

Espíritu, sensibilidad y angustia: un análisis del capítulo 2 de *El concepto de la angustia* a partir del lenguaje y la música

A menudo se ha dicho que el hombre tiene en la carne y la sangre a sus enemigos; por mi parte, cada vez estoy más inclinado a concebir al lenguaje –la capacidad de hablar– como a un enemigo tanto o más peligroso del ser humano ...

Kierkegaard, anotación personal de 1854¹

Pablo Uriel Rodríguez

(Conicet/ UNGS – Universidad de Morón)

Doctor en Filosofía por la Universidad de Morón (UM) y Profesor de Filosofía por la UBA. Investigador Asistente de Conicet. Es Profesor Adjunto en las materias “Filosofía Social y Teorías Política” y “Metafísica” de la UM y forma parte del equipo docente del *Programa de Actualización en Problemas Filosóficos Contemporáneos* (Secretaría de Posgrado, FFyL, UBA). Es co-director del *Programa de Investigación de Filosofía Posthegeliana* de la Universidad Nacional General Sarmiento y miembro del grupo responsable del Proyecto de Investigación de Agencia “Egocentralidad e Intersubjetividad en la filosofía posthegeliana”. Participa de proyectos de investigación en la UM y en la Universidad del Salvador (USAL). Es miembro de la Biblioteca Kierkegaard Argentina.

Resumen: El punto de partida del presente trabajo es el siguiente: Vigilius Haufniensis (el autor pseudónimo de *El concepto de la angustia*) considera que la realización existencial del ser humano supone la integración entre el espíritu y la sensualidad. Alcanzar esta armonía es, precisamente, la tarea del individuo. En este sentido, nuestra investigación intenta una lectura del capítulo 2 del libro de Haufniensis centrada en la noción de lenguaje y su rol como mediador de la relación entre el espíritu y la sensualidad. Con la intención de comprender qué clase de ayuda puede brindarles el lenguaje a los seres humanos en la realización de su tarea existencial, procedemos a reconstruir la teoría de la música desarrollada en *O lo uno o lo otro, I*.

Palabras Clave: Kierkegaard, angustia, sensibilidad, espíritu, música, lenguaje

Abstract: The starting point of the present article is the following: Vigilius Haufniensis (the pseudonymous author of *The Concept of Anxiety*) considers that the existential fulfillment of the human being supposes the integration between the spirit and sensuality. Achieving this harmony is precisely the task of the individual. In this sense, the paper attempts a reading of chapter 2 of Haufniensis' by focusing on the notion of language and its role as a mediator between spirit and sensuality. To understand what kind of help language can provide to human beings in the realization of their existential task, we proceed to reconstruct the theory of music developed in *Either/Or I*

Keywords: Kierkegaard, anxiety, sensibility, spirit, music, language

Presentación

Psicólogo de profesión, Vigilius Haufniensis, el autor pseudónimo de *El concepto de la angustia* de 1844, puede permitirse en su análisis de los primeros libros del *Génesis* algunas

apreciaciones que los teólogos no podrían confesar. Ni bien comienza su libro, Vigilius Haufniensis señala que, con el correr de siglos de interpretaciones y ríos de tinta de comentarios, la letra misma de la *Biblia* terminó convirtiéndose en un obstáculo para la comprensión del relato del primer pecado. Teólogos y filósofos acuden a ciertos pasajes célebres, fijados por la tradición, e insisten una y otra vez sobre las mismas líneas del libro sagrado. La autoridad y el prestigio del que gozan ciertos fragmentos del texto bíblico se vuelven en contra de quienes buscan revelar el misterio. El autor pseudónimo compara a los estudiosos tradicionales del *Antiguo Testamento* con el ejército egipcio en la batalla de Pelusio: las huestes del faraón Psamético III se hallaban impedidas de cargar contra las tropas persas porque su astuto rey Cambises II había dispuesto que sus soldados utilizaran como escudos animales que eran sagrados para el pueblo del Nilo².

La misma advertencia bien puede, y debe, ser dirigida contra los lectores de *El concepto de la angustia*. Los casi 180 años que nos separan de su publicación han bastado para que ciertos fragmentos adquiriesen el rango de textos canónicos. Han alcanzado tal densidad que todas las interpretaciones del libro orbitan alrededor suyo. Interpretaciones que, por otra parte, no sólo versan sobre las páginas del tratado sobre la angustia de Vigilius Haufniensis, sino que se extienden a la totalidad de la obra pseudónima y verónima de Søren Kierkegaard. Con este señalamiento no queremos, en modo alguno, aconsejar que se prescindiera de estas líneas magistrales. Nuestra intención es llamar la atención sobre el hecho de que, si nuestra lectura permanece fija en ellos, quizás corremos el riesgo de perdernos fecundos elementos de la obra. El presente trabajo quiere ensayar una lectura del capítulo 2 de *El concepto de la angustia* haciendo hincapié en la noción de lenguaje. Lo anima la hipótesis de que una investigación en torno al lenguaje revela aspectos fundamentales de la descripción que Vigilius Haufniensis ofrece sobre la realidad del individuo humano. El esquema de nuestra presentación se compone de tres secciones. La primera sección (I.) procura determinar el sentido de la categoría *Sandselighed* (sensibilidad o sensualidad), diferenciarla de otras nociones y ver de qué modo se relaciona con otros conceptos tales como *espíritu*. Para hacerlo nos concentraremos en dos obras pseudónimas *O lo uno o lo otro I y II* y *El concepto de la angustia*. La segunda sección (II.) tiene su centro en la música. El apartado intenta reconstruir la teoría musical del pseudónimo estético, tratando de mostrar cómo de esta exposición se sigue una tematización del lenguaje y su relación con la *Sandselighed*. La tercera sección (III.) ensaya un abordaje del modo en que *El concepto de la angustia* aborda la relación entre el espíritu y la *Sandselighed* haciendo foco en el lenguaje. Nos interesa mostrar que, en cierto sentido, el fenómeno de la angustia se explica por cierta represión expresiva del cuerpo y que su superación implica la armonización entre los diversos aspectos de la realidad humana.

I. Elucidación de la noción de *Sandselighed*

¿Con qué consecuencias se encuentra el espíritu de Adán cuando, tras desmayarse, recupera la lucidez de la consciencia y descubre que se ha vuelto culpable? La respuesta a esta cuestión comienza en el último párrafo del primer capítulo y se prolonga hasta el final del libro. En su respuesta a este enigma, el pseudónimo de turno pone en juego dos categorías que a partir del § 6 del capítulo 1 y en todo el capítulo 2 prácticamente no van a separarse: *Syndighed* y *Sandselighed*. La primera palabra puede ser volcada a nuestro idioma satisfactoriamente como “pecaminosidad”. La traducción de la segunda palabra es mucho más problemática. Begonya Saez Tajafuerce y Darío González, en su traducción de *O lo uno o lo otro*, se inclinan por el término “sensualidad”. José Gaos, que realiza su traducción de *El concepto de la angustia* desde el alemán, cuando lee el término “*Sinnlichkeit*” lo vuelca preferentemente por “sensibilidad”, pero en más de una ocasión lo hace por “sensualidad”. Demetrio Rivero emplea la expresión

“sensibilidad” en su traducción de *El concepto de la angustia* de 1965. El incansable traductor español aclara que también es posible utilizar la palabra “sensualidad”, pero enseguida indica que casi siempre³ prefiere el término “sensibilidad” “para no comprometer el concepto del autor con un matiz particular ajeno a su mente”⁴. Probablemente Rivero se sintió obligado a justificar su elección porque en 1961 al traducir al castellano la primera carta de B (juez Guillermo) de la segunda parte de *O lo uno o lo otro* había empleado la palabra “sensualidad”. Exactamente la misma decisión tomaría en 1969 cuando trabaja con *Los estadios eróticos inmediatos, o el erotismo musical*, aunque en la traducción de este escrito en una ocasión abandona el término “sensualidad” para utilizar la fórmula “sensibilidad o sensualidad”. Por último, Darío González y Óscar Parcero Oubiña optan por el término “sensualidad” en su traducción de *El concepto de la angustia* de 2016. Nuestra decisión es prescindir de una traducción y utilizar el sustantivo danés “*Sandselighed*” y sus derivados, pidiendo disculpas de antemano por la incomodidad a los eventuales lectores del trabajo.

Para reconstruir lo que tiene en mente Vigilius Haufniensis al hablar de pecaminosidad es preciso reunir una serie de indicaciones. La pecaminosidad: (1.) aparece en el mundo tras la caída de Adán, (2.) es presentada siempre como efecto y jamás como causa del primer pecado (ya sea el de Adán como el de cualquier otro individuo), (3.) posee su propia historia signada por un más o un menos, lo que significa que es pasible de una gradación cuantitativa, (4.) es una predisposición psicológica del individuo al pecado y, por último, (5.) es aquello en lo que se convierte la *Sandselighed* después de la caída de Adán. La pecaminosidad es *eso* que habita en la angustia del individuo post-adánico⁵. Mientras este individuo permanezca inocente no es más que una débil “concreción” de la nada que lo angustia, un *algo* que puede ser sentido, pero jamás definido. ¿Qué es la *Sandselighed*? También en este caso encontramos un conjunto de afirmaciones dispersas. La *Sandselighed*: (1.) está asociada a las necesidades del ser humano en tanto ser corpóreo, (2.) también posee una historia que va de menor a mayor, (3.) en sí misma no es pecaminosidad, (4.) después de la caída de Adán se transforma en pecaminosidad, (5.) su significación más profunda sólo se comprende dentro de un marco de pensamiento cristiano y no pagano y (6.) puede ser transfigurada positivamente por la acción del espíritu⁶.

Cuando Vigilius Haufniensis estudia la relación entre la pecaminosidad, la *Sandselighed* y el espíritu está retomando un tópico que ya había sido tema de discusión entre los autores ficticios responsables de las dos partes de *O lo uno o lo otro*. La polémica en cuestión tuvo lugar a través de la crítica que el escrito *La validez estética del matrimonio* del ético B dirige contra una idea desarrollada por el joven esteta A en el ensayo titulado *Los estadios eróticos inmediatos, o el erotismo musical*⁷. El estudio sobre el *Don Juan* de Mozart presenta una tesis de carácter explosivo: el cristianismo introdujo la *Sandselighed* en el mundo⁸.

el cristianismo es espíritu, y el espíritu es el principio positivo que aquél introdujo en el mundo. Pero, puesto que la sensualidad se ve bajo la determinación del espíritu, se entiende que su sentido está en que debe ser excluida; pero justamente porque debe ser excluida está determinada como principio, como poder; pues aquello que el espíritu, que es él mismo un principio, debe excluir, debe ser algo que se muestre como principio, por más que sólo se muestre como principio en el momento en que es excluido⁹

La tesis del joven esteta merece ser analizada con cautela. La tendencia más inmediata es leer en ella una mera repetición del dualismo clásico entre espíritu y materia. Sin embargo, el planteo de A implica, más bien, un cuestionamiento y una reelaboración de las ideas tradicionales. Propiamente hablando lo que aparece por primera vez con el cristianismo es el espíritu. El pseudónimo estético no tiene problemas en admitir que la *Sandselighed* ya se encontraba en el mundo antes del cristianismo, pero señala que con la novedad que introduce la religión cristiana ésta recibe una significación original¹⁰ puesto que pasa a ser determinada de un modo espiritual. ¿Cuál es esta significación hasta el momento inédita? La contraposición que plantea el pseudónimo A es asimétrica¹¹. El espíritu en sí mismo (independientemente de

toda contraposición) es un principio o fuerza capaz de ponerse a sí mismo en tanto que tal. La *Sandselighed*, en cambio, ni es en sí misma un principio ni tampoco puede ponerse a sí misma como tal. Únicamente la posición del espíritu eleva a la *Sandselighed* a la categoría de principio. Por este motivo, la postulación de la *Sandselighed* por parte del espíritu implica su exclusión en la medida en que ella se configure como una fuerza que rivaliza con el principio que la ha postulado. El joven A entiende que semejante afirmación conduce a una pregunta inevitable: ¿cómo era la *Sandselighed* antes de que apareciera el espíritu en el mundo, es decir, antes del advenimiento del cristianismo? En el mundo pre-cristiano, la *Sandselighed* estaba anímica o psíquicamente (*sjælelig*) determinada. Dentro del universo ideológico del paganismo, la *Sandselighed* “no es contradicción y exclusión, sino armonía y consonancia. Pero precisamente por estar anímicamente determinada, la *Sandselighed* no está puesta como principio, sino como un enclítico consonante”¹². Perfectamente integrada a una totalidad, la *Sandselighed* no se enfrentaba contra nada, “en el helenismo... no estaba dominada, ya que después de todo no era un enemigo que hubiera que someter, un agitador peligroso que hubiera que mantener a raya, sino que estaba librada a la vida y a la dicha de la bella individualidad”¹³. La primera carta de las cartas que el juez Guillermo le envía a su interlocutor polemiza con esta perspectiva. De acuerdo con el pseudónimo B, la exposición de *Los estadios eróticos inmediatos, o el erotismo musical* se maneja con un modelo simplificado de cristianismo que no va más allá de la clásica oposición tajante entre espíritu y materia. Según el juez Guillermo, el pseudónimo A solamente es capaz de pensar al Dios de los cristianos como una divinidad “celosa de todo aquello que no es espíritu” y, por consiguiente, concibe a la religión cristiana como un cuerpo doctrinal en el que “la belleza y la *Sandselighed* son negadas”¹⁴. El pseudónimo ético considera que una lectura más rigurosa del cristianismo está obligada a complejizar este esquema añadiendo, junto al espíritu y la *Sandselighed*, una tercera categoría: la carne (*Kjøted*).

“Es cierto que el Dios de los cristianos es espíritu, y que el cristianismo es espíritu, y que entre la carne y el espíritu se ha impuesto enemistad; pero la carne no es *det Sandselige*, sino lo egoísta, y en este sentido lo espiritual mismo puede llegar a ser *sandselig*; así, por ejemplo, un hombre sería carnal si tomara en vano sus dones espirituales... Pero eso no implica en modo alguno que, en el cristianismo, *Sandseligheden* quede eliminada... Pero cuidémonos de una cosa, de un desvío que sería aún más peligroso que el que tú quieres evitar, cuidémonos de no ser demasiado espirituales”¹⁵

El trasfondo de este pasaje es la oposición paulina entre *sarx* (carne) y *pneuma* (espíritu). Carne y espíritu no corresponden a dos órdenes contrapuestos del ser, sino a dos modalidades de la existencia humana: el individuo vive según la carne cuando se cierra sobre sí mismo y pone el centro de gravedad de su existencia en sí mismo (egoísmo) y según el espíritu cuando trasciende su propio ser y abre su existencia personal a la acción de Dios. La vida conforme al espíritu no es una vida rigurosamente ascética que condena y excluye la satisfacción de las necesidades del cuerpo: “ya comáis, ya bebáis o hagáis cualquier otra cosa, hacedlo todo para gloria de Dios (1 *Corintios* 10, 31)”. La enseñanza del cristianismo, para B, es que la *Sandselighed* es en sí misma neutral y, como tal, pasible de dos configuraciones¹⁶. Primera posibilidad: deviene carnal, se enfrenta al espíritu y, en consecuencia, se debe proceder a su exclusión. Segunda posibilidad: se espiritualiza, alcanza una configuración en armonía con el espíritu y el “momento de belleza [*Skjønhedens Moment*], y la alegría [*Glæde*] y plenitud [*Fylde*] subyacentes a la inocencia *det Sandselige* bien pueden ser acogidas [por el cristianismo]”¹⁷.

Varios elementos presentes en el intercambio entre A y B reaparecen en la exposición de Vigilius Haufniensis; sin embargo, en *El concepto de la angustia* hay algo que no estaba presente en la discusión de *O lo uno o lo otro*. Tanto A como B ofrecen una descripción idílica del *status* vital del hombre antes de que la *Sandselighed* entre en relación efectiva con el espíritu. Desde la perspectiva de *El concepto de la angustia* podríamos decir en *O lo uno o lo otro* el estado de inocencia es descripto únicamente con notas positivas. El autor del tratado de

la angustia le concede al pseudónimo estético que el mundo griego es el de la bella individualidad; sin embargo, a renglón seguido, señala que por debajo del esplendor y la jovialidad subyace un casi imperceptible ánimo gris¹⁸. Haufniensis también reconoce junto al pseudónimo ético que en la inocencia hay, desde ya, alegría y plenitud, pero también está presente la angustia¹⁹. En estrecha relación con esta primera novedad, la psicología de Haufniensis incorpora una segunda cuestión dentro del esquema de A y B. “El espíritu –leemos en el capítulo 2 de *El concepto de la angustia*– no está puesto meramente en relación con la contradicción de la *Sandselighed*, sino con la de la pecaminosidad”²⁰. Para llegar a captar la originalidad de esta afirmación en relación a lo expuesto en *O lo uno o lo otro* debemos invertir el orden de su formulación: *el espíritu no sólo tiene que hacer frente a la oposición de la pecaminosidad* –es decir, la *Sandselighed* como principio opuesto al espíritu de la que habla A²¹ y aquello que posibilita la aparición de lo carnal de B–, *también* –he aquí lo nuevo– *tiene que enfrentarse a la oposición de la Sandselighed* –es decir, a la *Sandselighed*, aun cuando no ha sido puesta como fuerza elemental. ¿Cómo entender esto? *Syndighed* y *Sandselighed* no pueden oponerse al espíritu del mismo modo. La pecaminosidad, entendida como modalidad negativa de la *Sandselighed*, se encuentra en un enfrentamiento directo con el espíritu. Con la *Sandselighed* ocurre algo necesariamente distinto puesto que en su caso debemos hablar de un vínculo de carácter ambiguo: un vínculo signado por el rechazo y, al mismo tiempo, la atracción²², en suma, una relación de angustia. Lo primero que hay que precisar es el momento exacto en el cual tiene lugar esta relación. Se trata de aquel momento en el cual el espíritu sin haberse puesto aún a sí mismo y sin tampoco haber puesto la síntesis psicofísica ya proyecta, no obstante, dicha tarea²³. Esta posibilidad suscita una doble reacción de angustia que explica la oposición entre la *Sandselighed* y el espíritu de la que hace referencia Vigilius Haufniensis. El hecho de que tanto el espíritu como la *Sandselighed* se angustien frente a esta posibilidad justifica el que hablemos de una doble reacción. El espíritu se extraña ante la posibilidad de tener que vincularse a la *Sandselighed* puesto que sabe que a través de esa relación adquirirá una serie de determinaciones que en sí mismas le son ajenas –por ejemplo, la determinación sexual, como se manifestaba en la experiencia del pudor²⁴. La *Sandselighed* se repliega ante la presencia del espíritu al vislumbrar que éste, en su afán de colocarla bajo su control, podría ser capaz de suprimirla. Esta angustia, por otra parte, es la condición de posibilidad del fenómeno que en el capítulo 4 de *El concepto de la angustia* recibe el nombre de «pérdida somática de la libertad».

II. La música como expresión de la *Sandselighed*

Al desarrollar su descripción del fenómeno de la «angustia ante el bien», Vigilius Haufniensis establece tanto el carácter esencialmente *comunicativo* y *expansivo* de la libertad como la tesis inversa subsecuente: la no-libertad es *auto-clausura*²⁵. Conviene tener estas tesis en mente a la hora de emprender nuestra próxima tarea, a saber, aclarar (i.) el significado de la angustia de la *Sandselighed* y (ii.) el papel que juega el lenguaje en la constitución de la subjetividad. Esta doble cuestión puede abordarse a través de una pregunta conductora: ¿de qué modo puede ser expresada la *Sandselighed*?, ¿cómo es posible que ella se comunique? Para contestar estos interrogantes, resulta necesario dirigir nuevamente nuestra mirada hacia el “Preámbulo Intranscendente” de *Los estadios eróticos inmediatos, o el erotismo musical*.

El joven esteta A sostiene que una obra obtiene el rango de clásica cuando el artista alcanza en ella la unidad entre la «idea» y el «medio», esto es, entre el tema y el particular modo en el que aquel se manifiesta. El pseudónimo estético no se contenta con incluir al *Don Juan* de Mozart entre el selecto grupo de las obras inmortales, a su entender a la ópera mozartiana le corresponde el primer lugar dentro de ese grupo. ¿Qué razones se ofrecen para otorgarle a *Don Juan* este

destacadísimo puesto? El pseudónimo desestima tres opciones: 1) que se clasifique las obras clásicas en función del valor de su idea, 2) que se ordenen las obras clásicas en función de la complejidad de su medio y 3) que se jerarquicen las obras clásicas en función de la articulación entre idea y medio. Los dos primeros criterios se descartan porque implicarían un abordaje unilateral del fenómeno artístico. Si este fuese el caso se le estaría dando preponderancia a uno de los dos elementos que, por otra parte, sólo estando en equilibrio producen una obra de arte clásica. La tercera opción es inviable: todas las obras clásicas merecen su *status* por alcanzar la armonía entre idea y medio; de modo que, si aplicásemos este criterio obtendríamos una indeseada distinción esencial y no la pretendida distinción de grado²⁶. En este punto de la argumentación el joven A llama la atención sobre una circunstancia significativa: “si dispongo aquí todas las obras clásicas unas junto a otras... es fácil advertir que una parte de ellas registra más ejecuciones que otra y que, si no lo hace, está la posibilidad de que lo haga, mientras que en el otro caso esa posibilidad no se da tan fácilmente”²⁷. Superiores son aquellas obras que pertenecen a la clase de las que admiten un menor número de repeticiones y entre ellas debería reservarse el máximo honor a la que no pueda ser repetida²⁸.

¿De qué depende la posibilidad de repetición artística? “Cuanto más abstracta y, por ende, más pobre es la idea, cuanto más abstracto y, por ende, más pobre es el medio, mayor es la probabilidad de que no se pueda pensar una repetición”²⁹. La conclusión a la que el lector del ensayo es hábilmente conducido es evidente: la mayor de entre todas las obras clásicas es la que logra representar la idea más abstracta a través del más abstracto de los medios. Pero entonces, ¿cuál es el medio más abstracto y cuál la más abstracta de las ideas? El medio más abstracto es el que se encuentra más alejado del lenguaje y el arte que lo emplea es la arquitectura³⁰. Sin embargo, “las ideas que se revelan en la arquitectura no son en modo alguno las más abstractas”³¹. A la hora de determinar cuál es la más grande de todas las obras clásicas estamos obligados a realizar algún tipo de concesión: la más encumbrada de las obras clásicas debe ser capaz de darle expresión a la idea más abstracta a través del más abstracto de entre los medios que sean capaces de expresar dicha idea.

... medios abstractos son tanto el de la arquitectura como el de la escultura, el de la pintura y el de la música... La idea más abstracta que cabe pensar [*tænke*] es *den sanselige Genialitet* [la genialidad sensual o sensible]. ¿Pero en qué medio puede ser mostrada? Solamente a través de la música. No puede ser mostrada en la escultura, pues es de suyo una especie de determinación de la interioridad; no puede ser pintada, pues no cabe concebirla según un contorno determinado, es una fuerza, un clima, la impaciencia, la pasión, etc., en todo su lirismo, de tal manera, sin embargo, que no consiste en un solo momento sino en una sucesión de momentos, pues si consistiera en un solo momento cabría retratarla o pintarla. El hecho de que consista en una sucesión de momentos expresa su carácter épico, pero, aun así, no es épica en sentido estricto, pues no llega al punto de estar puesta en palabras, se agita constantemente en una inmediatez. Tampoco puede ser mostrada en la poesía”³²

La música³³ no utiliza el más abstracto de todos los medios; ella emplea, sin embargo, el único medio abstracto capaz de expresar la más abstracta de todas las ideas. ¿Significa esto que es imposible que otras artes puedan producir obras que representen esta idea? En modo alguno. Pero ninguna de estas producciones artísticas alcanzaría siquiera el rango de obra clásica, puesto que no sería capaz de lograr la unidad y el equilibrio entre idea y medio. La música, por otra parte, también es capaz de producir obras clásicas que no expresen *den sanselige Genialitet* y, en estos casos, se hablaría de unidad entre la idea y el medio. Sin embargo, para el pseudónimo estético cuando la música expresa *den sanselige Genialitet* en rigor de verdad debe hablarse ya no de unidad sino de identidad: “la música no aparece como acompañamiento, sino que, al revelar la idea, revela su propia e íntima esencia. Por eso Mozart, con su Don Juan, está en lo más alto entre aquellos inmortales”³⁴. Ahora bien, ¿cabe efectivamente hablar de identidad? ¿se expresa la *Sandselighed* sin distorsión a través de la música?

El análisis de A determinó que la idea más abstracta es *den sanselige Genialitet*. Aquello a lo que se hace referencia con estas palabras ya fue aclarado: la *Sandselighed* que es postulada como un principio en oposición al espíritu. La *sanselige Genialitet* es caracterizada por el joven esteta en los términos de la más abstracta de las ideas *pensables*³⁵ y, por ende, también se la concibe como la más abstracta de las ideas expresables. Lo que con ello se estaría diciendo, por la negativa, es que es imposible expresar aquella *Sandselighed* que no es determinada por el espíritu³⁶. Ettore Rocca deriva lúcidamente la conclusión de todo lo anterior:

La *Sandselighed* no puede mediarle a sí misma a través de la música, únicamente el espíritu puede mediarla a través de la música. En su perfección, la música quiere hacer a la *Sandselighed* perceptible, pero el agente que *utiliza* este medio es el espíritu. En su perfección, la música no puede ser otra cosa más que la *voz del espíritu*, incluso si lo que ella canta es la *Sandselighed*³⁷

El objeto propio de la música es la *Sandselighed*, pero lo es tal y como ésta es considerada a través del prisma del espíritu. Con ello, logramos determinar la idea, es decir, a uno de los dos elementos de la identidad que hemos puesto bajo sospecha. ¿Qué ocurre con el segundo elemento, es decir, la música (medio)? El arte musical puede considerarse bajo dos perspectivas: 1) como medio de expresión en general y 2) como medio de expresión en particular atendiendo la especificidad de las ideas expresadas. Quedó establecido que la música no opera con el más abstracto de todos los medios. Cuando el pseudónimo hace un repaso de los medios abstractos, habla de la arquitectura, la escultura, la pintura y la música, para luego agregar en último lugar la poesía. El orden de aparición de estas cinco artes no es accidental, sino que marca una progresión: de lo más abstracto a lo menos abstracto. Si bien la exposición del pseudónimo estético refleja cierta originalidad, sus tesis de fondo hacen pie en la teoría estética de Hegel, específicamente en la presentación hegeliana del sistema de las artes³⁸. Tanto A como Hegel consideran que la mayor o menor abstracción del medio indica una mayor o menor cercanía al espíritu: los medios más abstractos son los que más se alejan del espíritu; los menos abstractos, por su parte, son los más cercanos al espíritu. El puesto de la música dentro del sistema de las artes nos indica que ella no opera con el más abstracto de los medios. En comparación con la arquitectura, la escultura y la pintura, la música se sirve de un medio que está más penetrado por el espíritu. En comparación con la poesía, utiliza un medio que está menos penetrado por el espíritu. La música es un *medio determinado por el espíritu*³⁹. Con estas consideraciones la identidad presente en la pieza musical de Mozart aún permanece intacta puesto que, por una parte, *den sanselige Genialitet* es una idea espiritualmente determinada y, por otra parte, la música es un medio espiritualmente determinado. ¿Qué sucede si contemplamos la música ya no como medio de expresión sin más sino como medio de expresión de diversas ideas?

... si lo inmediato está determinado de manera espiritual, lo cual se expresa propiamente en lo musical, cabe aún preguntar de modo más específico qué clase de inmediatez es objeto esencial de la música. Al estar determinado espiritualmente, lo inmediato puede estarlo de tal manera que caiga dentro del ámbito del espíritu; en este caso lo inmediato puede hallar su expresión en lo musical, pero esa inmediatez no es el objeto absoluto [*absolute Gjenstand*] de la música, pues el hecho de que su determinación consista en caer dentro del ámbito del espíritu indica que la música se encuentra en un dominio extraño [*fremmed Gebeet*], que constituye un preludio que siempre es superado [*ophæves*]. Cuando lo inmediato, en cambio, al estar determinado espiritualmente, lo está de tal manera que cae fuera del ámbito del espíritu, la música encuentra en ello su objeto absoluto⁴⁰

En el contexto de este párrafo, el término “inmediatez” hay que tomarlo como sinónimo de *Sandselighed*. Esta sustitución nos permite advertir que el pasaje incorpora a la exposición del pseudónimo estético un nuevo tipo de *Sandselighed*. Hasta el momento encontrábamos: (i.) una

primera *Sandselighed* anímicamente determinada; (ii.) una segunda *Sandselighed* determinada espiritualmente como principio negativo que debe excluirse. Ahora, el texto añade (iii.) una tercera *Sandselighed* determinada también por el espíritu pero que no es excluida sino integrada a la esfera espiritual⁴¹. La introducción de este nuevo elemento obliga a repensar el fenómeno musical. La *Sandselighed* que no está determinada por el espíritu es, en tanto que tal, inexpresable. La música como medio espiritualmente determinado es capaz de expresar lo que está espiritualmente determinado y, por este motivo, es capaz de expresar la segunda y la tercera variante de la *Sandselighed*. No obstante, el joven A nos dice que la música pisa un suelo ajeno cuando expresa la *Sandselighed* espiritualizada. Cuando la música le da expresión al tercer tipo de *Sandselighed* se aliena, es decir, manifiesta una idea que está más allá de su esencia. Por el contrario, cuando la música comunica el segundo tipo de *Sandselighed*, expone el único objeto que coincide con su esencia. La identidad entre idea y medio que justifica la supremacía del *Don Juan* de Mozart sobre el resto de las obras clásicas sólo puede ser garantizada a través de una reconfiguración de la esencia de la música. Al revés de lo que señala el pseudónimo A, si la música sólo fuese un medio espiritualmente determinado negaría su esencia al expresar *den sanselige Genialitet*. Para que esto último no ocurra, es decir, para que la música encuentre en *den sanselige Genialitet* su objeto más propio entonces debe ser redefinida en los términos de un medio espiritualmente determinado que es excluido como medio. Justamente es esta redefinición del fenómeno musical lo que tiene en mente el pseudónimo estético cuando afirma que la música es un arte cristiano.

La música se muestra aquí en su valor pleno, y se muestra en sentido estricto como un arte cristiano o, más bien, como el arte que el cristianismo pone al excluirlo de sí, como medio para aquello que el cristianismo pone en cuanto lo excluye de sí. En otras palabras, la música es lo demoníaco⁴²

Ettore Rocca plantea que hay dos formas de leer este fragmento. La primera alternativa es considerar que, así como el cristianismo excluye la *Sandselighed* también excluye la música como medio de expresión en general. La segunda alternativa –a la que adhiere el estudioso italiano– interpreta que el cristianismo únicamente excluye a la música en tanto que medio de expresión de la idea que él excluye⁴³, es decir, sólo excluye la música como medio que expresa *den sanselige Genialitet*. Decidir entre alguna de estas dos lecturas implica, a su vez, determinar con qué comprensión del cristianismo se maneja el pseudónimo A.

En un trabajo anterior, sostuvimos que en el estudio sobre *Antígona* el autor pseudónimo A plantea una suerte de alianza entre lo estético-trágico y lo religioso⁴⁴. Afirmamos, ahora, que una propuesta similar se perfila en el escrito sobre el *Don Juan* de Mozart. En este caso, la alianza entre lo estético-musical y lo religioso le sirve al pseudónimo para construir un modelo de cristianismo capaz de corregir el desenvolvimiento histórico de la religión cristiana. “El celo religioso –apunta el pseudónimo– siempre ha tomado la música como un sospechoso objeto de atención”⁴⁵. La evolución histórica de la religión implica un progresivo predominio de la palabra sobre la música. El término de este desarrollo “excluye totalmente la música y se atiene sólo a la palabra”⁴⁶. Al excitar la pasión del individuo, la música fortalece a ese poderoso enemigo que el cristianismo pretende dominar. Cuanto más fuerte se hace el principio opuesto al espíritu, tanto mayor es la necesidad que tiene el espíritu de excluirlo y junto a aquel excluir la música, es decir, excluir al medio que expresa esa fuerza irresistible en toda su potencia. “Lo que el celo religioso quiere que se exprese es el espíritu; por eso exige el lenguaje, que es el medio propio del espíritu, y rechaza la música, que para él es un *sandseligt Medium* y, por eso mismo, siempre imperfecto cuando se trata de expresar el espíritu”⁴⁷. El rechazo religioso de la música pasa por alto el hecho de que ésta sea un medio espiritualmente determinado. Con el advenimiento del cristianismo hace su ingreso en la historia el principio espiritual. Este principio se afirma a sí mismo y a la par afirma la *Sandselighed* como principio opuesto. Hasta

aquí el esquema conocido. Lo primero, no obstante, no fue una enemistad flagrante entre estos dos principios. “Puede asumirse, en cambio, que la relación se desarrolló paulatinamente hasta llegar a esa contradicción absoluta”⁴⁸. La primera acción del espíritu en la historia no fue la de rubricar su posición frente a la *Sandselighed*. El primer movimiento del espíritu fue el de dar un paso hacia atrás. El resultado de esta inhibición inaugural es una profecía auto-cumplida: el espíritu se alejó de lo que consideró un poder indomable y fue precisamente este alejamiento lo que desató la voluptuosidad tan temida. Si la *Sandselighed* se resiste al espíritu es porque ella ha sido rechazada inicialmente por éste.

En cuanto el espíritu, lisa y llanamente determinado como espíritu, renuncia a este mundo; al sentir no sólo que éste no es su hogar, sino que tampoco es su escenario, al retirarse a las más altas regiones, deja atrás lo mundano como un espacio de juego para el poder con el que siempre ha estado en pugna y al que ahora le cede su lugar. En cuanto el espíritu se desvincula de la tierra, la *Sandselighed* se muestra con todo su poder, no tiene nada que objetar a esta modificación y advierte incluso la ventaja de su separación... Más fuerte que nunca antes, la *Sandselighed* despierta en toda su riqueza⁴⁹

La célebre figura del seductor mozartiano encarna la potencia desatada del principio opuesto al espíritu que reclama para sí el gobierno de la esfera mundana. El paso siguiente dentro de este desarrollo histórico es la reaparición del espíritu. La segunda venida del espíritu al mundo no puede ser igual a su primera aparición. Se trata de un reingreso “sobreactuado”. Debido a su indiferencia inicial, el espíritu se consideró obligado a auto-afirmarse con más vigor para empardar la energía acumulada en su ausencia por la *Sandselighed*. La ópera de Mozart representa este retorno con suma maestría a través del personaje del Comendador:

La música hace que el Comendador se convierta en seguida en algo más que un individuo particular, su voz se expande hasta ser la voz del espíritu... Ningún poder en la pieza, ningún poder en el mundo es capaz de dominar a *Don Juan*, sólo un espíritu es capaz de ello, un fantasma⁵⁰

El Comendador se presenta sólo dos veces. La primera vez es de noche, al fondo del escenario, no se le ve, pero se le oye caer bajo la espada de Don Juan. Ya en ese caso se muestra su seriedad, tanto más enfática al ser parodiada por las burlas de Don Juan... La segunda vez se muestra como espíritu, y la atronadora voz del cielo se hace oír en su voz seria y solemne; pero así como él mismo está transfigurado, así su voz se transfigura en algo que es más que una voz humana; ya no habla, sino que juzga⁵¹.

La conclusión que se sigue de esta «historia del cristianismo» es que la consideración cristiana de la música como una obra del diablo y su subsecuente condena no responden a una posición esencial de los principios cristianos contra el arte, sino, más bien, a una posición coyuntural dependiente del despliegue histórico efectivo de la religión cristiana. Si bien a la hora de expresar el punto más alto de la espiritualidad la música se revela como un medio insatisfactorio, *no por ello resulta necesario excluirla*⁵². Decir que no es necesario excluir la música equivale a decir que es posible aceptarla en tanto y en cuanto se configure como medio de expresión de una *Sandselighed* positivamente determinada por el espíritu. Sostener esto último implica que el cristianismo debe proponerse como tarea la expresión espiritual afirmativa de la *Sandselighed*. En los términos de nuestra reconstrucción de *El concepto de la angustia*, la tarea consiste en superar la angustia del espíritu ante la *Sandselighed* y la angustia de la *Sandselighed* ante el espíritu.

Entreverado con el estudio del fenómeno musical en las páginas iniciales del estudio sobre la ópera de Mozart el pseudónimo estético presenta el tratamiento del lenguaje más exhaustivo que puede encontrarse dentro del conjunto de las obras publicadas por Kierkegaard⁵³. El abordaje de A supone un análisis del lenguaje en constante referencia al sistema de las artes en general y a la música en particular. El punto de partida es el ordenamiento de las artes previamente reproducido: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. Ya se señaló que

dicho ordenamiento responde al nivel de abstracción de las artes mencionadas. Ahora bien, ¿cuál es el criterio que permite determinar el grado de abstracción de las diversas producciones artísticas? Respuesta: su grado de proximidad al lenguaje, “puesto que el lenguaje es el más concreto de todos los medios”⁵⁴. ¿Qué es, entonces, el lenguaje? En principio, el lenguaje es un medio de expresión de una idea. Rápidamente esta *primera caracterización* revela su generalidad e imprecisión puesto que, de ceñirnos a ella, estaríamos obligados a admitir que todas las artes son un lenguaje e incluso cabría hablar de un lenguaje de la Naturaleza. Para asir un concepto más restringido del lenguaje y subsanar las dificultades recientemente enunciadas, el pseudónimo ofrece una *segunda caracterización*: el lenguaje es un medio de expresión determinado espiritualmente⁵⁵.

Tras definir el lenguaje, el pseudónimo explicita cuál es el criterio que, permitiendo medir el grado de determinación espiritual del medio de expresión, permite precisar la distancia existente entre cada una de las distintas artes y el lenguaje: “En el lenguaje, *det Sandselige*, en tanto medio, es reducido a mero instrumento y constantemente negado. Eso no sucede con los otros medios”⁵⁶. La arquitectura, la escultura y la pintura no pueden prescindir en sus realizaciones de lo material: “sería un extraordinario disparate que, al considerar una obra escultórica o una pintura, me esforzara por descartar *det Sandselige*, pues de esa manera suprimiría totalmente su belleza”⁵⁷. El lenguaje, por el contrario, funciona como medio de expresión justamente en la medida en que logra trascender su “materialidad”: “Si un hombre hablara de tal manera que se oyese los golpes de la lengua o algo por el estilo, no hablaría en absoluto; si oyera de tal manera que, en lugar de oír las palabras, oyese las vibraciones del aire, no oiría en absoluto; si alguien, al leer un libro, tuviese siempre presente cada una de las letras, no leería en absoluto”⁵⁸. El pseudónimo estético refuerza esta concepción con dos nuevos argumentos. El primer argumento propone pensar las artes atendiendo al sentido al cual ellas se dirigen. Arquitectura, escultura y pintura buscan afectar la vista. El lenguaje, en cambio, se dirige al más espiritual de los sentidos: el oído⁵⁹. El segundo argumento implica prestarle atención al elemento en el cual se desarrollan las distintas producciones artísticas: el elemento que emplea el lenguaje es el tiempo, lo cual implica una negación de la *Sandselighed*; todos los restantes medios se sirven del espacio, lo cual es un signo de su *Sandselighed*⁶⁰. Resulta evidente que hay una clara cisura entre el lenguaje y las distintas artes. Sin embargo, no se trata de un abismo, puesto que la música ocupa el espacio intermedio. La constitución anfibia de la música le permite cumplir el rol de mediadora entre el lenguaje y el resto de las artes. Al igual que el lenguaje, la música se libera de la materialidad, se dirige hacia el oído y se desarrolla en el elemento temporal. En cierto sentido, cabe hablar de la música como un lenguaje y decir de ella que es un arte más espiritual y elevado que la arquitectura, la escultura y la pintura⁶¹.

Hasta aquí el pseudónimo estético venía pensado los criterios que permitían distinguir entre el lenguaje y la música, por una parte, y la arquitectura, la escultura y la pintura, por la otra⁶². Su siguiente paso será pensar aquello que permite diferenciar al lenguaje de la música para que, a través de esta contraposición, se vuelva manifiesta la esencia propia del lenguaje. La música y el lenguaje limitan entre sí, pero la frontera que los separa es difusa y, por decirlo de algún modo, permanece siempre abierta. Si bien la música puede oírse *dentro* del lenguaje, su sonido no resuena con la misma fuerza en cada una de las diversas formas lingüísticas⁶³. Prácticamente no se la escucha en la prosa, se comienza a percibir en el discurso oratorio, adquiere cada vez mayor vigor en la palabra poética hasta alcanzar un punto en el cual música y lenguaje se tornan prácticamente indistinguibles⁶⁴. Cuando esto sucede, cuando el lenguaje deviene música, “no se avanza, sino que se retrocede”⁶⁵. Algo similar ocurre si se consideran los elementos con los que opera el lenguaje: el punto más alejado de la música es la palabra conceptual, el más cercano las interjecciones que expresan directamente un sentimiento⁶⁶. De todo ello es necesario concluir que “el pensamiento define el concepto del lenguaje”⁶⁷. Es la misma esencia del lenguaje la que determina las características de lo lingüísticamente expresable⁶⁸. Sólo por medio

de esta contraposición entre la música y el lenguaje se accede a una *tercera* (y definitiva) *caracterización* del lenguaje: “el medio absolutamente determinado por el espíritu”⁶⁹.

A continuación, el pseudónimo estético compara la música y el lenguaje desde una segunda perspectiva. Bajo esta nueva consideración los dominios de ambos medios vuelven a quedar yuxtapuestos. Anteriormente se distinguió entre la *Sandselighed* determinada espiritualmente en consonancia con el espíritu y la *Sandselighed* determinada espiritualmente en oposición al espíritu.

En el primer caso, no es esencial que lo inmediato se exprese musicalmente, pero sí que llegue a ser espíritu y que, por tanto, se exprese en el lenguaje; en el segundo, en cambio, es esencial que sea expresado musicalmente, es la única manera de expresarlo, no puede ser expresado en el lenguaje, puesto que está determinado espiritualmente de manera tal que cae fuera del ámbito del espíritu y, por tanto, fuera del lenguaje⁷⁰

Desde el punto de vista de sus respectivos objetos esenciales existe una marcada contraposición entre la música y el lenguaje. La primera tiene como tema propio aquella potencia inmediata que rechaza el espíritu, el segundo tiene como principal contenido lo absolutamente espiritual. A pesar de esta divergencia fundamental, la música y el lenguaje poseen algo en común: ambos son capaces de expresar la *Sandselighed* espiritualizada⁷¹. La música y el lenguaje, sin embargo, difieren con respecto al modo en que cada uno de ellos debe relacionarse con esta posibilidad. Mientras que la música no tiene la obligación de expresar la *Sandselighed* espiritualizada; la situación del lenguaje es completamente distinta. El lenguaje no sólo funciona como medio de expresión de la *Sandselighed* espiritualizada; también, y de modo más esencial, es el instrumento que hace posible dicha espiritualización: *sólo a través del lenguaje lo inmediato llega a ser espíritu*.

Pre- Espiritual

Espiritual

Inexpresable

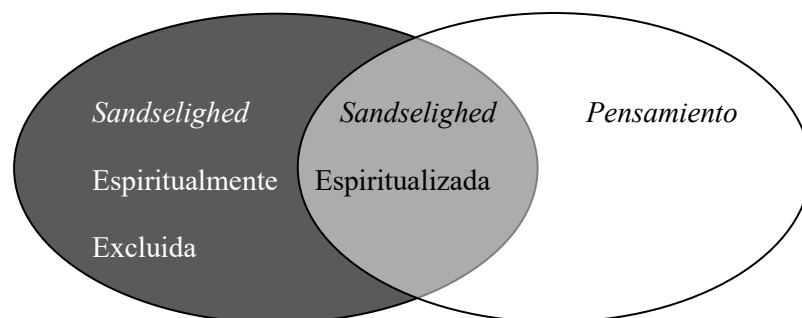
Música

Lenguaje

Sandselighed

Anímicamente

Determinada



III) El rol del lenguaje en la búsqueda de una constitución armoniosa de la realidad humana en *El concepto de la angustia*

Concluida esta larga reconstrucción de la teoría kierkegaardiana del arte y el lenguaje, podemos retornar a nuestra discusión de *El concepto de la angustia* conceptualmente enriquecidos. Walter Schulz resume la intuición fundamental del libro de Vigilius Haufniensis del siguiente modo:

La investigación kierkegaardiana tiene un objetivo definido. A lo largo de este escrito Kierkegaard quiere indicar que para los hombres no puede haber balance alguno, ni tampoco un equilibrio feliz entre el espíritu y la corporalidad. Y ello porque no existe en el ser humano ningún elemento neutral que sea capaz de producir aquel estado de armonía, así como tampoco de conservarlo en el tiempo⁷².

El fundamento último de esta imposibilidad se halla, para Schulz, en la paradójica constitución del ser humano que la experiencia de la angustia nos confirma. El hombre descrito por el discurso psicológico de Vigilius Haufniensis sería un ciudadano de dos mundos. Su cuerpo lo sumerge preocupadamente en el mundo natural y lo conmina a una existencia signada por el afán de auto-conservación; su espíritu, en cambio, lo eleva por encima de la naturaleza. No es posible superar esta contradicción, sólo padecerla⁷³. La lectura que venimos ensayando nos impulsa a confrontar con esta interpretación.

La exposición psicológica de *El concepto de la angustia* construye cierto dualismo. De acuerdo con lo planteado por el pseudónimo, cabe distinguir entre un «equilibrio psicosomático estático» y un «equilibrio psicosomático dinámico». Es la ruptura del primer tipo de equilibrio el que reenvía al ser humano al riesgo del segundo. En un pasaje del capítulo 3, Vigilius Haufniensis sugiere que, desde una determinada perspectiva, los entes naturales aventajan al hombre. La conducta de los organismos naturales, instintivamente determinada, parece ser más segura que el comportamiento indefinido del ser humano⁷⁴. La unidad psicofísica que no ha sido atravesada por el espíritu se muestra más apta para el comercio con el mundo. La desintegración del equilibrio inicial es tan sólo el punto de partida de la historia humana. La tarea del ser humano consiste en volver a equilibrar su realidad, pero sabiendo que el resultado de su tarea va a diferir cualitativamente del equilibrio inicial. El nuevo equilibrio debe ser el producto de la actividad componedora del espíritu, es decir, una obra de la libertad. El autor pseudónimo de *El concepto de la angustia*, por tanto, apuesta a favor de una superación de las contradicciones. El concepto de auto-realización individual de Haufniensis es de carácter holístico: la «salud vital» que propone el pseudónimo no se permite prescindir de un doble bienestar psicofísico y espiritual, pues la caída (el pecado) tiene consecuencias que exceden el registro meramente espiritual⁷⁵. Quien debe tomar a su cargo el desafío de reconstituir la síntesis es el espíritu, ¿hay algún instrumento a su disposición que garantice el éxito de su tarea? Según Schulz esta herramienta no existe; para nosotros, es el lenguaje.

A la hora de describir las primeras incursiones de Adán en el mundo del lenguaje Haufniensis emplea dos analogías: el primer hombre se relaciona con el lenguaje como lo hacen los niños y los animales. La primera analogía se establece en una fugaz referencia del pseudónimo al pasaje de *Génesis 2, 19 – 20*: “Adán había sido creado, le había puesto nombre a los animales (aquí está ya el lenguaje, si bien de una manera que parece imperfecta, como cuando lo aprenden los niños reconociendo un animal en un abecedario ilustrado)”⁷⁶. La segunda analogía es trazada al momento de clarificar la reacción de Adán ante la sanción. Si bien Adán no comprende qué significa las palabras “ciertamente morirás”, “ese, sin embargo, no es ningún impedimento para que, supuesto que se haya dicho tal cosa, él se haya representado algo terrible. Incluso el animal puede, en este sentido, comprender la expresión mímica y el movimiento de la voz del hablante sin comprender las palabras”⁷⁷. El lenguaje aparece en la vida del individuo de un modo imperfecto. En el estado de inocencia Adán posee palabras, pero no conceptos. Al igual que un niño es capaz de utilizar expresiones sin tener plena consciencia de su significado. Adán es, etimológicamente hablando, un infante; alguien que carece de lenguaje, pues lo utiliza sin saber cómo hacerlo. Esto ocurre porque las primeras palabras de Adán son pronunciadas en el estado de inocencia, es decir, antes de que el espíritu se ponga a sí mismo. Determinar el *momento* de las primeras palabras es de suma importancia porque, como afirma el pseudónimo estético, “sólo cuando está puesto el espíritu... el lenguaje es puesto al tanto de sus derechos”⁷⁸.

¿Qué es lo que Vigilius Haufniensis pone en juego al hablar de una *comprensión* animal del discurso humano? En primer lugar, algo así como un testimonio a favor de un aspecto de la teoría del lenguaje desarrollada en *Los estadios eróticos inmediatos, o lo erótico musical*. Cuando escucha a un hombre hablar, el animal no reacciona ante el significado conceptual de las palabras, pero sí responde a lo que de musical hay en el lenguaje, es decir, a aquello que en el lenguaje ha sido espiritualizado de un modo parcial. Lo que es importante recordar aquí es que esta musicalidad inherente al lenguaje es, también, un medio de expresión del espíritu. En este sentido, es posible concluir que el lenguaje de la inocencia manifiesta la presencia del espíritu antes de su auto-posición. Además de decirnos algo sobre el lenguaje, la *comprensión* animal del lenguaje humano nos informa algo sobre la naturaleza, a saber, que ella, aun siendo muda, es receptiva a la musicalidad del lenguaje.

¿Qué ocurre si pensamos estas nociones ya no en relación con la naturaleza sino en relación con la naturaleza en el hombre? A lo largo de su obra, Vigilius Haufniensis explicita que los fenómenos de afectación sensorial extrema provocan angustia en el individuo. Dicha reacción anímica se explica porque el espíritu, totalmente sobrepasado, es incapaz de tramitar la agitación corporal y se retira. Esta particular escena, narrada en diversos momentos de la investigación psicológica de Haufniensis, guarda una innegable semejanza con la dialéctica «espíritu / *Sandselighed*» tematizada en el estudio estético sobre *Don Juan*. La angustia procede de un cuantioso remanente de corporalidad (naturaleza en el hombre) que permanece ajeno al accionar del espíritu o, dicho de otro modo, la causa de la angustia es un excedente de *Sandselighed* que no encuentra expresión a través del lenguaje. Para Haufniensis el cuerpo es *puesto* por el espíritu⁷⁹. Esta posición no debe ser interpretada en el sentido de una creación espiritual del cuerpo, sino de su apropiación, es decir, de su incorporación a la esfera del espíritu. En su vínculo con el cuerpo, el espíritu humano (encarnado) puede ser libre o no serlo; pero, es importante señalar que su auténtica libertad no equivale a una independencia absoluta con respecto al cuerpo. De hecho, como reconoce Vigilius Haufniensis en el capítulo 4 de su obra, los intentos por afirmar una separación radical entre el cuerpo y el espíritu conducen a la pérdida de la libertad. Podemos, entonces, traducir lo que aquí se entiende por libertad con una breve fórmula: la libertad es *el ser sí mismo del espíritu en el cuerpo*. ¿De qué manera es posible esto?

Haufniensis sostiene que “en la inocencia, el hombre no es meramente un animal, pues si fuera meramente un animal en un momento cualquiera de su vida, entonces nunca se volvería hombre”⁸⁰. Párrafos más adelante completa su pensamiento afirmando que antes de que el espíritu se ponga a sí mismo el hombre “no es un animal, pero tampoco es propiamente un hombre; solo en el momento de llegar a ser hombre llega a serlo por ser también animal”⁸¹. No resulta para nada sencillo clarificar estos pasajes. Que el hombre es desde siempre algo distinto del animal puede entenderse, desde ya, como una arenga anti-evolucionista. Pero también puede comprenderse como un pronunciamiento en contra de cualquier clase de reducción de lo humano a una base biológica/material que se cierra sobre sí misma. El autor de *El concepto de la angustia* exige que la naturaleza en el hombre sea reconocida en su singularidad: el cuerpo humano está *desde el vamos* espiritualizado. Si ese cuerpo fuese inicialmente y por completo refractario al orden espiritual, entonces no podría ser incorporado a la esfera del espíritu. El proceso por el cual este ser viviente, que no es un animal, deviene auténticamente humano es el proceso por el cual el espíritu logra *poner* al cuerpo. Con todo lo traumático que pueda llegar a ser, la espiritualización en esencia no es un suceso que se le imponga al cuerpo humano desde afuera. Transfigurar espiritualmente la *Sandselighed* no equivale a transportarla a un ámbito completamente inhóspito asegurando allí su permanencia a través de un dominio inflexible. Apropiarse del cuerpo significa conducirlo hacia su verdadera realización. Cuando el espíritu encarnado fracasa en su tarea condena al cuerpo a una existencia en la cual sus más íntimas potencialidades quedan malogradas⁸².

La experiencia que el individuo tiene de su cuerpo nunca es directa. La inmediatez nunca fue presente, en todo momento estuvo suprimida⁸³. La vivencia que el hombre tiene de su cuerpo está siempre mediada por el lenguaje. La relación entre el espíritu y la *Sandselighed* es dialógica. Estamos en condiciones de entender que en el fenómeno de la angustia se hace patente una falla en la auto-comunicación del individuo. A través del lenguaje, el espíritu, que logra limitarse a sí mismo, puede prestarle su voz al cuerpo; pero el espíritu, también a través del lenguaje, puede condenar al cuerpo al silencio. Una u otra posibilidad depende de cuáles sean los elementos del lenguaje empleados a la hora de expresar al cuerpo⁸⁴. El espíritu debe aprender a hablar el lenguaje del cuerpo y enseñarle a éste a hablar su lenguaje.

Cierre

Hacia el final del capítulo 2 de *El concepto de la angustia* Vigilius Haufniensis plantea sus reservas frente a una caracterización demasiado espiritualista (*altfor pneumatisk*) del pecado. El problema que acarrea una definición de este estilo es el de pasar por alto el hecho de que el pecado tiene efectos en el aspecto corporal de la existencia humana⁸⁵. Para Vigilius Haufniensis el pecado, ante todo, supone algo así como una relación inadecuada del individuo humano consigo mismo⁸⁶. La alteración de esta relación se hace manifiesta en la angustia. La angustia, entre otras cosas, pone de manifiesto que la tensión existencial originada por el pecado convierte a la sensibilidad/sensualidad, a lo corporal e inmediato en algo *opaco*. La sensibilidad/sensualidad se autonomiza, se escinde y se transforma en una dimensión no-yoica, es decir, se tornan un aspecto del yo en el cual éste no puede reconocerse plenamente. La presencia de la angustia, por tanto, es testimonio de que el yo aún no ha consumado la tarea de *recomponer* la relación entre espíritu y *Sandselighed*. Para el discurso psicológico de Vigilius Haufniensis el yo verdaderamente libre, el yo que es auténticamente sí mismo, es aquel que se encuentra a sí mismo en la corporalidad de su propia existencia. La *salud* del espíritu requiere la *salud* del cuerpo.

Adán nombrando a los animales. Pintura mural del katholikon del monasterio de Agios Nikolaos Anapafsas de Meteora (Grecia), s. XVI.

Bibliografía

1. Bühler, Pierre, “Die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische: Mozarts Don Juan als ästhetische Gestalt”, en Deuser, H. & Kleinert, M., *Søren Kierkegaard: Entweder – Oder*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2017, pp. 95 – 110.
2. Collado, Jesus, *Kierkegaard y Unamuno. La existencia religiosa*, Madrid, Editorial Gredos, 1962.
3. Dalrymple, Timothy, “Adam and Eve: Human Being and Nothingness”, en Barrett L. & Stewart J. (eds.), *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources. Kierkegaard and the Bible. Tome I: The Old Testament*, London / New York, Routledge, 2016, pp. 3 – 42.
4. Dip, Patricia, “La paradoja del análisis conceptual del cristianismo en *El concepto de la angustia*” en *Enfoques*, Vol. XVII, Núm. 2, 2005, pp. 123 - 148.
5. Hegel, George, *Lecciones sobre Estética*, trad. Brotons, Madrid, Ediciones Akal, 1989.
6. Kierkegaard, Søren, *Søren Kierkegaard Skrifter*, Cappelørn, N. J., Garff, J., Kondrup, J., A. McKinnon, A. & Mortensen, F. (eds.), Copenhagen, Søren Kierkegaard Forskningscenteret-Gads Forlag, 1997 – 2009. [SKS]
7. Kierkegaard, Søren, *O lo uno o lo otro I. Fragmento de vida. Escritos de Søren Kierkegaard. Vol. 2/1*, trad. D. González & B. Saez Tajafuerce, Madrid, Trotta, 2006 [OO I].
8. Kierkegaard, Søren, *O lo uno o lo otro II. Fragmento de vida. Escritos de Søren Kierkegaard. Vol. 2/1*, trad. D. González, Madrid, Trotta, 2009 [OO II].

9. Kierkegaard, Søren, *Discursos edificantes. Tres discursos para ocasiones supuestas. Escritos de Søren Kierkegaard. Vol. 5*, trad. D. González, Madrid, Trotta, 2010 [DE].
10. Kierkegaard, Søren, El concepto de angustia, en *Escritos de Søren Kierkegaard. Vol. 4/2*, trad. D. González & O. Parceró, Madrid, Trotta, 2016, pp. 125 - 278 [CA].
11. Kierkegaard, Søren, *El concepto de la angustia*, trad. D. Rivero, Madrid, Orbis, 1984.
12. Petersen, Nils Holger, "A Christian Art? Søren Kierkegaard's Views on Music and Musical Performance Reconsidered", en *Kierkegaard Studies Yearbook*, Núm. 25, 2020, pp. 3 – 13.
13. Poole, Roger, "«Dizziness falling... Oh (dear)! ...» Reading *Begrebet Angest* for the very first time", en Cappelørn N., Deuser H. & Stewart J. (eds.), *Kierkegaard Studies Yearbook 2001*, Berlin, Walter de Gruyter, 2001, pp. 199 - 219.
14. Rocca, Ettore, "Sensibility and Transcendence: four Kierkegaardian models", en *Transfiguration. Nordic Journal of Christianity and Arts*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2009, pp. 35 – 47.
15. Rodríguez, Pablo, "El concepto de pudor en Kierkegaard: análisis de la determinación sexual en *El concepto de la angustia*", en *Universitas Philosophica*, Vol. 36, Núm. 72, 2019, pp. 251-277.
16. Rodríguez, Pablo, "Culpa antigua y culpa moderna: el análisis kierkegaardiano de la tragedia en *O lo uno o lo otro I*", en *Claridades. Revista de Filosofía*, Vol. 13, Núm. 2, 2021, pp. 165 – 206.
17. Schulz W., "Die Dialektik von Geist und Leib bei Kierkegaard Bemerkungen zum «Begriff Angst»", en Theunissen M. y Greve W. (eds.), *Materialen zur Philosophie Søren Kierkegaards*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979, pp. 347 – 366.
18. Tseng, Shao Kai, "Kierkegaard and music in paradox? Bringing Mozart's *Don Giovanni* to terms with Kierkegaard's religious life-view", en *Literature and Theology*, Vol. 28, Núm 4, 2014, pp. 411 – 424.

¹ SKS, XXVI: 296. Citaremos las obras de Kierkegaard indicando la paginación correspondiente a la última edición de sus obras completas en danés *Søren Kierkegaard Skrifter*. Utilizamos la sigla SKS seguida de números romanos para indicar el volumen y caracteres arábigos para especificar la página. A continuación, proporcionamos, cuando las hubiera, la correspondiente paginación de las traducciones al castellano empleadas, cuyas abreviaturas figuran en la bibliografía.

² Cf. SKS, IV: 346 / CA: 158.

³ En un párrafo consagrado a la angustia objetiva el término *Sandselighed* aparece 6 veces. En 2 de ellas Rivero traduce por "sensualidad": "Fácilmente se echa de ver que este modo de concebir la cosa incluye también una negación palmaria de los puntos de vista racionalistas, según los cuales la *sensualidad* en sí misma es pecaminosidad... Franz von Baader ha protestado con mucha frecuencia contra la tesis de que la pobreza [Endelighed: más propiamente "finitud"] o la *sensualidad* en cuanto tal sea la pecaminosidad" (Søren Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, ed. cit., p. 86 [el destacado es nuestro]). Podría plantearse la siguiente hipótesis: Rivero opta por "sensualidad" cuando a *Sandselighed* se le atribuye un significado negativo. En este pasaje de *El concepto de la angustia* parece ser claro que "sensualidad" traduce la palabra danesa cuando ésta no se utiliza en el sentido otorgado por el autor pseudónimo, es decir, cuando se la piensa como algo en sí mismo negativo.

⁴ Demetrio Rivero, en Søren Kierkegaard, *Op. cit.*, p. 74 [nota al pie].

⁵ Collado distingue entre la pecaminosidad de Kierkegaard y por una parte el concepto tradicional de concupiscencia y el concepto canónico de pecado original. El término *Syndighed* quiere significar "el pecado como cualidad (abstracta) que existe a partir del momento en que ha sido cometido el primer pecado; a esta nueva cualidad dice relación en lo sucesivo toda la existencia. En algunos pasajes de *Begrebet Angest* podría parecer que la pecaminosidad se refiere a la concupiscencia. Mas ésta no es cualidad abstracta, sino hábito concreto: ya el apetito del mal, ya el pecado mismo, según Lutero, Kierkegaard, por el contrario, se refiere a la nueva determinación de la existencia nacida del pecado, y rechaza expresamente la concupiscencia por ser un concepto ético" (Jesús Collado, *Kierkegaard y Unamuno*, ed. cit. pp. 92 y 93 [nota al pie]). La pecaminosidad "tampoco es el pecado original en el sentido dogmático ortodoxo. El pecado original es una verdadera culpa, no personal, sino de origen, de herencia, que hace a todo hombre «hijo de ira» ya desde el vientre de su madre. La pecaminosidad, por el contrario, no es culpa, sino la cualidad «pecado» introducida en el orden de la existencia con el primer pecado. Si bien todo individuo dice una relación «potencial» a ella desde el primer momento de su ser, la relación «formal» sólo se da luego que el individuo con su propia acción ha introducido por vez primera el pecado en el mundo. La pecaminosidad no es la culpa de Adán, ni es culpa en ningún individuo" (Jesus Collado, *Op. cit.*, p. 109 [nota al pie]).

⁶ Con esta caracterización, como indica Patricia Dip, el pseudónimo intenta despejar la acusación de gnosticismo: "El autor pseudónimo rechaza el carácter exterior del mal, oponiéndose de este modo a la gnosis, que concibe al mal como naturaleza, y lo transforma de este modo en «ser» en lugar de «hacer»" (Patricia Dip, "La paradoja del análisis conceptual del cristianismo en *El concepto de la angustia*", ed. cit., p. 141).

⁷ El teólogo católico Hans Urs Von Balthasar decía que este ensayo dedicado a Mozart es una pieza que hay que considerar genial, aunque no es posible dejar de reconocer su oscuridad y complejidades. En efecto, el escrito es un *cocktail* explosivo de una gran cantidad de temas cuya conexión no siempre es clara en la superficie. Para una

presentación general y problematización de algunos aspectos: cfr. Pierre Bühler, “Die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische: Mozarts Don Juan als ästhetische Gestalt”, ed. cit

⁸ Cfr. SKS, II: 68 / OO I: 85.

⁹ SKS, II: 68 / OO I: 85.

¹⁰ Cfr. SKS, II: 69 / OO I: 85.

¹¹ Cfr. Ettore Rocca, “Sensibility and Transcendence: four Kierkegaardian models”, ed. cit., p. 37.

¹² SKS, II: 69 / OO I: 86.

¹³ SKS, II: 69 / OO I: 86.

¹⁴ SKS, III: 55 / OO II: 51.

¹⁵ SKS, III: 56 / OO II: 52.

¹⁶ Al comenzar su análisis detallado de la ópera de Mozart, el pseudónimo estético realiza la siguiente afirmación: “La Edad Media debió tomar como objeto de consideración la escisión entre la carne y el espíritu que el cristianismo trajo al mundo, y, con ese fin, tomar como objeto de intuición cada uno de los poderes en pugna. Don Juan es, me atrevería a decir, la encarnación de lo carnal, o la animación de la carne por parte del espíritu propio de la carne. Esto ha sido ya suficientemente señalado en lo precedente...” (SKS, II: 93 / OO I: 108). Si bien A emplea el término “carnal” parecería ser que lo identifica sin matices con la *Sandselighed*.

¹⁷ SKS, III: 56 / OO II: 52. Hablando con honestidad, la lectura que B hace del texto de A o bien es un tanto maliciosa o bien es un tanto descuidada puesto que la teoría de la música del escrito del esteta, como veremos, anticipa en cierto sentido el punto de vista del ético.

¹⁸ Cfr. SKS, II: 69 / OO I: 86 y cfr. SKS, IV: 369 / CA: 180.

¹⁹ Cfr. SKS, III: 56 / OO II: 52 y cfr. SKS, IV: 347 / CA: 159.

²⁰ SKS, IV: 377 / CA: 187.

²¹ Puede decirse que A distingue, de alguna manera, entre pecaminosidad y pecado. Don Juan, dice A, aún no pertenece al reino del pecado (cfr. SKS, II: 94 – 95 / OO I: 110); su figura, más bien, representa el “momento límite” previo al pecado: “Cuando la *Sandselighed* se muestra como aquello que debe ser excluido, como aquello con lo que el espíritu no quiere vincularse, pese a que no ha promulgado todavía su juicio acerca de ella ni la ha condenado...” (SKS, II: 95 / OO I: 110).

²² El esquema de A también evalúa la relación entre el espíritu y la *Sandselighed* desde la perspectiva de ambos participantes. Por una parte, coincide con Vigilius Haufniensis en marcar que el espíritu rehúye el contacto con la *Sandselighed*. Por otra parte, también contempla el rechazo de la *Sandselighed* al espíritu. Sin embargo, no le hace lugar a un posible acercamiento de la *Sandselighed* al espíritu (cfr. SKS, II: 94 / OO I: 109 – 110).

²³ En *Los estadios eróticos inmediatos, o el erotismo musical* ya se contemplaba la posibilidad de una angustia de la *Sandselighed*. El pseudónimo estético habla de una angustia de Don Juan que “no es una angustia que se refleje en él de manera subjetiva, sino que es angustia sustancial” (SKS, II: 131 / OO I: 143). Ahora bien, si bien la aparición histórica de Don Juan es difícil de datar, “lo único que se sabe es que pertenece al cristianismo” (SKS, II: 92 / OO I: 108); por lo tanto, se trata de una angustia de la *Sandselighed* ya configurada como principio opuesto del espíritu.

²⁴ Para una profundización de estos temas: cfr. Pablo Rodríguez, “El concepto de pudor en Kierkegaard: análisis de la determinación sexual en *El concepto de la angustia*”, ed. cit.

²⁵ Cfr. SKS, IV: 425 / CA: 232.

²⁶ Cfr. SKS, II: 59 / OO I: 77.

²⁷ SKS, II: 62 / OO I: 79.

²⁸ El pseudónimo estético reconoce que bien podría hacerse valer el criterio contrario y darle prioridad al tipo de obras pasibles de ser repetidas. Frente a esta objeción él admite que su decisión es completamente arbitraria y que nadie está obligado a aceptarla. Sin embargo, señala que optando por el criterio de la repetición sólo se podría defender una superioridad de clase, pero sería imposible definir cuál de entre todas las obras clásicas es la mayor puesto que habría que esperar a que se desplieguen todas las repeticiones posibles (cfr. SKS, II: 63 / OO I: 80).

²⁹ SKS, II: 62 / OO I: 79.

³⁰ Cfr. SKS, II: 63 / OO I: 81.

³¹ SKS, II: 63 / OO I: 81.

³² SKS, II: 64 / OO I: 81.

³³ Compartimos la opinión de Holger Petersen: la teoría musical desplegada por el pseudónimo kierkegaardiano no surge a partir de un análisis de la ópera *Don Juan*, sino que, más bien, la presupone. Por este motivo, cuando en la segunda parte del ensayo el pseudónimo avanza en una exposición de la pieza musical, su lector asiste a una reelaboración de la obra en función del interés teórico general del esteta (cfr. Niels Holger Petersen, “”, ed. cit., pp. 5 – 6). Para un análisis del modo en que las representaciones del *Don Juan* en Dinamarca impactaron en los escritos de Kierkegaard: cfr. Shao Kai Tseng, “Kierkegaard and music in paradox? Bringing Mozart’s *Don Giovanni* to terms with Kierkegaard’s religious life-view”, ed. cit.

³⁴ SKS, II: 65 / OO I: 82.

³⁵ Cfr. SKS, II: 64 / OO I: 81.

³⁶ La auto-posición del espíritu establece la frontera de lo pensable / expresable. Decir que con el espíritu surge lo pensable / expresable equivale a decir que con la posición del espíritu surge también lo impensable / inexpressable.

³⁷ Ettore Rocca, *Op. cit.*, p. 39 [la traducción es nuestra].

³⁸ Cfr. Georg Hegel, *Lecciones sobre Estética*, ed. cit., pp. 456 – 462.

³⁹ Cfr. SKS, II: 73 / OO I: 90.

⁴⁰ SKS, II: 76 – 77 / OO I: 93.

⁴¹ Este tercer tipo de *Sandselighed* es el que B omite en su crítica al texto de A.

⁴² SKS, II: 71 / OO I: 88. El pseudónimo repite esta idea unas páginas más adelante: “Pero lo inmediato que, de este modo, queda excluido del espíritu, es la inmediatez sensual. Ésta pertenece al cristianismo. La música es su medio absoluto, y esto permite explicar también por qué la música no se desarrolló propiamente en el mundo antiguo, sino que pertenece al elemento cristiano” (SKS, II: 77 / OO I: 93).

⁴³ Cfr. Ettore Rocca, *Op. cit.*, p. 38.

⁴⁴ Cfr. Pablo Rodríguez, “Culpa antigua y culpa moderna: el análisis kierkegaardiano de la tragedia en *O lo uno o lo otro I*”, ed. cit.

⁴⁵ SKS, II: 78 / OO I: 94.

⁴⁶ SKS, II: 78 / OO I: 95.

⁴⁷ SKS, II: 79 / OO I: 95.

⁴⁸ SKS, II: 94 / OO I: 109.

⁴⁹ SKS, II: 94 / OO I: 109 – 110.

⁵⁰ SKS, II: 115 / OO I: 129 – 130.

⁵¹ SKS, II: 126 / OO I: 139.

⁵² Cfr. SKS, II: 79 / OO I: 95.

⁵³ Kierkegaard también se ocupó de la esencia del lenguaje en el escrito inconcluso *Johannes Climacus, o De ómnibus dubitandum est*. Si bien la fecha de redacción de este escrito es todavía motivo de disputa, existe cierto consenso en datar la elaboración del texto en el invierno de 1842 – 1843, es decir, una fecha muy cercana a la publicación de *O lo uno o lo otro* (febrero de 1843).

⁵⁴ SKS, II: 62 / OO I: 80.

⁵⁵ Cfr. SKS, II: 73 / OO I: 89 – 90.

⁵⁶ SKS, II: 73 / OO I: 90.

⁵⁷ SKS, II: 74 / OO I: 90.

⁵⁸ SKS, II: 74 / OO I: 90 – 91.

⁵⁹ Cfr. SKS, II: 74 / OO I: 94. El pseudónimo A remite al prólogo del libro *Caricaturas de los hombres santos* (*Caricaturen des Heiligsten*, 1819 – 1821) de Steffens. Las *Lecciones sobre Estética* de Hegel contienen una apreciación similar. El filósofo alemán divide los cinco sentidos en dos grandes clases: los prácticos y los teóricos. Dentro del primer grupo coloca al tacto, el gusto y el olfato; dentro del segundo grupo, a la vista y el oído. Hacia el interior de este segundo grupo el oído *es más ideal que la vista* (cfr. Georg Hegel, *Op. cit.*, pp. 646 – 647).

⁶⁰ Cfr. SKS, II: 75 / OO I: 91.

⁶¹ Cfr. SKS, II: 74 - 75 / OO I: 90 - 91.

⁶² Si bien el orden del sistema de las artes de A es idéntico al de Hegel, la división de las artes es distinta. Hegel ofrece dos divisiones. La primera de ellas responde al criterio de los sentidos. Conforme a este criterio, habría tres tipos: las artes figurativas que elaboran visiblemente su contenido (arquitectura, escultura y pintura), el arte sonoro que elabora su contenido en referencia al oído (música) y, por último, el arte oral que utiliza el sonido para afectar no sólo la intuición y el sentimiento sino también la representación (poesía). Esta división no es definitiva y Hegel la descarta para presentar una segunda clasificación que él considera más adecuada y se solapa con el desarrollo histórico del arte. El primer lugar lo ocupa la arquitectura, el arte simbólico; el segundo lugar es para la escultura, el arte clásico; y por último encontramos dentro de un mismo grupo la pintura, la música y la poesía, el arte romántico (cfr. Georg Hegel, *Op. cit.*, pp. 456 – 462).

⁶³ “Es fácil advertir también que la música es un medio *sandseligere* [más sensual o sensible] que el lenguaje, pues el sonido *sandselige* [sensual o sensible] se acentúa en ella mucho más que en el lenguaje” (SKS, II: 77 / OO I: 93)

⁶⁴ Cfr. SKS, II: 75 / OO I: 92.

⁶⁵ SKS, II: 76 / OO I: 92.

⁶⁶ Cfr. SKS, II: 76 / OO I: 92.

⁶⁷ SKS, II: 71 / OO I: 88.

⁶⁸ “En el lenguaje está la reflexión, y por eso el lenguaje no puede enunciar lo inmediato. La reflexión mata lo inmediato... Lo inmediato es, pues, lo indeterminable, por eso el lenguaje no puede concebirlo; pero el hecho de que sea lo indeterminable no es una perfección sino una carencia” (SKS, II: 76 / OO I: 93).

⁶⁹ SKS, II: 73 / OO I: 90.

⁷⁰ SKS, II: 77 / OO I: 93.

⁷¹ Lo inexpresable en sí mismo, por tanto, no es la *Sandselighed* opuesta al espíritu, puesto que la música es capaz de expresarla. Tampoco lo es la *Sandselighed* espiritualizada que puede ser manifestada por la música y el lenguaje. Lo que permanece siempre inexpresable en sí mismo, por tanto, es la *Sandselighed* anímicamente determinada. Si bien la furia de las pasiones reprimidas por el espíritu puede ser expresada, no puede serlo esa calma absoluta sobre la cual, según A, no se proyectaría el espíritu. Lo que resulta realmente interesante de la cuestión es que todo intento de expresar esta realidad anímica pre-espiritual terminaría por introducir en ella, de algún modo u otro, al espíritu, es decir, terminaría pre-ordenando esta realidad en dirección al espíritu.

La *Sandselighed* pre-espiritual ya había sido manifestada como inaccesible por el pseudónimo ético. Una vez que la categoría ética de elección se introduce en la historia del individuo el retorno a una posición de inocencia estética resulta imposible: "... el que elige lo estético después de que lo ético le fue mostrado, no vive de manera estética, pues es un pecador, y se encuentra bajo determinaciones éticas por más que su vida deba caracterizarse como antiética" (SKS, III: 165 / OO II: 158).

⁷² Walter Schulz, "Die Dialektik von Geist und Leib bei Kierkegaard Bemerkungen zum «Begriff Angst»", ed. cit., p. 361 [la traducción es nuestra].

⁷³ Cfr. Walter Schulz, *Op. cit.*, p. 363 – 364.

⁷⁴ Cfr. SKS, IV: 392 / CA: 201.

⁷⁵ Cfr. SKS, IV: 380 / CA: 190 – 191.

⁷⁶ SKS, IV: 351 / CA: 163. Para un resumen sobre las menciones que hace Kierkegaard de este pasaje del *Génesis* puede consultarse: Timothy Dalrymple, "Adam and Eve: Human Being and Nothingness", ed. cit., pp. 10 – 11. Como resumen de su relevamiento Dalrymple llega a esta conclusión: "El nombramiento de los animales es referido con frecuencia en los diarios tempranos, pero raramente en otros lugares, y se utiliza para representar una relación con Dios lúcida y sin problemas anterior a la intervención del pecado" (Timothy Dalrymple, *Op. cit.*, p. 39 [la traducción es nuestra]). Así, también, lo afirma el propio Kierkegaard en uno de sus discursos edificantes del año 1843 titulado "Todo buen don y toda dádiva perfecta viene de arriba". En este escrito, Kierkegaard se permite justamente lo que su pseudónimo prohibirá, un año más tarde, en *El concepto de la angustia*, a saber, especular sobre la marcha del mundo en el hipotético caso de que Adán no hubiera pecado. Tras enumerar diversas imágenes mesiánicas (*Isaías* 11, 6) Kierkegaard agrega: "Habría habido verdad en todas las cosas, pues Adán llamó a todas las cosas por su justo nombre, tal como este era en verdad, habría habido fidelidad en todas las cosas, pues todo era lo que parecía ser; la justicia habría brotado de la tierra" (SKS, V: 130 / DE: 141).

⁷⁷ SKS, IV: 350 / CA: 162.

⁷⁸ SKS, II: 73 / OO I: 90.

⁷⁹ Cfr. SKS, IV: 437 / CA: 243.

⁸⁰ SKS, IV: 349 / CA: 161.

⁸¹ SKS, IV: 354 / CA: 165.

⁸² A esta constitución defectiva del cuerpo, el pseudónimo la denomina "pérdida somático-psíquica de la libertad", un fenómeno que puede manifestarse como angustia ante el mal y, en una fase superior, como angustia ante el bien. Recordemos aquí lo que le ocurre al hombre en cada caso. Cuando se angustia ante el mal: el individuo se propone alejarse del mal e intenta actuar en consecuencia; sin embargo, al mismo tiempo, una voluntad más profunda y oculta lo empuja hacia el mal. Cuando el individuo se angustia ante el bien: de forma deliberada y consciente quiere permanecer en el mal, pero, no obstante, queda remitido al bien. La pérdida somático-psíquica de la libertad es angustia ante el mal, cuando el espíritu intenta apropiarse del cuerpo y choca contra un principio que se le opone (cfr. SKS, IV: 437 / CA: 243 - 244). Nosotros ahora sabemos que este principio opuesto adquiere su poder por la impericia del espíritu. La intensificación de la pérdida somático-psíquica de la libertad es angustia ante el bien. El espíritu teje una alianza con la rebelión del cuerpo. Pero, de este modo la libertad entra en contradicción consigo misma. ¿Por qué entra en contradicción? Porque pese a querer el mal, la libertad se sigue relacionando con el bien. ¿Qué sería el bien? Podría pensarse que el bien es, por una parte, la demanda de espiritualización inscrita en el corazón de la *Sandselighed* y, por otra parte, el interés esencial del espíritu en satisfacer esta demanda.

⁸³ Cfr. SKS, IV: 343 / CA: 155 - 156.

⁸⁴ Quisiéramos presentar aquí una hipótesis arriesgada. Roger Poole advierte que tras la mención de la Serpiente en el capítulo 1, el texto se construye recurriendo a la repetición de una serie de términos claves que comienzan, todos ellos, con la letra "s": *Sandselighed*, *Syndighed*, *Sexualiteten*, *Slægten*, etc. Incluso se encuentran oraciones como "*Ved Synden blev Sandseligheden Syndighed*" – "Por el pecado se convirtió la sensibilidad en pecaminosidad" (SKS, IV: 367 / CA: 91). La Serpiente desaparece para dejarle su lugar al "siseo" (cfr. Roger Poole, "«Dizziness falling... Oh (dear)!...» Reading *Begrebet* Angest for the very first time", ed. cit., pp. 217 – 219). La búsqueda de este efecto musical podría interpretarse como un intento de servirse del lenguaje para fijar un significado conceptual (espiritual), pero a través de expresiones más cercanas al cuerpo.

⁸⁵ Cfr. SKS, IV: 380 / CA: 106.

⁸⁶ Será Anti-Climacus, el autor pseudónimo de *La enfermedad mortal*, quien reconduzca esta relación alterada del yo consigo mismo a un vínculo impropio del yo con el poder que lo ha puesto, es decir, Dios.