

1-1-2005

## **Relación música - filosofía en el nivel estético de Soren A. Kierkegaard**

María Cristina Caro Villanueva  
*Universidad de La Salle, Bogotá*

Follow this and additional works at: [https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia\\_letras](https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras)

---

### **Citación recomendada**

Caro Villanueva, M. C. (2005). Relación música - filosofía en el nivel estético de Soren A. Kierkegaard. Retrieved from [https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia\\_letras/566](https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras/566)

This Trabajo de grado - Pregrado is brought to you for free and open access by the Facultad de Filosofía y Humanidades at Ciencia Unisalle. It has been accepted for inclusion in Filosofía y Letras by an authorized administrator of Ciencia Unisalle. For more information, please contact [ciencia@lasalle.edu.co](mailto:ciencia@lasalle.edu.co).

**RELACIÓN MÚSICA – FILOSOFÍA EN EL NIVEL ESTÉTICO DE SOREN A.  
KIERKEGAARD**

**MARIA CRISTINA CARO VILLANUEVA**

**UNIVERSIDAD DE LA SALLE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
BOGOTÁ D.C.  
2005**

**RELACIÓN MÚSICA - FILOSOFÍA EN EL NIVEL ESTÉTICO DE SOREN A.  
KIERKEGAARD**

**MARIA CRISTINA CARO VILLANUEVA**

**Trabajo de grado para optar el título profesional de Filósofa**

**Directora:**

**CAROLINA RODRÍGUEZ**

**Filósofa**

**Docente de la Facultad de filosofía y letras de la Universidad de la Salle**

**UNIVERSIDAD DE LA SALLE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
BOGOTÁ. D.C.  
2005**

**Nota de aceptación**

---

---

---

---

---

---

---

**Firma del presidente del jurado**

---

**Firma del jurado**

---

**Firma del jurado**

**Bogotá D.C. 23 de noviembre de 2005**

***A mi hija por ser el motivo que me anima a seguir***

## **AGRADECIMIENTOS**

La autora de este trabajo expresa sus agradecimientos a:

**CAROLINA RODRÍGUEZ** por su colaboración, además de compartir conmigo su conocimiento, aportando a mi crecimiento profesional.

**UNIVERSIDAD DE LA SALLE**, por ofrecerme los conocimientos teóricos y prácticos en el transcurso de la carrera.

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**, por darme la oportunidad de realizar este trabajo y, por su colaboración durante la realización de este cometido.

**DOCENTES DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**, Por impartir sus propios conocimientos a mi crecimiento profesional, por ser lo guías diarios, durante un período de cuatros años y por su gran espíritu humano.

**FAMILIA CARO VILLANUEVA**, por el apoyo incondicional que me brindaron en el transcurso de mi carrera y por la confianza que depositaron en mí.

## CONTENIDO

	Pág.
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>PARTE I</b>	
<b>1. RELACIÓN MÚSICA FILOSOFÍA EN EL PERIODO ESTÉTICO DE KIERKEGAARD</b>	<b>5</b>
<b>1.1. DON JUAN EN EL DRAMA</b>	<b>5</b>
1.1.1. Don Juan en Tirso de Molina	8
1. Temas principales en el burlador	9
1.1.2. Don Juan en José Zorrilla	11
1 Temas y motivos en la obra de Zorrilla	12
2 El amor	13
3 El honor	14
1.1.3. Don Juan en Moliere	15
<b>2. CREACIÓN MUSICAL DE DON JUAN</b>	<b>16</b>
<b>2.1. Creación del libreto</b>	<b>16</b>
<b>2.1.1. Aspecto musical de la ópera</b>	<b>18</b>
1. Acto primero	18
2. Acto segundo	21
<b>2.1.2. Construcción de personajes</b>	<b>24</b>
1. Héroe romántico	26
<b>PARTE II</b>	
<b>3. Don Juan en Kierkegaard</b>	<b>30</b>
<b>3.1 Estadio estético en Kierkegaard</b>	<b>30</b>
1. Sensualidad inmediata	33
2. Inmediatez musical	35
3. Inmediatez poética	43

<b>3.1.1. La angustia</b>	<b>59</b>
<b>1. Lo demoníaco</b>	<b>64</b>
<b>3.1.2. La desesperación</b>	<b>66</b>
<b>4. CONCLUSIONES</b>	<b>76</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>81</b>



## INTRODUCCIÓN

El presente ensayo monográfico se inscribe dentro del campo de la filosofía de la música, también denominada estética musical, en donde se pretende demostrar la importancia de la música no solo como apoyo para la formulación de enunciados filosóficos sino como generadora de los mismos; la música se ha llegado a considerar vehículo de expresión de ideas e instrumento para la articulación de conceptos. En las producciones musicales y particularmente en la ópera, se observa una intención comunicativa que vale la pena sustraer por medio del ejercicio hermenéutico.

Con relación a lo establecido, este ensayo se adhiere a los planteamientos románticos que posicionan el arte musical en un lugar privilegiado en los sistemas artísticos. Esto es recurrente en la construcción de la filosofía existencial de Kierkegaard, especialmente en su estadio *estético*; en él es perceptible la influencia musical que ejerce en su obra, la música de Mozart, además de retomar preceptos antihegelianos que favorecen según el autor, la representación material de la idea para lograr ser aprehendida por los sentidos como justificación de la existencia estética.

El objetivo central de este ensayo consiste en indagar en la relación que se establece entre la ópera mozartiana y el nivel estético de Kierkegaard; para ello se procede a la reconstrucción de la leyenda de *Don Juan* en la literatura con el fin de reconocer en las obras de los autores Tirso de Molina, José Zorrilla y Moliere, el origen temático de la misma concretado en el joven libertino y la cena macabra, con el propósito de establecer en ellos el traspaso de la cultura barroca, en la que prevalece la temática de la

justicia humana incapaz de frenar la conducta del seductor y la justicia divina imposible de esquivar, hasta la romántica que exalta el sentimiento del amor.

Como forma de complementar lo expuesto anteriormente, se considera indispensable la reconstrucción musical de la leyenda de don Juan en la ópera *Don Giovanni* de Mozart. Esta obra presenta al personaje como absolutamente musical, radicando en ello su poder de seducción. Pese a lo expuesto en el libreto de Da Ponte escrito en 1787, en la ópera se consagra el mito del seductor por su carácter musical, dado que en don Juan se une la genialidad sensual y la música, como bien lo expresa Kierkegaard: “*La genialidad sensual es el objeto absoluto de la música*” (Kierkegaard, 1967: 78)

La segunda parte del capítulo desarrolla el estadio estético en Kierkegaard, representado en la figura arquetípica del seductor. Don Juan se halla preso de la inmediatez, siendo esta categoría el paradigma estético que procura en el hombre la falta de unidad en su existencia por responder al placer sensual y el erotismo que halla en el otro. Esta idea que refleja el sentido de la inmediatez se concibe en el registro de la sensualidad, la música y la caracterización poética en Juan el seductor.

Del mismo modo se plantean las consecuencias de una vida basada en la inmediatez, halladas en la angustia evidente en Fausto y la desesperación en Ashaverus. Finaliza este ensayo con la discriminación de los casos femeninos en la obra de Kierkegaard en tanto que la perspectiva estética femenina se cristaliza en el deseo de permitir ser conquistada y el masculino en el de seducir.

## **Objetivo general**

- Relacionar la obra mozartiana con el estadio estético en el pensamiento de Kierkegaard a partir del arquetipo de Don Juan.

## **Objetivos específicos**

- Elaborar la reconstrucción literaria de la leyenda *don Juan* para establecer los orígenes y los elementos que conforman la misma, como mecanismo de transición de la cultura barroca a la romántica.
- Reconstruir el arquetipo de Don Juan desde la perspectiva musical propuesta por Mozart.

Teniendo en cuenta que el perfil de egresado ofrecido por la Facultad de Filosofía y Letras es de carácter humanista, en la medida en que pretende integrar la literatura y la filosofía, el presente ensayo monográfico se inscribe dentro de esta tendencia, dado que al promover un ejercicio en torno a la filosofía de la música permite el desarrollo de discursos de carácter interdisciplinario, que promueven el diálogo entre saberes.

A partir de los postulados del arte se pretende incursionar en el tema de la estética musical, tomando como referente la ópera mozartiana, entendiendo que este compositor es un precedente importante en la esfera musical y que su música constituye lo que en términos hegelianos se

plantea como un filosófema que necesita ser esclarecido e interpretado, con base en la lectura de Kierkegaard.

Así pues, este ensayo se constituye como un aporte en el campo de la estética musical, para la comprensión de la filosofía existencial danesa del siglo XIX representada en Soren A. Kierkegaard, gran exponente del existencialismo cristiano en cual toma importancia la figura de Don Juan al constituirse como símbolo del individuo que basa su existencia en lo inmediato como posteriormente se explicará; alejando de sí la presencia de Dios.

## PARTE I

### 1. RELACIÓN MÚSICA Y FILOSOFÍA EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE KIERKEGAARD

Esta primera parte del ensayo se centra en la descripción y análisis de los precedentes tanto musicales como literarios o dramáticos de la leyenda de Don Juan, teniendo presentes las versiones que han procurado el traspaso de leyenda al mito consagrando al seductor, como apoyo para una mejor comprensión de la estructura del período estético de Kierkegaard, dado que el principal objetivo de este ensayo monográfico va dirigido hacia la construcción de dicho período.

#### 1.1. DON JUAN EN EL DRAMA

Las recreaciones literarias de la imagen de don Juan tienen “el burlador de Sevilla” como el mayor de los prototipos establecidos, en las diferentes composiciones es propiamente la de Tirso de Molina la que reconoce su individualidad al otorgarle un nombre específico: *Don Juan Tenorio*, lo que implica su vinculación a un grupo social y a una noble familia de la cual desciende pero a la cual causa constantes vergüenzas; especialmente esta versión le presenta como un joven aristócrata destacado por la maldad y el odio profundo hacia sus semejantes con todo lo que ello implica; la desvinculación y el desacato a normas sociales. De modo que en su carácter se visualiza lo demoníaco rehusado por la religión, haciéndole merecedor de un castigo sobrenatural; allí se denotan las tendencias de la época que desechan la posibilidad de la salvación cristiana optando por arrojarlo al infierno. Esta idea de lo demoníaco se concreta en don Juan en la España del

siglo XVII por primera vez, como lo expone Pahlen en su libreto de *Don Giovanni*.

En la obra de Tirso de Molina se presentan cuatro víctimas de la seducción o inconstancia donjuanesca, ellas son: la duquesa Isabela, la pescadora Tisbea, la dama Ana y la campesina Belisa, que se consolidan como precedentes importantes en la posterior creación del libreto de Lorenzo Da Ponte a través del cual resalta la naturaleza seductora y circunstancial de don Juan, un personaje que sufre continuas transformaciones en su recorrido histórico en las cuales pasa de ser un maniático y delincuente sexual a violador y posteriormente a seductor cruel e incapaz de encontrar una mujer gracias a la cual redimir su situación.

En esta constante búsqueda determina su vida en función del pecado que acepta como el único camino frente a sus diversas posibilidades, es común encontrar en su imagen el registro de faltas tales como: " *La seducción bajo la falsa promesa de casamiento, violencia, violación, adopción de falsa identidad, homicidio en duelo, blasfemia y sacrilegio* " (Pahlen, 1993: 58), delitos que cobran mayor significado en proporción de la clase social del ofendido, que por tanto hallan reparo con el posterior cumplimiento de las exigencias sociales; lo cual revela que la trasgresión a una dama es subsanada si ella pertenece a un elevado nivel social con el posterior casamiento; de modo que la mujer centro de la actividad donjuanesca va perdiendo progresivamente su valor individual.

Este recorrido histórico de la figura de don Juan ha proporcionado las bases para su traspaso de la cultura barroca hasta la cultura romántica, especialmente ello se observa en las versiones de Moliere que induce al

personaje a un ateísmo que desde ya le divisa como un ser sobrenatural y capaz de concretar sus propias leyes conforme a sus intereses; Bertati precedente musical directo de Da Ponte del cual extrae los elementos básicos para la construcción de su libreto; Da Ponte aunque en varias ocasiones se ha considerado estéril el libreto con relación a la composición musical de la obra, pero que definitivamente da cuenta de las características esenciales del drama y del personaje; finalmente Zorrilla que le otorga un sentido cristiano tanto al personaje como a la obra gracias a que redime a su héroe por el sentimiento del amor.

Los motivos anteriormente expuestos son la justificación de la presencia de los autores citados, dado que en ellos se evidencia el traspaso de la cultura barroca en donde la leyenda retoma directamente los elementos del folclore español para la creación de la misma, hasta concluir por lo menos en lo que respecta a los intereses de este ensayo, en el romanticismo cuando en la figura se exalta el yo y en el la libertad que promulga este movimiento.

Es importante destacar el acompañamiento que requiere esta figura de un hombre del pueblo que advierte en su amo aquellas conductas que en algunas ocasiones reprueba y en otras admira pero de las cuales logra extraer el mejor beneficio, de modo que siempre encuentra un motivo más para mantenerse unido a éste aceptando aquellos designios de su amo que rozan la bajeza, este caso alude propiamente al acto de arrojar en brazos de su criado a una de sus antiguas seducidas.

### 1.1.1. Don Juan en Tirso de Molina

Si bien en la obra de Tirso de Molina no se descubre el origen de esta leyenda, es considerada como la configuración moderna de la misma, en la cual don Juan se caracteriza por un insaciable deseo de seducción por el cual asesina, quebranta normas sociales y es finalmente castigado por una intervención sobrenatural. Este fraile español de nombre Gabriel Téllez (1581?-1648) resalta en su obra la tradición literaria y el folclor de la España del siglo XVII al cual pertenece, como lo destaca Eduardo Galan Font en su texto *Don Juan: Tirso de Molina, José Zorrilla*, en donde expone los dos elementos de dicho folclor hallados en: el *joven libertino* y la *cena macabra* que imprimen en la obra una connotación religiosa por medio de un personaje que invita a la estatua del comendador a cenar en su casa incitado más por soberbia que por su carácter escéptico. Estos elementos constituyen en las primeras versiones el soporte temático que en posteriores interpretaciones es desplazado por el tema del amor como en la obra de Zorrilla.

Dichos motivos son evidentes en el *Burlador de Sevilla* y se recrean gracias a la inspiración producida según este texto, en el conde de Villamediana *don Juan de Tasis* de quien se dice mantuviera relaciones con Isabel de Borbón esposa de Felipe IV, mas como ya se ha estipulado los modelos literarios españoles preexistentes son suficiente fuente de inspiración para la creación de la obra, como lo sostiene Menéndez Pidal ( Pidal, citado por Galan, 1991: 14) quien les reconoce en los romances que ha localizado en Corueña donde ocurre la invitación a cenar a una calavera, ello se observa en el siguiente fragmento: “ *Calavera, yo te brindo esta noche a la mi fiesta* “ (Pidal, citado por Galan, 1991: 11) y en los hallados en Riaza, donde esta invitación se realiza a una estatua, cito nuevamente el texto: “ *Un día señalado/ fue un caballero a la iglesia/ y se vino a arrodillar/ junto a un difunto de piedra... para la noche que*



*viene/ yo te convido a una cena* ”, ( Pidal, citado por Galan, 1991: 12) como ejemplo para afirmar la contingencia de la existencia o no del conde de Villamediana.

De igual modo ello lo corrobora Said Armesto y Ramiro de Maetzu, (Citado por Galan, 1991:14) el origen de la leyenda de la cena macabra se da en la Galicia de los siglos XVI y XVII y hace referencia a los antiguos ritos funerales, donde por costumbre se tiene la celebración de la fiesta de los muertos el día 2 de noviembre.

## **1. Temas principales en la obra de Molina**

Tirso de Molina despliega a lo largo de su obra su propio punto de vista respecto de la decadencia social y moral de su época. Por estos motivos se refleja en ella como tema central el de la *justicia humana*, debido a que le considera débil dada su impotencia para castigar los actos de don Juan; quien se ve protegido gracias a la condición social de su padre y que él reconoce al pronunciar estas palabras: “ *Si es mi padre/ el dueño de la justicia/ y la privanza del rey/ ¿qué teméis?*” ( Molina, 1944: 93). Y en segundo lugar el tema de la *justicia divina* representada por la estatua del comendador encargada de castigar las ofensas que se han cometido en contra de su honor y el de las mujeres seducidas; motivos que me llevan a considerar que el sentido religioso de Tirso se halla en la reprobación de los actos injuriosos de don Juan quien no consigue el perdón y es castigado por la justicia divina imposible de esquivarse, por lo que se hace evidente la necesidad de vivir en gracia con Dios según la visión moral de Tirso.

El tema de la justicia despliega a su vez el de la *corrupción social*, ( Galan, 1991: 38) que se hallan incubiertos por un falso espíritu de religiosidad promulgado por la sociedad española de su tiempo, Tirso denuncia esta situación por medio de don Juan; un ser que vive en el presente y sin la inquietud del futuro alejando de su mente el arrepentimiento; ello es destacado en su frase *¡Qué tan largo me lo fiáis!*, que cristaliza el espíritu mundano del personaje respecto de la percepción femenina en dos casos: primero al imponer en la elección de la mujer a seducir la casualidad de las circunstancias que le impide diferenciar una mujer de la siguiente y, en segundo lugar establecer la relación en el límite de tiempo necesario para satisfacer su deseo sensual.

En estas primeras versiones don Juan no es un personaje que se rebele en contra de las reglas sociales y las doctrinas cristianas, solo que condensa los efectos de estas dos estancias en beneficio propio de acuerdo con sus principios elaborados con base en la sensación de juventud, que le despliega el presente como una fuente inagotable de sensaciones en el que descubre las reglas sociales, éticas y religiosas fuera de su ideal y del tiempo con el que cuenta para la realización de sus actos.

La obra de Tirso de Molina es estrenada en 1630 y don Juan Tenorio de José Zorrilla en 1844, en medio de los cuales se hallan las versiones de Antonio Zamora de *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, mediando una distancia cronológica de dos siglos relevante para entender los nuevos elementos que introduce en su versión de don Juan Tenorio, analizados a continuación.

### **1.1.2. Don Juan en José Zorrilla**

La obra de Zorrilla se desarrolla en un período romántico que le provee de nuevos elementos como la mezcla de lo trágico y lo cómico, la exaltación del sentimiento amoroso y el lenguaje retórico como lo sugiere el texto de Galán, lo que ha procurado que su obra presente grandes innovaciones respecto de la versión de Tirso considerada una creación barroca cuyo fin es moralizante; Zorrilla impone en el mito de don Juan su propia consideración religiosa que se sintetiza en la idea del arrepentimiento como salvación del hombre y la exaltación del amor más allá de la muerte por el recuerdo. Las principales discrepancias en los dos autores estriban en la intención que los mismos ofrecen en los temas del amor y la salvación del protagonista, como lo refiere el texto anteriormente citado.

En la parte estructural externa, la diferencia radica en el número de actos necesarios para la representación: la obra de Tirso se desarrolla en tres jornadas, donde la primera corresponde a la presentación del burlador y sus acciones seductoras que ejecuta con dos mujeres; en la segunda parte del drama se pacta el matrimonio de don Juan con doña Isabela al mismo tiempo que seduce a una tercera mujer y da muerte a don Gonzalo, la tercera jornada presenta la seducción de Aminta, el desafío de don Juan en su regreso a Sevilla a la estatua del comendador invitándolo a cenar, en la contra invitación se produce su fin antes de lo ordenado por el rey de Castilla. Zorrilla que aprovecha los preceptos románticos, ejecuta su obra en dos partes; en la primera expone lo relacionado con el mundo de los vivos y la segunda la relación de la muerte y la vida en el más allá.

## 1. Temas y motivos en la obra de Zorrilla

Esta versión es original y contribuye a la popularización del mito de don Juan como lo advierte el texto de Galán, gracias a que permite su redención por el amor de Inés; una doncella de dieciséis años símbolo de inocencia y virtud, quien incita a don Juan a desear vivir en gracia con Dios y poseer confianza por la sinceridad de su arrepentimiento en la clemencia de este, porque si bien la obra culmina con la muerte de don Juan esta es a manos del capitán Centellas y no de la estatua del comendador.

Aun más interesante se presenta el momento de su arrepentimiento, que se presiente en un soliloquio donde exalta su deseo de transformar su alma a fin de vivir en gracia: “*¡Hermosa noche! ¡Ahí de mi/¿cuántas como èsta, tan puras, / en infames aventuras/ desatinado perdí?;* ( Zorrilla, 1944: 482 ), en la cual Zorrilla anuncia en un mismo instante el amor de don Juan y la fidelidad que guarda a su recuerdo, cuando el protagonista expresa: “*En ti nada màs pensó / desde que se fue de ti, / y desde que huyò de aquí / solo en volver meditó* “ ( Zorrilla, 1944: 483 )

Mas es de notar que la capacidad de amar atribuida en esta versión a don Juan, le presenta como humano contradiciendo su esencia seductora, menguando de este modo su aspecto mítico, resumido esta frase: “*Pues el amor es el principal enemigo del seductor y del amor es el honor*” ( Florez, 2003: 78 ) lo que hace eminente la reconstrucción de los conceptos del amor y el honor en Don Juan.

## 2. El amor

En la obra de Zorrilla el concepto del amor posee connotaciones morales y ello lo acerca al aspecto religioso como elemento necesario en la sociedad española para referirse a la virtud que posee doña Inés, dado que ella es la figura en quien converge este sentimiento gracias a lo cual su presencia es de gran importancia para la salvación de don Juan. Este aspecto corrobora la carga romántica del personaje que se humilla ante el comendador a quien anteriormente había pedido la mano de su hija y que tras su negación le asesina, acción que se repite luego con don Luis en medio de un duelo, hecho que le obliga a refugiarse en Italia; propiamente este personaje retoma las concepciones del amor cortés.

Desde la configuración de los ideales del amor cortés, se ha observado cómo estos han contribuido para cambiar el sentido de las relaciones entre el hombre y la mujer al considerar suficiente el poder de la realeza y la aristocracia para sobrepasar todo obstáculo interpuesto en el camino de la seducción hacia ella, del mismo modo ha producido un cambio en el papel de la mujer que ha pasado de receptora a dadora por gusto propio de su amor al hombre, gracias a que adquiere una nueva visión de sí misma y de sus relaciones con el sexo opuesto; lo que la lleva a reconocer en la actividad sexual el placer y en el matrimonio un formalismo necesario para cumplir con las exigencias sociales. Más el real sentido del honor y el amor se conserva tan solo en la población campesina, así lo observa Tirso quien en su obra se refiere a los caballeros del siguiente modo: *“La desvergüenza en España se ha hecho caballería”* (Molina, 1944: 92)

### 3. El honor

El honor, entendido como: *“Virtud y probidad, por un lado, y como gloria y buena reputación de una persona”* ( Florez, 2003: 78 ) Así pues, se presenta a don Juan y a don Luis como símbolos del honor que defienden ultrajando el del prójimo. Mientras don Juan a lo largo de la obra reivindica su honor ante sí mismo y ante la sociedad gracias al amor, de modo distinto acontece en don Luis en quien esta reivindicación no alcanza su trasfondo, esencialmente por dos argumentos: su amor no es suficiente para transformarle y porque falta a la palabra que ha comprometido en la apuesta realizada con don Juan de la cual sale perdedor.

En este contexto social en donde el honor se presenta en relación directa con la mujer; aunque tal vez ella en sí no posea honor más que el atribuido por el hombre que la acompaña sea este su padre, hermano o esposo, lo que la relega al sentido objetual. El honor que se ha mancillado en doña Isabel y doña Ana no halla reparo en la justicia humana dado que su deshonor se protege a través del silencio, aunque este encubra el delito de don Juan lo que de todos modos acontece dada la protección que le ofrece la posición de su padre.

Por medio de estos conceptos del amor y el honor es posible hacer un seguimiento de la moral en la sociedad española del siglo XVII que resulta bastante inocua, de lo cual se sigue la existencia de un joven incapaz de responder a las exigencias sociales y cristianas, anteponiendo a ellas el vivir exclusivamente por sí y para sí mismo, por lo cual la muerte de don Juan se halla en coherencia con sus propios principios dado que se niega a

reivindicarse más allá de la obra de Zorilla, con los principios establecidos por la sociedad.

### 1.1.3. Don Juan en Moliere

La versión de Moliere es relevante para la consecución de esta investigación en tanto que sus elementos se consolidan como precedente valioso para la posterior construcción del libreto de Da Ponte, debido a que tiñe su personaje de elegancia, cinismo y racionalidad pasando de la soberbia que en Tirso es el motivo de la invitación al comendador, al escepticismo propio de quien se considera ateo vertiendo el móvil de su acción en la seducción a la mujer y la burla, a la conquista ello divisa el aspecto mítico que esconde el personaje y que se concreta en su expresión musical en Mozart. Moliere y Mozart coinciden en dotar el personaje de una fuerza irresistible de seducción acortando el tiempo que dedica a la misma en cada mujer, hecho que le impide tener presente la idea del amor, por ello se concluye que don Juan no ama sencillamente porque no tiene tiempo para amar, de modo que asimila el amor como su enemigo.

Esta obra se halla filtrada del ambiente francés en el que habita su autor, donde si bien no se autorizan las libertades del amor, ellas son permitidas en tanto no trasciendan o amenacen la moral social; de allí se desprende la concepción del amor para esta nueva obra, referida del siguiente modo: *“¿Cómo quieres que uno se ate para siempre a la primera mujer que nos interesa, que se renuncie al mundo por ella y que uno no tenga ojos para nadie?”* (Moliere, 1944: 127)

En la obra de Moliere se vislumbra el punto de encuentro con el libreto de Da Ponte, quien gracias a su predecesor desdibuja los sentimientos de venganza, para en lugar de ello hacer primar la esperanza de la reconciliación personificada en doña Elvira, a quien se le permite ser la última mujer en la vida del seductor encargada de conducirlo de vuelta.

Más allá de la creación literaria es recurrente la creación musical en la ópera de Mozart dado que este es el precedente y el pretexto necesario para abordar la temática del estadio estético en Kierkegaard, por ello a continuación presento los aspectos más relevantes de ésta ópera con relación al objetivo principal del texto.

## **2. CREACIÓN MUSICAL DE DON JUAN**

### **2.1. Creación del libreto**

El libreto escrito por Da Ponte se basa en la obra *Don Giovanni* de Bertati (1735-1815) quien elabora un texto para Cimarrosa del celebre *Il matrimonio segreto*.

El libreto de Da Ponte resalta básicamente dos aspectos de la figura de don Juan; de un lado su deseo seductor por el cual es continuamente atraído por el aspecto físico de la mujer, actividad que le obliga a obviar la parte interior de la misma; de otro lado destaca su destreza seductora aunque el libreto obligue al personaje a valerse de diversas artimañas para lograr su objetivo a falta de hallar en sí mismo el elemento necesario para lograrlo, llegando en cierta forma a romper el mito del seductor al presentarle como un fracasado durante el



tiempo en escena donde sus continuos éxitos se dan por supuestos; insuficiencia del libreto que se subsana por el carácter musical no solo de la ópera sino de los personajes como argumento suficiente para justificar su seducción, pese a las múltiples debilidades del libreto que los alejan de la credibilidad del público, don Juan se presenta como un héroe mozartiano y por su aspecto musical como un mito.

El libreto presenta además una figura que va tornándose atea, ello posiblemente lo retoma de la versión francesa de Moliere que le lleva a comportar una actitud que impone respeto, dado que vive conforme a los principios a los cuales desea continuar obedeciendo; ellos han de ser los denominados por Kierkegaard principios estéticos.

Otro aspecto del libreto se da en el especial cuidado que presenta Da Ponte en los diálogos establecidos entre los personajes durante la obra, a fin de ser coherente con la realidad social de cada uno de ellos, recreándolos bajo el influjo del humor o la sutileza dependiendo del caso, lo que permite al texto ser lo suficientemente abierto para permitir a Mozart con su música, hacerle oscilar entre lo trágico y lo cómico.

Estos dos elementos, lo trágico y lo cómico en la obra mozartiana, se convierten en tema de discusión por la dificultad hallada para definirlos dentro de un parámetro establecido, Mozart conciente de ello establece el "*dramma giocoso*"; incluye en la argumentación de su ópera *Don Giovanni* elementos serios como la representación del personaje principal envuelto en llamas al final de la ópera y la introducción de trombones que para la época son exclusivos de la música solemne y religiosa, de este modo trasciende no solo los parámetros de la ópera seria o cómica sino los del bien y el mal; su obra refleja

la intención de desarrollar una visión seria de la vida entendiendo que ello significa abordar las perspectivas cómicas y trágicas que encierra la misma, por ello es posible considerarle como una ópera seria en la que tanto lo trágico como lo cómico se unen perfectamente, una apreciación de ello se desarrolla en el texto de Turner, *Mozart el hombre y su obra*.

### **2.1.1. Aspecto musical de la ópera**

Mozart consigue por medio de su creación musical expresar la grandeza de Don Giovanni. Ello es posible gracias a la primacía musical que en él se percibe sobre las demás artes<sup>1</sup>, y gracias a que acierta en la combinación musical con el contenido. Esta composición de 1787 se considera la mejor creación operística del mito de don Juan, desarrollada en dos actos; donde el primero despliega la carga dramática en la conexión de los temas y los aspectos musicales, para en el segundo acto representar esta carga en las llamas que consumen a don Juan quien continua sin arrepentirse mientras es devorado por las llamas del infierno, al tiempo que deja disminuida la presencia de los demás personajes; a continuación presento la sinopsis del argumento de la ópera *Don Giovanni*.

## **1. Acto primero**

Leporello, sirviente de don Juan oficia de centinela en una más de las aventuras amorosas de su amo, instante que aprovecha para reflexionar sobre lo denigrante de su situación, siendo interrumpido por su amo quien intenta

---

<sup>1</sup> En una carta de 1781 que escribe a su padre declara: “ La poesía debe ser hija obediente de la música, ella debe ser el centro en el cual gire la acción dramática” y más adelante continua: “tanto mas habrá de gustar una ópera cuanto mejor elaborado este el plan de trabajo y si ellas se han escrito en función de la música y no de esta o aquella miserable rima” ( Fubini, 1970: 255 )

huir con gran premura ocultando su rostro dado que una dama lo persigue, al alcanzarle se da inicio a una frenética lucha mientras Leporello observa tal situación; ella es doña Ana hija del comendador quien tras los gritos corre a su encuentro de ella, hallando allí su muerte a manos de Don Juan acto tras el cual se ve obligado a huir acompañado de su criado quien reprocha las acciones de su amo quien a su vez le amenaza. En tanto los que han quedado atrás intentan en vano hallar al responsable de tal acto. Doña Ana al descubrir el cadáver de su padre se desmaya e incita a su prometido Octavio a tomar venganza.

A continuación Don Juan y su criado mantienen un jocoso diálogo en el cual Leporello continúa reprochando la vida de bribón que lleva su amo, concluyendo esta escena con las paces entre ellos, en medio de lo cual don Juan se prepara para una nueva aventura, observa pronto a su víctima cuando advierte que se trata de doña Elvira; una antigua seducida que ha viajado a Sevilla en búsqueda de su seductor, lo que confiesa en su canto mientras Leporello por ordenes de su amo intenta distraerle para que este pueda iniciar su fuga relatándole el *aria del registro* en donde consigna las múltiples aventuras de su amo.

Pronto el escenario se transforma en un festín donde participan los novios Zerlina y Masetto, al cual se acercan amo y criado abrigando este último la esperanza de conseguir alguna amante, allí el amo invita a todos al castillo quedándose atrás con la novia en medio del descontento de Masetto quien le llama falsa e infiel, ella se defiende del ataque del seductor aduciendo su compromiso, más este le promete casarse con ella inmediatamente para lograr su objetivo; en medio de lo cual aparece Elvira e interrumpe la ofensa que se aproxima. Hábilmente Don Juan entra en un doble juego y hace creer a Elvira la contingencia de esta aventura a su vez que comenta a Zerlina la locura en la

que se halla Elvira; la escena concluye marchándose ellas del lugar dando paso a un desafortunado encuentro de don Juan con doña Ana y don Octavio, a quienes ofrece sus servicios para hacer pagar tal ofensa, con tan mala suerte que reaparece doña Elvira para prevenir a los presentes de la maldad de don Juan quien intenta convencerles nuevamente de la locura de esta. Doña Ana empieza a intrigarse y a reconocer en él, el villano que intentó seducirla y dio muerte a su padre posteriormente ya no hay duda de ello e incita a su prometido a tomar venganza comprometiéndose este con ello.

En tanto que Leporello solo piensa en cómo apartarse de su amo, mas cuando este aparece el criado confirma que ha realizado todo conforme a las exigencias de este; llevar los invitados al castillo, momento en el que entona el *aria de la champaña* donde expresa su único ideal; *Gozar de la vida sin limitaciones*, (Pahlen, 1993: 240 ) concluida la fiesta, y en medio del sueño de los campesinos: los novios Zerlina y Masetto discuten; finalmente ella logra calmarle, en tanto que don Juan reaparece tal vez con la intención de concluir esta seducción fallida esta vez por la presencia de Masetto quien se había escondido para observar a su novia; astutamente don Juan presume llevarle para su encuentro y posterior reconciliación. Tras ello aparecen tres máscaras bajo las cuales se ocultan doña Ana, don Octavio y doña Elvira que desean hallar al culpable de tantas tragedias jurando vengarse de él.

Don Juan intenta nuevamente acortejar a Zerlina; en este instante tres orquestas tocan igual número de danzas para acompañar a todos los asistentes, mientras Leporello se propone distraer a Masetto según el plan de su amo; las máscaras que observan tal escena se acongojan motivo que produce en Ana constantes desfallecimientos, ante el consejo de sus dos acompañantes de disimular con el fin de cumplir a cabalidad su plan.

En la siguiente escena Zerlina es arrastrada en contra de su voluntad por don Juan, en medio de gritos intenta esquivar tal acción ante el desconcierto de los asistentes; hábilmente don Juan finge encontrar a Leporello cometiendo tal falta, pero es a él a quien han descubierto y hasta allí llega el engaño; cae el telón para dar inicio al segundo acto.

## **2. Acto segundo**

El segundo acto da inicio con una discusión presentada entre amo y criado que insiste en abandonarle por haber amenazado su vida, don Juan le convence de la necesidad de este acto para sosegar la situación y le compra con unas monedas de oro, mientras se prepara para una nueva aventura, esta vez es la doncella de doña Elvira para lo cual considera conveniente intercambiar su ropa con las de su criado a fin de ganar la confianza de la doncella, pero nuevamente esta aventura fracasa. Doña Elvira quien a propósito aparece en el balcón para cantar su dolor es víctima una vez más dado que don Juan le arroja en brazos de su sirviente; don Juan observa más adelante una multitud de campesinos exaltados por Masetto para cobrar venganza, este supone que es a él a quien buscan y se las ingenia para sepáralos quedando a solas con Masetto a quien engaña y quita sus arma, las mismas con las que le proporciona fuertes golpes, don Juan escapa y llega Zerlina tras los gritos de su novio a quien promete cuidarle si aleja los celos que le acompañan.

Seguido de ello Elvira y Leporello haciéndose pasar por su amo, tropiezan con Zerlina quien le culpa de tal agravio en contra de su Masetto, con lo que atrae la atención de Ana y Octavio; Elvira intercede ante ellos para protegerlo pero es demasiado tarde todos quieren tomar venganza, ante tal situación Leporello confiesa su verdadera identidad en medio del desconcierto de todos, que aún

así le culpan de lo sucedido; Masetto resume el sentimiento de todos sugiriendo matarle a golpes, don Juan logra escapar ya que no hay duda de que él es el villano que causó todo aquello.

Ambos criado y amo aparecen en el cementerio, encuentro muy a pesar de las intenciones del criado, que escucha reír a su amo tras recordar las aventuras que ha pasado en las últimas horas sin compartir su misma emoción: mas su dicha es interrumpida por una voz, don Juan desenvaina su espada pero ello es inocuo dado que se trata de una voz sobrenatural que prontamente don Juan logra descubrir; es la estatua del comendador a quien él mismo ha dado muerte y a quien invita a cenar personalmente tras el recelo que acompaña a su criado, con la aceptación por parte de la estatua estos dos marchan a casa.

Aparte Ana y Octavio dialogan sobre sus planes de matrimonio pero en ella no cabe el pensamiento de felicidad mientras la ofensa a su padre no este sanada, en la penúltima escena don Juan se halla listo para la cena en medio de su buen humor; tomando vino y manjar. Leporello le sirve y observa con envidia a su amo quien disfruta de todo aquello, Elvira reaparece con la intención de salvar el alma de don Juan, dispuesta a olvidar y perdonar los agravios cometidos en contra suyo, desesperada ante la negativa e imposibilidad de tal pretensión se aleja. Don Juan envía a su criado a averiguar de donde provienen los gritos que empieza a escuchar pero este se esconde despavorido así que don Juan acude personalmente a abrir la puerta e invita con un noble gesto a la estatua del comendador a la mesa.

Mas la intención de la estatua es realizar la contrainvitación a don Juan para lo cual pide estrechar su mano como símbolo de aceptación, en consecuencia de este acto se abren las puertas del infierno y don Juan no puede evitar ser

arrastrado por las fuerzas del más allá, mientras dice no al arrepentimiento. Así culmina la obra con la muerte de don Juan en tanto que los sobrevivientes cantan al unísono: *Ese es el fin merecido de un malvado*, (Pahlen, 1993: 274 ) y vuelven a la cotidianidad de sus vidas.

Así pues se concluye esta primera parte con la delimitación de la figura donjuanesca que despliega su apariencia mediante el constante uso de mascarar como representación de la inconsistencia de su personalidad y de la falta de fijación de identidad y raíces; él posee tierras y propiedades, mas su idea no es sembrar en ellas su futuro, su constante vagar por el mundo es consecuencia del asesinato del comendador que le deja expuesto ante la sociedad, obligándole sus actos continuamente a alejarse de todo contexto.

La obra mozartiana se consagra gracias al dolor que impregna en la acción y el contenido musical como se ha reiterado, presentado como un dolor vivo y destructor que marca la obra desde su inicio con la idea de la muerte y la angustia moral, contenida en Don Juan que se descubre como una amenaza a toda posibilidad de existencia humana establecida en el marco de una sociedad: él es ajeno a estas relaciones dado que hace primar su salvación y beneficio individual ante el bien común, aunque paradójicamente la obra este concebida de tal modo que don Juan se convierta en el centro de todos los personajes que redefinen su camino tras su encuentro con Don Juan.

De este modo doña Ana y don Octavio, que antes mantuvieran relaciones de tipo formal con Don Juan, entran en crisis por la intervención de él; quedando ella expuesta a los prejuicios del seductor; doña Elvira de modo similar a don Juan se halla desprovista de los lazos sociales y afectivos, por el motivo que aduce Kierkegaard: “ *No conoce a nadie en su nuevo mundo... la muchacha lo*

*ha perdido todo, ha perdido el cielo porque ha escogido el mundo y al perder a Don Juan ha perdido el mundo* “ ( Kierkegaard, 1998: 92 ), desesperación que se hace manifiesta en su gestualidad.

En la participación de Zerlina y Massetto se reconoce aún menos la intención de un encuentro con don Juan, ello acontece en contra de su propia voluntad; Leporello que se halla siempre a su lado es encargado de proveer de albergue y seguridad a su amo, sin la intención de abandonarle porque su vida es extensión de la vida misma de don Juan, donde su interés se centra en ser la memoria de las aventuras amorosas de su amo. Por ello se hace evidente la fuerza de don Juan como único motor aunque en ocasiones se ve aplacada por la presencia de doña Ana como contrapeso de su acción, atribuida a doña Elvira en la interpretación de Kierkegaard.

Lo cual hace resaltar como tema central de la ópera el de la seducción y la perturbación social como consecuencia de este acto. Dado que tras su aparición difícilmente es posible restaurar el orden hasta su muerte donde se pierde incluso la importancia de esta restitución.

### **2.1.2. Construcción de personajes**

Un factor más que atribuye grandeza a la ópera *Don Giovanni* de Mozart, se halla por supuesto en la creación de los personajes gracias a la caracterización atribuida a cada uno de estos que admite múltiples lecturas, gracias a que el compositor impregna su obra de unos personajes vivos, contradictorios, cambiantes y complejos.



En medio de su definida unidad temática, son objeto de múltiples personificaciones, (Pujol, 1982: 11) que conceden a doña Ana el ser la encarnación del afán de venganza, en el mismo instante en que se reconoce en ella la grandeza del amor filial; Don Octavio por su parte es tomado como el más cobarde de los hombres y el más fiel compañero; Leporello, servidor incondicional de don Juan, se consolida como la expresión de la existencia paralela de don Juan: de las estancias éticas impuestas por la sociedad que este no ha podido burlar; Doña Elvira es una histérica cuya acción fluctúa entre lo cómico y lo trágico expresando a su vez la concepción más firme del amor; Zerlina una joven campesina se conserva fiel a los principios del amor y el honor, o es la extraordinaria amante que cautiva a don Juan; Masetto es la figura del marido burlable por su condición de campesino, dado que como se ha reiterado en este capítulo don Juan hace gala de su condición noble que más tarde será derrumbada precisamente por ellos; por último la estatua del comendador es el castigo divino o la muerte que sale en busca del sacrílego burlador.

Es obra única gracias a que Mozart permite a la música dar cuenta exacta de la autenticidad e intensidad de los sentimientos que imprime en los personajes, de este modo son salvos de la incredulidad o ridiculez a que son sometidos en determinadas ocasiones por el libreto; Mozart les otorga carácter musical como expresión individual más allá de los personajes, de sus sentimientos y estados de ánimo a lo largo de la acción lo que permite a la orquesta en momentos en que suena para todos conceder a cada personaje definir sus sentimientos de forma individual y convincente sin resentir el efecto de conjunto.

La creación de Mozart es relevante en Kierkegaard, gracias a la consagración del héroe romántico por medio de elementos igualmente románticos

encontrados en él<sup>2</sup> y abordados por este filósofo danés, para una mejor comprensión del texto paso a puntualizar cómo se constituye la imagen del héroe romántico:

## 1. El héroe romántico

El ideal del héroe romántico encontrado en *Don Giovanni* de Mozart es el modelo abordado por Kierkegaard para establecer su prototipo estético en su caracterización poética. Este héroe converge las figuras del enamorado, el superhombre, el sonámbulo, el genio demoníaco, el nómada y el suicida (Argullol, 1984: 282 ) que integran la psicología donjuanesca.

La figura del enamorado es aquella que en mayor medida se descubre en don Juan, dado que en este sentimiento basa su existencia enmarcada dentro de los límites de la pasión amorosa en una concepción estética del amor, que convierte dicha pasión en la actividad a través de la cual sustenta su ser y en él su propia voluntad. Ello le permite contemplar las causas y los efectos de sus acciones en el marco del placer y la sensualidad; determinando el placer y el dolor como hermanos en donde la consumación amorosa se presenta como el punto en el cual se descubre la posesión y la desposesión, dado que cuando cree encontrar la belleza y el amor ya los ha desposeído.

---

<sup>2</sup> El romanticismo en Mozart, según el texto de Jean Chantavane: El romanticismo en la música europea; es evidenciado por toques aislados; en don Giovanni el héroe ya popularizado por una larga leyenda y universalizado en tantas obras. Es marcado desde la obertura con su alusión inicial a la llegada de la estatua durante la escena de la sena para castigar al seductor y luego en el vértigo de la obertura por la que pasan agitados los torbellinos del libertinaje.

Este héroe presenta una especial característica: él no ama seres reales de modo que se conforma con amar su propia concepción del amor, lo que en conclusión convierte este sentimiento en un juego de afirmación y negación de sí mismo a través del otro; ello es la máxima aspiración de la existencia estética que se consagra como el gran acto de la imaginación romántica.

El genio demoníaco se descubre en Don Juan dada la permanente necesidad que presenta de desligarse de todo aquello que lo une a un contexto social, mediante la formulación principios subjetivos que le presentan como un ser moral y consecuente con los mismos; ello revela el origen de esta figura como respuesta a la sociedad racional por medio de un sentimiento de superioridad y deseo de venganza en contra de su tiempo; presupuesto caracterizado en Kierkegaard: “ *Era por naturaleza un espíritu demasiado superior para ser un seductor vulgar*” ( Kierkegaard, 1984: 7 )

Esta idea coincide con la exposición de Goethe ( Goethe, citado por Argullol, 1984: 285 ) en la cual establece que lo demoníaco es aquello cuyas fuerzas no son calmadas por un espíritu humano dado que sobrepasan la naturaleza haciendo necesaria una potencia divina para detenerle; este individuo rehúsa todas las leyes morales e introduce la estética del mal en donde solo acepta la ley moral de la belleza estética creyendo en la existencia del bien como forma apologética de introducir su mal en la existencia, lo cual ejemplifica Kierkegaard:

*“Padecía una exacerbatio cerebri, por lo que el mundo real no tenía para él suficientes estímulos, excepto en una forma interrumpida. No se alejaba de la realidad por ser demasiado débil para soportarla, sino demasiado fuerte; y precisamente en esta fuerza residía su dolencia. En cuanto la realidad perdía su poder de estímulo, se sentía desarmado y el espíritu del mal venía a acompañarle. De eso, él tenía conciencia*

*en el mismo instante en que le incitaban y en esa conciencia estaba el mal “ ( Kierkegaard, 1984:7)*

El sonámbulo se proyecta en los espacios oníricos negados en la perceptibilidad racional y empírica, éstos ven en el sueño de la imaginación una fuente inagotable de estímulos vitales suficientes para transformar la realidad, es decir intenta suplir la carencia de estímulos vitales presentados en tal realidad por medio de la imaginación, cito a Kierkegaard: “ *El espíritu poético era el signo más que él añadía a la realidad; ese signo más consistía en lo poético de que él gozaba, en una poética situación de esa realidad; cuando de nuevo la evocaba como fantasía de poeta, sabía sacar partido del placer. En el primer caso, gozaba en ser el objetivo estético; en el segundo, gozaba estéticamente de su propio ser” ( Kierkegaard, 1984: 6 )*

El nómada es el individuo que viaja constantemente para encontrar fin a su angustia tormentosa, mas en el viaje cada lugar se le presenta como hostil y desconocido, esta necesidad de huir se convierte en fuga a la que recurre como aventura para encontrarse a sí mismo; este nomadismo refleja también la constante desposesión de tierras, familiares y de amores que le hace sentir después de constantes fracasos que vuelve al punto de partida.

El suicida se da como consecuencia de la continua autodestrucción en la que desemboca el sentimiento romántico donde los fracasos marcan su búsqueda, ello le obliga a considerar una búsqueda más ardua por satisfacer sus deseos, empeñándose en alcanzar un anhelo que su corazón desconoce. Este suicidio le ejemplifica como dueño de sí mismo y de su identidad; dado que allí se reafirma, este es el caso de la última escena de don Juan.

Esta progresiva definición de la actividad del héroe romántico presenta una analogía con el propósito establecido por Kierkegaard en su texto *Los estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical*, cuya tesis central se basa en la definición del objeto del anhelo a fin de ser hallado, lo cual será analizado posteriormente.

## **PARTE II**

### **3. DON JUAN EN KIERKEGAARD**

Esta segunda parte del ensayo se propone abordar la temática del don Juan de Mozart a la luz de los planteamientos filosóficos de Soren A. Kierkegaard, que se descubren en su período estético, sustentados en conceptos como la inmediatez pertinente en la seducción; del mismo modo se describen las consecuencias de una vida basada en lo inmediato como la angustia y la desesperación en las figuras arquetípicas desarrolladas por el autor.

#### **3.1 Estadio estético en Kierkegaard**

El estadio estético es en Kierkegaard la primera posición de hombre frente a la existencia que desarrolla en forma de un constante goce hedonista cuyo resultado se evidencia en la realidad exterior, alejando así del individuo la interioridad; este estadio se halla contenido en lo inmediato de la existencia del hombre, idea que posteriormente será desarrollada.

En este período se descubren constantemente objeciones al sistema filosófico hegeliano que justifican la existencia del mismo, tales como: la primacía de la idea frente a la representación material en donde el proceso de voluntad y el proceso de pensamiento se presentan como uno e idénticos siendo el primero el aspecto objetivo del segundo; en segundo lugar la subordinación de las artes a la religión y la filosofía y en las artes la primacía de la pintura frente a la música; en un tercer lugar se condensa el deseo en Kierkegaard de refutar sistema lógico de pensamiento basado en la tesis, antítesis y síntesis dado que en la vida práctica este es imperceptible en la sociedad, además de negar la

actividad revolucionaria pertinente en las artes, ello es el prelude de la consideración del autor de presentar las artes como una actividad independiente de la realización material de tal síntesis.

Las características que distinguen este estadio de sus posteriores etapas: la ética y la religiosa destacan la tendencia en el hombre a no descubrir unidad en su existencia por establecer su actividad en función de la continua obtención del placer; aleja de sí todo pensamiento de futuro o de pasado para abordar el instante sin el compromiso y el dolor aunque en el necesariamente desemboque, obteniendo como principal consecuencia la reducción del otro a simple objeto de satisfacción de los propios deseos.

El recurso más frecuente en las obras de este periodo es el constante uso de seudónimos. El sentido interpretativo de este recurso literario incluye desde los motivos personales con fines de verdad, en donde le es posible expresar su punto de vista respecto de cuestiones religiosas, sociales y políticas sin comprometerse; o como deja prever el autor en uno de sus textos esta característica apoya su idea de la falsedad contenida en la existencia estética, cito a Kierkegaard: “ *Pero desde el punto de vista de toda mi actividad como autor, concebida íntegramente, la obra estética es un engaño, y en eso estriba la más profunda significación del constante uso de pseudónimos*” (Kierkegaard, citado por Hartshome, 1990: 36 )

Su estadio estético es desarrollado en los textos *O lo uno o lo otro, La repetición, Temor y temblor, sus Diarios íntimos, y el Diario de un seductor*, que se caracterizan por la perspectiva cristiana y la influencia de Novalis, en donde la ficción o el pensamiento se presentan como un acto religioso que comprende lo estético. Kierkegaard se apoya en esta tesis para permitir la

interconexión de los diferentes estadios, con el fin de favorecer las exigencias de una vida plena. Ésta es la justificación de la presencia del Juez Whilhemus<sup>3</sup> como representación ética en el plano estético, quien refrenda la incapacidad allí radicada de tomar una decisión rápida y permanente.

En su obra *Temor y temblor* este juez deshace esta condición propia del esteta en su ideal de basar la vida en lo ético, cuyo centro es el matrimonio capaz de redimir el goce estético sin el egoísmo o la desesperación. Resolviendo así la tensión existente entre las dos esferas, la estética y la ética en la transformación del amor erótico en amor conyugal, que a su vez no es suficiente.

Los textos de este período estético presentan la descripción del seductor irredento que no conoce el amor, rescatando además la tendencia en él a la mentira como símbolo de las múltiples máscaras a las que recurre para lograr su objetivo, este perfil de manipulador y mentiroso es característico de los seductores a través de la historia, que se hace relevante en la interpretación de Kierkegaard por presentarse como el impulso para reducir a la persona a simple objeto de posesión, esta es la característica principal de la esencia del personaje y de la vida estética.

Esta característica desemboca en el paradigma estético del pensamiento de Kierkegaard; *la inmediatez*. En este estadio se relaciona la música con la seducción y lo demoníaco por medio de la figura de don Juan; en tanto que éste representa la fuerza seductora natural inagotable y demoníaca, lo que en síntesis Kierkegaard denomina: "*Aquello con lo que engaña parece ser la*

---

<sup>3</sup> Seudónimo utilizado por Kierkegaard en su texto *Las etapas en el camino de la vida*



*genialidad de la sensualidad, cuya encarnación parece ser* “ ( Kierkegaard, 1997: 123 ) que expresa lo demoníaco definido espiritualmente y cuyo deseo destructor converge en el origen de la vida: la mujer. Por ello representan un mismo fin hallado en la expresión de la inmediatez que contiene a su vez la definición del objeto de la música a saber: la genialidad sensual personificada en la figura arquetípica del seductor. Esta inmediatez se percibe según el desarrollo temático del autor en tres perspectivas: la sensualidad, la música y la poesía.

## **1. Sensualidad inmediata**

La sensualidad inmediata es la fugaz fantasía de los estados afectivos que no responden al concepto; es decir que en el salto de la idea a la representación son desviadas caprichosamente por los sentidos sin dar cuenta de la voluntad de la conciencia; haciendo evidente en Don Juan la desesperación ante el mal como realidad del pecado, cuando en una mano posee la libertad y en la otra la desesperación ante la presencia del Comendador: ¡ *Dejaras de reír antes del alba!* ( Pahlen, 1993: 270 )

Kierkegaard establece el origen del mito de *Don Juan* como resultado de una purificación en el centro del cristianismo. Apoyado en el estudio de la historia universal, lo ubica como una figura de la alta Edad Media. Este arquetipo recoge la idea de la *representación*, ello significa que una parte de sí es consciente y la otra inconsciente; debido a lo cual fluctúa entre esencia o individuo. A través de este arquetipo Kierkegaard en su interpretación filosófica ha desecho paralelos establecidos<sup>4</sup>, dejando a un lado la presencia del

---

<sup>4</sup> Es el caso específico de Tirso

comendador como verdadera figura mítica, para establecer en su lugar la fuerza seductora contenida e impartida por Don Juan.

Él es el máximo ideal tanto de fuerza seductora como de debilidad frente a una conciencia religiosa. De don Juan Kierkegaard rescata dos posiciones: la percepción sensible, gracias a la cual el hombre entra en contacto con el mundo material obteniendo la intuición sensible del movimiento real. Y en segundo lugar, logra abolir de sus ideales el desprecio por la carne como primer elemento para olvidar las pasiones del hombre y la reducción del deseo. En la vida práctica Don Juan refleja la realización de la idea en el mundo material que es aprehendido por los sentidos; dado que ningún concepto es válido si no posee existencia en los mismos.

El reino de Don Juan es el de los sentidos, en oposición al reino del espíritu. Él Aleja de sí los valores de la escala ética o religiosa, volviéndose en contra de ellos; en primera instancia aún sin rebelarse, para finalmente oponerse a todo aquello que intente frenar o reprimir su conducta sensual. Al no serle posible llevar su alma romántica a un perfecto equilibrio en este individuo se evidencia una desintegración progresiva perturbándose ante la regla del espíritu aún antes de haber reflexionado sobre ella y haber establecido sus propios códigos. Por ello no encuentra una institución o un ser capaz de deshacer su existencia, ello se divisa en uno de sus parlamentos:

*Comendador: ¡Arrepiéntete!  
¡Cambia tu vida!  
Es la última oportunidad*

*Don Juan: ¡No, no no me arrepiento!  
¡Aléjate de mí! (Pahlen, 1993: 231)*

De ello se deriva que la inmediatez es el paradigma de la vida existencial estética, que hace referencia al hombre cuya vida es exclusivamente instintiva; responde al placer sensual y al erotismo hallando su finalidad en el goce inmediato del instante fugaz, esta existencia inauténtica según Kierkegaard, se halla contenida en lo estético, ello es evidente en Juan el seductor<sup>5</sup> cuando expresa: “ *El instante lo es todo y en el instante lo es todo la mujer: ¡no comprendo por qué se buscan consecuencias! ¡Incluso nos preocupan las consecuencias de si nacen o no hijos* “(Kierkegaard, 1984: 129), esta categoría de la inmediatez es caracterizada por la manipulación que hace de la vida el arte estético de gozar de los demás, debido a lo cual el seductor es ante todo un ser mentiroso; es actor y espectador de sus acciones y de su vida, acciones que presentan su existencia como simbólica y fantástica hallando su mejor medio de expresión en la música.

## **2. Inmediatez musical**

La leyenda de don Juan es ya universal en tiempos de Kierkegaard aunque no es factible su conocimiento de la obra de Tirso o Zorrilla, es posible su acercamiento a versiones nórdicas o danesas como la de Heiberg y por supuesto la ópera *Don Giovanni* de Mozart.

Las concepciones de Kierkegaard respecto del sentimiento musical se hallan especialmente reunidas en su texto *Los tres estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical* publicado en 1843, donde considera el valor de una obra de arte proporcional al valor del alma puesta por el artista en ella, esta estrecha relación se constituye en un doble sentido dado que expresa la relación del

---

<sup>5</sup> Juan o Johannes el seductor, es el protagonista de la novela *Diario de un seductor* de Kierkegaard.

artista como hombre en el universo que le ofrece las diferentes posibilidades de realización del arte como medios para expresar dicha relación.

Tal enunciado corrobora que Mozart se consolida como un importante precedente en el desarrollo de su estadio estético, gracias a la admiración hacia este compositor y su obra, cito a Kierkegaard:

*“Desde el momento en que mi alma se maravilló por vez primera y se inclinó humildemente admirando la música de Mozart, me he entregado con frecuencia a la grata y confortadora tarea de meditar cómo esa deleitosa griega del mundo- al que llamó cosmos, por mostrarse como un todo bien ordenado, un elegante y transparente adorno del espíritu que le anima y reanima- cómo esa gozosa contemplación se repite en un orden de cosas más elevado en el mundo de los ideales, cómo una vez más, hay una sabia Providencia gobernadora, admirable sobre todo el hecho de unir lo que se corresponde: Axel con Valborg, Homero con la guerra de Troya; Rafael, con el catolicismo, y Mozart con don Juan”. (Kierkegaard, 1967: 43)*

Kierkegaard coincide con Mozart en atribuir primacía al lenguaje musical partiendo de los presupuestos románticos en los cuales la obra de arte bien puede escapar a todo intento de análisis en función de conservar la subjetividad; de modo que ella puede ser definida como una vida interior que se comprende en tanto que se relaciona con la nuestra, es decir: porque tiene sentido para cada uno de los individuos que le aprehende a través del órgano más definido por el espíritu según Kierkegaard; el oído.

La importancia del lenguaje musical dentro de la perspectiva estética de Kierkegaard se deriva de considerarle libre de las ataduras propias de la literatura, lo que le permite ser la expresión de sensaciones dado que la entiende como medio abstracto de pura expresión, segándose incluso de la función de otras artes como la poesía; respecto de la música declara el autor

es concebida en contraposición al lenguaje como el medio considerado por él como el más concreto y la música como el más abstracto, ahora bien entrando en un análisis más preciso de la significación de ello, se evidencia la carencia de elementos o parámetros necesarios para determinar lo concreto con relación a lo cual definir lo abstracto, fuera de comprender el lenguaje como el más concreto, derivando de ello lo abstracto como aquello que en mayor medida se aleja del lenguaje, descrito del siguiente modo:

*“Cuando más abstracta es la idea y el medio menor es la probabilidad de repetición, es más abstracto el medio en tanto mas alejado se halle del lenguaje, teniendo en cuenta ello se reconoce que la idea más abstracta ha de ser la genialidad del sentido y el solo puede expresarse por un medio igualmente abstracto: la música “. (Kierkegaard, 1967: 57)*

Kierkegaard concluye además que la idea más abstracta es la del genio sensible, que halla su mejor expresión en la música, lo que desde su perspectiva guarda total coherencia, fuera de sus límites parece infundada ya que el arte consiste precisamente en expresar lo interno por medio de lo externo; es decir dar forma a la idea que de otra manera no tendría existencia posible, siendo así el genio se descubre en la pintura, la poesía o en otro tipo de expresión artística, por ello sus argumentos son insuficientes para justificar la música como única depositaria de esta función. Más es espléndida su propuesta de considerar la idea que precede al don Juan tan abstracta como el medio utilizado para su representación, cito a Kierkegaard:

*“ Pero precisamente porque la idea es tan enormemente abstracta, el medio también lo es; de tal manera que no existe la menor probabilidad de que Mozart tenga jamás ningún competidor. A Mozart le cupo la suerte de haber tenido un material que es absolutamente musical y, por eso, ningún otro compositor podría competir con él, aunque no tuviera otro quehacer que volver a componer don Juan”. (Kierkegaard, 1967: 57)*

Kierkegaard considera que el arte de toda obra clásica se halla en escoger de modo acertado el material o medio más adecuado para expresar una determinada idea, de modo que tanto la idea como el medio elegido se encuentren armonizando para siempre, ello el autor lo explica del siguiente modo:

*“Cuanto más abstracta la idea, menor es la probabilidad. Pero ¿cómo se concreta la idea? Al ser penetrada por lo histórico. Cuanto más concreta es la idea, mayor es la probabilidad. Cuando más abstracto es el medio, menor es la probabilidad; y cuanto más concreto, mayor. Pero esto quiere decir que el medio es concreto. Distinto de que éste sea o se vea en su aproximación al lenguaje; porque el lenguaje es el más concreto de todos los medios “* (Kierkegaard, 1967: 54)

El estudio sobre la ópera *Don Giovanni*, se desarrolla en este texto, que plantea como tema central *el movimiento del anhelo* según el estado de conciencia del sujeto. El orden evolutivo que propone Kierkegaard se desarrolla básicamente en el siguiente modelo; en *Las bodas de Fígaro* el deseo se halla en estado puro mostrándose como un presentimiento cuyo objeto no se halla definido al ser el deseo mismo su propio objeto negándole identidad, de este modo tanto el deseo como su objeto se confunden andrógicamente o en un género neutro como específicamente le denomina Kierkegaard en los *Estudios estéticos*, gracias a que el anhelo halla dentro de sí su objeto sin llegar a reconocerle; y en su búsqueda la melancolía se apodera de él ante la impotencia de hallarle, sueña con el objeto anhelado aunque ya le posee porque está dentro de sí mismo más le parece recordarlo fundando en esta actividad su futuro.

Lo sensual en este primer momento posee una connotación melancólica en tanto que: “ *En el anhelo está lo anhelado*” ( Kierkegaard, 1967: 85 ), que descansa cuando se despierta, más ya en el sueño la angustia vuelve a acongojarle y este estado onírico es su estado natural, así lo expresa

Kierkegaard: “*Dejemos a este soñando, melancólico con lo que tiene, anhelando melancólicamente lo que posee*” ( Kierkegaard, 1967: 88 )

En *La Flauta mágica*, el anhelo despierta sin haber definido su objeto de deseo por ello le observa en la multiplicidad y allí emprende su búsqueda, el objeto aparece y desaparece dentro de cada instante fugaz asegurando un gozo; en este sentido se asemeja a Don Juan debido a que Papageno viaja por el mundo no solo descubriendo sino tomando la victoria de la cual ya estaba seguro: en esta ópera el deseo se consagra a la búsqueda de descubrimientos radicando en esta actividad la causa de su jovialidad, Kierkegaard resume su condición en esta tesis: “*Papageno descubre, Don Juan goza, Leporello revisa*”( Kierkegaard, 1967: 93 )

En *Don Giovanni* los tres estadios logran su unión hasta el punto de definir el anhelo. En esta ópera absolutamente musical el anhelo es el principio y por ello es vencedor y demoníaco como aquello que el espíritu excluye; allí el anhelo es la encarnación de la sensualidad definida, capaz de enfrentarse con todo su poder seductor al mundo racional de la fe saliendo victorioso y esta es la razón por la que su interpretación remite siempre a la inmediatez de la sensualidad pura determinada, ello es reflejado en esta concepción:

*“ Quien a una sola es fiel  
Con las otras es cruel:  
Mi corazón tan amplio  
A todas ama.  
Las mujeres que no dan cuenta de ello  
A mi buen sentimiento llaman engaño “* ( Pahlen, 1993: 137 )

Entendido así, la música define su esencia y su objeto absoluto con la llegada del cristianismo. Porque allí el espíritu se define excluyendo de sí lo que posee una connotación demoníaca; culturalmente la música es asociada por su capacidad de atracción con fenómenos sobrenaturales, temática que hereda del mito. Y en esta continua exclusión ha hecho de la palabra su instrumento de comunicación y más allá de ella, el silencio en un proceso continuo de exclusión musical que le ha permitido a ella determinarse y definirse históricamente.

La importancia de su texto, *Los tres estadios eróticos inmediatos* radican en demostrar lo erótico musical como medio para expresar los estadios estéticos que por ser inmediatamente eróticos son musicales; el autor comprende la existencia del mito y la música como acontecimientos típicamente religiosos, excluidos de sus doctrinas por el deseo de fundamentar el hecho cristiano. Así logra sentar un precedente ante la ideología de las religiones primitivas, para presentarla como acontecimiento histórico por medio de elementos igualmente históricos.

Este hecho descrito en su texto consagra a *Don Giovanni* como ejemplo de la relación absoluta y recíproca de la forma y el contenido; en donde el contenido musical por simplificar las palabras de Kierkegaard: “ *Es lo erótico sensual en tanto principio* ” ( Kierkegaard, 1967: 77), según el autor este tema posee su origen en el cristianismo que en un intento por excluir la carne del mundo desata la sensualidad como potencia representada en don Juan que se perpetua como el espíritu de la carne, como lo declara el autor: “ *La encarnación de la carne o la espiritualización de la carne por el espíritu de la carne*” ( Kierkegaard, 1967: 105 ) cuya existencia es posible en ausencia de la palabra y su sentido reflexivo, cito a Kierkegaard: “ *En este reino no tiene cabida el lenguaje, ni la prudencia del pensamiento, ni el penoso oficio de la*



*reflexión*” ( Kierkegaard, 1967: 107). Don Juan entonces se convierte en la energía del deseo sensual semejante a la experiencia musical, cuya negación se halla en lo verbal debido a que la sensualidad, según afirma el autor es el contenido esencial de la música, tema central de su ensayo que pretende demostrar el carácter musical de don Juan.

Sin los límites impuestos por el espíritu, la música se convierte en expresión del placer físico y la sensualidad que alcanza su definición espiritual, Kierkegaard comprende esta perspectiva en el amor psíquico hallado en la antigua Grecia, hasta comprenderla en lo inmediatamente erótico como las distintas etapas de la sensualidad a través de la evolución histórica de la conciencia del hombre, en donde don Juan representa la idea pura del erotismo. Él, como ser encarnado absorbe del mundo la fuerza que aún no le es suficiente, expresando lo erótico sensual de tal forma que el espíritu lo excluye al ser su negación, es una fuerza seductora que contenida en un solo individuo encierra el contenido musical, como lo expresa Kierkegaard: “ *La idea de la genialidad sensual que exige representación directa mediante la música* “ ( Kierkegaard, 1967: 59 )

Esta observación respecto de la imagen de don Juan es pertinente en tanto que le determina como esencia más que como individuo, ello lo refiere del siguiente modo:

*“ Don Juan está fluctuando entre ser idea, es decir, fuerza, vida e individuo. Pero esta fluctuación es el temblor musical. Cuando el mar se mueve agitado, las espumosas olas se forman en este desasosiego imágenes que parecen seres; es como si fueran estos seres los que ponen las olas en movimiento, y, sin embargo, es lo contrario: son las olas las que lo forman “* ( Kierkegaard, 1967: 110 )

El don Juan musical es una expresión artística precedida por una idea y un medio abstracto que lejos del lenguaje y del hecho histórico no representa el arquetipo socio-cultural de una determinada época, consolidándose como un mito musical universal, dado que fluctúa entre ser individuo y fuerza seductora que solo con ayuda de la música logra realizar su deseo seductor. La palabra no es su aliada, dado que le exige la crisis del drama y la reflexión posteriores al acto de seducción, que necesariamente debe presentarse en él como algo innato a su esencia musical y como preludio de su victoria en donde verla y amarla es lo mismo; de esta manera hallamos el objeto absoluto de la música, que define Kierkegaard: “*Lo inmediato que está excluido así del espíritu es la inmediatez sensual*” (Kierkegaard, 1967: 77)

Concluyo este ítem con la idea que posee Kierkegaard de don Juan como encarnación; mito que intenta revivir en su caracterización poética en Juan el seductor, cito el autor:

*“La fuerza de don Juan nunca se debilita, y don Juan cuando desea está en su verdadero elemento. Ahí está derramando gozo, apura su vaso y se levanta, servilleta en mano, dispuesto para el ataque... Su vida es como el vino con que se refresca: espumosa y llena de burbuja”* (Kierkegaard, 1967: 112)

### **3. Inmediatez poética**

*Juan el seductor*, es el protagonista del *Diario de un seductor* obra de Kierkegaard en donde se desarrolla la reconstrucción poética del personaje elaborado por Mozart, a través de su Diario, evoca el sentimiento poético en las aventuras amorosas de su protagonista que utiliza como un intento de superar la superficialidad del mundo exterior. Este personaje responde a

planteamientos románticos con la característica impartida por el lenguaje: la reflexión ofreciendo una nueva dirección de lo estético, entendido como la disposición del espíritu hacia los objetos o hechos que despiertan en el esteta su emotividad y enriquecen su experiencia vital.

Teniendo en cuenta que don Juan de Mozart representa el estadio superior dentro de los tres estadios eróticos inmediatos que personifican la existencia de este como erótico musical con un nuevo sentido a saber: el de la seducción, allí se asemeja a Juan el seductor porque el amor aparece en ellos como sensual: infiel y absolutamente pérfido. Por ello la seducción reflexiva existencial y el erotismo musical comparten el mismo estatus antropológico: la inmediatez estética.

La diferencia entre estos personajes radica en la manifestación del socratismo estético que consiste en el conocimiento previo de la cuestión a realizar a fin de presentir su efecto. El conocimiento sobre el amor y la mujer se consolida como el modelo pedagógico del seductor, en tanto que se propone ejercer la sabiduría en las cuestiones del amor en Fedro. Este seductor, posee un argumento muy sencillo que se reduce a la intención de seducir a una joven llamada Cordelia para abandonarla tras su victoria. Este proceso de seducción da inicio con Juan siguiéndole hasta una tienda de bisuterías donde logra ver su imagen a través del espejo, como símbolo de su deseo de apropiarse del objeto del placer que halla en Cordelia; del mismo modo empieza a perfilarse la sonrisa irónica de Juan cuya causa se establece en la superficialidad y no en la alegría al interior del ser.

Este juego de dominio y apropiación le favorece en tanto que le permite definir su objeto conforme a su propio marco de referencia, el seductor añade datos

externos al objeto de modo premeditado, ello lo expresa en el *Diario*: “ *Siempre es conveniente seguir un plan de estudios y tenerlo todo preparado metódicamente* “ ( Kierkegaard, 1984: 225 ) más adelante continúa: “ *Así la sometí a mi severa crítica y la halle sencillamente encantadora* “(Kierkegaard, 1984: 237 )

De este modo Juan, el seductor se presenta como poseedor de la libertad del otro, donde el método establecido es la asfixia lúdica a Cordelia, gracias a lo cual hace resplandecer en ella su belleza natural sin el riesgo de hacerla interesante confundiendo en su mente la auténtica libertad con la libertad manipulada; Juan es un manipulador que se justifica como librepensador, de modo similar al don Juan mozartiano es el hombre de la máscara universal que justifica sus acciones gracias a que se hallan en total coherencia con sus principios estéticos, como él mismo reconoce “*Hacer las cosas de manera distinta no concordaría con las máscaras que he llevado puestas hasta la fecha, ni tampoco con la nueva que me dispongo a adoptar y llevar puesta en adelante*” ( Kierkegaard, 1984: 198 )

La construcción de este personaje se apoya igualmente en el mito griego de la andrógina, ello significa la capacidad de neutralizar el espíritu femenino, esta intención convierte al seductor en libertino desde un planteamiento ético y misántropo desde la posición estética, debido a que el seductor hipnotizado por la femineidad hace vital violentar el concepto de la mujer; lo que además refleja la voz alienante de Kierkegaard. Esta posición desarrollada en el *Diario de un seductor* presenta como característica esencial la negación de todo fundamento racional femenino, que llega a temer al hombre por ser espíritu capaz de neutralizar su acción, así lo expresa Juan: “ *Que puede temer una mujer. El espíritu puesto que el espíritu es la negación de toda su existencia femenina* ” ( Kierkegaard, 1984: 64 )

La principal consecuencia de esta neutralización se da en la capacidad que adquiere el seductor de ejercer el control sobre las acciones de ella, dado que imposibilita la realización de alguna de ellas fuera de su plan; hecho que si bien le resta espontaneidad le proporciona dominio sobre el instante, de modo que puede contemplar la obra premeditadamente. A la persona le evita como lo expone Juan el seductor: *“ Las preguntas sobre el futuro y la catequización religiosa ”* ( Kierkegaard, 1984: 139 ), de las cuales él manifiesta ser repelente por responder a principios éticos y religiosos, gracias a este rigor disciplinario con el cual inmoviliza a la figura femenina, se consolida a sí mismo como un mito; el mito del seductor consagrado al instante de la seducción que se convierte en el rito mediante el cual este revive su propio mito. Así se percibe Juan a sí mismo: *“ Todo a mí alrededor toma un valor figurado, y yo mismo, delante de mí, me siento un mito. ¿Acaso no encierra algo de mitológico mi correr de ahora a este encuentro? ”* (Kierkegaard, 1984: 142)

La situación erótica se complementa con el elemento del azar para el cual siempre deja espacio. Transforma en la imaginación la realidad que carece de valor estético, para recordarla impregnada de una extraordinaria visión estética. Vivir poéticamente es su finalidad y ello es saber recordar, de modo que el fin no es solamente la seducción sino la continua vivencia estética; es decir la importancia radica no en la seducción misma sino en la intensidad que el seductor ha logrado despertar en su objeto de deseo, de este modo Juan el seductor recrea el ideal de don Juan: *“ Un Don Juan seduce a las muchachas y después las abandona; pero no es el abandono lo que le satisface, sino la seducción; no se puede decir, por tanto, que ésta sea una crueldad absoluta ”* ( Kierkegaard, 1984: 129 )

Juan, el seductor, es una fuente de espiritualidad determinada por el impulso de la belleza. Se transporta mas allá de la realidad, logrando la realización de

lo extraordinario lo que favorece aquellas categorías que le inducen al mal en el cual se sustenta, dado que siendo consiente de la hostilidad del mundo exterior se decide a manipularle según sus propósitos, impidiéndole a su libertad asegurar la felicidad en sus aventuras, ello se transforma en un círculo vicioso hasta convertirle en melancolía. Con la seducción trata de disipar su propio dolor, en el engaño a los demás:

*“Cualquier muchacha que se me confíe, puede estar segura de que será tratada de forma perfectamente ética. Claro que al final de la historia resultara engañada, pero eso no contrasta con mis principios estéticos sino que mas bien se adapta a ellos y les corresponde “(Kierkegaard, 1984: 81)*

Esta valoración de la realidad exterior se halla en desacuerdo con la formulación de los principios éticos, tales como el compromiso. Si bien en ocasiones, su Diario concreta el suyo con Cordelia aclara esta condición como parte del plan para llevar a cabo su propósito. El seductor reconoce en estos formalismos de la sociedad racional, una limitación de las posibilidades amorosas y esto rompe la fascinación de su existencia frágil, donde la realidad se mantiene gracias a la grandeza y fuerza de su imaginación.

Esta revelación contra la regla es la visión ironizada del propio Kierkegaard que intenta rebelarse contra la sociedad hipócrita, que exige el cumplimiento de unos principios éticos y morales por medio de un personaje portador de sus propios códigos, Juan es moral; comete cada acto de modo consecuente con sus propios principios en acuerdo con su ética particular o subjetiva que se realizan en el plano de lo estético. Valora lo exterior en correspondencia con su prioridad interna, rescatando el papel de la subjetividad capaz de burlar la realidad, en donde la libertad de la imaginación es su aliada, dado que allí forja su ideal de belleza.

Su imaginación puede jugar sin violencia y conforme a su propia espontaneidad con la realidad: para él, cada mujer llega y pasa como una sombra manteniendo su idealidad inmaculada en lo “ interesante de cada instante ”. Como resultado se da que la realidad solo se comprende en su constante devenir, resaltando la importancia de la profundidad en cada instante. Esto reafirma la repugnancia por el ideal ético<sup>6</sup>. Juan el seductor, lo revela en su diario:

*“¡Qué contraste! Bajo el cielo de la estética todo es hermoso, lleno de gracia, alado; pero donde entra la ética, el mundo se hace escuálido, feo e indeciblemente aborrecible. Durante el tiempo en que somos novios no hay, en el sentido estricto, una realidad edita como en el matrimonio “(Kierkegaard, 1984: 69)*

Si bien este seductor es producto de una caracterización poética a manos de Kierkegaard, cuya idea se complementa con el amor en Fedro y el mito griego de la andrógina; posee una nueva e interesante connotación que se deriva del uso de la palabra como medio de expresión, porque imprime la necesidad de poseer una conciencia sobre su acción y el efecto de la misma. Esta conciencia de la cual carece necesariamente el don Juan musical que representa su fuerza, es desplazada en Kierkegaard. El motivo fundamental de ello bien puede considerarse el sello cristiano del autor que le enfrenta con el problema de cómo llegar a ser cristiano, impregnando su personaje de conciencia frente a la situación.

La principal consecuencia de vivir en la inmediatez se halla en la imposibilidad de reconocer en el otro un semejante para entenderlo como un no-yo. Esta actitud es evidente en Don Juan y en Juan el seductor quienes no reparan en

---

<sup>6</sup> Kierkegaard considera la cuestión o el ideal ético, el poder de decisión del individuo se trata de decidirse por esto o aquello y sustentar en la decisión su existencia.

el sufrimiento angustioso y trágico que producen en los demás, de este modo le reducen a un simple instrumento de sus placeres personales; pensamiento que se hace relevante por contener el origen en el héroe romántico de la idea de la mujer: ella es el medio para la satisfacción del hombre; en tanto que la estética hace primar sobre la existencia y su realidad concreta, las formas puras interponiendo en el marco del contexto social sus consideraciones particulares, de modo que cada argumento es producto de su propia perspectiva frente a los fenómenos. En estas circunstancias se desarrolla la concepción de la mujer tan relevante como denigrante de la concepción estética.

El *Diario de un seductor* revela esta posición a través de Cordelia, ella es el reflejo de los principios morales establecidos por la sociedad: educada bajo la disciplina y exigencias de una dama que agregan valor a su condición natural para el seductor, cuya única función es amar; ella es una idea virgen que se completa con la existencia del otro, así lo entiende Juan el seductor:

*“Así comprendemos el significado del acto de Dios con el cual cerró los ojos de Adán en un profundo sueño y él creó a Eva, pues la mujer es el sueño del hombre. Y la mujer no salió de la cabeza del hombre, sino de sus costillas y se convirtió en carne y sangre. Nace a la vida con el primer contacto del amor; antes no es más que un ensueño. Y en esta existencia vemos dos estados distintos: primeramente el amor sueña con ella, después ella sueña con el amor”* (Kierkegaard, 1984: 127)

Negándole de este modo todo fundamento y posibilidad racional, recordemos este pasaje del texto citado: *“¡OH naturaleza, que misericordiosa y profunda eres, tú que das al hombre la palabra, y a mujer la elocuencia del beso!* “ (Kierkegaard, 1984: 76) Bajo este panorama donde ella es el centro de la actividad estética, el amor asume un sentido equivoco en sus propósitos,



optando por la posesión de la conciencia del otro en beneficio propio, intención claramente percibida en Juan el seductor:

*“Cordelia tiene también que aprender a moverse en el espacio sin límites, a volar y acunarse por sí misma en una plenitud de sensaciones, a confundir la imaginación con la realidad, la verdad con la poesía, a dejarse transportar en el torbellino de lo infinito. Cuando se acostumbre a esto y en ella comience a nacer el amor, y sea entonces como yo la quiero y deseo, terminará mi tiempo de servicio y de trabajo; recogeré mis velas para navegar con las tuyas. Porque cuando se apodere de ella la embriaguez del amor, bastará con tener que gobernar el navío y dirigir la ruta “(Kierkegaard, 1984: 94)*

Como conclusión se obtiene que la idea de la mujer expresa más su ser que su existencia. Ella es reflejo de una idea sin ser producto de una representación material, estos son los preceptos por medio de los cuales Kierkegaard concreta su propia definición que halla correspondencia en el mito de Diana.

Por su parte la idea del amor nace en el panorama de la estética bajo la influencia de la tradición platónica expuesta en *El Banquete*, donde se describe la naturaleza del amor, de lo que lo precede para su alabanza, de la naturaleza de aquello que lo acompaña para engrandecerle, y de las que le siguen para hallar su utilidad, (Ficino, 1994: 17) por lo cual es conveniente describir dicha visión para apoyar la concepción de Kierkegaard acerca del amor.

Masilio Ficino en su análisis al *Banquete* destaca el ideal del amor platónico, quien aduce las diversas perspectivas que asume la diosa del amor en sus relaciones con las personas o dioses. De este modo las relaciones eróticas se

ejercen por designio de Afrodita *pandemia*<sup>7</sup> y de Eros popular; donde el amor se presenta como el goce de la sensualidad hallada en el otro, que constituye la idea más cercana a lo erótico basado en lo sensual cuyo centro se establece en un ser supremo por el cual los demás son introducidos en los placeres del amor, sin que este pueda utilizarlo en beneficio propio, como lo manifiesta Kierkegaard en su texto *Lo erótico musical*, está es una relación de tipo representativo donde la fuerza del dios no se halla en él, sino en todos los que se la atribuyen.

Esta es considerada la primera determinación del amor vulgar, que se entiende como resultado de una enfermedad del alma,<sup>8</sup> que arrastra por debajo de lo humano en dos casos; uno por defecto del cerebro, otra por defecto del corazón. Y el celeste, de inspiración divina que le empuja hacia lo divino; esta descripción realizada por Platón en su *Banquete* es el modelo de inspiración de Kierkegaard para desarrollar la idea del amor en su primer estadio.

El amor vulgar allí representa el deseo de posesión del otro, como se ha afirmado, ya sea por una enfermedad o fiebre del amor situada en la sangre melancólica que produce en el alma un pensamiento fijo y profundo que arrastra al individuo produciendo la caída de su alma, por cuatro razones.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> En el Banquete, Platón describe la naturaleza de las dos Afroditas; Urania de mayor edad hija de Uranos y Afrodita *pandemia* hija de Zeus y de Dione, al igual que la naturaleza de Eros uno celeste y otro popular.

<sup>8</sup> Platón le reconoce en El Banquete como estulticia y el segundo como furor divino

<sup>9</sup> Masilio Ficino, ellas son: *mente angelical (multitud de ideas)*, *razón (multitud de nociones y argumentos ordenados)*, *opinión (nociones desordenadas)* y *naturaleza (como potencia mutua que viene del alma, el cuerpo; multitud indeterminada de partes y accidentes sujeta al movimiento y dividida en sustancias, momentos y puntos)*, Así mismo son cuatro los motivos por los cuales se asciende:

- El furor poético inspirado por las musas y solo a través de la música despierta porque ella armoniza lo armónico y lo disonante.
- El furor místico o sacerdotal, precedido por Baco, por medio de sacrificios y purificaciones a fin de ennoblecer la intención.
- La adivinación, que proviene de Apolo y eleva el alma sobre la mente, prevé las cosas que han de ser formando un todo sobre las partes.

Aunque ello sea contrario a la voluntad del amante dado que una vez introducidos estos sentimientos en el alma se hace difícil superarlos como en el caso de Cordelia quien en medio de su aflicción se halla impedida para seguir los designios de su voluntad, recordemos esta carta:

*“Juan: No te llamo... mío. Comprendo que jamás lo fuiste y por eso me siento castigada con tanta dureza por haberme aferrado a esta idea como mí única alegría. Pero te llamo mío; mi seductor, mi embaucador, mi enemigo, origen de mi desventura, tumba de mi dicha, abismo de mi desdicha”* (Kierkegaard, 1984: 13)

A causa de este amor vulgar el alma se hunde en el cuerpo, se deja arrastrar por los sentidos y la concupiscencia. Más cuando se purgan los sentidos, una luz resplandece por medio de la disciplina dando paso a la búsqueda de la luz y este es el verdadero amor. Gracias a él, el hombre vuelve a Dios apeteciendo la otra mitad de sí mismo, a través de *la fortaleza, la justicia, la templanza y la bienaventuranza* (Ficino, 1994: 36)

A través del amor los seres se complementan logrando su ascenso a Dios su creador, porque reconocen que de Él provienen y hacia Él dirigen sus esfuerzos, *En su epístola al rey Dionisio*<sup>10</sup>, (Platón, citado por Ficino, 1994: 42) Platón reconoce la virtud y el poder de este de quien los hombres han tomado sus virtudes, como la bondad y la belleza.

---

- El efecto del amor; por el cual se despierta el deseo de belleza divina, de conocer a Dios, este proviene de Venus, que conduce a Dios como alma auriga (conductor del carro del alma)

<sup>10</sup> Esta epístola postula lo siguiente: Alrededor del rey universal están todas las cosas, y por causa de Él existen todas, Él es la causa de todas las cosas bellas. El alma del hombre desea entender cuales son esas cosas, mirando hacia las que están más próximas a él: pero entre ellas ninguna es suficiente, porque la que les contiene es superior a ellas. ( Platón, citado por Ficino, 1997: 47 )

Apoyado en estas concepciones platónicas sobre el amor, Kierkegaard insta la necesidad de ascender hasta el verdadero reconocimiento del amor de y hacia Dios en la esfera religiosa, alcanzado por el hombre supremo con relación al cual se establece que el hombre servil reconoce el amor como goce de la belleza; se conforma solo con ver y por ello se convierte en esclavo de este materialismo.

Kierkegaard establece la diferencia entre el amor espiritual y el amor sensual partiendo de sus propios presupuestos presentando el primero en el sentido clásico y el segundo en el sentido romántico, donde resalta la individualidad que atribuye al segundo.

En Kierkegaard la revolución del amor culmina en su capacidad de abnegación, sacrificio y autenticidad, que renuncia a todo hallando su recompensa en el conocimiento de Dios, que le provee de autenticidad y originalidad como un don impartido por el creador. El esteta no alcanza esta plenitud dado que no posee fe en lo suyo, debido a lo cual no le es posible visualizarla en sus semejantes, alejando de sí la esencia del verdadero amor capaz de valorar lo hallado en cada uno, sin intentar imponerse sobre él; allí sobreviene el bien supremo del hombre: llegar a ser dueño de sí mismo y ayudar al otro a permanecer en completa identidad consigo mismo, Kierkegaard expone ello como tesis central de su texto *Las obras del amor*.

En Su texto *In vino veritas*, Kierkegaard recrea el banquete platónico, allí se celebran discursos en torno al amor con la única condición de presentarlos *in vino*, ello lo explica el autor: “*El vino es la defensa de la verdad, como la verdad es la del vino*” (Kierkegaard, 1976: 30) haciendo énfasis en la recreación de la situación que para presentarse como estética debe lograr su

perfeccionamiento. Mujeres, vino y música son la posibilidad existencial de Don Juan:

*“¡Vivan las mujeres!  
¡Viva el buen vino!  
Sostén y gloria de la humanidad!”* (Pahlen, 1993: 221)

En este texto se restablece la conversación entre cinco comensales cuya actividad se centra en manifestar el propio punto de vista acerca del amor y por supuesto la mujer, dirigiendo su interés de modo contrario a la exposición platónica en la concepción del amor a través de la negación de lo eterno y la inmersión en lo temporal por medio de la exposición del pensamiento de los comensales se corrobora la inversión del idealismo platónico. Las conclusiones más relevantes de estos comensales se condensan en la pretensión y mitificación del instante sin la disposición de pensar a futuro.

El primer comensal nombrado como el Joven, se encarga de enseñar la relación erótica entre un hombre y una mujer como un entretenimiento; de este modo, presenta el deber ético del matrimonio como un formalismo que conduce al declive del erotismo porque niega la individualidad al conformarse con los valores de la sociedad. Por ello expresa su rechazo a cualquier relación positiva con la mujer al considerar que: “*En el mismo instante la especie triunfa sobre los individuos, la especie queda victoriosa, mientras que los individuos se ven obligados a acatar sus órdenes*” (Kierkegaard, 1997: 57)

Constantino Costantius, anfitrión del banquete promulga la función objetual de la mujer establecida en contraposición a la del hombre a quien considera absoluto dado que actúa en lo absoluto y donde: “*La mujer consiste en lo relacional*” (Kierkegaard, 1997: 57). Al considerarles criaturas nacidas para el

capricho y el placer que ofrecen al hombre; niega su fundamento desde la percepción ética y una identidad propia, carencias que ellas buscan sustituir estableciendo relaciones afectivas con otros seres como sus hijos o maridos.

La exposición de Víctor Eremita no es más dignificante dado que expone en ella su idea de la contingencia de la mujer, en la cual considera que ellas nunca deberían ser tomadas en serio, pues ello proporciona introducir en la conciencia del hombre la estupidez y lo imprevisible. Si bien reconoce virtudes femeninas halladas en inspirar formas altas de expresión en su relación negativa con el hombre como el heroísmo, la poesía y la santidad, gracias a que el hombre en su afán y deseo de poseerla ve en su negativa la inspiración para enaltecer su espíritu, mas cuando la posee todo en él está perdido, así lo expresa el anfitrión: “ *Cuando la mujer despierta en el hombre la idealidad y con está la conciencia de inmortalidad, siempre lo hace negativamente y como de rechazo* ” ( Kierkegaard, 1997: 85 )

El siguiente en intervenir es el Tendero de novedades quien considera que la vida de ellas gira en torno a la moda y por ello su propósito va dirigido a convertirlas en esclavas de la moda, como medio de superar la corrupción provocada por la seducción, esta es su tesis central: “ *La que sí es mujer es la moda, puesto que la moda es la inconstancia dentro de lo absurdo que solo conoce una consecuencia, la de ser cada vez mas disparatada* “ ( Kierkegaard, 1997: 93 ) Corroborado de este modo la existencia inocua de la mujer.

Juan o Johannes el Seductor prefiere consagrar su vida a la búsqueda y obtención del placer, hecho que considera propio a su edad: “*Cuando uno tiene 20 años y no comprende que el imperativo categórico es ¡goza!, es porque el pobrecillo es un imbécil de tomo y lomo* “ ( Kierkegaard, 1997: 102).

Su argumentación se centra en limitar la función de la mujer la satisfacción del deseo del hombre quien a su vez debe evitar atarse indeterminadamente a ella. En el *Diario de un seductor* se define la naturaleza de este seductor como un ser erótico que se vale de una técnica para ello, marcando una profunda diferencia entre el seductor de Kierkegaard y el don Juan mozartiano, radicada en el tiempo que dedica a su labor; el seductor no tiene prisa y de este modo reemplaza el número de seducidas por la incitación al deleite planeada y ejecutada de la cual espera recoger la máxima satisfacción, porque su único propósito es la satisfacción de su propio placer.

En el don Juan de Mozart la inmediatez cobra además su expresión mas cabal en la prisa para ejecutar sus conquistas, a ello Kierkegaard se refiere cuando comenta esta situación: “ *¡Era don Juan ¡ ¿ acaso va a una cita, o quizás vuelve de ella? pero apenas me había formulado esta pregunta cuando ya el caballero había desaparecido de mi vista e incluso de mi pensamiento* ” ( Kierkegaard, 1967: 90). Debido a ello, el hombre estético es preso del vértigo existencial que hace del placer sensual una obsesión. Los personajes más representativos de este estadio son don Juan, Fausto de Goethe expuesto en su texto *Temor y temblor* y Ashaverus el judío errante que presenta en su texto *La Enfermedad mortal*, quienes a su vez representan la sensualidad inmediata, la duda o angustia y la desesperación.

La desesperación y la angustia se presentan como secuela del vértigo existencial de la vida estética. Kierkegaard entiende la angustia como: “*La realidad de la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad* ” (Kierkegaard, 1965: 91) por esto, ella puede entenderse como el vértigo que experimenta el hombre ante la realidad de las posibilidades que se le presentan y en cuya elección radica su perdición o salvación. Es decir la angustia es el abismo existente entre lo que se es frente a lo que puede llegar a ser

dependiendo de la decisión tomada, en ello radica la diferencia entre el ser relacional, es decir aquel que es capaz de dar sentido y unidad a su existencia; característica de los estadios ético y religioso ante el ser inmediato porque los primeros eligen ser, el segundo elige no ser.

Esta angustia se hace evidente en tanto que Kierkegaard no considera factible la reconciliación de los contrarios dado que como lo declara el autor: “ *La elección lleva consigo el peso del arrepentimiento* “ ( Kierkegaard, 1976: 17 ) que recobra vida en el recuerdo como realidad estética: Los elementos esenciales que conforman el recuerdo se constituyen como el hilo conductor de la vida humana y su verdadera existencia en la mente se da por el especial interés que se posee sobre la situación, como aduce Kierkegaard: “*Para la formación del recuerdo se requiere el conocimiento de las contradicciones de los sentimientos, de las situaciones y del medio*” ( Kierkegaard, 1997: 17).

Su obra *Diapsalmata* corrobora este aspecto de indecisión de su primera etapa. Allí, mediante revelaciones estéticas realiza la consideración de la *cuestión*: de la decisión en su sentido contemplativo; presenta las diversas alternativas sin la posibilidad de disponer de alguna de ellas, alejando el sentido dilémico o explicativo de la decisión. Esta incapacidad estética determina la condición de don Juan, como aquella absurdamente trágica del hombre sin Dios, incapaz de dar unidad y propósito a la existencia humana, porque esta existencia no posee voluntad moral. Une el bien con lo agradable o le hace oposición en tanto que posea un significado más allá del hedonismo y el esteticismo.

Por ello es lógico suponer que este concepto de la angustia se halla íntimamente ligado al concepto de libertad y posteriormente al de la



responsabilidad frente a la elección realizada, porque ella, la angustia es la vivencia de la persona frente a la libertad, dado que en el mismo sentido en que se supone es un salto cualitativo hacia la fe, puede ser un salto hacia el pecado, la angustia evidencia el grado de espíritu del individuo; a más espíritu mayor angustia que supone nuevamente la inmediatez en que se consume la vida estética; porque este individuo dibuja su existencia a través de la vivencia fugaz e irreflexiva del instante como esencia de todo goce estético, que se niega en el mismo instante de su aparición como lo descubre Kierkegaard: “*El instante de gozo, muere en el mismo instante en que nace*” ( Kierkegaard, 1961: 23 ), de allí surge el afán por alcanzar el momento que prontamente se agota:

*¿Por qué han de ser tan bellas las muchachas? ¿Por qué se han de marchitar las rosas tan deprisa?...*  
*¡Gocemos de la vida y cojamos las rosas antes de que se marchiten!*  
(Kierkegaard, 1984: 32)

El esteta se abstrae en el tiempo y en el mundo en pos de una idea que se mantiene vigente y se renueva en cada instante, ella es: “ *La idea del goce estético*, (Kierkegaard, 1961: 34 ) donde la elección constituye la eternidad del instante, en una constante y punzante sucesión de tiempo que despliega la elección hacia el futuro mediante el recuerdo, que marca la diferencia entre el instante vivido y su fin que es de hecho el inicio de uno nuevo, ello lo expresa el autor así: “*El recuerdo alimenta el espíritu, lo que se recuerda ya se ha eternizado*” ( Kierkegaard, 1961: 47). De este modo responde a sus dimensiones históricas, cito a Kierkegaard: “*Mantener un recuerdo verdadero debe contener el perfume del acontecimiento antes de que fuera sellado*” (Kierkegaard, 1967: 13). La importancia del recuerdo radica en ser el pensamiento y la actividad que posee el alma dado que constituye la esencia de la existencia estética.

Esta fugacidad del instante se convierte en la idea por la cual el estadio estético aparta de sí el deseo de aprehender una verdad, dado que el contacto objetivo; es decir con el otro es negación del anterior por ello el elemento estético posee dimensiones tales que se presenta a sí mismo como objeto de una verdad y una bondad infinitas; gracias a lo cual le es permitido a dicho elemento evitar reprobaciones en cada idea del amor, siendo la suya propia la idea de la relación hombre- mujer, de origen involuntario y por encima del triunfo de la especie que responde a una exigencia de la naturaleza; el alma estética se halla inmersa en la inmediatez de lo fugaz, que hace del amor un juego libre y no reflexivo.

Con estas limitaciones percibidas por Kierkegaard en el estadio estético el autor desarrolla la perspectiva ética en consideración a la figura de don Juan. Su modelo ético se desarrolla a partir de las concepciones socráticas y aristotélicas. En los que se destacan la idea del pecado y la angustia ante el mismo. Kierkegaard considera ético el individuo que posee el sentido de decisión por lo cual establece sus principios desde el deber ser encontrando su satisfacción en el bien común; desplaza el goce estético para poner en su lugar la sociedad. Su ideal se resume en la elección de *esto o aquello*; afirmando en cada ocasión la vida elegida, en completa armonía con la idea que posee de sí mismo y cumpliendo a cabalidad con las exigencias que ello implica, vivir de modo contrario conlleva a la angustia y la desesperación que a continuación expongo:

### **3.1.1. La angustia**

La condición ética del hombre le enfrenta de modo directo con el problema del pecado, que una vez expuesto trae consigo el peso de la *angustia* como lo

sugiere Kierkegaard ello puede constituirse como un motivo de salvación del mismo modo en que puede llegar a producir la caída del alma teniendo en cuenta que si ella, la angustia, llegando al fondo del alma le obliga a reevaluar sus acciones, es así como puede hallar su salvación o de modo contrario su caída, si a cambio de ello endurece su alma al punto de no atender el sentido de su angustia. Allí radica una interesante diferencia entre el individuo que habita el plano estético y el ético, dado que el primero opta la libertad y el abandono de todo prejuicio moral, mientras que el segundo en su desesperación busca la reivindicación.

Aún así, esta reivindicación no posee la capacidad en medio de su libertad de abolir el pensamiento del pecado; dado que el individuo cae preso bajo su poder sin hallar justificación de los actos cometidos; fuera del consuelo del Evangelio solo hay sufrimiento. El recuerdo de las malas acciones es el castigo de su conciencia porque después del acto cometido solo queda contemplar el daño.

El pensamiento del pecado constituye el grado de angustia ante el bien, para aclarar esta idea se hace pertinente incluir el caso de Doña Elvira quien viviendo en el mal o la desgracia siente angustia ante la posibilidad de redención que es el bien, por ello se entiende que si el mal es solo una opción, es más fuerte que la del bien; ella desea salvarse a sí misma, más su perdición se halla por seguir amando a su seductor aún a costa de su amor propio, caso similar presentado en Cordelia, cito a Kierkegaard:

*“Juan: ¿Será inútil toda esperanza? ¿No despertará jamás tu amor? Yo sé que tú me amaste, a pesar de que no sé de donde me viene esta seguridad. Quiero esperar, esperar hasta que tú ya no tengas deseos de amar a otras mujeres en*

*el mundo. Y si entonces tu amor resurgiera, yo te amaría como a un Dios Juan, como a un Dios* "(Kierkegaard, 1984: 14)

Expuesta la angustia ante el bien se presenta de igual modo como tentación ante la presencia de aquello que ha incitado al pecado, porque la angustia le reconoce y tiembla ante dicho objeto el espíritu con la amenaza de una nueva caída; Nuevamente me apoyo en Doña Elvira para la descripción de este contraste en el interior del ser, es el caso de Elvira:

*¡Cielos, que extraño  
Sentimiento se apodera de mí ¡*(Pahlen, 1993: 14)

De ello se deriva la angustia como el resultado de la existencia sin la presencia de Dios como centro de toda acción moral, es decir cuando se antepone el deber al amor; en el hombre debe primar el amor a Dios y de ello derivar sus deberes para con la sociedad, de modo contrario acontece que el individuo aún obedeciendo a la ley moral, no llegue a cometer el acto moralmente bueno. Para comprender esto es ilustrativo el caso de Abraham como prueba de la superioridad de la ley divina ante la ley humana, que presenta la religión como única posibilidad de alcanzar la redención, esta angustia es reflejada en Fausto arquetipo desarrollado en el texto de Kierkegaard *Temor y temblor* como la representación del alma estética perdida; reflejo del amor infeliz, metáfora personal de su fallida relación con su prometida Regina y que se evidencia en el paso de la alegría al escepticismo.

Fausto es la imagen del hombre occidental que intenta rehacer su camino después de haberse alejado de Dios y la Iglesia católica, él busca la verdad pero duda encontrarla y en esta continua búsqueda por satisfacer sus sentidos

agota su total existencia convirtiéndose en un ser inseguro a quien no le es posible hallar algún estado de tranquilidad y un momento de alegría más allá del instante; finalmente este individuo se presenta como un ser supersticioso y en cierta forma demoníaco.

Ello se da debido a que la limitación del individuo estético radica en su imposibilidad de establecer principios a través de los cuales considerar sus acciones como buenas o malas. *Fausto* y *Don Juan* se hallan presos de la inmediatez de las circunstancias; son incapaces de divisar aspectos elevados de la conciencia que según Kierkegaard son hallados en las esferas éticas y religiosas, a las que mediante disciplina y la reflexión moral alcanzarían, gracias a lo cual sustentan sus acciones en una idea que absorbe sus propias existencias, ella es la idea de la continua seducción.

Estos personajes, se desesperan ante la fugacidad y vacuidad del instante que jamás logran aprehender, gracias a lo cual se vislumbra en ellos la angustia en tanto que son incapaces de salir de su mundo personal en el que hallan tanto su alivio como su pena, no se preguntan por una realidad diferente a la de los sentidos, no experimentan la necesidad de reconstruir su escala de valores en favor de su paso por una esfera superior. Como respuesta a esta necesidad Kierkegaard expone los misterios de la religión del conocimiento de Dios, como forma de contrarrestar el ansia de verdad. Fausto sin comprender ello vaga por el mundo en busca del momento feliz por el que valga la pena detenerse, pasando progresivamente de la duda a la desesperación.

Ello es la consecuencia lógica en tanto que Kierkegaard considera al individuo como una síntesis entre cuerpo y alma sostenida por el espíritu cuya unión

simboliza la convergencia del tiempo y eternidad, de este modo anuncia el nacimiento del Dios-hombre capaz de transformar la angustia del ser ante la eternidad, porque entiende a través del acto de la fe cristiana la verdad de la vida eterna. Por lo cual esta angustia se presenta como la relación del espíritu consigo mismo, cito a Kierkegaard: “ *El hombre cualquiera que sea, no tiene otra manera de llegar a comprender cómo ha entrado el pecado en el mundo si no es partiendo única y exclusivamente de su misma interioridad* “ ( Kierkegaard, 1965: 104), que tiene por objeto de la angustia: la nada en el estadio estético, como el enlace entre la necesidad y la contingencia que prontamente se convierte en angustia referida a algo concreto hallado en la distinción entre el bien y el mal en los estadios ético y religioso.

Presentada la angustia ante el bien, es necesario introducir la angustia ante el mal que consiste en suplantar el mal por el remordimiento, que sin embargo no favorece la posibilidad de redención, ello lo corrobora Kierkegaard al expresar: “ *El remordimiento no se torna libertad de la persona, sino que en relación con el pecado queda reducido a mera posibilidad; con otras palabras, el remordimiento no puede abolir el pecado, lo único que puede hacer es entristecerse por él* “ ( Kierkegaard, 1965: 213). La angustia ante el bien por su parte es la respuesta ante las constantes posibilidades de redención como en el caso de doña Elvira; ella se refugia en el mal al continuar su devoto amor por su seductor mientras contempla sus posibles salidas halladas en la vida religiosa o su compromiso con otro hombre.

Elvira es el modelo utilizado por Kierkegaard para introducir una nueva categoría a saber: la de lo demoníaco, concepto desarrollado por el autor del siguiente modo: “ *La esclavitud del pecado consiste en una relación forzada con el mal, pero lo demoníaco es una relación forzada con el bien* “ ( Kierkegaard, citado por Cañas, 1957: 219 ), allí desaparece la noción de

libertad en relación con el bien, por ser una incomunicabilidad y por presentar la necesidad de dar el salto de lo inmediato a lo relacional, entendiendo ello como la proporción que se plantea el individuo entre su propio yo y aquella potencia que se halla detrás de sí mismo justificando su existencia, esta potencia considera Kierkegaard es Dios.

Y en tanto que esta potencia sea Dios es posible contrarrestar la angustia y la desesperación transformándolas por medio de la fe en salvación, el autor lo expone así: “ *La angustia en unión con la fe como medio de salvación* “ ( Kierkegaard, citado por Cañas, 1957: 89 ) entendida de este modo la angustia supone la existencia propia del estado ético y religioso de la vida cristiana en oposición al vacío existencial del pecado, superando la inmediatez mediante el sentido relacional establecido entre el individuo y Dios. Así pues estos sentimientos benefician la conducta del hombre, como lo establece el autor: “*poder desesperarse es una ventaja infinita, pero estar desesperado es la perdición misma* “ ( Kierkegaard, citado por Cañas, 1994: 94 )

Por ello Don Juan representa el primer estadio en el camino de la vida, entrando en colisión con la fuerza superior sobrenatural encarnada en la figura del comendador, quien representa la conciencia ética y religiosa necesarias para frenar la inmediatez de don Juan quien al carecer de dicha conciencia entra en el ámbito de lo demoníaco como directa consecuencia de la angustia. Tanto don Juan como Juan el seductor cultivan formas de existencia inmediatas y vacías de contenido, haciendo evidente el conflicto permanente entre cuerpo y espíritu, gracias a lo cual experimentan en sus vidas la angustia y la desesperación.

La angustia relaciona a don Juan con Abraham aunque ello parezca inapropiado, dado que sus actividades se hallan de modo similar fuera del reino de la ley general en donde la diferencia se da en que en Abraham se observa el sobrepaso de lo ético por su silencio en función de corresponder con el mandato divino o supremo; allí se reconoce como el secreto y el silencio otorgan al hombre auténtica grandeza como signos de interioridad que son; mientras que Don Juan impotente para amar busca en este acto la profanación del otro, haciéndose esclavo de la ley para abusarla; en él, el concepto de la angustia aparece como lo demoníaco; es decir, como aquello que se encierra en sí mismo rechazando la compañía de alguna cosa en su interior haciéndose por tanto esclavo de sí mismo.

### **1. Lo demoníaco**

El anterior presupuesto encierra la idea de lo demoníaco en tanto que esta categoría se establece como la posición típica del individuo que aún conociendo el fracaso de su existencia basada en toda forma de goce estético, insiste en permanecer en ella; Kierkegaard lo define en *El concepto de la angustia* del siguiente modo: “*Pero no se quiere pensar seriamente en lo eterno; se siente angustia ante ello y la angustia busca cien vías para salir a la luz, pero esto es precisamente lo demoníaco*” ( Kierkegaard, 1965: 64 ), y se comprende como lo demoníaco en tanto es una suspensión frente a la verdad de Dios, porque como lo ejemplifica el autor basado en la lectura del Nuevo testamento; el individuo observa en Cristo la persona que ha venido para destruirle y por ello le rechaza.

Más allá del arquetipo establecido por don Juan existe el de Agnes y Tritón referido en *Temor y temblor*, en donde se observa como el Tritón establece



una relación absoluta con el mal, en el mismo sentido en que se puede realizar con lo divino. Kierkegaard lo supone: “Porque lo demoníaco tiene la propiedad de hacer ingresar al individuo en una relación absoluta con ello” (Kierkegaard, 1997: 65) alejándose de lo eterno dado que supone para él un peligro. Si bien el paradigma estético es la inmediatez, lo demoníaco es una subcategoría de lo estético que sitúa al individuo fuera de lo universal y lo ético.

Don Juan y Fausto viven en lo demoníaco, ello se refleja en la incapacidad del primero para arrepentirse incluso en el momento en que se hace evidente su final al tomar la mano del comendador, porque no posee confianza en lo divino. Estos dos personajes se hallan impedidos para superar su propia conciencia de inmediatez dado que hacerlo supone la destrucción de sus existencias construidas en oposición a lo divino; ellos se definen a sí mismos a través de la negación del otro, y ese otro es Dios. Aunque aparentemente no descubren en sus vivencias la desesperación al presentar entusiasmo y energía en las actividades que realizan, ellas poseen su origen en la angustia y a ella retornan una vez comprendan la esterilidad de sus ideales; lo demoníaco constituye la última fase de la angustia que se halla en lo estético presintiendo la desesperación:

### **3.1.2. La desesperación**

La desesperación es el resultado de la indiferencia frente a las diversas circunstancias de la existencia cuando en ella no se posee la esperanza de Dios. Esta posición Kierkegaard la concibe en su texto *La enfermedad mortal*, ejemplificada en la figura de Ashaverus, un comerciante judío en el cual se advierte el nomadismo dado que vaga por el mundo errante, aprovechando su

poder imaginativo para reducir los acontecimientos a recuerdos tratando en medio de la desesperación de repetirlos, asegurando su originalidad donde se permite la reconciliación de los extremos en pos de una persistencia en el tiempo a través del recuerdo como descenso de eternidad. Así este individuo asegura la originalidad y frescura en cada uno de ellos evitando el principal temor del esteta, el tedio, cito a Kierkegaard: “Tan *solo me asusta una cosa: el aburrimiento* “(Kierkegaard, 1984: 31). En una actitud romántica que conlleva a la desesperación, ello es reflejado del mismo modo en Juan el seductor referido así:

*“ El recuerdo pertenece y se halla hospedado en el alma y solo ha de ser en la soledad del silencio donde este ataque cual verdugo por testigo que es, en el silencio de la soledad la embriaguez del instante se revive una y otra vez junto a los estados del espíritu “ ( Kierkegaard, 1976: 75 )*

Dado que la actividad estética exige novedad y autenticidad que desea alejar de sí la repetición como lo expresa Kierkegaard: “*En el plano estético, poético y especulativo*” (Kierkegaard, 1976: 16). Esta intención de originalidad la sustenta su texto *La repetición* situado entre los años 1841 y 1843 y cuya publicación responde a sucesos personales relacionados con su antigua prometida Regina Olsen.<sup>11</sup> Se constituye con base en la concepción griega que se resume en esta frase: *Lo que ahora es, también lo ha sido en la eternidad.*

La desesperación se da finalmente a causa del ilusorio éxito del placer que se ha situado como centro de la existencia estética al comprender su fracaso; dado que no se descubre un placer tan grande que le satisfaga por completo debido a que la inmediatez manifiesta en las relaciones evita a la persona

---

<sup>11</sup> En 1841 Kierkegaard realiza un viaje a Berlín donde inicia los escritos de *La repetición*,, ello talvez, aseguran sus estudiosos con el fin de superar la ansiedad causada por un amable encuentro con Regina,

esta posibilidad en tanto que cada placer apunta a diversos objetivos. El esteta infeliz experimenta la ausencia inmediata del placer desesperándose continuamente de modo que en la experiencia evita todo compromiso humano en la medida en que divisa en el la decepción, esta tendencia es evidente en el texto *Lo uno o lo otro* donde Kierkegaard lo refiere del siguiente modo:

*“Nunca te entregues al matrimonio, las personas casadas se prometen amor mutuamente. Eso es fácil de hacer, pero no significa gran cosa, ya que cuando uno pasa por lo temporal pasara ciertamente por lo eterno. Si, en lugar de prometerse amor eterno, las partes implicadas dijeras “hasta pascua” o “hasta el primero de mayo” tendría sentido, puesto que en este caso ambos repetirían realmente una y otra vez algo a lo que se atenderían ” ( Kierkegaard, citado por Vardy, 1997: 63 )*

Dicha actitud prontamente agota sus posibilidades desembocando en la desesperación que depende del previo sentimiento de la angustia como continuación de la misma. Se presenta en el individuo cuando este no comprende que la complejidad que le constituye encuentra equilibrio en su relación con Dios: la desesperación denominada por Kierkegaard como la enfermedad mortal en su texto que lleva el mismo nombre, es propia en los individuos que habitan el estadio estético.

Por tanto para acercarnos al sentimiento de la desesperación es pertinente entender la separación del yo, definido según Kierkegaard: *“ El yo es la relación que se relaciona consigo misma, o dicho de otra manera: Es lo que en la relación hace que ésta se relacione consigo misma “ ( Kierkegaard, citado por Cañas, 1957: 94 )* el hombre siente desesperación cuando rompe su relación con Dios, hallando la clave para su superación en el restablecimiento de estas, cito a Kierkegaard: *“ El yo es la síntesis consiente de infinitud y finitud, que se relaciona consigo misma, y cuya tarea consiste en llegar a ser sí misma, cosa que sólo puede verificarse relacionándose uno con Dios ”*

---

a la llegada de su segundo viaje de Berlín en 1843 cambia el fin de la repetición al enterarse del nuevo

( Kierkegaard, citado por Cañas, 1994: 95 ) este sentimiento es una enfermedad en tanto que conlleva a la destrucción del yo por dejarle sin esperanza ante la existencia.

Esta ausencia de relación con Dios es lo que acontece en el seductor, y por lo cual este se desespera, siendo consiente de dicha situación; en su texto *La enfermedad mortal* a ésta posición Kierkegaard la describe del siguiente modo: “ *Quien consiente de la desesperación se mantiene desesperado y por eso se halla mucho mas lejos que nadie de la salvación, ya que su desesperación es más intensa* ” ( Kierkegaard, citado por Cañas: 1957: 96 ) hallando el otro extremo en Abraham ajeno a la desesperación en tanto que se relaciona consigo mismo, es decir su yo se apoya en Dios.

La figura arquetípica de Abraham se concibe en oposición a la de don Juan y representa los principios basados en la existencia religiosa en la cual reivindica los estados anteriores, el estético y el ético que en este nuevo estadio hallan sus propias limitaciones como condición necesaria para superarlos. Kierkegaard se plantea tres cuestionamientos básicos referentes a la suspensión teleológica de la ética, expuestos en su texto *Temor y temblor* expuestos en el siguiente orden:

El primero parte de la necesidad de una suspensión teleológica de lo ético; donde se hace precisa la subordinación del hombre a un imperativo categórico universal que es Dios, hacia el cual debe dirigirse el deber absoluto en correspondencia con el amor que el verdadero individuo ofrece a este, por ello es necesario reconstruir el concepto del deber en el plano religioso en donde posee una nueva concepción basada en Dios que la ética no

---

compromiso de Regina con Fritz Schlegel.

comprende y que se resume, entendiendo que el centro ético no puede establecerse desde el deber sino desde el amor, es decir en Dios para lo cual es necesario reorganizar la escala de los valores éticos.

El segundo hace referencia a la justificación del silencio de Abraham ante Sara, Eleazar e Isaac que en este acto se convierten en jueces éticos: Abraham converge su obediencia y su amor en Dios y por ello renuncia a toda ley moral para acatar la ley divina; dado que él, en su amor y su deseo de servicio a Dios no pretende reivindicarse ante una institución a la que le deba menos obediencia y amor que se hallan en correspondencia con el imperativo que es Dios.

Abraham de este modo se convierte en la figura ilustrativa del estadio religioso, él representa la necesidad de destruir todo lo inmediato a fin de superarle en "algo superior", superando así las limitaciones estéticas expuestas en su texto *O lo uno o lo otro*; sintetizadas en la incapacidad del individuo estético de presentarse como el origen de sí mismo aun cuando se jacta de su libertad; y las limitaciones del individuo ético al que si bien se le atribuye el contener su propio origen y estado en sí mismo, obra en correspondencia con el deber mas no con el amor de Dios.

Esta categoría de la desesperación relaciona al individuo con el pecado en tanto que siendo consciente de la situación en la que se halla inmerso, insiste en permanecer en el por un acto de voluntad. Siendo ello el pecado mismo, cito a Kierkegaard: "*La permanencia en el pecado es peor que los pecados aislados, es el pecado*" (Kierkegaard, citado por Cañas, 1957: 97), la grandeza del individuo se halla en acercarse a Dios a fin de enderezar su voluntad.

Continuando con el esquema interpretativo de Kierkegaard es posible aseverar que excepto los verdaderos cristianos todos experimentan la desesperación por ser una apariencia de felicidad y sosiego, así lo contempla el autor: “ *Toda inmediatez, a pesar de su seguridad y sosiego ilusorios es angustia* “ ( Kierkegaard, citado por Cañas, 1957: 95 ) entendido así se hace evidente que de no replantearse las concepciones estéticas el individuo continua preso de la inmediatez, lo que además conlleva a Kierkegaard a exponer el sentido en que esta relación de inmediatez afecta tanto al ofensor como a la víctima, para lo cual el autor se apoya en la exposición de los casos femeninos, que presento para complementar la vida estética por la relación de inmediatez presente, en correspondencia con el análisis de la ópera *Don Giovanni*.

Específicamente esta introspección en los casos femeninos se realiza en su estudio denominado *Siluetas* porque, lo expone el autor: “*Son casos femeninos de penas reflexivas por dos razones, que las recoge del lado oscuro de la vida y porque no son visibles de un modo inmediato que es lo que acontece con las siluetas*”. (Kierkegaard, 1998: 54 ) del cual se hace relevante la presencia de doña Elvira por ser la más apropiada para la consecución de esta investigación; ella es una monja seducida por don Juan en quien deposita todo su amor, sin que ello le exima de ser una más en la larga lista del seductor. La importancia que recobra esta figura femenina en el pensamiento de Kierkegaard se deja entrever cuando se comprende que su vida es respuesta a la inmediatez de la cual es victima, de este modo refleja la condición humana de la mentira, la manipulación, el vértigo, la angustia o la desesperación, propias de esta existencia estética.

El interés específico por los casos femeninos, radica en la exposición de las penas reflexivas como lo declara el autor, a causa del engaño desde donde es posible delinear su existencia, pena que puede trascender a lo largo de toda

su vida o ser finalmente curada gracias a Don Juan, causante de dicho estado, lo que presenta a doña Elvira como símbolo femenino del deseo de ser conquistadas contrastando con la idea del seductor; de lo que se deduce que este estadio se define en dos perspectivas a saber: seducir a todas las mujeres posibles es la expresión masculina del deseo femenino de permitir ser seducida en cuerpo y alma hasta la eternidad.

Consagrando al seductor al ser la prueba de la inconstancia donjuanesca que se realiza bajo un mismo modelo de seducción: la irrupción nocturna bajo la máscara del amante para el caso de las grandes damas y el discurso del seductor junto con la promesa de matrimonio para las campesinas.

Además de convertirse en símbolo de la perdición donjuanesca; castigo a su inconstancia no solo porque no le olvide y le ame sino porque a su vez le odia, este contraste presente en las almas de doña Ana y Doña Elvira evita que ellas conozcan el verdadero deseo de su corazón, acercándose a la desesperación o *pena por el sustento* ( Kierkegaard, 1961: 101); ello es la posibilidad de contar con la fuerza suficiente para soportar su pena por un día, mas no es suficiente para el siguiente. Su condena se hace más evidente teniendo en cuenta la siguiente paradoja: independientemente de hallarse fuera de un contexto social por el cual pueda ser juzgada dado que en este nuevo contexto nadie sospecha de su pena porque no le conocen, ella misma presiente su mendicidad al renunciar a su amor por su seductor pidiendo clemencia en los brazos de otro hombre, del mismo modo que reconoce en el convento la vergüenza pública y de este modo transcurre su vida después de don Juan.

Que le acompaña de ahí hasta sus últimos días dados que el engaño ha sido probado más con ello no logra doña Elvira encontrar sosiego; por el contrario su pena pasa de ser reflexiva a una pena inmediata<sup>12</sup>, este es el caso de Elvira:

*¿Qué puedes decir después de tal acción?  
En mi casa entras furtivamente;  
A fuerza de artimañas,  
De juramentos y de halagos  
Consigues seducir mi corazón:  
Me enamoras ¡Oh cruel!  
Me declaras tu esposa.  
Y luego, faltando de la tierra  
Y del cielo las sagradas leyes,  
Con enorme delito  
A los tres días te alejas de Burgos  
¡Me abandonas, huyes de mí,  
y me dejas presa de remordimientos  
y del llanto como castigo  
Por haberte amado tanto! ( Pahlen, 1993: 165 )*

La nueva situación en la que se descubre doña Elvira tras su desafortunado encuentro con don Juan, es lo que le procura caer en lo que Kierkegaard ha denominado los *estados del espíritu*, ( Kierkegaard, 1984: 7 ) o quiere decir que se encuentra en un mismo instante llena de odio y amor por él, contradicción que vale la pena destacar favorece para su interés dramático como objeto de *representación*: Doña Elvira es unidad que representa diversas pasiones en un mismo instante cuando comprende la realidad del abandono, el autor describe así: “ *La muchacha lo ha perdido todo, ha perdido el cielo porque ha escogido el mundo y al perder a Don Juan ha perdido el mundo* ” (Kierkegaard, 1998: 92)

---

<sup>12</sup> La pena reflexiva según Kierkegaard, se halla en la duda que se posee frente al engaño; la pena inmediata se da cuando se ha comprobado el engaño.



Los sentimientos de odio y venganza se despiertan como respuesta femenina a la seducción, gracias a lo cual en ellas se descubre una fuerza escénica que resplandece sus bellezas naturales después de este acto en tanto que ha despertado la pasión femenina con sentimientos que un corazón puro no puede contener y esta pureza es obvia teniendo presente el desarrollo de sus vidas antes del encuentro con Don Juan.

Cuando Doña Elvira se decide a verle olvida su pasado y comienza con y a través de Él, del mismo modo en que cada uno de los personajes de la ópera se redefine a sí mismo cuando cruza su camino por el de Don Juan. Ella es inevitablemente el peso de la conciencia que él al no poseer una debe soportar, cito a Kierkegaard: “ *Doña Elvira es el destino épico de Don Juan, mientras el comendador es su destino dramático* ” ( Kierkegaard, 1998: 86 ) , en busca de un consuelo que aleje de su lado la desesperación, esperando que don Juan cambie y regrese a su lado o culpándolo estando presente. Prontamente esta paradoja se derrumba y nuevamente la pena se apodera de ella, porque como bien lo expone Kierkegaard: “ *Exigir pruebas será un alivio y la incertidumbre un consuelo* ” (Kierkegaard, 1998: 93)

Para dar fin a esta situación Kierkegaard promueve la práctica del *evangelio del sufrimiento* como consuelo cuando el alma es apoderada de estos sentimientos, dado que la fe se convierte en su único instrumento de salvación en tanto se reconozca la verdad en Cristo, cito a Kierkegaard: “ *En Cristo es verdad por primera vez que Dios es la meta y medida del hombre* ”. (Kierkegaard, citado por Cañas, 1994: 97) Aunque su pertinencia siga siendo ambigua; ya que le obliga a volver al convento como penitente con mayores exigencias ahora que ha caído en tentación gracias a Don Juan y por Él ha conocido la profundidad de sus pasiones, que cobran mayor fuerza en su espíritu que en el evangelio mismo, considerando además las exigencias de

disciplina y fe propias de los preceptos éticos y religiosos, que hallan su contrapeso en el amor por su seductor, a lo cual finalmente Doña Elvira responde en medio de su resignación internarse nuevamente en el convento.

Aunque aparentemente las víctimas se supongan ser las mujeres seducidas, Don Juan es en cierto modo víctima de lo que ha despertado en la conciencia femenina y le teme en tanto que este es ajeno a algún grado de conciencia y esta falta representa para él la fuerza para actuar, cito a Kierkegaard: “ *No seduce mas su deseo es seductor* ” ( Kierkegaard, 1967; 98 ) Una vez realizado va en busca de uno nuevo y así hasta el final de su vida; lo que seduce en Él es la fuerza de la sensualidad capaz de percibir e imprimir en su objeto de deseo lo extraordinario que hay en su ser mismo. Una fuerza que jamás se agota y que descubre a Zerlina, una joven campesina sin nada extraordinario, como absolutamente bella gracias a su naturaleza femenina, argumento necesario para este deseo sensual.

La obra concibe la presencia de tres seducidas, número amplio para el tiempo en escena y pequeño para el seductor. Sin embargo su importancia se halla en ser al igual que otros elementos la prueba de las infidelidades constatadas en la lista de Leporello, memoria de las aventuras de su amo; que ya pasan de nombres y situaciones a una colectividad representada en números que no da cuenta de posiciones sociales, edades o aspecto físico por ser es el amante de todas y de ninguna. En donde ellas pierden su existencia particular para fundirse en un pasado irreconciliable; en esa masa anónima inmolada a la gloria infiel del seductor.

## 4. CONCLUSIONES

A continuación presento las conclusiones más relevantes a las que llegué a lo largo de esta investigación:

1. La leyenda de don Juan posee su origen en el folclor español; de allí rescata los elementos que la distinguen, tales como el joven libertino y la cena macabra, que se conservan en su recorrido histórico pese a las diversas intenciones que se les otorga.

2. La obra de Tirso de Molina es una creación barroca en la cual el autor despliega su concepción moral de la vida mediante los temas de la justicia humana, la justicia divina que a su vez atraen el de la corrupción social.

3. La obra de Zorrilla invierte la posición de Molina a fin de dar primacía al tema del amor, en tanto es una obra romántica, gracias a lo cual es posible la reivindicación del personaje.

4. La obra de Moliere es relevante para la creación posterior del libreto de Da Ponte que conserva características impartidas en esta versión tales como cinismo, elegancia y un sentido ateísmo.

5. En la ópera Don Giovanni predomina la esencia seductora de don Juan que se despliega por medio del sentimiento musical que le acompaña; se consolida como obra única gracias a la versatilidad del libreto que permite a Mozart crear

personajes musicales, contradictorios y complejos, dando cuenta exacta de la autenticidad e intensidad de los sentimientos que imprime en ellos.

6. Esta ópera es concebida bajo los parámetros del drama giocoso establecido por el compositor, de este modo une lo trágico con lo cómico en una visión integral de la vida.

7. La ópera mozartiana influye en la construcción del período estético de Kierkegaard, en donde su don Juan se convierte en la figura arquetípica del mismo, por ser representante del individuo que basa su existencia en el constante goce hedonista que evita a la persona descubrir unidad en su existencia dado que cada placer apunta a fines distintos.

8. La categoría estética más relevante en Kierkegaard es la inmediatez, reflejada en la sensualidad, la música y la poesía, que enuncio a continuación;

9. La sensualidad inmediata es la fugaz fantasía de los estados afectivos que no responden al concepto, ello presenta a don Juan gracias a su fuerza seductora y debilidad frente a una conciencia religiosa como figura ilustrativa referida en su texto Temor y temblor.

10. *La inmediatez musical*, en donde reaparece la figura de don Juan dado que Kierkegaard considera el objeto absoluto de la música la idea de la genialidad sensual, siendo así la idea que preside al don Juan es absolutamente musical, entrando en correspondencia tanto la idea como el medio utilizado para su expresión.

11. El aspecto musical ayuda a don Juan a alejarse del prototipo histórico-cultural para convertirse en un mito; el mito de la seducción, consagrando al héroe romántico.

12. La fuerza seductora contenida e impartida en don Juan es inagotable ya que el anhelo es el principio mismo que rige su existencia; ello implica que cumplido un deseo vaya en busca de otro.

13. *La inmediatez poética*, se desarrolla por medio de la caracterización de don Juan; en su texto *Diario de un seductor* y se apoya en los siguientes preceptos:

- El socratismo estético: plantea el conocimiento previo de la cuestión como medio de prever su resultado.
- El mito griego de la andrógina: referido a la neutralización de la mujer a fin de ejercer control sobre su espíritu.

14. La diferencia en los dos personajes estriba en el medio aprovechado para su expresión; don Juan es musical e irreflexivo lo que favorece para su deseo seductor. Juan el seductor se expresa por medio de la palabra de modo que sus acciones son producto de la reflexión, introduciéndose en la categoría de lo interesante en tanto que cambia la prisa de don Juan por la intensidad de la seducción.

15. La idea del amor que prevalece en el período estético se da como una inversión de la concepción platónica del mismo; allí el amor se reconoce como

goce hedonista que presenta al otro como instrumento de satisfacción de los propios deseos.

16. Esta actitud prontamente agota sus posibilidades y decae en los sentimientos de angustia y desesperación, que en su transformación por medio de la fe permiten la salvación del hombre.

17. La angustia en palabras del autor es: "*La realidad de la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad*" (Kierkegaard, 1965: 91) ello presenta la angustia como el abismo existente entre lo que sé es, frente a lo que se puede llegar a ser teniendo presente la elección realizada, para Kierkegaard es ilustrativo Fausto de Goethe, referido en su texto Temor y temblor.

18. La angustia en el hombre estético se presenta ante la nada dado que no ha establecido la escala de valores que le permita diferenciar el bien del mal; en etapas posteriores ésta se presenta ante el bien denominándose pecado introduciendo lo demoníaco que consiste en una relación forzada con el mal; y la angustia ante el mal, que trata de remitir el pecado al remordimiento intentando así hallar la redención.

19. La desesperación se da como resultado de la indiferencia frente a las circunstancias de la existencia cuando en ella no se posee la esperanza de Dios, ella se deriva de la carencia de relación del yo con Dios y su alivio se halla en el restablecimiento de las mismas relaciones; ella es representada por Ashaverus; prototipo establecido en su texto "*La enfermedad mortal*".

20. Finalmente se percibe en el período estético de Kierkegaard el estudio paralelo de la existencia estética masculina y femenina, donde se deriva que el desear ser conquistadas es la expresión femenina del deseo de seducir masculino.

21. Por medio del estudio de los casos femeninos Kierkegaard desarrolla su pensamiento respecto de la posibilidad de redención hallada en el Evangelio del consuelo.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

ARGULLOL, Rafael. *El héroe y el único*. España: Taurus, 1984.

PAHLEN, Kurt. *Don Giovanni*. Buenos Aires-Argentina: Javier Vergara Editor, 1993.

CAÑAS FERNÁNDEZ, José Luis. Soren Kierkegaard: *Entre la inmediatez y la relación de los dos estadios de la vida*. Madrid: Trotta, 2003.

CHANTAVANE, Jean. *El romanticismo en la música europea*. México: Editorial hispanoamericana, 1958.

FICINO, Masilio, *Sobre el amor: comentarios al Banquete de Platón*. México: Editor Universidad autónoma nacional de México, 1994.

FLOREZ GÓNGORA, Alfonso. *Análisis de Don Juan Tenorio: Jose Zorrilla*. Bogotá: Panamericana Editorial, Terranova Editores, 2003.

FUBINI, Enrico, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral Ediciones, 1970.

GALAN FONT, Eduardo. *Don Juan: Tirso de Molina, Jose Zorrilla*. México: Diana, 1991.

HARTSHORNE, Holmes. *Kierkegaard: El divino burlador, sobre la naturaleza y el significado de sus pseudónimos*. Madrid: Teorema, 1992.



KIEREKGAARD, Soren A. *Etapas en el camino de la vida*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 1997.

----- . *In vino veritas y La Repetición*. Madrid: Editorial Guadarrama, 1976.

----- . *Concepto de la angustia*. Serie obras y papales. Madrid: Gaudarrama, 1965.

----- . *Diapsalmata*. Buenos aires, Argentina: Aguilar, 1961.

----- . *Diario de un seductor*. España: Editorial 29:1984.

----- . *Estudios estéticos II* (De la tragedia y otros ensayos). España: Ágora, 1998.

----- . *Los tres estadios eróticos o lo erótico musical*. Buenos aires- Argentina: Aguilar, 1967.

----- . *Temor y temblor*. Buenos aires: Editorial Losada, 1958.

PLATÓN, *Diálogos socráticos*. Buenos Aires: Editor Jackson Inc, 1950.

TURNER, W.J. *Mozart el hombre y su obra*. Argentina: Editorial Juventud Argentina S.A. 1997.

VARDY, Peter. *Kierkegaard*. Barcelona: Herder, 1997.

VARIOS, *Don Juan en el drama, obras de Tirso de Molina, Moliere, Jose Zorrilla*. Buenos aires: Editorial Futuro, 1944.