

# Arte y experimentación, o cómo superar la crisis de representación

Elisabete M. de Sousa  
(Universidad de Lisboa)



## Abstract

In the first part of this article, the analysis focuses on the simultaneity of presentation and representation as dealt with in the chapter of the musical-erotic in *Either-Or. A Fragment of Life*. In the second, the claim is that the use of virtuosity by Kierkegaard has deep musical roots and is the key to understand what the simultaneity of presentation and representation is about. In the third, the poetic and philosophical experimentation by Kierkegaard based on the simultaneity of presentation and representation is proved to be fundamental to understand the heterogeneity of the authors and of the writings in Kierkegaard's oeuvre.

## Resumen

En la primera parte de este artículo, se analiza la propuesta de simultaneidad entre presentación y representación expuesta en el capítulo de lo erótico-musical de *O lo uno o lo otro*. En la segunda, se muestra que el concepto de virtuosismo tal y como Kierkegaard lo emplea es de raíz musical y es la clave para entender lo que significa la simultaneidad entre presentación y representación. En la tercera, se demuestra que la experimentación poética-filosófica, basada en la simultaneidad entre presentación y representación, resulta fundamental por entender la heterogeneidad de los autores y de la escrita en la producción kierkegaardiana.

### Keywords:

Kierkegaard, presentation, representation, virtuosity

### Palabras claves:

Kierkegaard, presentación, representación, virtuosismo

## Datos del Autor

- Doctora en Teoría Literaria por la Universidad de Lisboa
- Investigadora del Centro de Investigación de la Universidad de Lisboa (Portugal)
- Miembro del Grupo Praxis (Filosofía Práctica)
- Forma parte del equipo de traducción de las obras de S. Kierkegaard al portugués y del proyecto de investigación "Experimentación y Disidencia".

## 1. Introducción

El capítulo “Los Estadios erótico inmediatos, o el erotismo musical” es uno de los más extensos de todas las obras escritas por cualquiera de los seudónimos de Kierkegaard<sup>1</sup>, y pertenece a la Primera Parte de *O lo uno o lo otro*, surgiendo inmediatamente después de ese *vademécum* que recibe el nombre de “*Diapsalmata*”. Y su importancia respecto a la generalidad de la obra kierkegaardiana es comparable a su dimensión. Sin embargo, es quizá uno de los menos leídos en cuanto texto de referencia en el marco de la filosofía del dinamarqués. Es posible que esto sea así por el hecho de que la mayor parte de sus lectores lo considera como menos importante para una lectura teológica, o hegeliana a la luz de Hegel o de los hegelianos dinamarqueses, o socrática. Ahora bien: se trata en mi opinión de un consenso falso, motivado por una lectura que lo aprisiona dentro de los límites de la teoría musical y dentro de los límites de una lectura que excluye la música de la *poiesis* kierkegaardiana. La discusión más destacada en el capítulo de lo erótico-musical tiene que ver justamente con la superación de la crisis de representación por intermedio de distintos tipos de crítica musical y teatral, elaborándose a lo largo de ella, de manera progresiva y experimentante. Ahora bien, dicha crisis constituye el núcleo de la crítica de Kierkegaard a la edad contemporánea, y en el capítulo de lo erótico-musical, la superación se logra gracias a la defensa de la simultaneidad entre presentación y representación. En este capítulo, la propuesta resulta limitada a una evaluación estética de la obra de arte, pero tan solo aparentemente. Cabe señalar asimismo que en ella se basa el concepto de virtuosismo y la clasificación de virtuoso respecto a diversos agentes y en distintos ámbitos de actuación en los campos de la teología y la filosofía, así como en el de la política y la ciencia, como veremos más adelante.

En el capítulo de lo erótico-musical, la ópera *Don Giovanni* de Mozart y Da Ponte es utilizada para demostrar la simultaneidad entre la presentación y la representación ilustrada por la sensualidad y es el personaje principal –Don Giovanni– y la propia ópera en su conjunto, quienes presentan y representan la condición elemental de la sensualidad en su genialidad. Al utilizar la palabra *Genialitet*, el pseudónimo A involucra el concepto de lo erótico-musical en una fina red de connotaciones. La genialidad es la cualidad o el don de lo que posee genio, y, como es sabido, en francés y en alemán, el mismo vocablo “genio” contiene los conceptos expresados en latín por *ingenium* y por *genius*, cuya discusión ocupa las teorizaciones estéticas a lo largo de los siglos XVIII y XIX, ya sean de sesgo más poético o de carácter más filosófico. La concepción demiúrgica del artista se encuentra en distintos pensadores y poetas del Romanticismo alemán de Jena y ya fue discutida por Kant en sus últimos escritos. La teoría de lo erótico-musical muestra así reflejos de la noción de genio en cuanto condición natural del hombre y del artista, así como de la idea de una concepción órfica del universo, otorgando a la música el poder de dar forma al mundo original. Por ello, A defiende que la representación de la condición prístina de la sensualidad

---

1. La sigla SKS remite a la cuarta edición de las obras del autor, *Søren Kierkegaards Skrifter*, ed. de N. J. Cappelørn, *et al.*, Gads Forlag: Copenhague, 1997-2013. Los diarios y cuadernos son referenciados con la tradicional numeración de los *Papirer* y también con la adoptada en SKS.

en *Don Giovanni* y por Don Giovanni tan solo resulta posible gracias al genio de Mozart, y que la música es el medio de expresión más abstracto y lo único capaz de expresar la idea más abstracta, la de sensualidad primordial.

Quisiera también recordar que esta ópera posee un título expuesto como equivalente: *Don Giovanni ossia Il dissoluto punito*. Este título alternativo evoca por sí mismo un conjunto de temas importantes en Kierkegaard: la presencia o la ausencia del pecado, del arrepentimiento, de la autoconciencia de sí mismo, temas que funcionan como telón de fondo de la argumentación del Juez, en la Segunda Parte de *O lo uno o lo otro*, ya que resulta perfectamente posible decir que el lema del autor de las Cartas de la Segunda Parte es la idea de disolución y de punición, de presencia o ausencia del pecado, del arrepentimiento y de la autoconciencia de sí mismo, determinando este mismo conjunto la elección de uno mismo. Por ello, la explicación del título de la obra mozartiana llega, en realidad, a consumarse en las dos partes de *O lo uno o lo otro*.

Sin embargo, dichos temas no resultan completamente desarrollados en el capítulo de lo erótico-musical, más bien son introducidos de manera sutil. Esta estrategia de no desarrollar estos mismos temas está relacionada con la construcción de un tipo de seductor –el seductor sensual–, que domina el lenguaje dramático-musical definido por la inmediatez, por contraposición a Johannes, del Diario, el seductor psíquico, que domina el lenguaje verbal, la palabra, determinada por la reflexión. La demarcación entre el “seductor” Johannes y el “burlador” Don Juan se fundamenta, pues, en el dominio de lenguajes distintos que determinan la capacidad o incapacidad de verbalizar sentimientos, la posibilidad o imposibilidad de reflexionar y, en el límite, la vivencia del deseo por intermedio de la mente o por intermedio del cuerpo, creándose de este modo una antinomia entre el amor psíquico y el amor sensual. Si Don Juan presenta y representa la sensualidad en su genialidad y la concepción de A del amor sensual, Johannes, el seductor del Diario, presenta y representa el amor psíquico en cuanto idea filosófico-poética que aún recurre a lo imaginario musical. De hecho, pese a mostrarse siempre reflexivo y racional, Johannes aparece caracterizado con teatralidad musical, su comportamiento manifiesta un dominio perfecto del arte de seducir y un *bravado* que se proyecta además en un estilo literario propio, creando un efecto semejante a las características de la voz humana en cuanto instrumento que permiten la identificación inmediata de las cualidades técnicas, de las capacidades interpretativas y del *pathos* del cantor. Hay otras antinomias muy conocidas por los lectores de Kierkegaard que permiten evidenciar que la simultaneidad entre presentación y representación es un elemento clave de la expresión del pensamiento kierkegaardiano. Es el caso de ser cristiano y ser cristiano para sí mismo, o sea, decir que se cree en Cristo, ir a la misa, etc., y, por otro lado, vivir como un cristiano, como alguien que se ejercita en el Cristianismo buscando ser representante de Cristo; y en el orden jerárquico, la diferencia entre ser obispo, en cuanto pastor de una determinada comunidad ampliada, y ser obispo de una Iglesia ‘oficial’, es decir, de una iglesia que se considera a sí misma en cuanto presentación y representación de un Estado, con lo cual deja de representar la comunidad; o la diferencia entre ser un individuo desde el punto de vista numerológico, según la terminología de Kierkegaard en *Una crítica*

*literaria*, y ser el individuo singular.

Además, esta simultaneidad entre presentación y representación parece estallar en la pluralidad de autores y de editores. Hay, pues, que buscar las razones de la opción por una presentación y representación de ideas, teorías, análisis existenciales, etc., hecha de una manera tan heterogénea, y para colmo en esa obra que inaugura supuestamente su carrera de autor religioso, es decir, que Kierkegaard no asume la heterogeneidad de autores y editores en *O lo uno o lo otro* como un síntoma de crisis de representación en el conjunto de su producción. En efecto, la pluralidad de los autores presenta y representa la heterogeneidad de su pensamiento y dista mucho de revelar una inestabilidad o algún intento de disimulación por parte de Kierkegaard. Más bien delinea los contornos de una matriz de pensamiento que, a fin de ser auténtica y actuante en los distintos ámbitos contemplados por la producción filosófico-literaria de Kierkegaard, no puede inclinarse hacia la equívocidad –*Tvetydighed*– y menos aún hacia la ventriloquia, los dos grandes pecados del Obispo Mynster que Kierkegaard denuncia. Es ésta una de las razones por las que casi llega a haber para cada obra un perfil, un nombre, una forma o género literario. Y *O lo uno o lo otro*, en cuanto obra de entrada, prepara magistralmente al lector para lo que vendrá después por intermedio de arte y experimentación, al nivel de la instancia autoral. Así pues, se nos presentan en este marco inaugural cinco autores (Eremita, A, B, Johannes el Seductor y el pastor de “Ultimátum”) y tres editores (Eremita, A y B), y cada uno de ellos cultiva una forma literaria, con un distinto perfil de narrador, también representando cada uno de ellos, en definitiva, un caso de fidelidad a su elección en cuanto escritor-autor.

Por todo ello, mi campo de investigación no se limita a las usualmente denominadas cuestiones literarias en Kierkegaard. Creo que resulta difícil encontrar una perspectiva amplia de su obra cuando uno no se da cuenta de que la simultaneidad entre presentación y de representación constituye la capa fértil del terreno sobre el cual sientan las categorías que expresan su pensamiento, terreno que pertenece más al ámbito de lo estético, y no tanto al de lo poético-literario. Pero no se trata del ámbito de lo estético que con frecuencia se considera de un modo lamentablemente parcial –e incluso indebida, según el propio filósofo– en cuanto estadio prejudicial donde florecen los vicios y las virtudes resultan despreciadas, pero más bien de un estadio caracterizado por una apropiación del debate pre-socrático respecto a la *aisthesis*, i.e. de la percepción y sensación, localizable en una fase de separación entre *episteme* y *doxa*, y de la dominación del *logos*. Por cierto, se trata de algo que no deberá sorprendernos: Kierkegaard es un pensador de la existencia humana y no hay existencia humana sin el sentir y el acto de percibir. Por otra parte, este estadio señala una consideración de lo estético en Kierkegaard que también resulta de una apropiación de la teoría de la educación estética de Friedrich Schiller en cuanto proceso formativo que posibilita un desarrollo exponencial de todas las cualidades y capacidades del hombre. La reflexión sobre lo estético en Kierkegaard no puede limitarse, por lo tanto, al análisis de lo que hay de literario en la obra escrita de Kierkegaard, ya que se trata de un pilar esencial de la propia labor poético-filosófica kierkegaardiana, i.e. de la *poiesis* que impregna todo el pensamiento, y de los conceptos y categorías que de ella reciben su forma. Este artículo se estructura en tres partes. En la primera, empiezo con una definición

más rigurosa de la propuesta de simultaneidad entre presentación y de representación, tal y como aparece expuesta en el capítulo de lo erótico-musical de *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida*. En la segunda parte, muestro que el concepto de virtuosismo tal y como Kierkegaard lo emplea, reflejando su raíz musical, constituye el concepto clave para entender la profundidad de la propuesta de simultaneidad entre presentación y representación, tomando como ejemplo el caso Mynster. En la tercera parte, demuestro que la experimentación poética, basada en la simultaneidad entre presentación y representación, resulta esencial en los escritos de Kierkegaard, tanto en textos de naturaleza más religiosa como más filosófica, por intermedio del análisis de algunos comentarios de Kierkegaard sobre sí mismo en cuanto autor, especialmente respecto a la voz y a la disposición (*Stemme/Stemming*).

## 2.

En el capítulo de lo erótico-musical, la simultaneidad entre presentación y representación no resulta desarrollada de manera tratadística. El capítulo tiene varias partes, y en cada una de ellas encontramos un mayor o menor abordaje del tema, aunque desde ángulos marcadamente distintos. Así, encontramos expuesta la teoría en los comentarios sobre los personajes, en el análisis de la estructura de la ópera mozartiana y en consideraciones más amplias que pueden emplearse respecto a otras obras de arte, a lo que es una obra maestra y a la inmortalidad del autor que la crea, y con mayor profundidad en el apartado dedicado a los estadios del deseo.

Un personaje presenta –por intermedio del canto, es decir, de la música y de la palabra dramatizadas– una idea, y este mismo personaje es representante universal de dicha idea. Así, Don Giovanni presenta y representa la sensualidad en su condición genial y el deseo es corporizado en tres estadios de lo erótico-musical por tres personajes de tres óperas distintas de Mozart: Cherubino, de *Las bodas de Fígaro*, Papageno, de *La flauta mágica*, y Don Giovanni, de la ópera homónima. Cherubino presenta y representa el deseo en sueño, el deseo que se encuentra latente en el sujeto y que el individuo ve despertar, aprendiendo a reconocer ese deseo y a vivir con él dentro de sí mismo. Papageno presenta y representa el deseo que se agita y busca activamente un objeto para lograr concretar su deseo. Don Juan presenta y representa el deseo que dirige el individuo que tras haber encontrado un objeto en el cual podrá consumir ese deseo que le domina, se concentra en atraer dicho objeto de deseo hacia sí. Así, cada una de estas figuras presenta y representa en simultaneo un estadio evolutivo del deseo –Kierkegaard habla incluso de metamorfosis, como las de la mariposa. Desde el interior, en Cherubino, hacia el exterior, en Papageno, hasta alcanzar una dinámica interrelacional, en Don Juan.

Pero no es solamente el personaje principal quien presenta y representa la sensualidad en su condición prístina, en su genialidad, sino también la ópera. Se debe ello a la unión de dos factores: por una parte, en la teoría de los tres estadios del deseo se afirma que estos mismos estadios se encuentran continuamente en movimiento, ya que el tercer estado del deseo contiene los otros dos en sí mismo, y este movimiento solo puede ser visto y escuchado dramáticamente; por otra, en las consideraciones

sobre la naturaleza de la música con relación a otros medios de expresión artística, ya que, según A, *Don Giovanni* se materializa por intermedio de la asociación afortunada y accidental de dos factores: la música es el médium más abstracto porque también es el que más se aleja del lenguaje verbal, y el concepto de sensualidad es la idea más abstracta, totalmente fuera del dominio del espíritu, representable por un solo individuo. Además, la música no ocupa espacio físicamente y tampoco se inscribe en un tiempo histórico, y esta ausencia de fijación espacial y temporal hace que sea especialmente apta para expresar la idea más abstracta que se puede concebir, es decir, la idea de sensualidad primordial.

La ópera de Mozart es caracterizada como obra maestra porque en ella resulta imposible la distinción entre materia e idea, es decir, entre el medio de expresión y la forma que le otorga una estructura, y el contenido presente en ella. Dicho de otro modo, presentar y representar algo en arte es indisoluble de la manera como se presenta y de la manera como se representa ese algo. En cierto momento, el entusiasta A afirma incluso que la ópera de Mozart presenta y representa la idea de sensualidad prístina echando mano de formas que no se pueden repetir, y que para presentar y representar de nuevo la idea de sensualidad prístina habría que volver a componer *Don Giovanni*.

A la obra de arte que alcanza los tres niveles anteriores se le llama obra clásica, y su creador, en cuanto autor clásico, gana el derecho a entrar en la galería de los grandes –los inolvidables y, por eso mismo, inmortales. El lenguaje musical es el único capaz de una representación inmediata y resulta por ello absolutamente coherente que una ópera pueda constituir una representación inmediata de una idea abstracta, incluso cuando no existe otro género que tenga tantas convenciones formales y tantas mediaciones como ocurre con la ópera.

En suma, la ópera *Don Giovanni* y el protagonista Don Giovanni representan, por lo tanto, una misma idea poético-filosófico-musical y la misma ópera es una obra clásica, porque el tema que desarrolla es perfectamente presentado y representado por el protagonista y la música dramática. Estos dos puntos hacen posible una presentación y una representación inmediata de la idea de sensualidad, de tal modo que perdura en el tiempo histórico que, a fin de cuentas, constituye la condición necesaria para alcanzar la inmortalidad. No hay, por lo tanto, autores inmortales que no hayan creado una obra inmortal, tal y como no hay obras inmortales que no hayan sido creadas por un autor que se volvió inmortal con esa obra. Y este último punto hace que la posteridad sea afortunada en el eterno recuerdo del autor y de la obra. Es por eso que la conclusión del capítulo de lo erótico-musical coincide con la felicidad suprema de A, que supo evaluar y reconocer la ópera *Don Giovanni* como la más grande de todas las obras maestras. Y quienes comparten esta opinión también comparten su beatitud y la del propio Mozart.

### 3.

Analicemos ahora el caso del virtuoso y del virtuosismo. Los usos del término “virtuoso” ocurren tanto en la primera como en la segunda parte de *O lo uno o lo otro*,

y hacen referencia, en primer lugar, al concepto de virtuosismo tal y como se utiliza casi siempre en la obra de Kierkegaard. De hecho, solo hay dos menciones en toda la obra kierkegaardiana en las que el término denota claramente la existencia de virtudes exclusivamente éticas, en particular en un pasaje de los Diarios, cuando al hablar de Sócrates define el heroísmo como “el virtuosismo de lo que es universalmente humano”<sup>2</sup>, y en *Prefacios*, cuando enlaza el virtuosismo con la promesa<sup>3</sup>.

He de destacar dos aspectos antes de desarrollar este tema. El primero es que reconocer la existencia de una confluencia total en la presentación y la representación es tan importante como entender que en algunos virtuosos la quiebra de dicha imposibilidad abre un abismo insuperable. Este abismo fija la condenación de ese falso virtuoso, que Kierkegaard frecuentemente denomina ‘Fusker’, en cuanto alguien que quiere que los otros se crean que es conocedor de un asunto, pero nada sabe realmente sobre el tema, o que dice ser muy bueno en su oficio, pero que en realidad no es sino un maestro en el arte de disimular sus imperfecciones. Quiere esto decir que el ‘Fusker’ se hace pasar en el trato social, o en su oficio, por algo que no es. De este modo, traiciona la virtud de su arte, mientras que el virtuoso es fiel a lo que ese arte tiene de mejor, de más auténtico, y hace siempre todo tal y como debe hacerse, y alcanza un nivel excelente. Éste es el origen del término virtuoso –el que presenta y representa *la virtù dell’arte*<sup>4</sup>. Y es en este mismo sentido que, según Kierkegaard, abusar de un virtuosismo, ya sea en el lenguaje musical o verbal, o en cualquier otro medio de expresión, convierte finalmente el falso virtuoso en un ‘Fusker’, puesto que causa una quiebra abisal entre, por una parte, la idealidad y la realidad de una idea, y, por otra, la materialización de la idea en una presentación y/o representación artística que ha de ser fiel a la virtud de dicha arte, ya sea en el oficio o en el discurso.

El segundo aspecto añade otra característica a este mismo abismo que desde el principio caracterizó el virtuoso musical: en Kierkegaard, el virtuoso queda irreversiblemente condenado cuando se considera que la idea que él simultáneamente presenta y representa es inmoral o incorrecta y/o no posee fundamento ético. Y podemos decir que es precisamente en este punto que estriba la crisis de representación firmemente denunciada por Kierkegaard. Lo analizo con más detalle al hablar del caso de Mynster, pero quisiera referir ahora mismo un pasaje de *Una crítica literaria*, de 1846, que ilustra claramente lo que acabo de decir. Por cierto, *Una crítica literaria* ya es una obra contemporánea de la decadencia del músico virtuoso, a lo largo de la década

---

2. Pap. VIII 1 A, 491; NB4: 10, SKS 20: 292.

3. Cfr. SKS 4: 501.

4. Sébastien de Brossard. *Dictionnaire de Musique*. Paris, 1703, 248-249: “Virtu. Veut dire en Italien non seulement cette habitude de l’âme qui nous rend agréables à Dieu & nous fait agir selon les règles de la droite raison; mais aussi cette *Supériorité de genie, d’adresse ou d’habilité*, qui nous fait *exceller* soit dans la *Théorie*, soit dans la *Pratique des beaux arts*, au dessus de ceux qui s’appliquent aussi bien que nous. C’est de là que les Italiens ont formé les adjectifs *VIRTUOSO*, ou *VIRTUDIOSO*, au féminin *Virtuosa*, dont même ils font souvent des substantifs pour nommer ou pour louer ceux à qui la providence a bien voulu donner cette *excellence* ou cette *supériorité*. Ainsi selon eux un excellent *Peintre*, un habille *Architecte*, etc., est un *Virtuoso*; mais ils donnent plus communément & plus spécialement cette belle Epithete aux excellens *Musiciens*, & entre ceux là, plutôt à ceux qui s’appliquent à la *Théorie*, ou à la *composition* de la Musique, qu’à ceux qui s’excellent dans les autres Arts, en sorte que dans leur langage, dire simplement qu’un homme est un *Virtuoso*, c’est presque toujours dire que c’est un *excellent Musicien*.”

de 1840, y la censura de Kierkegaard está en consonancia, hasta cierto punto, con la maduración del público ante las actuaciones de músicos que compensaban la falta de contenido de sus composiciones con una presentación meramente virtuosística. En el apartado intitulado “La época contemporánea”, Kierkegaard critica la falta de compromiso y proactividad que caracteriza los tiempos modernos, una época en la que todo es anunciado públicamente, incluso cuando nada hay para hacer público –se trata de la era de la anticipación. Inmediatamente después, Kierkegaard saca a la luz la habilidad con la que políticos, teólogos y hombres de ciencia engañan a sus públicos, haciéndoles creer que ellos presentan y representan el buen camino que todos han de seguir. Cabe señalar que la utilización de “virtuoso” y de “virtuosismo” no es en absoluto irónica, puesto que lo que está aquí realmente en juego es el abuso de técnica (en este caso, retórica) para alcanzar una excelencia discursiva muy bien elaborada que oculta, sin embargo, la ausencia de profundidad intelectual, cívica o moral por parte del ejecutante:

*En contraste con la era de la revolución, en cuanto agente actuante, la era contemporánea es la era de los anuncios, la era de los carteles mezclados: no pasa nada, y, sin embargo, se hace de inmediato un anuncio. Nada sería tan impensable en la era contemporánea como una rebelión; la prudencia calculista de esta época consideraría ridícula esa expresión de fuerza. En cambio, un virtuoso de la política podría llegar a ser capaz de un sorprendente desempeño artístico totalmente distinto. Sería capaz de escribir una convocatoria que propusiera una sesión de la asamblea general para decidir sobre una revolución, y lo haría con tantas precauciones que el censor podría incluso dejarla pasar; y después, por la noche, sería capaz de producir la siguiente impresión, tan ilusoria: que habían sido ellos quienes habían hecho la revolución; se marcharían después perfectamente tranquilos –tras haber pasado una noche muy agradable. La adquisición de una enorme y sólida sabiduría casi sería impensable entre los jóvenes de nuestra época; se consideraría como algo ridículo. En cambio, un virtuoso de la ciencia sería capaz de realizar una hazaña totalmente distinta. En un nivel de suscripción, sería capaz de delinear algunos rasgos conducentes a un sistema amplio, y lo haría de tal modo que causaría en el lector (del nivel de suscripción) la impresión de que ya había leído el sistema. (...) Una renuncia profundamente religiosa al mundo y a lo que pertenece al mundo, basada en una negación diaria, sería impensable entre los jóvenes de nuestra época: en cambio, uno de cada dos candidatos de Teología luciría virtuosismo suficiente para hacer algo más prodigioso aún. Sería capaz de proyectar una institución social cuyo propósito no sería menos que salvar a todos los que están perdidos<sup>5</sup>.*

Kierkegaard critica encarnizadamente esta utilización abusiva del virtuosismo, no solo por ocultar la falta de ideas, sino también porque se utiliza deliberadamente para “burlar” al público, al oyente. Hay un pasaje de *La enfermedad mortal* donde, por intermedio de la reacción del público, resulta perfectamente evidente la distancia entre el virtuosismo del discurso y la legitimidad, o creencia, en lo que constituye el objeto de discurso, y esto hace referencia, a su vez, a una carencia de efecto ético-religioso. En este pasaje, el término de comparación es Sócrates y “virtuosismo” se utiliza en cuanto especie de interfaz entre el campo de lo estético-ético y el campo de

---

5. SKS 8: 68.



lo ético-religioso:

***Se puede tanto reír como llorar, ya sean todas estas garantías de haberse entendido y concebido lo que es supremo, o el virtuosismo con que muchos, in abstracto, saben presentar esto, en cierto sentido, perfectamente bien –se puede tanto reír como llorar, al ver que todo este saber y entendimiento casi no ejerce cualquier poder sobre la vida de los hombres, que estos no expresan ni de la forma más remota lo que comprendieron, más bien expresan lo opuesto***<sup>6</sup>.

Para el Kierkegaard, el verdadero virtuoso es finalmente un caso perfecto de coexistencia de las esferas de existencia. De acuerdo con Frater Taciturnus, la esfera estética es la de la inmediatez y la ética se describe como una fase de transición, pero también de exigencia, al caber en ella el arrepentimiento, mientras que a la esfera religiosa corresponde una fase de la realización caracterizada como un espacio sin límites, creado por el arrepentimiento. En efecto, la esfera ética se describe como un espacio de paso permanente, y se describe al arrepentimiento como un movimiento dialéctico que mira continuamente hacia atrás, lo que presupone la posibilidad de vivir en las distintas esferas a lo largo de la vida y, por ende, de experimentar distintos momentos de arrepentimiento<sup>7</sup>. En las Cartas del Juez, también se afirma que las tres esferas han de considerarse como miembros de una alianza, en términos políticos, trabajando así todas en conjunto en vista de un mismo fin<sup>8</sup>. Por cierto, cabe señalar que en su producción Kierkegaard representa de forma continua y simultánea este concepto de las tres esferas, y cito algunos ejemplos: en la esfera estética se incluye la relación con la propia obra, manifestada en particular a través de la pluralidad de autores y de géneros literarios; la esfera ética resulta preferencialmente visible en la intensa y comprometida relación con el lector; y la relación del singular con Dios y de sí mismo con su designio divino quedan incluidas en la esfera religiosa. Incluso en los momentos en que fundamenta de manera más firme su condición de autor religioso, determinado por la providencia divina, S. Kierkegaard reconoce finalmente que él mismo habita en simultáneo esas distintas esferas: “Mientras las creaciones poéticas

eran producidas, el autor vivía según determinaciones decisivamente religiosas”<sup>9</sup>. Sin embargo, para comprender el modo como esa coincidencia de esferas puede ocurrir realmente en la vida real hay que llegar hasta las raíces musicales de los conceptos de virtuoso y de virtuosismo. Estos conceptos no tienen que ver con el epíteto de niño prodigio, que traduce el reconocimiento de la revelación prematura de un genio; mientras que el término virtuoso designa el músico capaz de grandes hechos técnicos –virtuosísticos–, sin que esté necesariamente dotado de genio. De hecho, una de las reglas de la ejecución virtuosística sigue siendo, hoy día, el dominio de la técnica de una forma tan excelente que la audiencia se deleita de inmediato. Por cierto, la baja

---

6. SKS 11: 203.

7. Cfr. SKS 6: 408-410.

8. Cfr. SKS 3: 145.

9. SKS, vol. 16: 64.

en popularidad del músico virtuoso se debió a que el público se dio cuenta, poco a poco, del abismo existente entre el virtuosismo técnico y la genialidad y capacidad inventiva del músico ejecutante. Hubo, sin embargo, en la historia de la música dos casos de virtuosos que superaron esta tensión entre virtuosismo y creatividad, y que se convirtieron en nombres mayores e inmortales: Niccolò Paganini y Franz Liszt. Como he tenido ocasión de mostrar<sup>10</sup>, no tengo ninguna duda de que Kierkegaard conoció el punto más alto de la carrera de Liszt en Berlín, en 1841-42, y esto podría haber consolidado las ideas del filósofo respecto al tema, ideas que ya están presentes en *Sobre el concepto de ironía*.

Fijémonos cómo se inscribe en el pensamiento de Kierkegaard el impacto visual causado por Liszt y el fenómeno de *Lisztomanie* nacido en Berlín. En el escenario, Liszt, virtuoso del piano, reúne tres vertientes en una sola persona: el compositor que compone a través del recuerdo de otras obras/otros compositores; el músico prodigioso; y el músico en cuanto *performer*, o repetidor. De ello se deduce que, en cuanto virtuoso de la composición que toca sus propias obras, Liszt es un caso de materialización de los dos ejes fundamentales del pensamiento kierkegaardiano en 1842-43, en particular la repetición de recuerdos y el recuerdo de repeticiones, junto con la simultaneidad entre presentación y representación. Liszt se presentaba en sus conciertos como compositor, intérprete, crítico y divulgador de otro compositor, porque muchas de sus piezas son transcripciones de otros compositores. Tenemos así, por una parte, el trabajo reflexivo de hermenéutica musical desarrollado por Liszt y, al mismo tiempo, el pianista virtuoso en el escenario. Además, la transcripción de otros compositores viene acompañado también en Liszt de la transcripción de él mismo, ya que innumerables piezas suyas fueron compuestas en distintas versiones, por ejemplo, para piano a dos y a cuatro manos, o para dos pianos. Así, pues, Liszt es un caso de confluencia de presentación y representación: presentación de él mismo en cuanto compositor en representación de otros compositores, tanto en el soporte material de la partitura como en la imagen visual y sonora durante un recital, en cuanto ejecutante. Y, en este sentido, Liszt encarna el movimiento idéntico, aunque en sentido contrario, del recuerdo y de la repetición tal y como lo dirá Constantin Constantius: “Repetición y recuerdo constituyen el mismo movimiento, pero en dirección contraria; porque lo que se recuerda es algo que fue, se repite hacia atrás; mientras que la repetición, propiamente dicha, se recuerda hacia delante”<sup>11</sup>. En efecto, recordar una ópera, un compositor, durante la composición de transcripciones es lo mismo que repetir al transcribir la música creada por otros; y durante la ejecución, repetir esa música es recordar para uno mismo, y al mismo tiempo para todo el público, no solo lo que esos otros compositores crearon, sino también el resultado de un proceso continuo de análisis crítico de composiciones musicales realizado por

---

10. Sousa, Elisabete, “Kierkegaard’s Musical Recollections” in *Kierkegaard Studies. Yearbook 2008*, ed. N. J. Cappelorn, Berlin, Walter De Gruyter, 2008, pp. 85-108; Sousa, Elisabete, “Repetition in Constant Reference to Liszt” in *Kierkegaard and the Challenges of Infinity. Philosophy and Literature in Dialogue*, ed. José Miranda Justo et al., Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, pp. 39-49.

11. SKS 4: 9.

el compositor-transcriptor. La relación recíproca que se entabla en el compositor-pianista entre recuerdo y repetición estimula la imaginación y la percepción del oyente-espectador, y podría incluso decirse que el público y el virtuoso entran en un proceso dialógico en el que la repetición y el recuerdo constituyen el meollo de lo comunicado, a la vez que resulta posible al oyente recrear o recomenzar sus propios movimientos de repetición y de recuerdo musicales, o de otro tipo. También es importante señalar la vertiente religiosa de la propia personalidad de Liszt, expuesta desde muy temprano en muchas composiciones de inspiración religiosa, y materializada en una fase posterior de su vida, cuando recibió órdenes menores. Así, el caso de Liszt cabe dentro de las tres esferas de la existencia, con la particularidad de que esas tres esferas coexisten y resultan observables en simultáneo: la estética, en la representación de su propia arte de la transcripción y en su presentación en cuanto compositor y pianista virtuoso, en la inmediatez de la ejecución; la ética, con una vertiente casi deontológica, en la selección y continua divulgación de las más laudables piezas musicales de sus contemporáneos, y, con una vertiente propedéutica, en la formación y orientación del gusto del público, desarrollando en éste algunos criterios de evaluación estética supeditados al reconocimiento de la virtud del arte musical; y la religiosa, presente en la relación con el objeto representado, puesto que, además de varias obras de música sacra o de naturaleza religiosa, existen muchas transcripciones que demuestran un fuerte tendencia ético-religiosa (*Réminiscences de Don Juan*, de 1841, pertenece justamente a este caso).

Encontramos a lo largo de la obra de Kierkegaard más de cien ocurrencias de “virtuoso” o de “virtuosismo”, y esta utilización nunca es irónica. Lo que está, pues, en juego es demostrar una excelsa capacidad de actuación en un determinado ámbito de actividad, sea cual sea: filosofía, seducción, dramaturgia. En *Sobre el concepto de ironía*, Sócrates es virtuoso porque tiene la capacidad de hablar con gente de todas las condiciones, practicando de este modo una filosofía que se encuentra sumergida en la vida. Este virtuosismo en el ámbito social le permite alcanzar la excelencia en la esfera ética, por intermedio del dominio de la ironía:

***Había en Sócrates algo de aficionado del conocimiento [...]; sin embargo, eso no lo alejaba de la vida, más bien le hacía entablar un contacto muy avivado con ella; pero su relación con la vida era su relación puramente personal con los individuos, esta reciprocidad de acción suya se consumaba en cuanto ironía. [...] era] un virtuoso, grande también en el contacto casual. Hablaba igualmente bien con toneleros, sastres, sofistas, estadistas, poetas, con jóvenes y mayores, hablaba como ellos igualmente bien sobre todo, ya que en todas partes encontraba una tarea para su ironía. Pero, pese a todo su virtuosismo, puede haberle pasado después de todo [topar con un interlocutor mediocre], ya que, de modo distinto a lo que opina Cícero, él hacía descender la filosofía del cielo y la llevaba para dentro de sus casas<sup>12</sup>.***

El Juez describe al pseudónimo A, autor de la primera parte de *O lo uno o lo otro*, como virtuoso del disfrute y de la reflexión<sup>13</sup> y en su Diario, el propio Johannes

---

12. SKS 1: 228.

13. Cfr. SKS 3: 32 y 37.

declara que el arte de seducir ha de aplicarse con virtuosismo<sup>14</sup>. Eugène Scribe es un virtuoso respecto a la escritura de diálogos y de escenas de interacción cómica<sup>15</sup>. Pero no cabe duda que, para nosotros, la personalidad más interesante a la que se califica de virtuoso es el Obispo Mynster. Ya en 1839, Kierkegaard hacía una comparación en términos morales entre sermones, que clasificaba como “pretensiones egoístas”, y la oración del fariseo. Por grande que sea “el talento y el virtuosismo” con que son presentados, nada representan respecto a la autenticidad y sinceridad de quien las decreta, en su relación con Dios:

***En las egoístas pretensiones a prédicas, hay una posición muy similar a la del fariseo en su intención moral, cuando dice: gracias, Dios mío, por no ser como los demás hombres, una posición que se cree que está más cercana a la divinidad por intermedio del talento y del virtuosismo en la exposición***<sup>16</sup>.

La crítica de Kierkegaard a la edad contemporánea, a la posibilidad de una iglesia verdadera, y al propio Mynster, se concentra continuamente en la quiebra abisal de la simultaneidad entre presentación y representación. La edad contemporánea, la Iglesia oficial, el Obispo, se presentan falsamente como representantes de algo que, desde luego, contiene ya en sí algunos elementos reprobables desde un punto de vista ético, y que personifican finalmente la crisis de representación. Pese a que en 1854 Kierkegaard aún califica al Obispo como “virtuoso” y le reconoce un incuestionable “virtuosismo” que él mismo no se siente capaz de describir cabalmente<sup>17</sup>, dicho reconocimiento sirve solamente para destacar el abismo que separa la presentación de la representación, dejando entrever que Mynster es un ‘Fusker’. Cabe señalar, asimismo, que esta crítica a Mynster es contemporánea de la reiterada alabanza de la ironía socrática –Sócrates personifica la ironía, y la ironía está por encima de cualquier truco en la elocuencia virtuosística.

***¿Dónde radicaba propiamente la ironía de Sócrates? ¿En expresiones y maneras de hablar, o en cosas similares? No, niñerías como estas, quizá el virtuosismo para charlar irónicamente, este tipo de cosas no constituye un Sócrates. No, toda su existencia es, y ha sido, ironía***<sup>18</sup>.

En *El instante*, la elocuencia y el saber del Obispo Mynster son finalmente apartados de raíz de cualquier connotación positiva de los términos “virtuoso” y “virtuosismo”. En cuanto virtuoso, Mynster es un caso de “ilusión óptica”<sup>19</sup>, y su elocuencia es solamente un caso de virtuosismo de la equivocidad, del hablar a dos voces –*Tvetydighed*:

***Y era en esto que el Obispo Mynster practicaba con virtuosismo de maestro...; y todo el***

---

14. Cfr. SKS 2: 366.

15. Cfr. SKS 2: 243.

16. Pap. II A, 463; EE:99, SKS 18: 37.

17. Cfr. Pap. XI 2 A, 312; Papir 478 (1854), SKS 27: 612.

18. Pap. XI 2 A, 189; NB35:2, SKS 26: 363.

19. Oi10 I, SKS 13: 393-394; y Pap. XI 2 A, 307; Papir 469, SKS 27: 602.

***gobierno de la Iglesia por parte del Obispo Mynster estaba orientado por esta ilusión óptica; su virtuosismo en la equivocidad se había convertido en su segunda naturaleza, [...] a lo largo de una serie de años, se llevó consigo a sus contemporáneos con un virtuosismo en la equivocidad, hablando en términos cristianos*<sup>20</sup>.**

En los Diarios, la ventriloquia es examinada inmediatamente después de una entrada sobre Mynster, y se la define como “una manera de hablar de modo que no puede determinarse quién es el hablante, [...] como si no hubiera nadie hablando”<sup>21</sup>, es decir, cuando se rompe cualquier conexión ética y transparente entre el mensaje y el emisor. Pero las raíces de la censura hecha a quien se presenta por intermedio de otra persona, en cuanto alguien que está literalmente sometido a una manipulación, son muy anteriores a la fase tardía de la producción kierkegaardiana. En un artículo de periódico publicado en 1845, “Un comentario pasajero sobre una particularidad de Don Juan”, texto al que volveré en la conclusión de este artículo, el criterio utilizado para evaluar una buena prestación lírica estriba en la perfecta afinación entre voz y disposición [*Stemme/Stemming*], y ésta es la única que puede crear, a su vez, una disposición perfectamente afinada respecto al público<sup>22</sup>. Dicho de otro modo, el instrumento voz ha de estar afinado, pero si la propia disposición de quien lo posee no ha sido afinada por la reflexión, la voz nunca podrá dejar traslucir –es decir, presentar y representar simultáneamente– a su dueño.

Como hemos visto, Sócrates y Scribe no son casos de ventriloquia, pues son presentados como ejemplos perfectos de virtuosismo: representan la virtud de sus artes, y son virtuosos capaces de producir una total sintonía entre el oyente-espectador y el público-interlocutor, a diferencia de Mynster, sin duda un virtuoso pero en el arte de la equivocidad. El Obispo ya no representa a su comunidad, ya que se presenta utilizando una voz que no es la de la verdadera iglesia. Se trata de la voz de una iglesia a la que hacía falta, según Kierkegaard, en 1847, una “nueva teoría militar teológica”, ya que tan solo era capaz de mostrar virtuosismo en la derrota<sup>23</sup>. La iglesia proclamada por Mynster creía que uno podía convertirse en cristiano por intermedio de un adiestramiento, de un ennoblecimiento de lo naturalmente humano. Kierkegaard acusa a Mynster de confundir el cristianismo con refinamiento cultural o cultura (*Dannelse*) y eso hace solamente que el cristiano sienta un virtuosismo totalmente desarrollado en su yo, y no lo lleva a presentar y a representar a Cristo<sup>24</sup>.

#### 4.

La pluralidad de autores en la producción kierkegaardiana viene acompañada de una descripción rigurosa de sus múltiples funciones, cuando las desempeñan. Ahora bien, esta compleja instancia autoral permite a Kierkegaard no caer nunca en equivocidad

---

20. Cfr. Pap. XI 2 A, 107; NB33:33, SKS 26: 272.

21. NB 33:32, SKS 26: 271.

22. Cfr. SKS 14: 69.

23. Cfr. Pap. VIII1 A, 480; NB3:75, SKS 20: 279.

24. Cfr. Pap. VIII 1 A, 415; NB3:16, SKS 20: 251.

y mucho menos en ventriloquia. Hay al menos dos momentos en los que Kierkegaard hace referencia a su propio virtuosismo en la utilización de la pluralidad de autores y de modalidades de comunicación. Al explicar en los Diarios la revocación de los seudónimos, hecha pública en el apéndice conclusivo del *Post scriptum*, declara tratarse de un “paso magnánimo” a los ojos de los otros, y considera que tiene, como Sócrates, las cualidades para hacerlo, ya que posee un “virtuosismo personal, el de relacionarse con todos”. Merece la pena escuchar lo que dice:

***Yo era el único que tenía prerequisites para lograr hacerlo con énfasis, los siguientes: 1) en la línea de Goldschmidt, que me había immortalizado y veía en mí su objeto de admiración; 2) en la línea de que soy un autor espiritual; 3) en la línea de no haberme relacionado con los más importantes, o de modo general con algún partido; 4) en la línea del virtuosismo personal, o de relacionarse con todos; 5) en la línea de un renombre hasta entonces brillante, que no había tenido literalmente una sola mancha de crítica o cosa similar; 6) en la línea de haber guardado altruísticamente algún dinero para ser autor; 7) en la línea de ser soltero, independiente, etc.<sup>25</sup>.***

Esta auto-descripción cabe en la categoría de recuerdo de genio inmortal, como él mismo hizo con relación a Mozart en el capítulo de lo erótico-musical. Al igual que Mozart, Kierkegaard fue immortalizado y despertó admiración –ya sea negativa o positiva; además, está por encima de Scribe– no es simplemente cómico, domina el *Witz*, algo que lo define, en conformidad con lo que dice Friedrich Schlegel, en cuanto escritor filosófico y crítico de lo social, en el sentido más global; por otra, es independiente de todos sus contemporáneos, y se relaciona, al igual que Sócrates, con la gente sencilla de Copenhague; su condición financiera le libra de imposiciones o concesiones impuestas por mecenas, iglesias o familia. En suma: a diferencia de Mynster, su valor y sus virtudes están totalmente consagradas al servicio de su virtud como creador, y no se dejan corromper.

La segunda ocasión hace referencia a la justificación presentada respecto a la utilización de un seudónimo, Inter et Inter, aún en 1848, para publicar *La crisis y una crisis en la vida de una actriz*. Kierkegaard recuerda así el encanto del virtuoso en su performance:

***Antes de proseguir, era por última vez tan importante, y tan verdadero respecto a mi individualidad, una vez más hacer más proclive la navegación, e intentar, y al mismo tiempo en la medida de lo posible, causar una impresión presente del virtuosismo de mi diferencia.<sup>26</sup>.***

Lo que hace que su virtuosismo sea distinto y único es el hecho de que las múltiples voces que utiliza no disimulan una ausencia de ideas y de reflexión, como tampoco pretenden burlar al oyente/lector. Este virtuosismo es lo que en realidad le permite alcanzar la excelencia en todos los temas que quiere tratar y, al mismo tiempo, representar dichas ideas de manera legítima. Y todo ello resulta hecho de modo

---

25. Pap. X 2 A, 586; NB17:13, SKS 23: 172

26. Pap. X 2 A, 602; NB6: 29 SKS 21: 27.

inmediato, sin quiebres, sin abismos insuperables, a través de un proceso poiético que repite y recuerda continuamente la singularidad de cada autor, en cada obra, a lo largo de una vida en cuanto pensador y escritor. Ahora bien, precisamente en 1848 Kierkegaard escribió *El punto de vista*, una obra en la que el vocablo “burlar” resulta determinante para explicarle a la posteridad su instancia autoral. Como es sabido, Kierkegaard declara que ha sido siempre, desde el comienzo hasta el final, un único autor, que presentaba en cada una de sus obras lo que representaba. Está claro que esta afirmación es verdadera, exactamente porque él es uno gracias al hecho de ser muchos, cada uno de ellos con la ambición de alcanzar el nivel superior de virtuosismo, en el que la virtud artística que permite la creación de cada una de esas obras de arte no cuestiona la excelencia moral, porque la excelencia moral de cada autor también resulta visible en su dominio del arte. La heterogeneidad de estos autores viene determinada por su relación única con la idea, por la materia de cada obra, y asimismo por el género literario en el que está escrita, y es trabajada poiéticamente teniendo en vista alcanzar esa afinación total con el lector, combinando arte y experimentación en los ámbitos estético, ético y religioso. Este nivel superior de virtuosismo hace coincidir la virtud artística con una performance verdadera que hace visible dicha virtud, junto con la virtud moral, la que estriba en ser verdadero con uno mismo, en ser transparente, en haberse elegido a sí mismo sin burlar al interlocutor y al lector al que uno se dirige. Y entramos por esta puerta, una vez más, en la confluencia de las esferas estética, ética y religiosa en Kierkegaard.

Termino con el tercer párrafo del ya antes citado artículo “Un comentario pasajero sobre una particularidad de Don Juan”. Este extraordinario párrafo ofrece la descripción más rigurosa de la simultaneidad entre presentación y representación de una idea por intermedio del desempeño virtuosístico, en este caso el del cantor de ópera. El desempeño del autor lírico alcanza su perfección cuando, al interpretar lo que se encuentra en la música y en el libreto, y que ha sido compuesto y escrito por otros, hace escuchar también su propia reflexión sobre esa música y esas palabras; cuando, según Kierkegaard, proyecta en la voz “el piano de la disposición”. Los vocablos fundamentales son los ya citados *Stemme/Stemming*, lo que significa que está en juego una voz, el modo como se da voz a lo que se quiere decir, el efecto que se obtiene en la disposición del oyente y la deseada afinación con el oyente, ya que *Stemming* tanto significa ‘disposición’ como ‘afinación’. Este desempeño es lo que Kierkegaard alcanza por intermedio de sus múltiples autores, cuya relación con los mismos es la del *souffleur* con los actores en el escenario –es él quien les sopla las ideas, los conceptos, y ellos son, en cuanto autores, instancias reflexivas e interpretativas, capaces de desempeñar, es decir, de presentar y de representar, de modo transparente, dichas ideas y conceptos en un movimiento de pensamiento propio a cada uno. Cada uno recuerda y repite, a su manera, el autor de los autores. Les ruego que tengan presente que, al escuchar las palabras “voz”, “disposición”, “afinación”, lo que se escucha es el tronco –*Stem*– del que brota toda la producción de Kierkegaard:

***A un cantante se le exige voz en primer lugar; después, se le exige desempeño, que es la unidad de la voz y de la disposición (afinación), y nada más que la maleabilidad de la voz en***

*la coloratura y en los trinos, ya que, en cuanto posibilidad, se trata de la conmensurabilidad recíproca y, en cuanto realidad, constituye la consonancia de la voz con la disposición (afinación) en el desempeño; por último, se exige al cantante dramático que la disposición (afinación) sea la correcta respecto a la situación y a la individualidad poética. Cuando el cantante tiene voz y le infunde disposición, entonces posee arte en la pasión; si se trata simultáneamente de un actor, por intermedio de la mímica, logrará además abarcar a los contrastes en el mismo tiempo. Cuanto más reflexionado y ejercitado se muestre en hacer que la voz recorra el piano de la disposición, más numerosas serán las combinaciones que tendrá a su disposición, y logrará así cumplir plenamente las exigencias del compositor, claro está, cuando la obra del compositor sepa hacer exigencias al desempeño del cantante, y no pertenezca a las óperas que no se pueden tolerar y ejecutar. En caso de estar menos reflexionado, no logrará una amplitud tan grande en la disposición y en el carácter; pero hay algo que permanece: todo el fundamento más universal de la disposición, el lograr infundir fantasía en la voz, el conseguir cantar con fantasía. Un desempeño como éste fue lo que admiré en el Sr. H. en el punto sobre el que estábamos hablando<sup>27</sup>.*

Traducción de José Luis Pérez

Fecha de recepción: 21/10/2017

Fecha de aprobación: 26/11/2017

---

27. SKS 14: 69.