidas diferencias entre la simple memorización (*huske*) de las cosas, el recuerdo (*erindre*) como una profunda vuelta atrás del existente y la repetición (*gjentagelsen*) como un retorno de la situación en el tiempo¹¹, pero habría que madurar algunos conceptos y no es éste el momento de hacerlo.

8 Nos referimos a *Enten-Eller, Forste del*.

9 Cf. S. Kierkegaard, *Enten-Eller*, I, pp. 294-295.

10 Continúa: «Lo interesante en el primer caso es observar cómo gozaba egoístamente en su interior de todo cuanto le ofrecía la vida, y en parte hasta de las cosas impregnadas de realidad. De ésta se servía en el primer caso como de un medio; en el segundo caso la realidad toma la forma de concepción poética». *Ibid.*, p. 295.

11 Lo he sugerido en R. Larrañeta, *La interioridad apasionada. Verdad y amor en S. Kierkegaard*. Salamanca: San Esteban, 1990, pp. 187-188.

Sí resulta apropiado, en cambio, aludir a la relación entre escena y realidad, ya que nos sitúa de lleno en el foro propio de la tragedia: «Más allá del mundo en que habitamos existe en un fondo aún lejano, otro mundo, y entre ellos hay aproximadamente la misma relación que entre la escena de un teatro y la escena de la realidad. Vemos a través de una niebla sutilísima otro mundo de nieblas, más tenue, de un carácter más intensamente estético que nuestro mundo y donde las cosas tienen un valor diferente de las de la realidad. Muchos seres que aparecen materialmente en el primero no le pertenecen; tienen su verdadera morada en el otro»¹². Eso es lo que le sucede al seductor Juan. Le falta el rumbo y como su viaje no está situado en la simple exterioridad, anda privado de esperanza y hasta carece de esa ilusión aparente o distraída que produce el paisaje a quien transita errado por las montañas o por los valles. Quien se pierde en su propio interior gira constantemente en un laberinto del que enseguida comprende que nunca saldrá. «Le son inútiles todas las salidas de su caverna de astucia. Cuando le parece alcanzar la luz del día, se ve de pronto otra vez dentro, y como una fiera acosada por la punzante desesperación que le persigue, procura siempre salir, y siempre encuentra obstáculos que le conducen de nuevo a sí mismo»¹³. Aquí se centra el contenido de la historia romántica de Juan y esto explica, mejor que mil palabras, el sentido trágico de su final.

Kierkegaard no cree desmesurado el desenlace que da a su peculiar drama. «Toda la naturaleza me parece llena de presentimientos [...]. Todo a mi alrededor toma un valor figurado, y yo mismo delante de mí, me siento un mito. ¿Acaso no encierra algo mitológico mi correr de ahora a este encuentro?»¹⁴. ¿Y qué va a encontrar el seductor Juan? ¿La vida o la muerte de su alma enamorada? ¿la pérdida de sí mismo o la plenitud de su ansia interior? La respuesta no resuelve la ambivalencia de tan dramática cuestión. «¡Cuánto puse yo en el instante que se acerca! ¡Muerte y perdición, si no pudiese alcanzarlo! No oigo aún mi coche. Oigo restallar un látigo; sí, es él, mi cochero. ¡Corre, corre a la vida y a la muerte! Cuando lleguemos a la meta, ¡que los caballos se precipiten en el mar, pero ni un segundo antes!»¹⁵.

El diario de Juan se alza como figura del sinuoso recorrido que cada cual va trazando con su vida, sin ser capaces jamás de romper el infranqueable

12 S. Kierkegaard, *Enten-Eller*, I, pp. 295-296.

13 *Ibid.*, p. 296.

14 Continúa: «¿Qué importa quién soy yo? Que lo finito y lo mortal desaparezcan y quede sólo lo eterno: la fuerza del amor, el deseo infinito y la beatitud. Mi alma es como un arco tenso, los pensamientos son dardos dispuestos ya en la aljaba, no envenenados, pero prontos a penetrar en la sangre. En este momento mi alma está fuerte, fresca y delante de sí misma, como un dios...». *Ibid.*, 430-431.

15 *Ibid.*, p. 432.

muro que nos aguarda en cualquier recodo del camino ni el hermético círculo dibujado por el hilo de la existencia singular.

I. 3. LA OBSTINACIÓN DE DON JUAN

La idea de Don Juan pertenece al cristianismo. Kierkegaard comienza a explicarlo de la siguiente manera. La Edad Media plasma sus concepciones a través de individuos y, como esta forma de representación topa con muchas limitaciones, suele acompañar el prototipo con su antagonista: Sancho Panza es a Don Quijote como Leporello a Don Juan.

No estando muy interesado en esta faceta, Kierkegaard acude al contraste con los griegos. El helenismo carece de la figura del seductor. Nada mejor que el recuerdo de la guerra de Troya para comprobar que también los griegos removían cielo y tierra por el amor de una mujer. Pero hay una diferencia fundamental: Hércules no es un seductor; aunque incidentalmente se enamora de muchas mujeres, sólo ama a una. Don Juan, por el contrario, es un seductor total. No sólo no es fiel en el amor, sino que es del todo infiel, ya que no ama a una, sino a todas y de ahí que seduzca a todas¹⁶. En este punto está inserta la tragedia íntima del corazón de Don Juan: que habiendo conquistado a tantas, siente su corazón como vacío, siempre como ansioso y como añorando algo nuevo.

Diverso es el amor del caballero medieval. Aun siendo fiel hasta las entrañas, está poseído por la duda y por la inquietud. Su eterno interrogante es si un día llegará a ser feliz, si su deseo será alguna vez satisfecho, si será amado de verdad.

¿Y por qué afirmar la coincidencia de Don Juan con el cristianismo? Por dos razones, ambas algo complejas y chocantes, pero que proporcionan, en el primer caso, suficiente luz y hondura a la condenación final del alma de Don Juan en su trágico y desdichado final y que, en el segundo, explican elocuentemente el ir y venir del corazón seductor a través de la insaciable multiplicidad de sus conquistas.

La sensualidad existía en el paganismo, por supuesto y así quedó impresa en el incomparable arte de los griegos. Era una sensualidad que estaba en perfecta armonía con la bella individualidad. El amor de los héroes era para ellos una especie de luz en la vida y en la memoria histórica. El cristianismo imprime un giro radical a la sensualidad, ya que se transforma en un poder determinado por el espíritu, de tal manera determinado que el espíritu llega a excluirlo¹⁷. Kierkegaard no afirma que la sensualidad o lo erótico sean antitéticos con el

16 Cf. S. Kierkegaard, *Enten Eller*, II (2ª ed.) p. 101.

17 *Ibid.*, p. 72-73.

cristianismo o desconocidos por él. Éste es el meollo del mito trágico de Don Juan, sólo explicable desde la terrible contradicción que, para su alma creyente, significa la alocada carrera tras las mil y tres conquistas a él atribuidas.

Para explicarlo mejor, el filósofo danés recurre a la música. Lo erótico sensual no se retrata de modo apropiado en la escultura o en la pintura. La música es el único medio que logra dar vida a semejante sensualidad. La genialidad sensual es absolutamente lírica y, en la música, hace estallar toda su impaciencia poética, porque está determinada por el espíritu, convirtiéndose, así, en fuerza, vida, movimiento, agitación constante, sucesión permanente. «Si yo tuviera que dar un predicado a este lirismo, diría: *suena...*»¹⁸. Ello nos hace comprender mejor tres pequeñas derivaciones: 1ª) esa congruencia entre la sensualidad presente en el cristianismo y la música es una de las razones por las que Mozart pudo recrear con tanta perfección y justeza la tragedia moderna de *Don Giovanni*¹⁹. 2ª) La música nos ayuda a descubrir también una forma de sentimiento que se mueve a sus anchas en el mundo de la sensualidad pura y que no es otra que la seducción. El seductor en que ahora pensamos no es el joven Juan, con su inacabada aventura íntima, sino el maduro y pendenciero Don Juan que camina de reja en reja hacia su inexorable y maldecido final. 3ª) ¿Será la música un invento demoníaco, tal como preconizaron algunas sectas rigoristas? Nada de eso, contesta el esteta Soren. La música comienza a mostrar su pleno valor con el cristianismo y la sensualidad cobra, también con él, su auténtica dimensión, pese a que el mensaje cristiano presencialice a la perfección la referencia al espíritu.

Don Juan no es un intento de restaurar la tragedia griega en el ámbito de la modernidad, sino una tragedia propia del espíritu cristiano y de la estética moderna.

II. EL DILEMA ÉTICO

Ni el tema ni el autor están dispuestos a dar por sentadas e inamovibles las posiciones alcanzadas. Lo que ahora tocamos refleja sólo parcialmente el paso siguiente en la óptica de la tragedia, tal como Kierkegaard la concibe.

II. 1. LA IRONÍA TRÁGICA DE SÓCRATES

Siendo objetivo esencial de Kierkegaard la referencia al maestro socrático, referencia que hará presente a lo largo de sus escritos desde la tesis doctoral

¹⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹⁹ «Escucha, escucha a Mozart», invita animoso Kierkegaard, y es que él mismo asistía con pasión y fruición a todas las representaciones de esta ópera en su ciudad.

hasta las últimas páginas de su *Diario*, aquí recogemos sólo una muestra de sus opiniones y de su postura.

En *El concepto de Ironía*, y una vez repasadas -que no resueltas- las proliferas discusiones con Hegel acerca de la ironía, parece aceptar como buenos tres principios que de algún modo serían definitorios de Sócrates mismo.

- 1º) No debemos situar el punto crucial socrático en su filosofía, aun cuando lográramos separar sus ideas y las de Platón, sino en su persona individual. Lo determinante, afirma Kierkegaard una y otra vez, es la vida y la persona del maestro²⁰.
- 2º) Sócrates empuja a la acción individual, lo que en versión ética equivale a asegurar que uno ha de estar siempre *alcanzando* el bien²¹, como hizo el maestro, es decir, no en una actitud estática, sino en una tensión permanente *hacia* la plenitud ética.
- 3º) La profundidad de su visión moral le lleva a ir más allá del concepto simple de «virtud». Sócrates se empeña en *saber* la razón de su obrar moral. Mas con ello, observa Kierkegaard, pierde el ser y, sobre todo, la existencia del ser individual²².

No es superfluo recordar otras connotaciones socráticas. Con Sócrates llegamos al meollo de la existencia concreta e histórica; y los testimonia con su vida, la única categoría coherente con la realidad del existente. Así podemos entender en qué sentido habla Kierkegaard de «ironía trágica» y desde qué prisma establece unas claras diferencias entre la tragedia de Sócrates y la de otros personajes griegos.

Para Sócrates toda la sustancia del helenismo había perdido validez. Sería erróneo identificar esta convicción con una oposición radical y furiosa contra todo lo establecido. Se trata de estar «negativamente libre», cada vez más libre, cada vez más y más ligero de la realidad griega²³. Éste es el secreto de su ironía, y eso aclara el tono trágico de los diálogos finales con sus comensales.

Tampoco cabe negar la evidencia de que Sócrates se convirtió de hecho en víctima. «Ése es un destino trágico, pero la muerte de Sócrates no fue propiamente trágica; el Estado griego llega, en el fondo, demasiado tarde con su

20 Cf. S. Kierkegaard, *Sobre el concepto de ironía*, Madrid: Trotta, 2000, pp. 285-295. Esta opinión que enfatiza la relación maestro-discípulo vuelve a utilizarla como argumento en otros lugares. Cf. S. Kierkegaard, *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*. Madrid: Trotta, 1999, pp. 27-37.

21 Cf. S. Kierkegaard, *Sobre el concepto de ironía*, pp. 301-307.

22 *Ibid.*, p. 295.

23 *Ibid.*

condena a muerte, y además no es mucho el consuelo que obtiene con la ejecución de la pena de muerte, pues la muerte no tiene realidad alguna para Sócrates. La muerte sí tiene validez para el héroe trágico, para él la muerte es verdaderamente el último combate y el último sufrimiento. La contemporaneidad que él quiere aniquilar puede satisfacer así su sed de venganza. Pero es obvio que el Estado griego no podía obtener tal satisfacción mediante la muerte de Sócrates; en efecto, dada su ignorancia Sócrates había impedido toda comunicación significativa con la idea de la muerte»²⁴.

La tragedia de Sócrates no está en su muerte, ni tampoco en el debate con sus amigos acerca del inevitable final, sino en el conflicto íntimo consigo mismo frente al Estado: saber si ha de asumir la muerte como precio por la decisión de ser absolutamente libre. Diciendo sí a tamaña decisión, impregna su vida terrenal de un valor inalcanzable, infinito, inasequible a cualquier amenaza mundana.

II. 2. ABRAHAM, EL PADRE MÍTICO

Kierkegaard presenta otro personaje, al que no duda en llamar «¡segundo padre del género humano!»²⁵. A diferencia de Adán, lo que le hace merecedor de tal título resulta paradójico y no ensombrece en nada su historia: «En el mundo se lucha de hombre a hombre y uno contra mil, pero quien presentó batalla a Dios fue el más grande de todos [...]. Hubo quien fue grande a causa de su fuerza, y quien fue grande gracias a su sabiduría, y quien fue grande gracias a su esperanza, y quien fue grande gracias a su amor, pero Abraham fue todavía más grande que todos ellos: grande porque poseyó esa energía cuya fuerza es debilidad, grande por su sabiduría, cuyo secreto es locura, grande por la esperanza cuya apariencia es absurda y grande a causa de un amor que es odio de sí mismo»²⁶.

24 Termina este clarificador pasaje: «Es cierto que el héroe trágico no teme la muerte, pero la reconoce como dolor, como un paso grave y dificultoso, y por eso tiene valor que le condene a muerte; Sócrates, en cambio, no sabe nada en absoluto y, en tal sentido, es una ironía para con el Estado el hecho de que éste lo condene a muerte y crea de ese modo haberle infligido un castigo» *Ibid.*, p. 295.

25 Cf. A. Kierkegaard, *Frygt og baeven, Samlede Vaerker*. Gyldendal, Kobenhavn, 1921, III, pp. 63-187. S. Kierkegaard, *Temor y temblor*. Madrid: Tecnos, 1995, p. 18.

26 *Ibid.*, p. 12. No acaban aquí los elogios: «Tú que fuiste el primero en sentir y testimoniar esa pasión poderosa que desdeña el peligroso combate contra la furia de los elementos y las fuerzas de la creación para pelear con Dios; tú, que sentiste antes que cualquier otro esa elevada pasión, limpia y humilde, -manifestación del absurdo divino-, tú, asombro de los gentiles, sé indulgente con quien pretendió contar tus alabanzas...», *ibid.*, p. 18.

A nuestro autor no le interesa, sin embargo, este aspecto, sino el momento cumbre de la prueba divina que, teniendo aires de tragedia, no elimina el drama íntimo del elegido²⁷. Con fino y novedoso estilo literario, Kierkegaard pinta cuatro marcos diferentes para el mismo acto²⁸, como si Abraham hubiera dado vueltas y vueltas para dilucidar del mejor posible la terrible decisión que Dios le exigía. Ninguno de los cuadros le satisface. «¡Y allí se yergue aquel viejo, a solas con su esperanza! Pero no dudó, no dirigió a derecha e izquierda miradas angustiadas, no provocó al cielo con sus súplicas [...] ¿Quién infundió la fuerza requerida en el brazo de Abraham? ¿Quién mantuvo su brazo derecho en alto, impidiéndole caer y quedar pendiendo laxo junto al costado? Hasta un simple espectador de la escena se habría sentido paralizado. ¿Quién fortaleció el ánimo de Abraham para que sus ojos no se nublasen hasta el punto de no haber podido ver ni a Isaac ni al carnero? Ciego se volvería el simple espectador de la escena»²⁹. ¿Por qué habla aquí Kierkegaard de escena y de espectadores? El irónico danés no lo oculta. Imagina el diario de viaje de padre e hijo al monte Moriah, leído por un fumador de pipa en su relajado hogar o contado por un grandilocuente predicador en una iglesia abarrotada de fieles. «En semejante situación entran en contacto lo cómico y lo trágico, contacto que se prolonga hasta el infinito»³⁰. ¿Y qué decir cuando se recurre a la teología o a la filosofía para explicar esta sublime historia? Es algo absurdo e imposible. «Cuando me pongo a pensar en Abraham, me siento anonadado [...]. No ignoro todas estas cosas que el mundo considera grandiosas y magnánimas, y mi alma se siente emparentada con ellas; incluso estoy seguro -lo digo con toda humildad- que, al luchar, el héroe también luchó por mí, y al hacerme tal consideración me digo a mí mismo: *Jam tua res agitur*. Y puedo pensarme a mí mismo *dentro* del héroe, pero no dentro de Abraham: apenas he llegado a la cumbre, caigo de nuevo, porque lo que se ofrece a mi consideración es una paradoja»³¹.

Para explicar mejor su intención interpretativa, Kierkegaard trae a colación una serie de héroes trágicos, tanto israelitas, como griegos y romanos

27 A los hebreos les gusta dramatizar el encuentro con Dios por medio de un combate. Eso le sucede a Jacob, quien, al término un duelo nocturno con el ángel de Yahvé, recibe un nuevo nombre (Israel) y quien, pese a resultar victorioso, sale herido en el nervio ciático. Cf. *Gen*, 32, 23-33. Estas luchas con las potencias celestiales no son desconocidas en otras culturas. El contexto griego presenta la figura de Prometeo hollando el umbral del cielo para arrebatarse a los dioses su fuego o su saber. Fue castigado al encadenamiento eterno y a que su hígado fuera devorado cada mañana por un águila.

28 Cf. S. Kierkegaard, *Temor y temblor*, pp. 8-10.

29 *Ibid.*, pp. 16-17.

30 *Ibid.*, p. 21.

31 *Ibid.*, p. 25.

(Jefté, Agamenón, Bruto), que en situaciones parecidas toman la tremenda decisión de sacrificar por la patria sus afectos y, con ellos, a sus seres más queridos. El pueblo se une con el aplauso a sus héroes y éstos se sobreponen a su dolor. El héroe se mantiene en la esfera de lo ético. «El caso de Abraham es diferente. A causa de su acto rebasa la esfera de lo ético: su *telos*, más alto, deja en suspenso lo ético»³². Si queremos entender a Abraham, hemos de recurrir a una nueva categoría, una forma de contacto con la divinidad que no conoció el paganismo. Para el héroe trágico lo ético es lo divino. Pero con Abraham no hay mediación posible y, por ello, despierta admiración y espanto. «El héroe trágico necesita de las lágrimas y obliga a ellas; ¿qué ojos contemplando a Agamenón serán tan estériles como para no acompañarle en su llanto?; pero ¿dónde encontraremos a alguien, cuya alma esté tan desorientada para entender que debe llorar por Abraham? El héroe trágico cumple su hazaña en un determinado momento de la temporalidad, pero a medida que transcurre el tiempo cumple otra acción no menos valiosa: visita el alma abrumada por la pena, a aquel a quien se le ha llenado el pecho de ahogados suspiros, a aquel cuyos pensamientos empapados de lágrimas pesan sobre él; se muestra ante él y rompe el sortilegio del dolor, libera, calma el desasosiego y enjuga las lágrimas, porque el que estaba sumido en el dolor olvidará los propios sufrimientos viendo el suyo. Mas por Abraham no pueden verterse lágrimas. Nos acercamos a él con un *horror religiosus*, igual que el pueblo de Israel al monte Sinaí. ¿Y si ese hombre solitario que inicia el ascenso por la ladera del Moriah, cuya cumbre se eleva muy por encima de las llanuras de Aulide- no es un sonámbulo que camina tranquilo sobre el abismo...?»³³. El panorama es tan divergente que no admite parangón.

Kierkegaard concluye: cualquiera puede llegar a ser un héroe trágico, pero nunca caballero de la fe. ¿Por qué? La respuesta es progresiva. Ante todo, no hemos de confundir al falso caballero con el héroe trágico: éste supera con creces a aquél. El falso caballero es un histrión sectario, dispone de un teatro privado para sus actuaciones, se junta en verbena con otros para mantener lejos a la angustia, cree que puede tomar el cielo al asalto y disfrazar la verdadera paradoja. Por otro lado, el héroe trágico manifiesta una expresión muy alta del deber, pero no del deber absoluto. Este héroe es capaz de concentrar lo ético en un instante y tomar la decisión que tanto sacrificio le supone. El signo del caballero de la fe es la soledad y concentra en un solo punto lo ético que quebranta, y ello le lleva a permanecer en constante tensión. En una palabra, el padre de los creyentes, Abraham, se enfrenta a un deber absoluto para con

³² *Ibid.*, p. 49.

³³ *Ibid.*, p. 51.

Dios³⁴ y, por eso, se transforma en testigo, no en maestro: ahí radica su profunda humanidad³⁵.

Para dar a entender mejor el contenido que desea transmitir, Kierkegaard vuelve al maestro de la mayéutica. «Sócrates puede servirnos de ejemplo. Es un héroe trágico intelectual. Se le comunica su condena a muerte; y en ese mismo instante muere. Quien no pueda comprender que se requiere toda la fuerza del espíritu para morir, y que el héroe muere antes de morir, no llegará nunca muy lejos en su concepción de la vida [...]. Si Sócrates hubiese callado en el trance mortal, habría debilitado el efecto producido por su vida, habría despertado la sospecha de que la elasticidad de su ironía no era una fuerza del universo, sino un juego a cuya flexibilidad habrá de recurrirse en el momento crítico...»³⁶. Esto no puede aplicarse a Abraham. Abraham no dice *nada*, y de ese modo dice cuanto tenía que decir. El silencio «explica» la diferencia entre él y un héroe trágico, Sócrates incluido, mejor que cualquier palabra o discurso.

Ello le da pie a Kierkegaard para concluir su relato «trágico». A Abraham sólo es posible comprenderlo como se comprende una paradoja. Los contemporáneos del héroe trágico lo juzgan grandioso y por eso lo admiran. Pero nadie fue capaz de comprender a Abraham, aunque él se mantuvo fiel en su relación absoluta con lo absoluto³⁷, consciente de que la pasión es lo más genuino de cada generación y la fe, la más alta pasión del hombre. ¿Cabe ir más allá? Pregunta ociosa, como la de aquel discípulo de Heráclito³⁸. Quien llega a la fe arriesga la existencia entera. Abraham se erigió en padre originario de tantas generaciones, porque en la cima del mítico monte puso en juego su destino y el de su pueblo.

III. EL DESENLACE RELIGIOSO

El discurso kierkegaardiano acerca de la tragedia toma un sesgo diferente al traspasar las lindes de la fe, lo cual no le hace olvidar todo lo dicho anteriormente. No es el momento de extendernos en este nuevo apartado³⁹, pero sí indicar los parámetros conclusivos de su concepción de lo trágico.

Al modo de los clásicos, Kierkegaard ve perfecta y vívidamente reflejada en los personajes trágicos la existencia real, con sus luces y con sus horrores. A

34 *Ibid.*, pp. 64-68.

35 Las comparaciones entre Abraham y el héroe trágico no terminan. El auténtico héroe trágico se sacrifica a sí mismo, es el hijo bienamado de la ética. Este modo de ser y de obrar no conviene a Abraham. Tampoco el héroe trágico conoce la tremenda responsabilidad de esa soledad que caracteriza al padre mítico de los hebreos. *Ibid.* pp., 97-97.

36 *Ibid.*, pp. 99-100.

37 *Ibid.*, p. 102.

38 *Ibid.*, p. 105.

nuestro pensador le seducen más los aspectos íntimos. Sus «hérores» tienen un componente entre melancólico, añorante e intimista⁴⁰. Esta vertiente queda nítidamente plasmada en el «puente lógico» que traza entre los trágicos griegos o modernos y los protagonistas del credo religioso.

Por eso Kierkegaard rememora con acusada reiteración el «amor infeliz», para el que cree incluso haber hallado una tumba apropiada con el epitafio de *miserrimus* y que no estaría muy lejos de ese tipo de alusiones que Cervantes repite respecto de Alonso Quijano como «caballero de la triste figura». En principio, se trata de un amor no cumplido, un amor de puro contenido nostálgico y que jamás ha sido satisfecho. De inmediato percibimos la presencia de Juan el Seductor, detrás de ella al propio Soren en su inacabada relación con Regina y como paisaje de fondo el drama de cada uno de los humanos que nunca alcanzan la meta añorada.

Este amante infeliz puede llegar a ser el mismísimo rey enamorado de una humilde muchacha⁴¹. El rey pelea consigo mismo para olvidar a la chica. Entabla luego una verdadera batalla dialéctica ante sus cortesanos, quienes pondrán tremendas objeciones contra este emparejamiento. Como sucediera con Abraham antes de llamar a su hijo para caminar juntos hacia el monte del sacrificio, el monarca sueña una y mil veces y de mil maneras la escena del encuentro con ella: lleno de gloria y deslumbrante de poder para impresionarle, humilde y anónimo para no asustarle... Hasta que, de pronto, emerge en su mente un terrible obstáculo, con el que nunca había contado: «Y si ella no le quiere», «y si ella no es feliz en su matrimonio con el rey», «y si ella no llega nunca a amarle...»⁴².

El tono trágico de este drama personal del rey no carece de intención. Kierkegaard quiere hablar de otra tragedia, la tragedia divina, que se desenvuelve en dos planos: la pena íntima de Dios como amante infeliz y la impotencia divina para resolver el sufrimiento del inocente⁴³. Kierkegaard establece una línea de continuidad entre el drama del rey y Dios mismo: amabos se

39 Ya lo hicimos en R. Larrañeta, «Kierkegaard: Tragedia o Teofanía. Del sufrimiento inocente al dolor de Dios», *Themata*, 15 (1995), pp. 67-77.

40 Algo que se trasluce también en la obra escrita o filmada de otros autores escandinavos, como Karen Blitxen. Quizás no resulta inexacto sospechar que estamos ante una característica del talante escandinavo.

41 Sobre este rey desgrana Kierkegaard continuos soliloquios a lo largo de sus *Migajas*. Cf. S. Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, pp. 41 ss.

42 *Ibid.*, p. 42.

43 Sobre el sufrimiento como castigo del pecado hemos hablado en R. Larrañeta, «Hermenéutica del mito de la pena. Una lectura ricoeuriana de Hegel y Kierkegaard», Ch. Maillard-L. E. de Santiago Guervós (eds.), *Estética y hermenéutica*, Suplemento 4 de *Contrastes* (1999), pp. 273-283.

dan cuenta de que los suyos no le aceptan. Otro tanto sucede con el horror provocado por el dolor carente de culpa. Kierkegaard retrata con toda crudeza el problema⁴⁴ y, con un sesgo diferente al de los griegos, propone como solución la simple y sosegada aceptación del propio destino, aunque éste sea tan incomprensible como el de los elegidos por la mano divina. Igual que el rey cree imposible y contraproducente forzar la decisión de su amada, el Dios kierkegaardiano sólo deja a sus fieles como salida un sí paradójico a la vida, por muy doloroso o trágico que parezca.

La disyuntiva entre Antígona y Don Juan es mucho más amplia que lo reflejado en el título de este escrito, pero puede servir de introducción a algo de lo dicho por el filósofo de Copenhague.

BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

1. Fuentes:

KIERKEGAARD, S., *Samlede Vaerker*, Gyldendal, Kobenhavn, 1920-1936, XV vols.

KIERKEGAARD, S., *Soren Kierkegaards Papirer*, Gyldendal, Kobenhavn, 1968-1978, 25 t.

KIERKEGAARD, S., *S. Kierkegaards Skrifter*, Gads, Kobenhavn, 1997-2009, 55 vols.

2. Traducciones actuales:

Migajas filosóficas o un poco de filosofía. Ed. y Trad. R. Larrañeta, Madrid: Trotta, 1997, 1999, 2001.

De los papeles de alguien que todavía vive. El concepto de Ironía en especial relación a Sócrates. ESCRITOS DE KIERKEGAARD, I, Ed. R. Larrañeta, Ed-Tr. B. Sáez, D. González, Madrid: Trotta, 2000.

O bien, o bien. Un fragmento de vida. ESCRITOS DE KIERKEGAARD, II y III. Ed. N. J. Cappelorn, R. Larrañeta, Ed.- Trad. B. Saez y Darío González, Madrid: Trotta, 2002.

3. Comentarios propios:

a) Libros y monografías:

LARRAÑETA, Rafael, *La existencia como encrucijada dialéctica entre la filosofía y la fe. Un estudio sobre Soren Kierkegaard*. Valladolid: Estudios filosóficos, 1976.

La interioridad apasionada. Verdad y amor en S. Kierkegaard. Salamanca: San Esteban-Univ. Pontificia, 1990.

Kierkegaard. Madrid: Orto, Madrid, 1997.

La lupa de Kierkegaard. Salamanca: San Esteban, 2002.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 282.

b) *Capítulos de libros y artículos*

- LARRAÑETA, Rafael, «Recepción y actualidad de Kierkegaard en España», *Estudios Filosóficos*, 37 (1988), pp. 317-346.
- «Kierkegaard, crítico de la modernidad», *Crisis de la Modernidad*, Sociedad C. L. de Filosofía, Salamanca, 1991, pp. 145-149.
- LARRAÑETA, Rafael, «Kierkegaard y Heidegger. La verdad de la filosofía», *Acercamiento a la obra de Martin Heidegger*, Sociedad C. L. de Filosofía, Salamanca, 1991, pp. 27-46.
- «Kierkegaard: Tragedia o Teofanía. Del sufrimiento inocente al dolor de Dios», *Themata*, 15 (1995), pp. 67-77.
- «Nietzsche y Kierkegaard: vuelta al origen», *Conocer a Nietzsche*, Sociedad C-L. Filosofía Salamanca, 1996, pp. 259-271.
- «El verdadero rostro de Kierkegaard», *Revista de Filosofía*, X, (1997), pp. 83-112.
- «Razón y religión en S. Kierkegaard», *Contrastes*, 3 (1998), pp. 147-167.
- «Hermenéutica del mito de la pena. Una lectura ricoeuriana de Hegel y Kierkegaard», Ch. Maillard - L. E. de Santiago Guervós (eds.), *Estética y hermenéutica*, Univ. Málaga, 1999, pp. 273-283.
- Seminario internacional sobre Kierkegaard, *Contrastes* 4 (1999), pp. 231-234.
- «El poder revelador y liberador de la nada. Conato de retorno al Maestro Eckhart partiendo de Kierkegaard y Heidegger», en L. Méndez (ed.), *Ética y sociología*, Public. UCM- San Esteban, 2000, pp. 603-623.
- «Novedades kierkegaardianas en España», *Estudios Filosóficos*, 49 (2000), pp. 329-332.
- «La verdadera realidad en el 'Efterskrift' de Kierkegaard», G. M. Pizzuti, *Il Singolo*, Ed. Lamisco, Potenza (Italia), 2000, pp. 105-124.