

# El surgimiento del Deseo en Kierkegaard: un análisis de los estadios eróticos inmediatos

*The emergence of Desire in Kierkegaard:  
An analysis of the immediate erotic stages*

PABLO URIEL RODRÍGUEZ

UBA, UM, UNGS, Conicet, Buenos Aires

bliarius@hotmail.com

## RESUMEN

El objetivo de este artículo es analizar la primera teoría kierkegaardiana del deseo. Dicha teoría es desarrollada en "Los estadios eróticos inmediatos" (*O lo uno o lo otro. Parte I*) por el autor pseudónimo A. El artículo establece el lugar conceptual de *Cherubino* (primer estadio), *Papageno* (segundo estadio) y *Don Juan* (tercer estadio) en la exposición de A del modo estético de vida (i.) y proporciona una reconstrucción del surgimiento del deseo (ii.).

**Palabras Clave:** Kierkegaard, deseo, estadios inmediatos

## ABSTRACT

The aim of this paper is to analyse Kierkegaard's early theory of desire. This theory is developed in "The Immediate Stages of the Erotic" (*Either / Or. Part I*) by pseudonym author A. The paper states the conceptual place of *Cherubino* (first stage), *Papageno* (second stage) and *Don Juan* (third stage) in A's exposition of the esthetic way of life (i.) and provides a reconstruction of the rise of the desire (ii.).

**Keywords:** Kierkegaard, desire, immediate stages

## Introducción

"Análisis que se suele alabar como genial, pero que es increíblemente oscuro y borroso".<sup>1</sup> Con estas palabras Hans Urs von Balthasar describe *Los estadios eróticos inmediatos, o el erotismo musical* aparecido en febrero de 1843 en la ciudad

---

<sup>1</sup> BALTHASAR, H., "Revelación y Belleza", en *Ensayos Teológicos. I Verbum Caro*, traducción de Sánchez Pascual, Madrid: Guadarrama, 1964, p. 129.

de Copenhague. El texto en cuestión forma parte de la primera mitad de un extenso libro editado y prologado por Víctor Eremita, quien atribuye la autoría de éste y otros escritos del primer volumen a un tal A, y la de los escritos del segundo volumen a un tal B. Por detrás del editor y de los autores ficticios se encuentra Søren Kierkegaard,<sup>2</sup> quien inicia su proyecto literario con la publicación de *O lo uno o lo otro*. Hablando honestamente debe decirse que la apreciación del teólogo católico no es para nada injustificada. El danés comienza la redacción de este escrito hacia el mes de marzo de 1842 para concluirlo en junio de ese mismo año; el resultado final de su esfuerzo es la amalgama de materiales pre-existentes sobre los cuales ya venía trabajando por lo menos desde 1836.

El tema central de la obra es un estudio del *Don Juan* de Mozart; sin embargo, junto con el análisis de la ópera, el escrito se aboca al tratamiento de múltiples temáticas de un modo un tanto sumario y de difícil articulación. Sin ir más allá de las páginas iniciales, agrupadas bajo el sugestivo título *Preámbulo Intrascendente*, el lector encuentra: una teoría sobre el arte en general y la música en particular, una discusión sobre la esencia y los límites del lenguaje y una serie de consideraciones sobre el efecto del principio espiritual del cristianismo en la historia mundial. El resultado más que esperable de semejante variedad de temáticas es cierta fragmentación en la recepción posterior de la obra; las investigaciones sobre el ensayo de A suelen ser parciales y, de algún modo, selectivas. Gran parte de la literatura secundaria se enfoca en el tópico de la música, aunque numerosos comentarios se dedican a discutir el análisis de la ópera *Don Juan*. Entre el *Preámbulo Intrascendente* y la crítica artística de la pieza musical de Mozart encontramos un estudio fenomenológico<sup>3</sup> sobre el origen del deseo o, dicho con los propios términos del autor pseudónimo reflejados en el título de su trabajo, una descripción teórica de los estadios eróticos inmediatos. Sorprende la escasa atención que los estudiosos del pensamiento de Kierkegaard<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Para las citas de Kierkegaard utilizamos la última edición de sus obras completas indicando en números arábigos tanto el volumen como la página: *Søren Kierkegaard Skrifter* (SKS), edición de N. J. Cappelørn, J. Garff, J. Kondrup, A. McKinnon y F. H. Mortensen, Copenhague: Søren Kierkegaard Forskningscenteret y Gads Forlag, 1997-2009 (55 volúmenes entre textos y comentarios). Ofrecemos, también, la paginación correspondiente de las traducciones al castellano consignadas a continuación: *Escritos de Søren Kierkegaard. Volumen 1. De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, traducción de González & Saez Tajafuerce, Madrid: Trotta, 2000 [CI]; *Escritos de Søren Kierkegaard. Volumen 2. O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, trad. González & Saez Tajafuerce, Madrid: Trotta, 2006 [OO I]; *Escritos de Søren Kierkegaard. Volumen 3. O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*, traducción de González, Madrid: Trotta, 2007 [OO II]; *El concepto de la angustia*, traducción de Rivero, Madrid: Orbis, 1984 [CA]; y *Etapas en el camino de la vida*, traducción de Castro, Buenos Aires: Santiago Rueda Editores, 1952 [EV].

<sup>3</sup> Entendemos el término “fenomenología” en un sentido cercano al hegeliano: la exposición del *aparecer* del deseo a través de aquellas diversas figuras que lo manifiestan de forma provisoria e inacabada hasta quedar plenamente constituido como tal.

<sup>4</sup> Es llamativo que tanto el volumen colectivo editado por Perkins, *International Kierkegaard Commentary. Volume 3*, como el volumen colectivo editado por Cappelørn Deusser y Söderkist, *Kierkegaard Studies. Yearbook 2008*, ambos consagrados al análisis de *O lo uno o lo otro*, no con-

brindaron a estas breves páginas, máxime si se toma en cuenta que esta sección es, hacia el interior de la obra publicada por el danés, “la primera alusión a una serie de estadios diferentes y dialécticamente vinculados el uno al otro”.<sup>5</sup>

El presente trabajo tiene como objetivo principal ofrecer un análisis del deseo en *Los estadios eróticos inmediatos, o el erotismo musical*. Su estructura es simple y se articula en dos momentos. En primer lugar (i.), pasamos revista a diversas interpretaciones de conjunto de los papeles de A para luego fijar la perspectiva de análisis de la teoría de los “estadios eróticos inmediatos” precisando qué tipo de vínculo existe entre ella y el resto de los escritos que conforman la primera parte de *O lo uno o lo otro*. En segundo lugar (ii.), se procede a una reconstrucción conceptual de los principales aspectos de la genealogía de la facultad de desear. En este sentido, analizamos las figuras de Querubino (ii.1) y Papageno (ii.2) y, a continuación, ofrecemos una presentación del Don Juan (ii.3) en la cual buscamos establecer no solo las rupturas sino también las continuidades entre la “seducción inmediata” y el “seductor reflexivo”, al tiempo que tratamos de especificar qué capacidad adquiere el deseo en su forma consumada. Por último y a modo de conclusión, proponemos la doctrina del origen del amor erótico del Aristófanes platónico como antecedente histórico-filosófico del modo en que el pseudónimo kierkegaardiano expone y estructura su discurso sobre la constitución del deseo.

## 1. La experiencia de la conciencia deseante como hilo conductor de los *Papeles de A (O lo uno o lo otro. Parte I)*

Alcanzar una perspectiva general que permita dotar de unidad conceptual los escritos agrupados en el primer volumen de *O lo uno o lo otro* no es tarea sencilla. Kierkegaard mismo, por boca del pseudónimo Víctor Eremita, se encarga de prevenir al lector sobre la complejidad intrínseca a esta empresa ni bien comienza la obra. El editor responsable de la publicación se declara incapaz de decidir si el orden en que son presentados los papeles de A posee una coherencia temática o adolece de ella.<sup>6</sup> Pasar revista a algunos ensayos de inter-

---

tengan artículos en los que se estudie la teoría de los tres estadios inmediatos. Existen, dentro del campo de trabajos que logramos consultar, algunas excepciones: NORDENTOFT, K., *Kierkegaard's psychology*, traducción de Kirmmse, Oregon: Duquesne University Press, 2009, pp. 23-34); DUNNING, S., *Kierkegaard's dialectic of inwardness. A Structural Analysis of the Theory of Stages*, New Jersey: Princeton University Press, 1985, pp.35-39; y HARRIES, K., *Between Nihilism and Faith. A Commentary on Either / Or*, Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2010, pp. 41-50.

<sup>5</sup> GONZÁLEZ, D., “Estudio Introductorio. Soren Kierkegaard, pensador de la subjetividad”, en KIERKEGAARD, S., *Kierkegaard*, traducción de Rivero, Madrid: Gredos, 2010, p. XLIX.

<sup>6</sup> Cf. SKS 2: 15 / OO I: 33.

pretación global del “o lo uno” de 1843 permite, de alguna manera, un mejor acercamiento a la perspectiva de lectura que guía a la presente investigación.

- a. El primer acercamiento integral que conviene tomar en cuenta es el de Thomas Miles,<sup>7</sup> para quien la intención básica de la colección de escritos atribuidos al pseudónimo A consiste en la exposición, el análisis y la evaluación de las diversas formas de vida estética. Este proyecto, explica Miles, es ejecutado desde una posición que, aun trasluciendo cierto desencanto, permanece todavía dentro de los límites de lo estético. El aspecto más saliente de este enfoque es el señalamiento de que es el mismo A quien lleva adelante un trabajo de crítica inmanente de la vida estética que arroja como saldo la distinción entre formas inferiores (inmediatas) y superiores (reflexivas) de vida estética.
- b. La segunda visión de conjunto que merece una mención es la de Benjamin Olivares Bøgeskov.<sup>8</sup> El especialista chileno reconstruye la unidad de los textos del pseudónimo estético a partir de una pregunta fundamental: ¿qué noción [o nociones] de felicidad se esboza[n] en la primera parte de *O lo uno o lo otro*? En su respuesta a este interrogante, Olivares Bøgeskov explica que (i.) el denominador común que alienta la actividad de todo esteta es el propósito de gozar de la sensualidad espiritualizada y (ii.) que aquello en lo que se diferencian los diversos estetas es, por un lado, el hecho de figurarse conscientemente o no este objetivo y, por el otro, la pluralidad de métodos empleados para hacer efectiva dicha intención.
- c. Por último, vale la pena considerar la perspectiva de Ágnes Heller.<sup>9</sup> La filósofa húngara entiende que *O lo uno o lo otro* ofrece, bajo una marcada influencia hegeliana, un análisis detallado del concepto y, fundamentalmente, de la experiencia de la conciencia desdichada. Resulta evidente que la interpretación integral de Heller ancla en el escrito titulado *El más desdichado*, ubicado en el centro del primer volumen. Este texto marca precisamente el momento en que, tras recorrer sus configuraciones previas la conciencia desdichada se comprende a sí misma como tal y, al mismo tiempo, se enfrenta a la amenaza de su carácter insuperable.

---

<sup>7</sup> Cf. MILES, T., “*Either/Or: Reintroducing an Ancient Approach to Ethics*”, en CAPPELØRN, N.; DEUSSER, H. y SÖDERKIST, B. (Eds.), *Kierkegaard Studies. Yearbook 2008*, Berlin–New York: Søren Kierkegaard Research Center & Walter de Gruyter, 2008, pp. 149-178.

<sup>8</sup> Cf. OLIVARES BØGESKOV, B., *El concepto de felicidad en la obra de Søren Kierkegaard*, México: Universidad Iberoamericana, 2015 (especialmente el capítulo II: “El concepto estético de felicidad”, pp. 42-115).

<sup>9</sup> Cf. HELLER, A., “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*, traducción de Muños-López Soria, Barcelona: Península, 1999, pp. 135-177.

Víctor Eremita se refiere al texto que abre el primer volumen como “un destello anticipado de lo que se desarrolla con mayor consistencia en los artículos más amplios”.<sup>10</sup> Según esta perspectiva, habría que considerar los *Diapsalmata* como la exposición del talante psicológico-existencial a partir del cual se producen la mayoría de los escritos que componen los papeles de A.<sup>11</sup> El escritor de los aforismos iniciales parece haber explorado la totalidad de las posibilidades ofrecidas por la concepción estética de la vida para concluir en el desencanto<sup>12</sup> y la inacción.<sup>13</sup> Al ánimo del autor de los *Diapsalmata* lo domina la convicción de que todo esfuerzo por superar la insatisfacción y la desdicha es, al fin y al cabo, inútil.<sup>14</sup> La atmósfera anímica que introduce al lector en la primera parte de *O lo uno o lo otro* y que resuena a lo largo del volumen inicial no es la de un hedonista, sino la de un melancólico.<sup>15</sup> Plenamente consciente del naufragio de lo estético, con no menor convicción también descreo que la solución a su desesperación pueda encontrarse fuera de lo estético. ¿Cuál es la dificultad que perfila A en estos aforismos iniciales y cómo reacciona ante ella?

El punto de partida de los *Diapsalmata* puede rastrearse en el § 190 de los *Principios de la Filosofía del Derecho* de Hegel. En el Agregado explicativo del párrafo, quedan contrapuestos, por una parte, el carácter particular y limitado de las necesidades del animal y, por la otra, el carácter universal y abierto del deseo humano. A diferencia del animal que alcanza la saciedad de sus impulsos con los productos naturales, al hombre lo embarga la necesidad de arrancar estos productos de su estado original antes de –y para– complacerse con ellos. Y esto porque en el caso del ser humano “no es ya la necesidad misma sino la opinión la que tiene que ser satisfecha”.<sup>16</sup> Lo humano desputa cuando al “placer de órgano” se le añade –o incluso se sustituye por– el “placer de repre-

---

<sup>10</sup> SKS 2: 15 / OO I: 33.

<sup>11</sup> Karsten Harries sugiere que los *Diapsalmata* cumplen en relación a la primera parte de *O lo uno o lo otro* la misma función que, de acuerdo con el pseudónimo A, la *obertura* de una ópera debe cumplir en relación al resto de la pieza: la *obertura* tiene el propósito “de provocar un estado de ánimo (*Stemming*)” (SKS 2: 128 / OO I: 140). “¿Cuál es, entonces, el *Grundstimmung* comunicado por los “*Diapsalmata*”? Un aburrimiento melancólico”. HARRIES, K., *Between Nihilism and Faith...*, p. 50.

<sup>12</sup> Cf. “No me apetece nada de nada. No me apetece montar a caballo, es un movimiento demasiado brusco; no me apetece caminar, resulta demasiado agotador; no me apetece recostarme ya que, o bien debería permanecer acostado, y esto no me apetece, o bien debería levantarme, y esto tampoco me apetece. *Summa summarum*: no me apetece nada de nada” (SKS 2: 28 / OO I: 46).

<sup>13</sup> Cf. “Cuando me levanto por la mañana, vuelvo acto seguido a la cama” (SKS 2: 35 / OO I: 51).

<sup>14</sup> De acuerdo con Evans, el autor del escrito sobre el erotismo musical posee el mismo talante existencial que el autor de los *Diapsalmata*. En uno y otro caso estamos frente a una personalidad reflexiva para quien la exuberante sensualidad de Don Juan “representa algo así como una patria perdida, un Jardín del Edén en el cual nunca se habitó pero al cual se anhela retornar”. EVANS, S., *Kierkegaard. An Introduction*, New York: Cambridge University Press, 2009, p. 76.

<sup>15</sup> Cf. GUERRERO, L. y FLORES CASTELLANOS, J., “*Diapsalmata*: La existencia como vacío en un seudónimo de Kierkegaard”, en *Devenires*, vol. XVIII, núm. 35, 2017, p. 128.

<sup>16</sup> HEGEL G., *Principios de la filosofía del derecho o derecho natural y ciencia política*, traducción de Verma, Barcelona: Edhasa, 1999, p. 314.

sentación". Esta idea rectora es recogida en los *Diapsalmata* pero el centro de atención es desplazado; el eje del análisis deja de ser económico-político para devenir psicológico-existencial.<sup>17</sup> "El auténtico goce —anota el pseudónimo— no radica en lo que uno goza, sino en su representación".<sup>18</sup> Jamás se alcanza la dicha a través del contacto directo con la realidad desnuda; para que tenga lugar la satisfacción del deseo, es necesario que el mundo quede recubierto por la acción transfiguradora de la expectativa o del recuerdo. Lo que refleja el primero de los escritos de A es el cansancio y fastidio que se apoderan del ser humano cuando ni siquiera es capaz de gozar con la realidad artísticamente configurada.<sup>19</sup> El aburrimiento, por tanto, adquiere el rango de temple vital profundo de la existencia: el individuo ha *anulado* su realidad porque se ha desgastado casi por completo el anhelo que hacia ella lo encaminaba.<sup>20</sup> Los aforismos traducen el lamento de un individuo lanzado en dirección al mundo pero incapaz de acceder a él,<sup>21</sup> el pesar de un sujeto sin objeto.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Siguiendo la lectura socio-política de *O lo uno o lo otro* ensayada por Heller, puede decirse que con este desplazamiento el texto del pseudónimo kierkegaardiano capitaliza la especificación hegeliana del deseo humano, que en la *Filosofía del Derecho* de Hegel permitía explicar el principio de funcionamiento de la sociedad civil y sus necesarias distorsiones negativas, para explicar, ahora, el impacto subjetivo que provocan la dinámica del mundo moderno burgués en los individuos que lo habitan.

SKS 2: 40 / OO I: 56.

<sup>19</sup> Analizando la exposición kierkegaardiana de la existencia estética, Darío González señala lo siguiente: "En rigor, no hay nada que merezca llamarse 'vivir poéticamente', sino sólo un *querer-vivir-poéticamente*, 'querer' que solo subsiste como expresión de un deseo incumplido [...]. Cuando se afirma, entonces, que el hombre romántico vive poéticamente, lo que se describe es un vivir en la añoranza, añoranza que en su estructura misma delata que el sujeto ha dejado de ser inmediato para sí mismo. Hablar no ya de un ser inmediato, sino de un desesperado querer existir en lo inmediato, es dar por descontado que el ser sensible ha sido desbordado". GONZÁLEZ, D., "Genialidad y contemplación en la estética de Kierkegaard", en GONZÁLEZ, D.; LLEVADOT, L. & SAEZ, B. (Eds.), *Kierkegaard y las artes. Pensar la creación*, Barcelona: Editorial UOC, 2015, p. 102.

<sup>20</sup> Cf. "Qué tremendo es el tedio; tremendamente tedioso; no conozco expresión más poderosa, más certera; pues sólo lo igual se reconoce en su igual... Permanezco tendido, inactivo; lo único que veo es el vacío; lo único de lo que me alimento es el vacío; lo único en lo que me muevo es el vacío. Ya ni siquiera sufro dolor" (SKS 2: 46 / OO I: 61); y Cf.: "En ello se pone de manifiesto el enorme ímpetu poético de la literatura popular, en que tiene el valor de ansiar. En comparación con estas ansias, las de nuestro tiempo son a la vez pecaminosas y aburridas" (SKS 2: 31 / OO I: 48).

<sup>21</sup> Cf. "¿Cuán consecuente no es la naturaleza humana consigo misma? ¿Con qué genialidad innata no llega a ofrecernos a menudo un niño la viva imagen de unas proporciones mayores? Hoy me he divertido de lo lindo con el pequeño Ludvig. Estaba sentado en una sillita; con evidente bienestar miraba a su alrededor. En ésas que la niñera, Maren, atraviesa la habitación; ¡Maren!, grita él. '¿Sí, pequeño Ludvig?', responde ella con la habitual amabilidad acercándosele. Y él, inclinando su gran cabeza hacia un lado y fijando sus inmensos ojos en ella con cierta picardía, añade del todo impasible: 'No era esa Maren, era otra Maren'. ¿Qué hacemos nosotros los adultos? Apelamos al mundo vociferando y cuando éste nos complace amicalmente decimos: 'No era esa Maren'" (SKS 2: 44 / OO I: 59-60).

<sup>22</sup> En contra de la apreciación de Vincent McCarthy sobre los *Diapsalmata*, los aforismos iniciales sí ofrecen una "explicación" del retorno del individuo hacia su mundo interior tras abandonar el mundo exterior (cf. MCCARTHY, V., "Narcissism and Desire in Kierkegaard's *Either/Or*, Part One", en PERKINS, R. (Ed.), *International Kierkegaard Commentary. Volume 3: Either/Or, Part*

Por lo demás, esta ausencia del objeto desemboca en un eclipse del sujeto: "Así es como reparto mi tiempo. La mitad del tiempo duermo, la otra mitad sueño; cuando duermo nunca sueño, sería una lástima, pues dormir es la mayor de las genialidades".<sup>23</sup> La clave que facilita la comprensión de este aforismo es un pasaje del capítulo primero (§ 5.) de *El concepto de la angustia*, en el que reaparece la distinción entre el dormir y el soñar: "En el estado de vigilia aparece la diferencia entre yo mismo y todo lo demás mío; al dormirse, esa diferencia queda suspendida; y, soñando, se convierte en una sugerencia de la nada".<sup>24</sup> Vigilius Haufniensis el autor pseudónimo de turno, se hace eco de una idea presente en la *Psychologie oder die Wissenschaft vom subjektivem Geist* (*Psicología o ciencia del espíritu subjetivo*) del hegeliano Karl Rosenkranz: mientras que el estado de vigilia implica una clara distinción entre lo subjetivo y lo objetivo, y el dormir supone la eliminación de esta diferencia, el soñar puede pensarse como la unidad de aquellos dos estados.<sup>25</sup> Retomando el análisis del primer texto del pseudónimo estético a la luz de Haufniensis y Rosenkranz podría señalarse lo siguiente: en el sueño aún existe una relación del individuo con la realidad, aunque se trate de una realidad transfigurada por la actividad poética del individuo (una realidad que, siendo posibilidad, aún no es tal); sin embargo, en el dormir el puente que conecta al yo con el mundo se desmorona. Cuando el individuo duerme, su vida consciente se apaga, ya no hay objeto alguno como tampoco sujeto. Elevando el dormir al grado de la *mayor de las genialidades*, el autor de los aforismos confiesa su nihilismo. Abraza deliberadamente la ausencia de la realidad, saluda el ocaso del deseo que hacia aquella lo conducía y, junto a todo ello, acepta de buena gana la pérdida de sí mismo.

Los *Diapsalmata* son, a su vez, la puerta de entrada a una serie de escritos que culminan con la presentación de una de las más célebres figuras estéticas: el "seductor reflexivo" del *Diario del seductor*. El prologuista de *O lo uno o lo otro* indica al lector que, sea cual sea la opinión final asumida por A frente al personaje principal del último de sus papeles, lo cierto es que la idea del "seductor reflexivo" se insinúa desde el comienzo y a todo lo largo del primer volumen.<sup>26</sup> En este sentido, el relato de la seducción de la joven Cordelia debería ser leído como una minuciosa puesta en práctica del método de lucha contra el aburrimiento propuesto por el autor pseudónimo en el anteúltimo de sus escritos, *La rotación de los cultivos*. Johannes, el Seductor, el personaje principal de la narra-

---

One, Georgia: Mercer University Press, 1995, p. 59): la realidad exterior se abandona porque no logra satisfacer el deseo del esteta.

<sup>23</sup> SKS 2: 37 / OO I: 53.

<sup>24</sup> SKS 4: 347 / CA: 67.

<sup>25</sup> Cf. SCHULZ, H., "Rosenkranz: Traces of Hegelian Psychology and Theology", en STEWART, J. (Ed.), *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources. Kierkegaard and His German Contemporaries. Tome II: Theology*, England: Ashgate, 2007, p. 189.

<sup>26</sup> Cf. SKS 2: 16 - 17 / OO I: 34.

ción, destina todas sus facultades al constante y siempre renovado esfuerzo de alejar lo más lejos posible el peligro del hastío que tiñen los aforismos inaugurales. Emplazado ante la alternativa de dormir o soñar, el “seductor” elige el sueño, es decir, la actividad que le permite configurar y disponer la realidad de modo tal que ésta satisfaga su deseo. Johannes rechaza voluntariamente la satisfacción inmediata de su deseo; el gozo de este esteta reflexivo tiene como condición de posibilidad que las cosas, en primera instancia, le opongan cierta resistencia para luego ceder ante su poder. Dicho de otro modo, el sujeto es aquí quien pone frente a sí a su objeto y lo constituye progresivamente a su antojo.

Si los *Diapsalmata* constituyen la exposición del declinar del yo deseante y el *Diario del Seductor*, la presentación de su momento de mayor vigor; ¿con qué nos encontramos al abrir el ensayo sobre *Don Juan*? Antes de comenzar el tratamiento de los tres estadios inmediatos, A señala que éstos no deben ser considerados “diferentes fases de la conciencia (*forskjellige Trin i Bevidsther*)”.<sup>27</sup> Esto significa que aquello que el pseudónimo describe tiene lugar con anterioridad al surgimiento de la conciencia, lo que quiere decir que el objeto de su estudio es algo que pre-existe a la vida del yo. Igualmente, previo al origen de la conciencia es la instancia final del desarrollo descripto, es decir, el tercer y último de los estadios.<sup>28</sup> Ahora bien, ¿qué es lo que se manifiesta en esta fase final? Sabido es que para la descripción y el análisis de cada uno de estos estadios el pseudónimo estético se sirve de tres personajes de las óperas de Mozart: *Querubino (Las bodas de Fígaro)*, *Papageno (La flauta mágica)* y *Don Juan (Don Juan)*. Nuestro interrogante inmediatamente anterior, por tanto, viene a coincidir con el siguiente: ¿qué es lo que simboliza Don Juan? Hacia la mitad del ensayo estético leemos que el seductor musical —es decir, el seductor mozartiano— permanece en un estrato pre-individual; él no representa a una figura individual, sino a una fuerza.<sup>29</sup>

¿Cuál es esta fuerza? La del deseo.<sup>30</sup> Para el pseudónimo, Don Juan no representa a un “individuo deseante” sino a la facultad de desear en su máxima pureza.<sup>31</sup> El desear, por tanto, es el núcleo central del estudio estético al cual pueden referirse los múltiples y diversos temas que se dan cita en

---

<sup>27</sup> SKS 2: 80 / OO I: 96.

<sup>28</sup> Cf. SKS 2: 80 / OO I: 96.

<sup>29</sup> Cf. SKS 2: 97 / OO I: 112.

<sup>30</sup> “Por eso no debe olvidarse que aquí, desde luego, no se trata del deseo en un individuo particular [...] sino del deseo como principio” (SKS 2: 90 / OO I: 106); y “Cuando *Don Juan* es concebido musicalmente, escucho en él toda la infinitud de la pasión, pero también su infinito poder al que nada puede resistirse; escucho el salvaje apetito del deseo, pero también la absoluta victoria de ese deseo, a la que sería vano querer oponer resistencia” (SKS 2: 110 / OO I: 124-125).

<sup>31</sup> Darío González formula con contundencia esta noción: “Don Juan no anhora, no anhela, no desea, sino que *es* deseo”. GONZÁLEZ, D., “Genialidad y contemplación en la estética de Kierkegaard”, p. 103.

sus páginas. Así, por mencionar dos ejemplos, la discusión inicial en torno al arte se revela como la justificación teórica de que sólo la música es capaz de manifestar sin distorsión la esencia del deseo, mientras que los esbozos de la historia del espíritu vienen a explicar el rol que juega el cristianismo en la constitución de la facultad de desear. ¿Cómo entender, entonces, bajo esta perspectiva, el análisis sucesivo de los tres personajes de Mozart? Notemos, ante todo, que el esteta expresa sus reservas frente a la expresión “*Stadium*” (estadio) por el hecho de que la misma sugiere la existencia de diferentes instancias que se relacionan unas a otras como realidades exteriores e independientes. En sentido estricto, la palabra “estadio” debería ser empleada sólo y exclusivamente en referencia al tercer y último estadio, el representado por Don Juan, el único que goza de autonomía. Más acertado, según el parecer del pseudónimo, resulta el término “*Metamorphose*” (metamorfosis). Pero ¿metamorfosis de qué? Del tercer y último estadio. Querubino y Papageno, por tanto, son prefiguraciones o *presentimientos*<sup>32</sup> (*Ahnelser*) de Don Juan. El primer y el segundo “estadios” son las estaciones que atraviesa el tercero para configurarse plenamente como tal. De esta manera, la galería de personajes mozartianos constituye la serie de movimientos que dan origen a la facultad de desear: los momentos<sup>33</sup> o transformaciones<sup>34</sup> del deseo.

## 2. Las metamorfosis del deseo (o el camino hacia el erotismo)

A la hora de designar lo que en castellano se traduce como “deseo”, el *corpus* kierkegaardiano utiliza varias palabras: “*Ønske*”, “*Lyst*”, “*Længsel*”, “*Begjere*”, etc. En el caso puntual de *Los estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical*, la voz empleada es “*Attraa*”. El recurso a este término supone un desplazamiento en el vocabulario del pseudónimo estético, quien en los *Diapsalmata* había optado por los términos “*Lyst*” y “*Begjere*”. ¿Qué nos dice esta elección terminológica? Cabe notar que Kierkegaard ya se había servido de la palabra “*Attraa*” en el escrito que le valió la obtención del grado de Magister. En *Sobre el concepto de la ironía*, “*Attraa*” aparece en el capítulo 1 de la Primera Parte en el contexto de un análisis del *Banquete* de Platón traduciendo el término griego “*epithymia*”.<sup>35</sup> El pasaje que acapara la atención de Kierkegaard, *Banquete* 199c-201c, es aquel en que Sócrates examina a Agatón con el propósito de determinar la naturaleza del amor (eros). Ahora bien, de acuerdo con el joven estudiante danés, el juego de preguntas y respuestas

---

<sup>32</sup> Cf. SKS 2: 90 / OO I: 105.

<sup>33</sup> Cf. DUNNING, S., *Kierkegaard's dialectic of inwardness...*, p. 36.

<sup>34</sup> Cf. HARRIES, K., *Between Nihilism and Faith...*, p. 42.

<sup>35</sup> Cf. SKS 1: 106-107 / CI: 110-111.

pone en evidencia lo que podemos denominar la estructura general del deseo. A diferencia de lo que ocurría en los discursos anteriores, el interrogatorio socrático libera al amor de las concreciones contingentes y lo reconduce “a su *determinación más abstracta*, allí donde se muestra no como amor (*Kjærlighed*) de esto o de aquello, de esto otro o de aquello otro, sino como amor hacia algo que no tiene, *i. e.*, como deseo (*Attraa*), como ansia (*Længsel*)”.<sup>36</sup> *Eros* (amor) es un tipo de *epithymia* (deseo) y, en cuanto tal, lo determinan dos notas básicas:<sup>37</sup> por un lado, su carácter relacional o intencional (el amor es siempre deseo *de* algo) y, por otro, su condición de carente (el amor es deseo de lo que *no se posee*). *Attraa*, explica Kierkegaard, es el aspecto negativo del amor (*Negative i Kjærligheden*): es la referencia a un objeto indeterminado, “es meramente una relación con algo que no está dado (*Forhold til et Noget, som ikke er givet*)”.<sup>38</sup> Con todo, no debe pasarse por alto una diferencia sustancial entre el léxico de la tesis de 1841 y el del texto pseudónimo de 1843. Mientras que en *Sobre el concepto de la ironía* Kierkegaard habla del amor en términos de “*Kjærlighed*”, la expresión utilizada en el escrito estético para nombrar al amor es “*Elskov*”. Esta última palabra hace referencia al carácter pasional y, especialmente, erótico del impulso amoroso. Por tanto, el deseo cuya génesis se propone reconstruir teóricamente el pseudónimo A es el *deseo erótico*.<sup>39</sup> Así se explica por qué el escrito emplea la expresión “estadios eróticos” para designar las transformaciones que atraviesa el deseo (*Attraa*) hasta quedar determinado como amor erótico (*Elskov*).

*Stricto sensu* los personajes mozartianos que hacen posible la observación de la génesis del deseo constituyen una preocupación marginal en la argumentación de A. Si se recurre a estas tres figuras es porque justamente a través de ellas la música de Mozart logra exponer por *separado* cada una de las metamorfosis del deseo, el real y verdadero interés de la investigación. Es el genio artístico de

---

<sup>36</sup> SKS 1: 106 / CI: 111.

<sup>37</sup> “Lo que ocurre es que el objetivo aquí no reside en demarcar las divergencias entre *epithymein*, *eran* y *boulesthai*, mucho menos de acuerdo con un creciente grado de racionalidad del *deseo* general como sostiene Hyland, sino que se trata de considerar cuál es la estructura del deseo en general para aplicar ese análisis a un tipo de deseo en particular: el *eros*”. FIERRO, M., “Elenchos y Eros: el caso de Sócrates y Agatón en SMP. 199C-201A”, en *Archai*, núm. 14, 2015, p. 99.

<sup>38</sup> SKS 1: 107 / CI: 111. La interpretación de Kierkegaard se acerca a la diferencia esencial entre *eros* y *epithymia*: “En el caso de *eros* refiere primariamente no tanto a la mera ansia sexual indeterminada, sino al deseo por un específico compañero sexual que relacionamos con el estado de enamoramiento. Se trata de un deseo caracterizado por su intensidad y la exclusividad del objeto que puede colmarlo y originado en la belleza - *to kallos* - que se descubre en el amado. Significa entonces algo distinto a *epithymia*, que refiere al mero apetito, primariamente vinculado con las necesidades fisiológicas como la sed, el hambre, y que no requiere ser saciado con objetos específicos, con tal que la carencia sea de algún modo cubierta”. FIERRO, M., “Elenchos y Eros...”, p. 98.

<sup>39</sup> El término “*Attraa*” no vuelve a ser empleado en *O lo uno o lo otro*, pero reaparece en *El concepto de la angustia*. En el libro del pseudónimo Haufniensis refiere, nuevamente, a un tipo de erotismo que no posee un objeto claramente individualizado: es la atracción del hombre hacia la mujer y de la mujer hacia el hombre. Cf. SKS 4: 370 / CA: 94.

Mozart capaz de representar en forma independiente estos tres momentos del deseo, lo que hace posible la conceptualización tanto del deseo como de sus prefiguraciones.<sup>40</sup> Ahora bien, los personajes de *Las bodas de Fígaro*, *La flauta mágica* y *Don Juan* son únicamente el punto de apoyo de una investigación que sólo progresa en tanto y en cuanto consigue trascender el contenido concreto de dichas piezas musicales. Para el autor del ensayo estético, el acceso a la *idea* de cada uno de los estadios exige remontarse por encima del modo particular en que Querubino, Papageno y Don Juan son retratados en las obras mozartianas. Las óperas de Mozart plasman los momentos del deseo en tres figuras de carácter individual permitiendo la observación de aquello que de otro modo permanecería irremediabilmente oculto; pero esta visualización paga un precio inevitable: en las individualidades musicales mozartianas la representación de los estadios queda ligada a ciertos aspectos accidentales que “contaminan” su esencia. La reconstrucción teórica de la génesis del deseo requiere, entonces, de un trabajo de distinción: en cada uno de los tres casos es preciso separar la figura mítica del personaje “real” de la pieza musical.<sup>41</sup>

El hilo conductor de la exposición de los tres estadios eróticos lo constituye el carácter referencial del deseo, ya que la pauta de la cual se sirve el pseudónimo para caracterizar cada uno de los estadios es el vínculo que este tiene con su objeto. En este sentido, el análisis conceptual de los estadios eróticos viene a coincidir con la elucidación de los siguientes dos pasajes en los que el pseudónimo condensa su teoría estética del surgimiento del deseo:

Si se recuerda que el deseo está presente en los tres estadios, puede decirse que en el primer estadio está determinado como un deseo que *sueña*, en el segundo, como un deseo que *busca*, y, en el tercero, como un deseo que *desea*.<sup>42</sup>

La contradicción del primer estadio consistía en que el deseo no podía tener objeto alguno, pero, sin haber deseado, se encontraba en posesión de su objeto, y por eso no podía llegar a desear. En el segundo estadio, el objeto se muestra en su multiplicidad, pero puesto que el deseo busca su objeto en esa multiplicidad, no tiene, en sentido profundo, objeto alguno, no está determinado todavía como deseo. En *Don Juan*, en cambio, el deseo está absolutamente determinado como deseo, es en sentido intensivo y extensivo la unidad inmediata de los dos estadios anteriores.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Cf. SKS 2: 80 / OO I: 96.

<sup>41</sup> Cf. SKS 2: 84 / OO I: 100. Dice, al respecto, Larrañeta: “Kierkegaard advierte que él tiene en cuenta el simbolismo representado en cada personaje descrito y no los protagonistas ‘reales’ de las óperas analizadas”. LARRAÑETA, R., *La interioridad apasionada. Verdad y amor en Søren Kierkegaard*, Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca/Editorial San Esteban, 1990, p. 155 [nota al pie].

<sup>42</sup> SKS 2: 86 / OO I: 102.

<sup>43</sup> SKS 2: 90 / OO I: 105.

## 2.1. Querubino: el deseo que sueña

El primer estadio queda “localizado” entre dos acontecimientos, uno consumado y otro aún por venir: la sensualidad (*Sandselighed*) ha despertado, pero el deseo todavía sueña.<sup>44</sup> Que la sensualidad haya despertado significa que ya está en posesión de cierta vivencia de sí misma. Esta auto-experiencia se manifiesta como una profunda melancolía (*dyb Melancholi*). No debería sorprender que la primera afección de la sensualidad posea un matiz negativo, puesto que aquello que la ha despertado y la ha puesto en contacto consigo misma es la actividad de aquel principio que la excluye: el espíritu (*Aand*).<sup>45</sup> A pesar de su profundidad, esta melancolía comporta un sufrimiento de una magnitud inferior al de la pena o del dolor y ello es así porque en el primer estadio el deseo todavía no se relaciona con objeto alguno.<sup>46</sup> Ahora bien, ¿qué significado específico asume la falta de objeto en esta figura preliminar del deseo? Para el primer estadio del deseo, explica el pseudónimo, “no hay objeto alguno, y ni siquiera esa falta de objeto es su objeto”.<sup>47</sup> Lo realmente determinante es que el relacionarse o no relacionarse con el objeto no depende de la presencia o ausencia efectiva de aquel sino, más bien, de la presencia o ausencia de un saber de aquella relación. Si tanto el objeto como también la referencia que hacia aquel apunta están presentes en este primer estadio, ¿por qué motivo el deseo no logra constituirse plenamente?, es decir, ¿por qué motivo no se puede saber de la relación con el objeto?

Para contestar estas preguntas el autor de *Los estadios eróticos inmediatos* recupera un motivo socrático-platónico: el deseo es referencia a lo efectiva o virtualmente ausente. El objeto sólo “aparece” ante el deseo junto con la distancia que los aleja. Al despertar, el deseo y su objeto se separan:

el deseo, que antes no podía respirar a causa de lo deseado, ahora respira con libertad y desenvoltura... El deseo necesita aire, necesita expandirse, y esto sucede cuando ambos se separan... cuando se produce la separación, lo deseado desaparece *et apparet sublimis* [y aparece suspendido] o, en todo caso, fuera del deseo.<sup>48</sup>

La respuesta del pseudónimo estético es, sin duda, paradójica: el hecho de que el deseo no logre constituirse debe atribuirse a la presencia excesiva del objeto y no a su falta, a su agobiante cercanía y no a su lejanía. El deseo y lo

---

<sup>44</sup> Cf. SKS 2: 81 / OO I: 97.

<sup>45</sup> Cf. SKS 2: 68-69 / OO I: 85-86.

<sup>46</sup> Cf. GONZÁLEZ, D., “Estética y singularización del sufrimiento en las obras de Søren Kierkegaard”, en *Convivium*, núm. 21, 2008, p. 17.

<sup>47</sup> SKS 2: 82 / OO I: 98.

<sup>48</sup> SKS 82: / OO I: 98.

deseado, en el estadio representado por Querubino, conforman una unidad. Alcanzado este punto de la argumentación, el pseudónimo estético considera oportuno destacar que en la ópera<sup>49</sup> de Mozart el papel del paje de *Las bodas de Fígaro* está a cargo de una mujer.<sup>50</sup> La elección de una voz femenina para interpretar un personaje masculino no es caprichosa, ya que pone en evidencia un aspecto esencial de aquella figura del deseo que el personaje encarna: su indeterminación o inmadurez erótica. La íntima unidad entre el deseo y su objeto es comparada por el esteta A con una planta hermafrodita en la cual “los dos sexos están en la misma flor”.<sup>51</sup> Femeninas y masculinas, estas plantas no serían *ni lo uno ni lo otro* puesto que la presencia conjunta de ambos sexos anula el impulso del uno hacia el otro.<sup>52</sup>

Lo deseado, como señala Nordentoft, no se presenta como un polo orientador del deseo;<sup>53</sup> sin embargo, está allí. Y en este “sin embargo” se cristaliza el contenido esencial del primer estadio. La unidad entre el deseo y lo deseado no es compacta, ella está atravesada por una “inexplicable agitación interior (*uforkarlig indre Rørelse*)”.<sup>54</sup> La calificación de “inexplicable” revela el modo en que el primer estadio experimenta esta afección que lo embarga; el pseudónimo, no obstante, está en condiciones de revelar este misterio. La causa profunda de esta agitación que conmueve al deseo es la presencia

---

<sup>49</sup> Parecería que en este paso de su argumentación el pseudónimo “traiciona” sus propios principios metodológicos. Como dirá, en la sección consagrada al segundo estadio, “se trata de distinguir lo que es esencial y lo que no lo es, de evocar al Papageno mítico y olvidar al personaje real de la pieza” (SKS 2: 84 / OO I: 100). No obstante, cabría decir que los personajes de las óperas, pese a todo, encarnan ciertas determinaciones esenciales de los personajes míticos.

<sup>50</sup> Dorothea Bussani fue la mezzosoprano encargada del papel del paje en el estreno de *Las bodas de Fígaro* el 1 de mayo de 1786 en Viena.

<sup>51</sup> SKS 2: 83 / OO I: 99.

<sup>52</sup> Para reforzar el sentido que le conferimos a la analogía del deseo en su primer estadio y las plantas hermafroditas resulta útil remitirse a dos pasajes de *El concepto de la angustia*. El primero se encuentra en el § 6 del primer capítulo, cuando Vigilius Haufniensis explica cuál era la condición sexual de Adán y Eva antes del primer pecado: “Dejemos a un lado las fantasmagorías de los proyectistas y admitamos simplemente la existencia de la diferencia sexual con anterioridad a la caída, haciendo con todo la salvedad de que en realidad no existía, ya que no se da en la inocencia” (SKS 4: 354 / CA: 74). El segundo se encuentra en el apartado “La angustia subjetiva” del segundo capítulo cuando el pseudónimo de turno profundiza sobre el tópico anterior desde el punto de vista del pudor (una suerte de “angustia” ante lo sexual): “En el pudor queda puesta la diferencia sexual, pero sin la orientación correspondiente del uno al otro sexo. Esto acontece con el impulso (*Driften*)”. SKS 4: 373 / CA: 97.

<sup>53</sup> Cf. NORDENTOFT, K., *Kierkegaard's psychology*, p. 29. Dunning, por su parte, afirma que el deseo en el primer estadio no logra focalizarse en ningún objeto particular y, por este motivo, “permanece simple, pasivo, no desarrollado e incapaz de relacionar su propia energía interior con cualquier ‘otro’ particular” (DUNNING, S., *Kierkegaard's dialectic of inwardness...*, p. 36). Una perspectiva similar es la que introduce Rafael Larrañeta al señalar que en este estadio “lo deseado no ejerce aún su atractivo”. LARRAÑETA, R., *La interioridad apasionada...*, p. 154.

<sup>54</sup> SKS 2: 82 / OO I: 98. Nordentoft comenta que en este primer estadio la unidad permanece aún sin perturbaciones, pero, al mismo tiempo, ya prefigura su descomposición. Cf. NORDENTOFT, K., *Kierkegaard's psychology*, p. 27.

no requerida —es decir, no deseada— de lo deseado. “Cuando el deseo no ha despertado —escribe el pseudónimo estético—, lo deseado encanta y embelesa, es casi angustioso (*næsten ængster*)”.<sup>55</sup> La expresión “lo deseado angustia” envía al lector de modo natural e inmediato a *El concepto de la angustia*. Y esta remisión no extravía el sentido del texto de A. La melancolía de la que habla el pseudónimo estético intenta describir un fenómeno similar —aunque no idéntico— al que intenta “conceptualizar” Vigilius Haufniensis en 1844 recurriendo a la noción de la angustia: la presencia de un “algo” que en su *indefinición* es una “nada”, una intencionalidad sin una dirección definida.<sup>56</sup>

## 2.2. Papageno: el deseo que busca

El análisis del segundo estadio, representado por Papageno, encuentra su centro temático en la fractura de aquello que en el estadio previo todavía permanecía indiviso. “Sólo hay deseo en cuanto hay objeto, sólo hay objeto en cuanto hay deseo”.<sup>57</sup> ¿Es el objeto el que *pone* al deseo o es el deseo el que *pone* al objeto? El texto de A disuelve esta disyuntiva hablando del nacimiento simultáneo de dos mellizos. Lo deseado y el deseo se alejan uno del otro, pero esta distancia que entre ellos se interpone rompe definitivamente la quietud sobre la cual reposaba el deseo en el estadio anterior. El deseo gana ese “aire” que anteriormente se le negaba por la abrumadora cercanía del objeto. El distanciamiento opera como condición de posibilidad del movimiento: “así como el principio motor se muestra por un instante como aquello que separa, así también vuelve a manifestarse queriendo unificar lo separado”.<sup>58</sup> El deseo se pone en movimiento hacia su objeto; resta, no obstante, saber si este movimiento tiene una dirección. ¿Obtiene el deseo aquella orientación de la cual carecía en el anterior estadio?

El deseo “se dispersa en una multitud”:<sup>59</sup> lo deseado se fragmenta en una multiplicidad. El pseudónimo estético es muy preciso en sus expresiones. No dice que haya múltiples objetos sino un único objeto con múltiples manifestaciones (*mangfoldig i sin Aabenbarelse*).<sup>60</sup> El deseo se torna curioso<sup>61</sup> y empren-

---

<sup>55</sup> SKS 2: 82 / OO I: 98.

<sup>56</sup> Nos permitimos apuntar que Kierkegaard podría haber recurrido, en este punto, nuevamente al paje mozartiano. En una escena de la ópera, Querubino intenta besar a la Condesa quien está vestida como Susana, pero termina besando al Conde.

<sup>57</sup> SKS 2: 85 / OO I: 101.

<sup>58</sup> SKS 2: 85 / OO I: 101.

<sup>59</sup> SKS 2: 86 / OO I: 101.

<sup>60</sup> Cf. SKS 2: 86 / OO I: 101.

<sup>61</sup> Nordentoft compara el segundo estadio del deseo con la angustia infantil descrita por Vigilius Haufniensis (Cf. SKS 4: 348 / CA: 67). Esta figura del deseo se iguala con aquella fascinación inconsciente por lo desconocido (NORDENTOFT, K., *Kierkegaard's psychology*, p. 31).

de una búsqueda sin fin. La inquietud se convierte en la característica más propia del deseo; lo deseado, por su parte, parece adquirir alas que lo llevan de aquí hacia allá como los pájaros que persigue el pajarero al servicio de la Reina de la Noche. No es un ánimo completamente sombrío el que acompaña al deseo en su incansable movimiento. Así lo expresa magistralmente la música de Mozart:<sup>62</sup> Papageno *gorjea jovialmente y derrocha vitalidad*.<sup>63</sup> ¿Cómo se explica que esta incesante búsqueda que emprende el deseo sea alegre? A pesar de no conquistar su objeto, el esfuerzo del deseo no es en balde:

En *Papageno*, el deseo consiste en hacer descubrimientos. Ese afán descubridor es como el pulso del deseo, su jovialidad. No encuentra el objeto apropiado a su descubrimiento, sino que descubre la multiplicidad al buscar en ella el objeto que quiere descubrir.<sup>64</sup>

El deseo no sólo descubre esta multiplicidad, también es capaz de encontrar, aunque sea momentáneamente, cierta satisfacción en ella. Con todo, el deleite al que accede el deseo en este estadio es incompleto y lo es porque no goza del objeto sino de la multiplicidad de sus manifestaciones. Y esto último no es algo que sea visible sólo desde un punto de vista superior. Precisamente, si *Papageno* prefigura a *Don Juan* es porque a él no le resulta ajeno el presentimiento de un *deseo más hondo* (*dybere Attraa*).<sup>65</sup> En el segundo estadio, el deseo busca su<sup>66</sup> objeto; pero no puede encontrarlo y, mucho menos, puede poseerlo... en definitiva es incapaz de desearlo.<sup>67</sup>

¿Por qué motivo la relación hacia el objeto que se configura en el segundo estadio todavía no puede ser determinada, propiamente, como deseo? De acuerdo con la presente lectura, la respuesta a este interrogante conecta directamente con la distinción que el pseudónimo realiza entre el Papageno mítico y el Papageno operístico. Mientras que el Papageno mítico “desconoce” que aquello que busca a través de la multiplicidad es un objeto determinado, la búsqueda del Papageno de *La flauta mágica* está claramente orientada hacia un objeto: Papagena.

---

<sup>62</sup> La tarea de divisar el correspondiente estadio erótico a través de la ópera es más ardua en este caso. En rigor de verdad, a través de su pseudónimo, Kierkegaard desaprueba el tenor general de la obra mozartiana. *La ópera contiene una falla profundísima puesto que procura introducir una concepción ética del amor que no puede ser expresada cabalmente por la música*. Cf. SKS 2: 84 / OO I: 100.

<sup>63</sup> Cf. SKS 2: 87 / OO I: 103.

<sup>64</sup> SKS 2: 86 / OO I: 102.

<sup>65</sup> Cf. SKS 2: 86 / OO I: 102. Aun cuando reconoce el carácter alegre de Papageno, Benjamin Olivares Bøgeskov ecolumna al representante del segundo estadio entre las figuras estéticas desdichadas. De acuerdo con este intérprete, el gozo al cual accede Papágeno es efímero y, en tanto que tal, insatisfactorio. El objeto de Papageno *permanece aún indeterminado (adolesce de individualidad y concreción) y, por lo tanto, no puede ser poseído*. Cf. OLIVARES BØGESKOV, B., *El concepto de felicidad en la obra de Søren Kierkegaard*, pp. 60-61.

<sup>66</sup> Cf. MCCARTHY, V., “Narcissism and Desire...”, p. 66.

<sup>67</sup> Cf. “En efecto, el deseo que busca no es todavía deseante, busca sólo aquello que puede desear, pero no lo desea”. SKS 2: 86 / OO I: 102.

### 2.3. *Don Juan: el deseo que desea*

Son realmente escasas las precisiones que bajo el subtítulo “Tercer Estadio” se le ofrecen al lector sobre la última configuración del deseo, representada por Don Juan. Dado que “cada uno de ellos [el primer y segundo estadios] presiente sólo uno de los lados [del tercer estadio]”,<sup>68</sup> el texto se limita a aclarar el tercer estadio a través del primero y el segundo: Don Juan es la *unidad* de aquello que en Querubino y Papageno se manifiesta de un modo parcial. En consecuencia, desde el punto de vista teórico, el principal aporte del puñado de párrafos agrupados en esta sección consiste en un conciso e iluminador repaso de la conceptualización de las figuras preliminares del deseo. ¿Qué puede saberse del tercer estadio a partir de esta recapitulación? Comprendido en los términos de una síntesis superadora de las carencias inherentes a los estadios anteriores, el último de los estadios eróticos se caracteriza por dos notas esenciales: i) la determinación satisfactoria del objeto y ii) la configuración plena del deseo en tanto que tal.

Para explorar en profundidad la significación del tercer estadio es necesario acompañar al pseudónimo en su tratamiento de la figura de Don Juan. Esta tarea comporta una complicación fundamental: las tres secciones con las cuales prosigue el ensayo estético contienen un análisis de Don Juan que deja de guiarse por la temática del deseo y sus metamorfosis. Al primer apartado (“La genialidad sensual determinada como seducción”) lo conduce la intención de definir, en primer lugar, cuáles son las condiciones de posibilidad del surgimiento de la idea de Don Juan y, en segundo lugar, cuáles son las condiciones de posibilidad de la representación de dicha idea. Para cumplir con este doble propósito se retoman temas que habían aparecido en el “Preámbulo Intranscendente”: las alusiones a la *historia* de la relación entre el espíritu y la sensualidad y las consideraciones en torno a la música como *medio* de expresión de la sensualidad. El siguiente apartado (“Otras versiones del *Don Juan* comparadas con la concepción musical”) es, de alguna manera, una profundización de la discusión en torno a las posibilidades de representar la idea de la sensualidad excluida por el espíritu.<sup>69</sup> El pseudónimo hace un inventario crítico de las distintas versiones literarias del mito para demostrar que, al emplazar a Don Juan en el dominio del lenguaje, ellas no hacen otra cosa que convertirlo en un seductor reflexivo. Por último, el apartado final (“La interna contextura musical de la ópera”), a través de un análisis de la ópera en su totalidad, procura justificar exhaustivamente una de las tesis ini-

---

<sup>68</sup> SKS 2: 90 / OO I: 105.

<sup>69</sup> Sobre el problema de la representación artística de la sensualidad encarnada por Don Juan puede consultarse GUERRERO, L., “El lenguaje estético”, en *La verdad subjetiva. Søren Kierkegaard como escritor*, México: Universidad Iberoamericana, 2004, pp. 105-139.

ciales del escrito: el *Don Juan* de Mozart es la principal entre todas las obras de arte clásicas porque en ella el objeto absoluto de la música se manifiesta musicalmente. No obstante, es necesario señalar que este cambio de enfoque reporta una ventaja. Aquí es importante recordar que la figura de Don Juan representa el tercer estadio, pero este estadio particular “es propiamente el estadio total”.<sup>70</sup> Como expresión representativa del tercer estadio, Don Juan es, en efecto, el *punto de llegada* del análisis que comienza con Querubino (primer estadio) y prosigue con Papageno (segundo estadio); pero, a su vez, en tanto que encarnación consumada del estadio erótico en su totalidad, es el *punto de partida* del análisis de las diversas figuras estéticas presentadas en los siguientes escritos de A. Las últimas tres secciones de *Los estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical* permiten observar a Don Juan desde este último punto de vista. Por lo tanto, tomando en consideración los apartados finales del ensayo es posible profundizar aquellas dos notas características mencionadas en el párrafo anterior no sólo a la luz de los estadios precedentes sino también de los posteriores.

El deseo de Don Juan no se encamina hacia lo individual, sino hacia lo general.<sup>71</sup> Ciertamente el héroe musical de Mozart desea ora a esta jovencita particular ora a aquella otra, pero la atracción que siente por cada una de ellas no se explica por alguna nota singular que las diferencie entre sí, su fundamento, si de algo así es posible hablar, reposa más bien en aquello que ellas tienen en común: lo femenino. Si desea a determinados individuos no lo hace en virtud de su excepcionalidad, sino en tanto que ejemplares de una instancia ideal que en ellos se manifiesta. Precisamente por dirigirse hacia lo general este deseo es, al mismo tiempo, de carácter universal: se orienta hacia todas las mujeres. Como le gusta recordar al autor pseudónimo “todo lo que sea mujer es su presa (*pur chè porti la gonela, voi sapete quel chè fà*) [“basta que lleve faldas, ya sabéis lo que hace aquél”].<sup>72</sup> Sobre esta cuestión los textos de la primera parte de *O lo uno o lo otro* construyen una oposición, a saber, la que tiene lugar entre la “seducción inmediata” y el “seductor reflexivo”. A Johannes, el Seductor, encarnación paradigmática del seductor reflexivo, no le basta con que alguien lleve faldas para convertirlo en el foco de su atención y el centro de gravedad de sus movimientos; por el contrario, él debe seleccionar minuciosamente a quien ha de conquistar.<sup>73</sup> El seductor reflexivo

---

<sup>70</sup> SKS 2: 90 / OO I: 105. Cf. “Los diferentes estadios tomados en conjunto conforman el estadio inmediato, y, como se advertirá a partir de allí, los estadios particulares son más bien la revelación de un atributo, en el sentido de que todos los atributos desembocan en la riqueza del último estadio, pues éste es el estadio propiamente dicho”. SKS 2: 80 / OO I: 96.

<sup>71</sup> Cf. SKS 2: 101 / OO I: 116.

<sup>72</sup> SKS 2: 104 / OO I: 119.

<sup>73</sup> “Mis ojos no se cansan jamás de correr tras esta multiplicidad periférica, estas esparcidas emanaciones de la belleza femenina. Cada punto particular cuenta con su pequeña parte y,

no puede aceptar cualquier objeto; pero tampoco, como bien señala el pseudónimo A, puede tomar posesión de su objeto tal y como la realidad se lo ofrece.<sup>74</sup> Por el contrario, él necesita imprimir su sello en el objeto, elaborarlo, desarrollarlo; trabajar, en suma, sobre el objeto hasta darle una configuración en conformidad con su voluntad y únicamente después hacerlo suyo.<sup>75</sup> ¿Cuál es ese elemento central que tiene que ser introducido en el objeto para que su posterior toma de posesión reporte satisfacción? “Uno —se recuerda a sí mismo Johannes— debe ponerse límites, es condición primordial de todo goce”.<sup>76</sup> Y este límite que el seductor se auto-impone no es otro que la oposición activa de la seducida. La paradójica tarea del seductor reflexivo es lograr que su “víctima” se sustraiga de su influencia: algo del objeto debe permanecer desconocido, indómito, ajeno al sujeto. Por este motivo, como puede apreciarse sobre el final del *Diario del Seductor*, el deseo que Johannes siente por Cordelia se extingue justo cuando ella se entrega voluntariamente y sin reservas.<sup>77</sup> El esteta reflexivo goza de la independencia de su objeto, pero lo hace en tanto y en cuanto pueda reconocer esta independencia como el resultado de su propia acción.<sup>78</sup>

---

sin embargo, es perfecto en sí, feliz, alegre, bello... Cada una cuenta con lo suyo, y la una no tiene lo de la otra. Después de haber mirado una y otra vez, observado una y otra vez esta multiplicidad universal... Entonces se regocija mi alma, late mi corazón, se enciende la pasión. Esta sola muchacha, la única en el mundo entero, ha de pertenecerme, ha de ser mía”. SKS 2: 416 / OO I: 419-420.

<sup>74</sup> Cf. SKS 2: 111 / OO I: 125 y SKS 2: 331 / OO I: 345.

<sup>75</sup> En el *Diario del seductor*, Johannes reconoce que su intención no es la de gozar de la feminidad inmediata de Cordelia, sino desarrollar esta feminidad hasta alcanzar su más alto potencial: “Ya es una gran cosa dar con una feminidad puramente inmediata, pero si uno se atreve a aventurar un *changement*, entonces obtiene lo interesante”. SKS 2: 334 / OO I: 348.

<sup>76</sup> SKS 2: 315 / OO I: 331.

<sup>77</sup> “Cuando una muchacha lo ha dado todo, es débil, lo ha perdido todo; pues la inocencia, que en el hombre es un momento negativo, en la mujer es el mérito de su esencia. Ahora, toda resistencia es imposible y sólo mientras ésta existe es bello amar, cuando cesa, es debilidad y costumbre... La he amado; pero a partir de ahora ya no puede tener mi alma ocupada”. SKS 2: 432 / OO I: 434.

<sup>78</sup> “Ese goce instantáneo es, si no en sentido externo sí en sentido espiritual, una violación, y en una violación no hay más que un goce ficticio... No, no; cuando uno es capaz de llevar las cosas a tal punto que la libertad de una jovencita no tiene ante sí otra tarea que la de entregarse, sintiendo que en ella reside toda su bienaventuranza, que casi ruega por esa entrega y aun así es libre, sólo entonces hay goce, pero para eso se requiere siempre influencia espiritual” (SKS 2: 331 / OO I: 345). Agnes Heller aclara el real objetivo del seductor: “Lo que quiere es que Cordelia se le entregue libre y voluntariamente. Ejecuta todo su proyecto de tal manera que sea Cordelia quien quiere realizar el proyecto; no es él quien rompe el compromiso sino la joven... La acción entera está construida de tal manera que Cordelia se siente completamente libre; da todos los pasos proyectados como si estuviesen motivados por sus propias necesidades. Este no es el placer de la esclavitud que tantos representaron desde Sade hasta las historias de O; no tiene nada en común con el sadismo ni con el masoquismo... Cordelia se somete, pierde su individualidad, pero no por masoquismo, sino porque considera que su libertad está en realizar el proyecto racionalmente construido por Juan”. HELLER, A., “Fenomenología de la conciencia desdichada...”, p. 157.

Desde una perspectiva externa sería posible hacerle notar al seductor reflexivo el carácter contradictorio de su proyecto: una resistencia programada y calculada no es una auténtica

Don Juan, por su parte, no sabe nada de resistencias. Seduce sin ser un seductor. Su deseo no entra ni quiere entrar *en conflicto con el mundo que lo rodea*.<sup>79</sup> Sin embargo, hay algo que tiene en común con el seductor reflexivo: su actividad (deseo) produce una transformación sobre la realidad (lo deseado):

Desea, en cada mujer, lo femenino en su totalidad, y en eso consiste el idealizante deseo sensual con el que embellece y al mismo tiempo vence a su presa. El reflejo de esa pasión gigantesca embellece y desarrolla lo deseado, que ante su resplandor se sonroja de intensa belleza. Así como el fuego del entusiasta ilumina con un brillo de seducción incluso a los extraños que se relacionan con él, así también él transfigura a cada muchacha en un sentido aún más profundo, pues su relación con ella es una relación esencial... A las mayores las rejuvenece hasta hacerles llegar al justo medio de la belleza femenina, a las niñas las hace casi madurar en un santiamén...<sup>80</sup>

El punto capital del pasaje transcripto es la afirmación del poder configurador del deseo. A diferencia de lo que ocurría en los estadios previos, en el tercer estadio el deseo posee un objeto porque es capaz de *constituirlo*. Claramente anclado en el horizonte de pensamiento de la modernidad, el autor pseudónimo enuncia su versión estética del "giro copernicano": no es el objeto el que *pone* el deseo, sino que es la fuerza misma del deseo la que vuelve deseable una porción del mundo. El resultado de estas reflexiones es el siguiente: el deseo alcanza su plenitud cuando, a través de su actividad, está en condiciones de *poetizar* la realidad. Ahora es Don Juan quien se revela como un presentimiento, él es el precursor de las figuras estéticas más elevadas que son analizadas en los restantes papeles de A. El esteticismo inmediato de Don Juan realiza de modo espontáneo e inconsciente lo que el esteticismo reflexivo procura lograr de un modo deliberado y consciente: la transfiguración de la realidad. Tampoco en este caso el objeto es "consumido" tal y como éste se presenta sin mediación alguna.<sup>81</sup> En este sentido particular, la oposición entre

---

resistencia. El seductor reflexivo se convierte, desde este punto de vista, en una figura cómica, similar a un cazador que persigue a su presa dentro de un zoológico. No obstante, el seductor reflexivo podría tomar esta imagen y señalar que su proyecto no es exitoso cuando logra cazar a su presa sino en la medida en que ésta confunda el estado de cautiverio con el de libertad.

<sup>79</sup> Cf. SKS 2: 110 / OO I: 125.

<sup>80</sup> SKS 2: 104 / OO I: 118-119.

<sup>81</sup> Para aclarar la divergencia entre el esteticismo inmediato y el esteticismo reflexivo, Stephen Evans propone comparar la situación de una persona sedienta bajo el calor agobiante del desierto y un refinado catador de vinos. En ambos casos, se hace presente la necesidad de beber, pero, según Evans, con una diferencia sustancial el deseo de la primera persona está determinado por una exigencia corporal, mientras que el de la segunda no es el producto de una urgencia fisiológica sino de cierta educación o formación peculiar (Cf. EVANS, S., *Kierkegaard. An Introduction*, pp. 72-73). Le concedemos a Evans que en un caso y en otro el origen del deseo es diverso, pero esto no significa que en el primer caso se satisfaga únicamente una necesidad puesto que incluso atado a la imperiosa demanda de su cuerpo la persona en el desierto no deja de desear el agua y con ello a mediatizar el objeto que colmará su deseo.

el personaje central de *Los estadios eróticos inmediatos* y el personaje central del *Diario del Seductor* más que una diferenciación de género es una comparación de grado. Recuperando una expresión del punto anterior, puede decirse que la figura del deseo encarnada en Don Juan representa aquel instante en la historia de la subjetividad en el cual el “placer de órgano” comienza a devenir “placer de representación”.<sup>82</sup>

¿Cómo logra Don Juan seducir a todas aquellas a quienes desea? Ya se ha dicho que, hablando con total propiedad, Don Juan no es un seductor. Los auténticos seductores disponen “de un poder que *Don Juan*, por mucho que esté equipado en otros aspectos, no tiene, a saber, el poder de la palabra”.<sup>83</sup> Directamente asociada con esta primera carencia aparece una segunda: la actividad seductora de Don Juan tampoco posee un curso de acción racionalmente planificado, su actividad no está guiada por ninguna estrategia.<sup>84</sup> ¿Es atribuible su éxito en el amor a esos *otros aspectos* que forman parte de su patrimonio? Podría pensarse que Don Juan conquista a las mujeres gracias a su apariencia física. El perfil que el pseudónimo estético está dispuesto a dar a Don Juan parecería confirmar esta suposición. Él “es apuesto, sí, no del todo joven; si debo apostar por una edad, diría que treinta y tres años, pues es la edad de la generación”.<sup>85</sup> Sin embargo, quien así explicase el efecto que genera en las mujeres se equivocaría: Don Juan no seduce por su belleza ni por ninguna cualidad particular determinada.<sup>86</sup>

Las mismas seducidas, por otra parte, confiesan *no saber* por qué se sienten atraídas por él.<sup>87</sup> ¿Cómo descifrar, entonces, el misterioso e irresistible poder de Don Juan? Para entender porqué las mujeres se rinden a sus pies, el autor

---

<sup>82</sup> Una idea afín vuelca Olivares Bøgeskov en el siguiente pasaje de su obra: “Es posible decir que la sensualidad de Don Juan se caracteriza por desear inmediatamente lo inmediato, pero si la inmediatez fuese absoluta, semejante sensualidad sería idéntica a la sensualidad animal. De aquí que el objeto de la sensualidad de Don Juan debe incluir necesariamente un elemento espiritual que supere a la sensualidad animal”. OLIVARES BØGESKOV, B., *El concepto de felicidad en la obra de Søren Kierkegaard*, p. 66.

<sup>83</sup> SKS 2: 103 / OO I: 118.

<sup>84</sup> Por este motivo, Dunning confunde la figura del seductor reflexivo y la seducción inmediata cuando afirma que Don Juan encuentra deleite en la actividad de seducción. Cf. DUNNING, S., *Kierkegaard's dialectic of inwardness...*, p. 38.

<sup>85</sup> SKS 2: 106 / OO I: 121.

<sup>86</sup> Cf. SKS 2: 106 / OO I: 121.

<sup>87</sup> Cf. SKS 2: 105 / OO I: 120. En *In vino veritas*, primer escrito de *Etapas en el camino de la vida*, reaparecerá este tema. La atracción hacia un individuo particular es, en última instancia, *sin razón*: “amar a un solo ser, a uno solo en el mundo entero, un acto tan monstruoso de selección parece que debiera contener en sí mismo un cúmulo de razones tan considerables, que nos excusáramos de escuchar su desarrollo, no tanto porque no explicara nada, cuanto porque sería demasiado largo de escuchar. ¡Pero no! El enamorado no puede explicar nada en absoluto. Ha visto centenares y más centenares de mujeres, quizá ha envejecido sin experimentar nada; y súbitamente la ve a ella, la única: Catalina. ¿No es cómico?”. SKS 6: 40 / EV: 40-41.

estético sugiere que en lugar de ver a Don Juan es necesario oírlo.<sup>88</sup> Sale al paso un inconveniente: ¿cómo escuchar a aquel que no posee palabras? No es posible resolver este problema sin explicar qué quiere decir el pseudónimo cuando aconseja dejar de ver a Don Juan. “Dejar de ver” a Don Juan supone abandonar todo intento de pensarlo como un individuo particular dotado de una identidad (física y psíquica) definida. “Escuchar” a Don Juan, por el contrario, significa considerarlo como poder. Concebido de este modo “no se oye a *Don Juan* como a un individuo particular, no se le oye hablar, sino que se oye la voz, la advocación de la sensualidad”.<sup>89</sup> Para comprender en profundidad el sentido de esta frase es necesario remitirse a dos pasajes de la producción pseudónima de Kierkegaard. El primero de ellos se halla en las páginas iniciales del texto que nos viene ocupando. La música, explica el pseudónimo A, está presente en el lenguaje. Con todo, esta presencia no es uniforme: allí donde el lenguaje sirve para transmitir conceptos decrece, pero aumenta allí donde el lenguaje adopta un tono poético.<sup>90</sup> Por otra parte, es preciso no confundir entre la musicalidad del lenguaje y su materialidad. “Si un hombre hablara de tal manera que se oyese los golpes de la lengua o algo por el estilo, no hablaría en absoluto; si oyera de tal manera que, en lugar de oír las palabras, oyese las vibraciones del aire, no oiría en absoluto”.<sup>91</sup> La musicalidad que se deja oír a través del lenguaje no es sensualidad *pura*, sino sensualidad atravesada (determinada) por el espíritu. El segundo pasaje aparece en el § 5 del primer capítulo de *El concepto de la angustia*. En este pasaje, para explicar el grado y tipo de comprensión que Adán tuvo de las consecuencias que se seguirían en caso de transgredir la prohibición divina, Vigilius Haufniensis traza una analogía entre la relación del primer hombre con la orden divina y la del animal con el discurso humano. Adán es incapaz de entender el significado preciso de la expresión “tener que morir”; sin embargo,

nada impide que desde el primer momento se hiciese una idea del espanto que encerraban. A este respecto digamos que incluso el animal puede entender muy bien la expresión mímica y el movimiento en la voz del que habla, sin que por ello haya entendido las palabras.<sup>92</sup>

Articulando ambos pasajes entre sí es posible concluir que la comprensión de un discurso no se dirige exclusivamente a su contenido conceptual. Así las cosas, cuando Don Juan se pronuncia frente a sus seducidas, ellas no son tocadas por el significado conceptual de sus palabras; más bien, reaccionan

---

<sup>88</sup> Cf. SKS 2: 106 / OO I: 121.

<sup>89</sup> SKS 2: 100 / OO I: 115.

<sup>90</sup> Cf. SKS 2: 75 / OO I: 91 – 92.

<sup>91</sup> SKS 2: 74 / OO I: 90.

<sup>92</sup> SKS 4: 350 / CA: 70.

ante la musicalidad que aquellas transportan. El *lenguaje*<sup>93</sup> de Don Juan, por otra parte, no *habla* al espíritu de sus seducidas sino a su sensualidad.

¿Cómo logra Don Juan seducir a todas aquellas a quienes desea? Responde el autor pseudónimo: “[Don Juan] no seduce. Desea, y ese deseo resulta seductor; en ese sentido seduce”.<sup>94</sup> “Desea de manera sensual, seduce con el poder demoníaco de la sensualidad”.<sup>95</sup> Si se presta atención a lo dicho por el pseudónimo debe concluirse lo siguiente: las mujeres creen desear a Don Juan, pero en realidad no es él el objeto de su deseo; lo que verdaderamente ansían, con todas sus fuerzas, es *ser deseadas* por Don Juan, es decir, no desean a Don Juan sino al *deseo de Don Juan*.<sup>96</sup> En su figura culminante, la que se manifiesta en el tercer estadio erótico, el deseo no sólo logra configurar a su objeto, también es capaz de generar deseo. Ese es el irresistible poder de Don Juan: su deseo produce deseo. El deseo alcanza su punto de mayor desarrollo cuando se convierte en principio vital. La música de Mozart transmite de forma insuperable esta idea. En la ópera, la pasión de Don Juan “pone en movimiento la pasión de los otros”<sup>97</sup> personajes, tanto los femeninos como los masculinos.<sup>98</sup> El deseo de Don Juan desencadena la actividad de todo aquello que lo rodea:

Así como, en el sistema solar, los cuerpos opacos que reciben su luz del sol central brillan siempre sólo a medias, brillan del lado vuelto hacia el sol, así sucede con los personajes de esta pieza, en los que sólo está iluminado el lado y el momento vital vuelto hacia *Don Juan* y que, por lo que hace al resto, son oscuros e impenetrables.<sup>99</sup>

---

<sup>93</sup> El término “lenguaje” debe entenderse aquí en un sentido amplio. Incluye, desde ya, a las palabras de Don Juan y a la musicalidad que en ellas resuena, pero también a otros medios de expresión: “Requiebro, suspiros, miradas osadas, ademanes sigilosos, susurros secretos, la peligrosa proximidad y la tentadora distancia”. SKS 2: 105 / OO I: 120.

<sup>94</sup> SKS 2: 102 / OO I: 117.

<sup>95</sup> SKS 2: 105 / OO I: 120. Cf. “¿Pero cuál es entonces la fuerza con la que seduce *Don Juan*? Es el deseo, la energía del deseo sensual” (SKS 2: 103 / OO I: 118). Al respecto, apunta Luis Guerrero: “La fuerza seductora del Don Giovanni emerge continuamente de su naturaleza y no propiamente de su astucia o sus maquinaciones; las seducciones no son proyectos minuciosamente planeados y llevados a cabo, sino que es su misma naturaleza que desborda su fuerza, y es esta misma fuerza la que seduce, no sólo a las mujeres sino a él mismo”. GUERRERO, L., *La verdad subjetivap*. 113.

<sup>96</sup> Y anhelan este deseo sin importar sus consecuencias: “Pero *Don Juan* no sólo tiene éxito con las muchachas, sino que las hace dichosas y... desdichadas; pero, curiosamente, eso es lo que ellas quieren, y sería mísera aquella muchacha que no deseara ser desdichada por el hecho de haber sido dichosa una vez junto a *Don Juan*”. SKS 2: 104 / OO I: 119.

<sup>97</sup> SKS 2: 121 / OO I: 135.

<sup>98</sup> “A excepción del Comendador, todos los personajes están en una especie de relación erótica con *Don Juan*”. SKS 2: 127 / OO I: 140.

<sup>99</sup> SKS 2: 126 / OO I: 139.

## A modo de conclusión

La influencia de la teoría del deseo (*Begierde*) de Hegel sobre el análisis pseudónimo de la metamorfosis del deseo (*Attraa*) ha sido remarcada oportunamente por la investigación especializada.<sup>100</sup> Los estadios eróticos inmediatos (Querubino, Papageno y Don Juan) pueden ser pensados a partir de los tres momentos del movimiento lógico hegeliano: unidad inmediata, diferencia y unidad diferenciada. Empero, no deja de ser posible sugerir que en la reconstrucción sobre la génesis del deseo erótico desarrollada por el esteta A resuena un motivo más antiguo: la voz del Aristófanes platónico del *Sympósion*. La presentación sucesiva de las tres figuras del deseo puede ser pensada como una *traducción* conceptual de lo que Aristófanes expone en un lenguaje mítico.<sup>101</sup>

Cuando le toca su turno para pronunciar su elogio de Eros, Aristófanes explica que la naturaleza original de los hombres era completamente diferente a la actual. La forma primitiva del cuerpo humano se asemejaba a una esfera. Los seres humanos tenían cuatro brazos y cuatro piernas, una única cabeza con dos rostros y dos órganos genitales. Tres, y no dos, eran los sexos: masculino-masculino, femenino-femenino y masculino-femenino. Poseían una gran fuerza física, velocidad y eran prácticamente incansables. Orgullosos de su poder, desafiaron a los dioses, pero éstos sofocaron su alzamiento y, en castigo a su insolencia, y para debilitarlos, los cortaron por la mitad.<sup>102</sup> Desde ese momento, cada uno de los seres humanos se consagra por entero a la búsqueda apasionada de un compañero. Por detrás de este anhelo palpita un ansia más profunda que la gran mayoría de los individuos no consigue aclararse: el impulso a “hacer uno solo de dos y sanar la naturaleza humana (191d)”.<sup>103</sup> Los menos, tras algunos intentos infructuosos, tienen la fortuna de encontrar a su otra mitad, alcanzando, de ese modo, la máxima dicha posible: la restauración de la primitiva integridad perdida.<sup>104</sup>

El discurso del cómico griego tematiza tres momentos fundamentales en la historia de la especie humana: una unidad inicial, una división de dicha unidad y una reunificación final. El pseudónimo A reelabora estas instancias en su teoría de los tres estadios eróticos inmediatos. Lo primero que hay

---

<sup>100</sup>Cf. MCCARTHY, V., “Narcissism and Desire...”, pp. 63 y 65-67; y Cf. DUNNING, S., *Kierkegaard’s dialectic of inwardness...*, pp. 33-39.

<sup>101</sup>Para un análisis de la reelaboración kierkegaardiana del discurso de Aristófanes en *El Banquete*, puede consultarse: RODRÍGUEZ, P., “El mito del andrógino original en Kierkegaard”, en *Protrepis. Revista de Filosofía*, año 2, núm. 4, 2013, pp. 45-67.

<sup>102</sup>Cf. PLATÓN, “El Banquete”, en *Diálogos III*, traducción de Martínez Hernández, Barcelona: Gredos, 2000, pp. 220-222 (189d-190d).

<sup>103</sup>PLATÓN, “El Banquete”, p. 224.

<sup>104</sup>Cf. PLATÓN, “El Banquete”, pp. 225-227 (192c-193d).

que señalar es que eros nace luego de la división del ser humano. El amor es el producto derivado de un evento contingente y hace su aparición en un momento tardío de la historia de la especie, lo que quiere decir, que, como concluye Giovanni Reale, “cada uno de los hombres que encarnaba estos era autónomo, porque en su naturaleza originaria tenía la totalidad y la plenitud y, por lo tanto, no necesitaba de otro”.<sup>105</sup> La similitud con el estadio representado por Querubino resulta evidente.<sup>106</sup> Ni en el estado primitivo del ser humano del relato de Aristófanes ni en el primer estadio del erotismo inmediato del autor estético están dadas las condiciones de posibilidad para la irrupción del deseo porque no hay falta. Sin embargo, la transcripción moderna del mito antiguo incorpora una novedad: mientras que para Aristófanes la situación de los primeros hombres es de plenitud, para el pseudónimo A cierta negatividad (melancolía) es consustancial a esta figura del deseo. El segundo momento acaece con el castigo divino que escinde lo que anteriormente estaba unido; lo mismo ocurre en el segundo estadio cuando el deseo y lo deseado se distancian. Con esta separación se introduce el movimiento erótico que, en uno y otro caso, se interpreta como una búsqueda no del todo lúcida del objeto deseado a través de una multiplicidad. Al individuo de Aristófanes lo impulsa la necesidad de relacionarse con otros cualesquiera; pero lo que sin saberlo añora es hallar su otra mitad. La segunda figura del deseo del pseudónimo A, por su parte, se dispersa en la multitud de las manifestaciones de su objeto; pero también sin plena consciencia de ello anhela la reunificación con *su* objeto. El momento final supone el encuentro del individuo con la parte faltante de su yo originario. Con la aparición del objeto propio, el individuo comprende el significado profundo del erotismo: eros es pretensión de recuperar la unidad perdida. Algo similar, pero a la vez distinto, sucede con el último de los estadios eróticos. Al igual de lo que ocurre con el amante feliz de Aristófanes que sabe que el objeto de su deseo es su otra mitad, es posible decir, no sin abusar del lenguaje, que Don Juan es consciente de aquello que lo orienta, él “conoce” cuál es su objeto. Pero, en su caso, “el deseo halla en lo particular su objeto absoluto, desea lo particular de manera absoluta”.<sup>107</sup> ¿Qué significa esto? Que Don Juan no precisa encontrar un objeto específico para alcanzar la satisfacción, su deseo es tan poderoso que logra transformar a *cualquier otro* –las mujeres– en ese único *otro* –lo femenino. Esta diferencia entre la versión original del mito y su *remake* danesa responde al cambio de

---

<sup>105</sup> REALE, G., *Eros, demonio mediador. El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*, traducción de Rius & Salvat, Barcelona: Herder, 2004, p. 115.

<sup>106</sup> En función del carácter andrógino de Querubino, Karsten Harries ha llamado la atención sobre la proximidad entre la descripción que realiza A del primer estadio y lo que el poeta griego dice sobre la figura primitiva del ser humano (Cf. HARRIES, K., *Between Nihilism and Faith...*, p. 43). Lamentablemente, el análisis de Harries no va más allá de este señalamiento inicial.

<sup>107</sup> SKS 2: 90 / OO I: 106.

paradigma que nace con la Modernidad: en Aristófanes el deseo está determinado por lo deseado (objeto), en el pseudónimo estético es el deseo (sujeto) el que determina a lo deseado.

Cuando antes de la exposición de las tres figuras del deseo el pseudónimo A escribe que incluso “el último estadio aún no se ha hecho consciente”<sup>108</sup> debe leerse que *Don Juan no es auto-consciente*, lo que quiere decir que, Don Juan no se relaciona consigo mismo. ¿Cómo se explica esta característica esencial de Don Juan? El deseo en Don Juan no conoce el fracaso, es una fuerza incontrollable que logra imponerse una y otra vez sobre la realidad.

Cuando *Don Juan* es concebido musicalmente, escucho en él toda la infinitud de la pasión, pero también su infinito poder al que nada puede resistirse; escucho el salvaje apetito del deseo, pero también la absoluta victoria de ese deseo, a la que sería vano querer oponer resistencia.<sup>109</sup>

En algunas ocasiones le sale al paso un obstáculo, pero esta circunstancia no logra mellar su confianza; por el contrario, su deseo se fortalece con este encuentro y gana en intensidad<sup>110</sup> o, para decirlo de modo tal que aquí resuene un eco hegeliano, la aparición del obstáculo superado *reproduce* el deseo.<sup>111</sup> De modo que, a pesar de alcanzar continuamente su satisfacción, en Don Juan el deseo permanece, paradójicamente, insaciable. La figura de Don Juan se agota en este incesante y triunfal salir hacia el mundo y, por este motivo, él no logra relacionarse consigo mismo. La reflexión necesaria para el surgimiento de la auto-consciencia tiene su origen en la frustración del deseo que revierte el movimiento existencial desde el mundo hacia el interior.<sup>112</sup>

---

<sup>108</sup>SKS 2: 80 / OO I: 96.

<sup>109</sup>SKS 2: 110 / OO I: 124-125.

<sup>110</sup>Cf. SKS 2: 110 / OO I: 125.

<sup>111</sup>“La apetencia y la certeza de sí misma alcanzada en su satisfacción se hallan condicionadas por el objeto, ya que la satisfacción se ha obtenido mediante la superación de este otro; para que esta superación sea, tiene que ser este otro. Por tanto, la autoconciencia no puede superar al objeto mediante su actitud negativa ante él; lejos de ello, lo reproduce así, como reproduce la apetencia”. HEGEL, G., *Fenomenología del Espíritu*, traducción de Rocés, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 112.

La generación intencional de obstáculos es una de las principales características del seductor reflexivo: sólo si Cordelia queda constituida como alguien que puede resistir a la seducción, él podrá gozar cuando ella se entregue. Del seductor reflexivo se podría decir que ha interiorizado la enseñanza hegeliana: “al mismo tiempo, la autoconciencia es también absolutamente para sí, y lo es solamente mediante la superación del objeto y éste tiene que llegar a ser su satisfacción, puesto que es la verdad. Por razón de la independencia del objeto, la autoconciencia sólo puede, por tanto, lograr satisfacción en cuanto que este objeto mismo cumple en él la negación; y tiene que cumplir en sí esta negación de sí mismo, pues el objeto es en sí lo negativo y tiene que ser para otro lo que él es... La autoconciencia sólo alcanza su satisfacción en otra autoconciencia”. HEGEL, G., *Fenomenología del Espíritu*, p. 112.

<sup>112</sup>Cf. DUNNING, S., *Kierkegaard's dialectic of inwardness...*, pp. 38-39.

Evaluada desde sus propios criterios normativos, la vida sensual de Don Juan no fracasa. Tal vez sea esta la idea que pretende transmitir el autor pseudónimo cuando afirma que no hay desesperación en el héroe mozartiano.<sup>113</sup> En este pasaje, el término “desesperación” (*Fortvielse*) no posee la densidad teórica que adquirirá en la pluma del autor de la segunda parte de *O lo uno o lo otro*; todavía más lejos se encuentra del valor conceptual que ganará, años más tarde, en las páginas de *La enfermedad mortal*. No obstante, para cerrar la presente investigación, es pertinente preguntar si esta noción, tal y como es elaborada por el pseudónimo ético B, puede aplicarse a la figura de Don Juan. El autor estético afirma enfáticamente que la existencia de Don Juan transcurre bajo una jurisdicción que no compete a la ética.<sup>114</sup> Para ser consecuente con su propia categoría de desesperación, ¿debería el pseudónimo ético aceptar esta limitación? La respuesta más inmediata a esta pregunta es que B tendría que rechazar la posición de A. Ambos autores de buena gana coincidirían en un aspecto fundamental de la cuestión: Don Juan *no experimenta* desesperación. Es completamente lógico que Don Juan no se sienta desesperado porque, como ya se ha dicho, nada parece contrariar su deseo.<sup>115</sup> Sin embargo, de acuerdo con B, la visibilidad de la desesperación no es el criterio más fiable a la hora de determinar si ella está presente o ausente; de hecho, en la gran mayoría de los casos la víctima de la desesperación no tiene noticia de su peculiar condición. Por este motivo, el pseudónimo ético puede establecer que “toda concepción estética de la vida es desesperación, y que todo aquel que vive de manera estética está desesperado, lo sepa o no lo sepa”.<sup>116</sup> Ahora bien, si toda forma de existencia estética es incapaz de evadir la desesperación, entonces tampoco la vida de Don Juan podría escaparse de ella. Pero esto no agota el problema propuesto.

Uno de los más célebres fragmentos de la segunda carta de B es la descripción del perfil psicológico de Nerón. La figura del emperador romano guarda cierta analogía con la de Don Juan: ambos obtienen todo lo que anhelan. No obstante, Nerón está muy lejos de experimentar la alegre dicha del héroe mozartiano. Pese a tener el poder de hacer realidad todos sus caprichos, no logra escapar de la melancolía.<sup>117</sup> La conclusión a la cual B invita a sus lectores es que Nerón es un desesperado. Es muy probable, por otra parte, que Nerón tenga un presentimiento de su situación y que haya adquirido esta “comprensión” de sí mismo precisamente por el hecho de que nada en el mundo puede

---

<sup>113</sup>Cf. SKS 2: 131 / OO I: 143.

<sup>114</sup>Cf. SKS 2: 94-95 / OO I: 110.

<sup>115</sup>El tipo de desesperación que se vuelve patente por un infortunio es la forma más baja de la desesperación (Cf. SKS 3: 200 / OO II: 190), no obstante, puede devenir el punto de partida para una profundización en la experiencia de la desesperación.

<sup>116</sup>SKS 3: 186 / OO II: 177.

<sup>117</sup>Cf. SKS 3: 180 / OO II: 172.

oponerse a sus deseos. Nerón es un desesperado porque al querer *vivir según su deseo*, como todo desesperado, no hace otra cosa más que poner el centro de gravedad de su existencia fuera de sí mismo.<sup>118</sup> La palabra definitiva de B es que sólo quien vive éticamente es capaz de *existir en sí mismo*, lo que quiere decir que, únicamente es capaz de superar la desesperación quien vive éticamente. Ahora bien, si alguien no es capaz de ser un sí mismo, es decir, si alguien no es capaz de relacionarse consigo mismo, no puede ser considerado capaz de superar la desesperación; pero tampoco se lo debe considerar capaz de desesperar. Y este es el caso del representante del tercer estadio inmediato. También para la ética Don Juan está *más allá o más acá* de sus dominios.

## Bibliografía

- Søren Kierkegaard Skrifter* (SKS), edición de N. J. Cappelørn, J. Garff, J. Kondrup, A. McKinnon y F. H. Mortensen, Copenhague: Søren Kierkegaard Forskningscenteret y Gads Forlag, 1997-2009 (55 volúmenes entre textos y comentarios).
- Escritos de Søren Kierkegaard. Volumen 1. De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, traducción de González & Saez Tajafuerce, Madrid: Trotta, 2000 [CI].
- Escritos de Søren Kierkegaard. Volumen 2. O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, trad. González & Saez Tajafuerce, Madrid: Trotta, 2006 [OO I].
- Escritos de Søren Kierkegaard. Volumen 3. O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*, traducción de González, Madrid: Trotta, 2007 [OO II].
- El concepto de la angustia*, traducción de Rivero, Madrid: Orbis, 1984 [CA].
- Etapas en el camino de la vida*, traducción de Castro, Buenos Aires: Santiago Rueda Editores, 1952 [EV].
- BALTHASAR, H., "Revelación y Belleza", en *Ensayos Teológicos. I Verbum Caro*, traducción de Sánchez Pascual, Madrid: Guadarrama, 1964, pp. 127-166.
- DUNNING, S., *Kierkegaard's dialectic of inwardness. A Structural Analysis of the Theory of Stages*, New Jersey: Princeton University Press, 1985.
- EVANS, S., *Kierkegaard. An Introduction*, New York: Cambridge University Press, 2009.
- FIERRO, M., "Elenchos y Eros: el caso de Sócrates y Agatón en SMP. 199C-201A", en *Archai*, núm.14, 2015, pp. 93-108.
- GONZÁLEZ, D., "Genialidad y contemplación en la estética de Kierkegaard", en GONZÁLEZ, D.; LLEVADOT, L. & SAEZ, B. (ed.), *Kierkegaard y las artes. Pensar la creación*, Barcelona: Editorial UOC, 2015, pp. 87-116.
- GONZÁLEZ, D., "Estética y singularización del sufrimiento en las obras de Søren Kierkegaard", en *Convivium*, núm. 21, 2008, pp. 5-30.

---

<sup>118</sup>Cf. SKS 3: 188 / OO II: 179; y Cf. SKS 3: 225 / OO II: 213.

- GONZÁLEZ, D., "Estudio Introductorio. Soren Kierkegaard, pensador de la subjetividad", en KIERKEGAARD, S., *Kierkegaard*, traducción de Rivero, Madrid: Gredos, 2010, pp. I-CX.
- GUERRERO, L. y FLORES CASTELLANOS, J., "*Diapsalmata*: La existencia como vacío en un seudónimo de Kierkegaard", en *Devenires*, vol. XVIII, núm. 35, 2017, pp. 103-136.
- GUERRERO, L., *La verdad subjetiva. Søren Kierkegaard como escritor*, México: Universidad Iberoamericana, 2004.
- HANNAY, A., *Kierkegaard. Una biografía*, traducción de Bravo Jordán, México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- HARRIES, K., *Between Nihilism and Faith. A Commentary on Either / Or*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2010.
- HEGEL, G., *Fenomenología del Espíritu*, traducción de Roces, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- HEGEL, G., *Principios de la filosofía del derecho o derecho natural y ciencia política*, traducción de Vermal, Barcelona: Edhasa, 1999.
- HELLER, A., "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*, traducción de Muños-López Soria, Barcelona: Península, 1999, pp. 135-177.
- LARRAÑETA, R., *La interioridad apasionada. Verdad y amor en Søren Kierkegaard*, Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca/Editorial San Esteban, 1990.
- MCCARTHY, V., "Narcissism and Desire in Kierkegaard's *Either/Or*, Part One", en PERKINS, R. (Ed.), *International Kierkegaard Commentary. Volume 3: Either/Or, Part One*, Georgia: Mercer University Press, 1995, pp. 51-72.
- MILES, T., "*Either/Or*: Reintroducing an Ancient Approach to Ethics", en CAPPELØRN, N.; DEUSSER, H. y SÖDERKIST, B. (Eds.), *Kierkegaard Studies. Yearbook 2008*, Berlin/New York: Søren Kierkegaard Research Center & Walter de Gruyter, 2008, pp. 149-178.
- NORDENTOFT, K., *Kierkegaard's psychology*, traducción de Kirmmse, Oregon: Duquesne University Press, 2009.
- OLIVARES BØGESKOV, B., *El concepto de felicidad en la obra de Søren Kierkegaard*, México: Universidad Iberoamericana, 2015.
- PLATÓN, "El Banquete", en *Diálogos III*, traducción de Martínez Hernández, Barcelona: Gredos, 2000, pp. 143-285.
- REALE, G., *Eros, demonio mediador. El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*, traducción de Rius & Salvat, Barcelona: Herder, 2004.
- RODRÍGUEZ, P., "El mito del andrógino original en Kierkegaard" *Protrepis. Revista de Filosofía*, año 2, núm. 4, 2013, pp. 45-67.
- SCHULZ, H., "Rosenkranz: Traces of Hegelian Psychology and Theology", en *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources. Kierkegaard and His German Contemporaries. Tome II: Theology*, edición de J. Stewart, England: Ashgate, 2007, pp. 161-196.