

Una reflexión filosófica sobre los estadios estético y ético con relación a lo trágico antiguo y lo trágico moderno, en Kierkegaard

A philosophical reflection on the aesthetic and ethical stages in relation to the ancient tragic and the modern tragic, in Kierkegaard

Juan Andrés Betancur Zapata*

Recibido: 13 de enero de 2023 / Aceptado: 25 de octubre de 2024 / Publicado: 1 de marzo de 2025

Forma de citar este artículo en APA:

Betancur Zapata, J. A. (2025). Una reflexión filosófica sobre los estadios estético y ético con relación a lo trágico antiguo y lo trágico moderno, en Kierkegaard. *Ciencia y Academia*, (6), 138-158. <https://doi.org/10.21501/2744838X.4861>

* Estudiante del séptimo semestre de Filosofía de la Universidad Católica Luis Amigó. Medellín-Colombia. Contacto: juan.betancurza@amigo.edu.co

Asesor: Andrés Alfredo Castrillón Castrillón, docente-editor adscrito al Programa de Filosofía de la Universidad Católica Luis Amigó. Integrante del grupo de investigación Filosofía y Teología Crítica.

Resumen

El objetivo del presente artículo es contrastar el estadio estético y ético con relación a la categoría de la elección, con la finalidad de interpretar la Antígona de Sófocles y la adaptación que realiza Kierkegaard de esta tragedia. Cabe anotar que lo trágico antiguo tiene como característica la *inserción genealógica*, es decir, que en el desdichado fin de Antígona resuena el oráculo recibido por Edipo. Lo trágico moderno tiene una determinación de época, donde el individuo se absolutiza y por ello mismo rompe la inserción genealógica; la manera en que A.¹ adapta a Antígona es mediante la figura del seductor y lo sensual.

Palabras clave:

Estético; Esteta reflexivo; Esteta inmediato; Ético; Elección; Trágico antiguo; Inserción genealógica; Pena; Trágico moderno; Desesperación; Antígona.

Abstract

The aim of this article is to contrast the ethical and aesthetic stage in relation to the category of choice, in order to interpret Sophocles' Antigone and Kierkegaard's adaptation of this tragedy. It should be noted that the ancient tragic has as a characteristic the genealogical insertion, that is, that in the unhappy end of Antigone resounds the oracle received by Oedipus and the modern tragic has an epochal determination where the individual is absolutized and therefore breaks the genealogical insertion, the way in which A. adapts Antigone is through the figure of the seducer and the sensual.

Keywords:

Aesthetic; Reflexive aesthete; Immediate aesthete; Ethic; Choice; Ancient tragic; Genealogical insertion; Grief; Modern tragic; Anguish; Antigone.

¹ Kierkegaard es un autor rico en pseudónimos, tuvo unos veinte aproximadamente, que están en relación al modo en que él hace filosofía, estos tienen sus categorías y ejemplifican maneras de existir que, en ocasiones, contrastan entre sí.

Introducción

El presente artículo propone una interpretación del estadio estético y ético con relación a la elección estética y elección ética, con el fin de analizar la adaptación que realiza Συμπαρανεκρωμένοι (comunidad de hermanos cosepultos) de Antígona en el ensayo *El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno*. En el primer apartado se desarrolla el estadio estético y dos categorizaciones del esteta, uno inmediato y otro reflexivo, y de este último se mirará un axioma o...o... y un método llamado *la rotación de los cultivos*. En el segundo apartado se interpretará la elección ética y de qué manera supone una conciliación de lo estético a ojos de Wilhelm. En el tercer apartado se analizará la Antígona de Συμπαρανεκρωμένοι y de qué manera la adaptación de Antígona es una continuidad de lo trágico, y cómo esa adaptación es susceptible de ser interpretada desde el estadio estético y ético. El enfoque es hermenéutico interpretativo a partir de la lectura de *O lo uno o lo otro fragmento de vida I* y *O lo uno o lo otro fragmento de vida II* de Kierkegaard e intérpretes.

Estadio estético

*El ojo con el que se ve la realidad debe
modificarse sin cesar*

(A.).

Según Kierkegaard (1984), el ser del ser humano no es algo dado ni legado mediante un proceso natural, sino elegido y forjado en un proceso educativo; para que el ser humano se haga a un yo debe elegir las determinaciones bajo las que vivirá y afrontará dicho proceso. El autor danés presenta tres modos de existencia que no son una cuestión de conocimiento objetivo, sino subjetivo, porque tratan la existencia del individuo, de su verdad subjetiva y en consecuencia en lo que él se determina. Esa verdad subjetiva es la que tiene que ver consigo mismo, aquella que no es accesible mediante textos ni sistemas, es íntima y propia, ante la cual el individuo se compromete.

Kierkegaard divide la vida en tres etapas, tres estadios o tres puntos de vista de la existencia. La primera es la estética-romántica, caracterizada por la inmediatez y la temporalidad fugaz, la segunda es la ética cuyo rasgo distintivo es la seriedad y el compromiso con las normas sociales, y la tercera es la religiosa-cristiana distinguida

Una reflexión filosófica sobre los estadios estético y ético en relación a lo trágico antiguo y lo trágico moderno, en Kierkegaard

A philosophical reflection on the aesthetic and ethical stages in relation to the ancient tragic and the modern tragic, in Kierkegaard

por una relación interior con la divinidad con un aura intemporal². El paso de una etapa a otra en el proceso de la vida no estriba en un desarrollo que sea meramente conceptual, tampoco son determinaciones de época o edad. Por el contrario, obedece a factores contingentes donde lo volitivo es determinante, pues no depende de ninguna cuestión extrínseca a la voluntad del individuo, por tanto, un ser humano que no tenga una voluntad no se hace a un yo.

En *El Concepto de la angustia*³, Vilnius Haufniensis (el vigilante de Copenhague o el vigilante del puerto) dirá que el hombre en principio es una síntesis de alma (elemento cognitivo) y cuerpo (elemento físico); la síntesis se entiende como una relación entre dos elementos. Esta primera relación, entre alma y cuerpo, es una relación determinada por la naturaleza; a la primera síntesis se le añade un tercer elemento, el espíritu, que implica la primera relación y exige un relacionarse consigo mismo, es decir, una síntesis de cuerpo y alma donde ambos elementos se relacionan y son conscientes entre sí. Cuando la segunda síntesis se efectúa, a saber, alma y cuerpo sustentadas por el espíritu, los tres elementos empiezan a configurar un yo. Esta noción de hombre es transversal a toda la obra de Kierkegaard.

Así pues, la primera configuración de un yo la encontramos en el estadio estético, donde prima la comunicación indirecta y la ironía, de hecho, el esteta no expone sus opiniones como quien se hace presente en la idea, al contrario, lo que enuncia significa siempre algo diferente. Según esto, su disposición no es la sinceridad, porque aquello que pretende no es accesible a primera vista. Las aspiraciones del esteta no son construir un sistema, para él esto sería sentirse comprometido con lo acabado, por eso su pensamiento es fragmentario, encaminado a un lapso de tiempo, a una parte, sin afán de totalidad. Kierkegaard utiliza la ironía para acercarse a su lector, este es el objetivo final de la ironía; en sus textos y pseudónimos ejemplifica distintas maneras de vivir, evitando toda confrontación directa con el lector: “no, no es posible destruir una ilusión directamente, y sólo por medios indirectos se le puede arrancar de raíz” (Kierkegaard, 1985, p. 52).

² Para González (2008) la cuestión de los estadios de la existencia son interpretaciones de la existencia. Rebok (s.f.) ofrece un análisis más detallado de las interpretaciones que han tenido los estadios: Las diferencias entre los tres estadios pueden abordarse justamente cambiando la perspectiva. Una es la consideración de las diferentes experiencias de *tiempo* que exhiben. Caracteriza al estadio *estético* una experiencia de la temporalidad fugaz, transitiva e irrecuperable; al estadio *ético* una permanencia propia de las costumbres y normas sociales, mientras que en la experiencia *religiosa* todo es nuevo y antiguo a la vez. Otra lectura muy *kierkegaardiana*, es considerar los estadios como articulaciones de la *afectividad*, como constituyendo una verdadera *patética*. Entonces encontramos la pasión del *goce* en la esfera *estética*, la *libertad* como “*pasión* por lo posible” en la ética y la fe como “*pasión* feliz” en la esfera *religiosa*. Una tercera y no menos fundamental interpretación de estas diferencias lo brinda el *vínculo* o *relación* que está en juego en cada caso. El estadio *estético* permanece en el vínculo originario con la *naturaleza*, el *ético* implica atender al *otro hombre* en el vínculo social, el *religioso* supone una profundización en el vínculo *consigo mismo*, pero de modo tal que se lo descubra como fundado en el vínculo con el máximamente *Otro*, o sea, con Dios.

³ Pseudónimo bajo el cual Kierkegaard publica *El concepto de la angustia*. Esta obra constituye un punto fundamental en el desarrollo del presente artículo, porque se encuentra en ella los fundamentos para la constitución del yo, además que la angustia se da en el yo, en una subjetividad reflexionando sobre sí misma, que en el caso de Don Juan revela la indistinción entre él mismo y su deseo, y en la Antígona de Kierkegaard ha perdido el objeto y lo busca mediante la reflexión. La angustia es una reflexión sobre el tiempo que ausenta al individuo del presente, remito en este punto al ensayo el más desdichado presente en el *tomo I* de *O lo uno o lo otro*, la angustia es un instrumento de extrañamiento que ensimisma al yo retirándolo de la inmediatez.

Lo estético, entonces, se define de la siguiente manera en *O lo uno o lo otro fragmento de vida II*: “lo estético en un hombre es aquello que él inmediatamente es (...) El que vive en, por, de y para lo estético, éste vive de manera estética” (Kierkegaard, 2007, p. 165). La vida estética se enmarca en la inmediatez con una búsqueda incesante de lo sensual, vinculada a dos vertientes: una determinada por factores biológicos y dados por necesidad (determinación pasiva); y la otra, reflexiva, determinada por factores sociales (determinación activa). Quien ejemplifica estos modos de existir es A⁴.

La primera determinación es la del esteta inmediato, “por inmediatez se entiende la ausencia de interposición, como puede decirse de un don que proceda directamente de Dios” (Hincapié, 2019, p. 116). En este, la inmediatez se enmarca en la búsqueda del placer sensual en factores biológicos. Esta determinación implica una relación de manera necesaria-inmediata mas no libre, como es el caso de Don Giovanni, quien en su posición caballeresca no puede escapar a su deseo inmediato, su fuerza seductora resulta de su necesidad de apoyarse continuamente en aquello que emana de él, aunque nunca se sienta colmado. Por ende,

La fuerza seductora del Don Giovanni emerge continuamente de su naturaleza y no propiamente de su astucia o sus maquinaciones; las seducciones no son proyectos minuciosamente planeados y llevados a cabo, sino que es su misma naturaleza que desborda su fuerza, y es esta misma fuerza la que seduce, no sólo a las mujeres sino a él mismo. (Guerrero, 2004, p. 113)

Don Giovanni no sabe qué es eso de la prudencia reflexiva y calculadora, es siempre un triunfador en virtud de su disposición natural al deseo que se desarrolla cabalmente en él y no en virtud de los preparativos ni del tiempo o los planes; por eso, a modo de un don divino, “la seriedad estética exige que se convierta en algo determinado, que permita que eso cuyo germen que ha sido depositado en él se desarrolle íntegramente” (Kierkegaard, 2007, p. 204). De esta manera, lo estético inmediato se desarrolla naturalmente, ya que es por fuerza aquello que lleva dentro de sí, es una exterioridad de sí ausente de mediación. Para Kierkegaard (2006), la expresión de lo inmediato es lo musical, por esa razón la versión que rescata de Don Juan es la musical de Mozart, porque el núcleo de la genialidad sensual de Don Juan no puede ser expresado mediante la reflexión literaria, él puede ser expresado en una sucesión de momentos.

⁴ A. es el pseudónimo que elige, el también pseudónimo Víctor Eremita (el que triunfa en soledad) como autor de la primera parte de *O lo uno o lo otro*. Esta es una obra compuesta por dos Tomos, la obra fue editada presuntamente por Víctor Eremita que encuentra los papeles de las obras, por casualidad, en un cajón secreto de un secreter. El Tomo I se le atribuye a A. que corresponde a la parte estética; y el Tomo II, a B. que corresponde a la etapa ética.

Una reflexión filosófica sobre los estadios estético y ético en relación a lo trágico antiguo y lo trágico moderno, en Kierkegaard

A philosophical reflection on the aesthetic and ethical stages in relation to the ancient tragic and the modern tragic, in Kierkegaard

Una de las cualidades del esteta reflexivo es ser intensivo en vez de extensivo, podrá trabajar más arduamente que cualquiera mientras una actividad detenga su atención; en el momento en que esta, la atención, desaparece busca un nuevo lugar dónde gozar, por eso sostiene que el goce más intenso consiste en aferrarse al goce mismo, siendo consciente de que desaparece en el instante siguiente.

Pero ¿cómo consigue el esteta reflexivo encontrar nuevas actividades en las que gozar? A. tiene un método llamado *La rotación de los cultivos*, que le permite garantizar el goce y cierta prudencia social evitando el tedio. A los ojos del esteta reflexivo, la raíz de todos los males es el tedio que es ante todo repulsivo, al cual contraponen lo atractivo que identifica con el ocio que, a su vez, distingue al hombre del animal. Lo humano es la síntesis de cuerpo y alma, sustentada por el espíritu, e implica cierta distancia de lo inmediato y una idea de la ociosidad. Con ello se separa de aquellas determinaciones biológicas propias del animal que, en su condición, está en constante movimiento en la constante síntesis de cuerpo y alma, sin espíritu.

Según el esteta reflexivo, la palabra *tedioso* designa a un hombre que aburre a otro y a aquel que se aburre a sí mismo, el sino del hombre es entretenerse y la inminente presencia del tedio es una incitación al movimiento, con ciertas precauciones, "no fuese que, demoniacamente poseído por el tedio al intentar rehuirlo, uno acabase afanándose en él" (Kierkegaard, 2006, p. 298).

Ahora bien, la rotación de los cultivos es un método empleado en la agricultura que consiste en alternar el cultivo de la tierra para mantenerla en buen estado. El esteta reflexivo realiza una extrapolación (irónica) del método a la esfera social, donde lo relevante no es la amplitud de terreno que pueda abarcar, es decir, la vastedad de escenarios sociales, sino la estrechez de escenarios para favorecer la inventiva. De este modo consigue entretenerse y pensar cada cosa como momentánea, al alcanzar la apropiación del instante mediante lo poético-artístico, "el método que yo propongo no radica en transformar el terreno sino, como la verdadera rotación de cultivos, en cambiar el método de explotación y las clases de simiente" (Kierkegaard, 2006, p. 299). En consecuencia, el método no se ocupa de lo extensivo, se concentra en lo intensivo, porque aquello en lo que el esteta posa la mirada no es el vasto cultivo sino una semilla específica, un detalle particular que contempla o introduce de manera arbitraria en el instante, como en el siguiente aforismo:

¡Qué extraña tristeza sentí al ver a aquel pobre hombre arrastrarse por las calles en un gastadísimo gabán de color verde claro amarillento! Sentí pena por él; pero, con todo, lo que más me conmovió fue que los colores de ese gabán evocaran vivamente en mí las primeras producciones de mi infancia en el noble arte de la pintura ... ¿No es una lástima que tales mezclas cromáticas, que todavía me es muy grato recordar, no se encuentren ya en la vida?

Todo el mundo las encuentra llamativas, extravagantes, sólo aplicables a las baratijas nuremburguesas.⁵ Y encima, si en alguna ocasión uno se topa con ellas, el encuentro siempre es tan desafortunado como éste. Siempre tiene que tratarse ... de uno que no encaja en la vida y al cual el mundo no quiere admitir. ¡Y yo que siempre pintaba los ropajes de mis héroes con este eternamente inolvidable matiz de amarillo verdoso! ¿No sucede esto mismo con todas las mezclas cromáticas de la infancia? ¡Ese tinte que la vida tenía entonces acaba siendo demasiado intenso para nuestra esmerilada retina, demasiado llamativo! (Kierkegaard, 2006, p. 48-49)

El método aspira a garantizar una prudencia social, una anticipación de sus estados anímicos y a su vez poderlos suscitar en otros, con ello garantiza un entretenimiento en un movimiento pendular entre el ocio y la ocupación, Johannes⁶ lo hace en el diario del seductor: “el arte está en permanecer lo más receptivo posible en relación con la impresión, saber qué impresión causa uno en cada muchacha y qué impresión obtiene uno de cada una” (Kierkegaard, 2006, p. 362).

Para el oportuno funcionamiento del método, el esteta deberá variar sin cesar mediante la inventiva, ser arbitrario y olvidar lo agradable y desagradable; cuanto mayor sea su refinamiento tanto mejor sabrá transformar el instante del goce en una pequeña eternidad.

El olvido es la tijera con la que uno corta para siempre lo que no puede usar, aunque, desde luego, bajo la más estricta vigilancia del recuerdo. Olvido y recuerdo son, entonces, idénticos, y esta identidad artísticamente procurada es el punto arquimédico gracias al cual uno levanta el mundo eterno. (Kierkegaard, 2006, p. 301)

El olvido es, pues, un elemento mediante el cual se deja de lado y a su vez se conserva. Es de vital importancia para el método, porque mediante el arte de recordar y olvidar se previene un encalle en ciertas circunstancias de la vida, asegurando así el perfecto vaivén de esta; es lo que A. considera un efecto mágico repulsivo, por ello se guarda de contraer una relación para toda la vida en cuyo seno pueda llegar a ser muchos.

La ocupación del esteta reflexivo con su método pretende un constante cambio, pero su cambio y movilidad son aparentes. Su elección, aunque parezca que la ejerce, nunca tiene que ver en cabalidad consigo mismo, sino que siempre se encuentra en relación con los otros, y lo que alcanza a ser lo es en virtud de esa relación. Para ejemplificar, veamos lo que dice en *Un Discurso extático*:

Cásate, te arrepentirás; no te cases, también te arrepentirás; te cases o no te cases, en ambos casos te arrepentirás; o bien te casas o bien no te casas, en ambos casos te arrepentirás. Ríete de las locuras del mundo, te arrepentirás; llora por ellas, en ambos casos te arrepentirás; o

⁵ “Cuadros de escaso valor destinados a la ornamentación hogareña. La ciudad de Nuremberg era conocida por la producción industrial de ésta clase de objetos” (Kierkegaard, 2000, p. 343).

⁶ Johannes es el presunto autor del *Diario de un seductor*.

Una reflexión filosófica sobre los estadios estético y ético en relación a lo trágico antiguo y lo trágico moderno, en Kierkegaard

A philosophical reflection on the aesthetic and ethical stages in relation to the ancient tragic and the modern tragic, in Kierkegaard

bien te ríes de las locuras del mundo o bien lloras por ellas, en ambos casos te arrepientes. Confía en una joven, te arrepentirás; no confíes en ella, también te arrepentirás; confíes o no confíes en una joven, en ambos casos te arrepentirás; o bien confías en una joven o bien no confías en ella, en ambos casos acabas arrepintiéndote. Cuélgate, te arrepentirás; no te cuelgues, también te arrepentirás; te cuelgues o no te cuelgues, en ambos casos te arrepentirás; o bien te cuelgas o bien no te cuelgas, en ambos casos acabas arrepintiéndote. (2006, Kierkegaard, p. 62)

El axioma dice que lo hagas o no lo hagas, en ambos casos te arrepentirás, o bien lo haces o bien no lo haces, en ambas circunstancias acabas arrepintiéndote. Elegir es siempre una renuncia, entre mínimo dos opciones, donde la no elegida queda sin explorar; independiente de la elección se derivará el arrepentimiento.

El momento previo a toda elección lo denomina A. la *quintaesencia* de la sabiduría: "no es que yo únicamente en instantes contados lo contemple todo *aeterno modo*, sino que soy siempre *aeterno modo*" (Kierkegaard, 2006, p. 62).

Contemplar todo en *aeterno modo* es contemplar desde el punto de vista de la eternidad, con ello se establece que el esteta no pretende reconocer solo el axioma y actuar correspondiente a él, es que no puede actuar. El axioma del que parte es un o...o..., es decir, esto o aquello o no esto o no aquello, su axioma nunca inicia y por eso mismo tampoco acaba, lo contempla todo *aeterno modo* antes del inicio. Parte de un axioma del que no puede partir, porque en caso de partir de él, dejará de *ser aeterno modo* y se arrepentirá, ese instante antes del o...o... es una eterna potencia, la pura posibilidad, la eterna libertad y el eterno pasatiempo; la conciencia del esteta reflexivo vive para contemplar, es ante todo un observador de una conciencia irónica, que en el discurrir del discurso no se mueve, "el irónico goza de la libertad que implica no estar sujeto a las determinaciones de la época, tiene la elasticidad de la posibilidad y por medio de ellas puede adquirir soltura en el arte de la ironía" (Guerrero Martinez, 2004, p. 82).

La manera eterna de contemplar es anterior al o...o... Quienes pretendiendo transitar primero esto y luego aquello, pretenden ejercer una síntesis para contemplar *aeterno modo*, "cargan un doble arrepentimiento" (Kierkegaard, 2006, p. 63), porque tras la elección y el movimiento en cualquier vía queda atrás la posibilidad de contemplar desde la eternidad. En caso de partir del axioma nunca podría detenerse, por eso nunca parte, sino que es una eterna partida y eterna detención. "Esta filosofía permanece en sí misma y no asume nada superior" (Kierkegaard, 2006, p. 63). La filosofía, en cambio, es capaz de partir de nada, a partir de inferencias o deducciones, por ello cuando la filosofía empieza a inferir o a deducir lo difícil de la labor filosófica no es continuar, es detenerse, es en este punto donde el esteta reflexivo de manera especulativa se queda irónicamente en la eternidad con su axioma.

Las consecuencias de este axioma en el esteta reflexivo, es que impiden la elección, y de ahí que el esteta viva de manera olvidadiza y escurridiza en su alternancia de lugar. Entiéndase bien estas determinaciones del esteta: es olvidadizo no porque olvide lo que ha hecho o aprendido, lo es en virtud de que aquello que hizo y ha aprendido nada tiene que ver consigo más allá del instante en el que actúa, en la búsqueda de aquello que juzga como interesante. Esta categoría remite al pensamiento de Schlegel donde lo interesante "es todo individuo original que tenga una cantidad más o menos grande de contenido intelectual o de energía estética" (1996, p. 81).

El esteta realiza una elección exterior que se configura como un movimiento aparente. Es esa ambigüedad de lo exterior y lo interior la razón por la cual se queda a puertas de la elección, porque parte del supuesto de que toda elección es tediosa, que conlleva a arrepentirse e implica una renuncia, y tal vez una culpa, por eso la evita y con ello se encubre a sí mismo. Es por esto que solo se encuentra a sí mismo en virtud de la relación con otros, que, como hemos visto, tienen el carácter de lo contingente, de ahí que el estadio estético, para *B.* goce de una ambigüedad o indecisión que evita ante todo lo determinante de la elección.

Las extrapolaciones, que hemos visto, de *A.* son dos, a saber, la rotación de los cultivos de la agricultura al mundo social y el axioma del campo matemático-geométrico a las relaciones humanas. En las consecuencias de estos se evidencia la disposición del esteta a la ironía, pues él piensa y lleva a cabo un método para el mundo social que procura evitar el tedio; sin embargo, el método de la rotación de los cultivos no puede ser conciliado con el axioma o... o...

Para alcanzar la libertad, el esteta reflexivo se presenta como un buscador incesante del ideal, que hace aparecer lo interesante en su carácter contingente mediante lo arbitrario, como se evidencia en el día 20 de abril del diario:

Uno debe ponerse límite, es condición primordial de todo goce. No parece que haya de obtener pronto información alguna sobre la joven que colma mi alma y todo mi pensar de modo tal que la añoranza se ve por ello alimentada. (Kierkegaard, 2006, p. 331)

El esteta reflexivo es ante todo un observador y participa de la categoría de lo interesante en virtud de la apropiación temporal y el proceso calculado mediante el cual observa, se acerca y corteja. Si el esteta inmediato, que es la pura exterioridad, en el momento en que reposa termina en el aburrimiento, el esteta reflexivo, que se presenta con un grado más de interioridad acaba en la desesperación. Desespera en virtud de que no hay ninguna metamorfosis que encubra un movimiento infinito, una manera de reivindicar esa desesperación a los ojos de *B.* se encuentra en la elección del estadio ético.

Una reflexión filosófica sobre los estadios estético y ético en relación a lo trágico antiguo y lo trágico moderno, en Kierkegaard

A philosophical reflection on the aesthetic and ethical stages in relation to the ancient tragic and the modern tragic, in Kierkegaard

Estadio ético

En algún sentido te pareces a un piloto, aunque eres todo lo contrario a él. El piloto conoce los peligros y conduce el barco a puerto seguro. Tú conoces los fundamentos, y en ellos haces encallar el barco.

(B.)

B. es el autor de *Fragmento de Vida II*, que corresponde al estadio ético definido como “aquello por lo cual un hombre llega a ser lo que llega a ser” (Kierkegaard, 2007, p. 204). Lo ético exige una mediación entre aquello que se es de manera inmediata y lo que se llega a ser, ya sea mediante el matrimonio, la personalidad o la elección. Este Tomo está compuesto por tres cartas dirigidas a *A.*, en las que *B.* se propone iniciar al esteta en la seriedad mediante la elección y contestar a las distintas críticas realizadas en el *Tomo I*.

Por múltiples alusiones a lo largo de las cartas, se entiende que ambos tienen un trato constante, *A.* es tenido en gran estima en la casa de *B.*, lo que extraña es la elección de la carta aun cuando tienen un trato frecuente⁷, la respuesta que ofrece *B.* es extensa y en este apartado se cita, en mayor medida, al *Tomo II*.

B. es un asesor de tribunales llamado Wilhelm cuyas preocupaciones son más generales⁸ y buscan esclarecer el concepto del deber para consigo mismo, Dios y el otro. Sin embargo, el objetivo primordial de las cartas es demostrar que lo ético, si ya bien está en relación con el deber, no depende de las distintas acepciones y aplicaciones del deber sino con la enérgica intensidad con la cual se lo elige y, por ello, busca aclarar la significación absoluta del deber y su relación con la personalidad.

En la primera carta, titulada “*La validez estética del matrimonio*”, *B.* pretende demostrar, por una parte, cómo la eticidad contiene una conciencia de eternidad y, por otra, que el matrimonio no es una negación del erotismo y la pasión amorosa, al contrario, es su esclarecimiento, un aliado que la supone en su categoría no como algo pasado sino presente.

Para el esteta reflexivo (*A.*), la pasión amorosa y el matrimonio son irreconciliables porque cada uno se consolida en momentos distintos. Al respecto *B.* considera que, “el error del amor romántico consistía en detenerse ante el amor como un abstracto *Ansich* (sic) [en sí], que todos los peligros que veía y deseaba eran algo meramente exterior y totalmente ajeno al amor mismo” (Kierkegaard, 2007, p. 50).

⁷ Al respecto *B.* dice: Cuando estuviste en casa hace unos días no pensaste tal vez que yo, por mi parte, tenía lista una carta tan larga. Sé que no eres amigo de que alguien te hable de tu historia interior; por eso elegí escribir, y nunca te hablaré al respecto. (...) Tu ser está demasiado enclaustrado como para que me parezca que serviría de algo hablarte; espero, en cambio, que mis cartas no carezcan de importancia. Mientras tú te forjas a ti mismo en el cerrado mecanismo de tu personalidad, yo introduzco mi aportación con la seguridad de que se pondrá en movimiento. (Kierkegaard, 2007, p. 291)

⁸ Por el concepto de ‘general’ *B.* entiende aquello que se contrapone a lo singular, es decir, su preocupación es más por el sentido del hombre universal que por las arbitrariedades de un individuo.

El esteta reflexivo reniega de las leyes divinas y humanas y para sublevarse se adhiere a lo accidental, esto es, una manera de relacionarse relativa y ahistóricamente que se encuentra en estrecha relación con la renuncia al deber y a la comunidad, es por esto que está más cercano a la pasión amorosa (primer amor) que al matrimonio. Mientras que, para el ético (*B.*), el primer amor es una categoría que designa el inicio temporal, y a su vez, la consecución en el tiempo, es una reflexión del individuo sobre la eternidad donde se asume que el matrimonio recoge dentro de sí al primer amor y lo complementa con un sentido del deber. La síntesis del matrimonio, que busca defender *B.*, encuentra una determinación de eternidad⁹ dado que la ceremonia nupcial pertenece a la historia humana y se anexa a la gran lista de matrimonios de la especie; en ese sentido, posee lo general en lo particular.

En consonancia con lo anterior, *B.* dirá que el primer amor es igual al segundo, el segundo igual al tercero y así sucesivamente. Cabe aclarar, que cuando enuncia primer amor, segundo amor, etc., está hablando en sentido histórico de la especie, no del individuo, pues "el individuo siempre comienza de nuevo, mientras que la historia de la especie no hace más que avanzar" (Kierkegaard, 1984, p. 58). Para el esteta, en caso contrario, lo oportuno del amor es la posibilidad que lo dota de un sentido ahistórico y en ello radica el misterio de su arte de seducir. En ese sentido, *B.* alude al dilema de la conciencia desdichada, que *A.* presenta en su ensayo *El más desdichado*. Allí (*A.*) alude a dos modos de la conciencia desdichada, con cierta dicha, la primera consiste en ser una conciencia rememorante, es decir, vivir anclado en el recuerdo y, la segunda, ser una conciencia anhelante, a saber, que vive inmerso en la idealidad del porvenir. Ambas configuraciones de la conciencia impiden estar en el presente, por ello son maneras de la conciencia desdichada.

Por el contrario, *B.* considera que los individuos no viven solo en la esperanza o en el recuerdo, sino que tienen a ambos en el presente, en tanto el matrimonio y el deber son una síntesis de ambos modos de la conciencia desdichada, para el individuo, en el estadio ético, el deber y el matrimonio se manifiestan como una metamorfosis que irrumpe la inmediatez de la libertad para volcar al individuo dentro de sí. En la institución del matrimonio el individuo encuentra dos síntesis, una síntesis de esperanza y recuerdo que zanja el problema de la conciencia desdichada, y otra donde deber y amor se complementan; ambas síntesis permiten la plenitud en el instante y hacen posible otra manera de habitarlo. A propósito *B.* dice: "la entera disposición espiritual de la individualidad desdichada se caracteriza por no poder alcanzar la dicha o la alegría, porque hay una fatalidad que pesa sobre ella, lo mismo que sobre el héroe trágico" (Kierkegaard, 2007, p. 213).

⁹ La determinación de eternidad es una pertenencia del individuo a la especie, cada vez que el individuo realiza un matrimonio o peca (como en el concepto de la angustia) por primera vez, no está introduciendo esas determinaciones en la especie, las está actualizando en su existencia, en ese sentido la determinación de eternidad no es del individuo sino de la especie.

Una reflexión filosófica sobre los estadios estético y ético en relación a lo trágico antiguo y lo trágico moderno, en Kierkegaard

A philosophical reflection on the aesthetic and ethical stages in relation to the ancient tragic and the modern tragic, in Kierkegaard

Para el esteta el amor finaliza cuando el deber se pone de manifiesto, pues es el gran enemigo del amor, de ahí que el único deber del esteta es el deber de decir adiós cuando este se presenta. Al respecto, Johannes en el día 7 de junio de su diario dirá:

Lo fastidioso de un noviazgo es y será lo que en él hay de ético ... Bajo el cielo de la estética todo es fácil, bello, efímero, cuando la ética forma parte de ello, todo se vuelve duro, anguloso, infinitamente aburrido [*langweilig*]. No obstante, un noviazgo no tiene realidad ética en sentido estricto, como es el caso del matrimonio, tiene sólo validez con el acuerdo de las gentes. (Kierkegaard, 2006, p. 367)

La ambigüedad del noviazgo, a saber, la presencia de no tanta seriedad es la que hace que *A.* eluda el compromiso ético y el aburrimiento, porque considera al deber en relación a las gentes y al acuerdo, lo que hace notar *B.* es que el deber no es una cuestión extrínseca al individuo y exige un estremecimiento interior; en este sentido Johannes dice:

Yo soy un esteta, un erótico, alguien que ha captado la esencia del amor y su clave, que cree en el amor y lo conoce de causa y que sólo reserva para sí la opinión privada de que toda historia de amor a lo más dura medio año, y que toda relación se acaba tan pronto como uno ha gozado lo último. (Kierkegaard, 2006, p. 368)

Johannes no procura como un pretendiente común, que todo se agote en recibir un sí de aquella que corteja para entablar el noviazgo, para él no se trata de poseerla en sentido externo-institucional, sino de gozar del instante artísticamente, lo interesante no es el sí que determina el vínculo, pues ese sí no esclarece la naturaleza de la relación, al contrario, da inicio a la pura posibilidad en el transcurrir de la unión que lo instaura como un acontecimiento abierto.

Tenemos pues que *B.* introduce nuevas categorías para exhortar al estético, como este último exhortaba a Cordelia¹⁰ a una formación estética, lo exhorta a una determinación ética, para ello introduce tres conceptos: infinito, finito y desesperación. La atribución de lo finito se presenta en la aparente elección y alternancia del esteta; lo infinito se manifiesta como una determinación, que para Wilhelm es una elección en virtud de la cual el individuo se elige a sí mismo no en virtud de algo particular (finito) sino general (infinito), para ello tiene que desesperar y elegir su desesperación. Si bien *A.* desespera, no lo hace mediante la elección, en sentido ético, desespera en virtud del tedio.

Desesperar es una manera de tomar conciencia de sí mismo, de realizar un viraje de sí despertando una determinación infinita y para ello es necesaria la energía con la cual se toma conciencia de sí mismo. El esteta, bajo las anteriores determinaciones éticas, aparece como un espíritu disperso que desespera de manera inmediata;

¹⁰ Es la mujer a la cual Johannes seduce en el *Diario de un seductor*.

por ello Wilhelm escribe: “desespera, y ... el mundo volverá a resultarte grato y hermoso aun cuando no lo mires con los mismos ojos, y tu espíritu, liberado, alzará el vuelo hacia el mundo de la libertad” (Kierkegaard, 2007, p. 199).

El esteta domina el arte de volverse enigmático y en ese enigma nunca se gana a sí mismo, lo que hace es encubrirse eligiendo en sentido impropio. La naturaleza de la elección estética es de carácter inmediato y por eso no es ninguna elección en sentido propio, pues se pierde en lo múltiple. En la segunda carta titulada *El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad*, B. dirá: “la elección misma es decisiva para el contenido de la personalidad; ésta, al elegir, se sumerge en lo elegido, y si no elige, se atrofia y se consume” (Kierkegaard, 2007, p. 154). La vida estética en sus puntos más álgidos exige grandes habilidades del individuo; según B, el riesgo primordial en ese estadio, para el individuo, es que nunca se gana a sí mismo y en su constante cambio siempre corre el riesgo de consumirse o atrofiarse. Su elección se ampara en su subjetividad, en aquello que se le presenta como interesante o donde pueda suscitarse. Es una elección tan inmediata que al instante siguiente se puede elegir otra cosa o en su defecto otros han elegido por él; en ambos casos se elige de manera impropia y con ello, el individuo se ha perdido a sí mismo.

Lo decisivo en la elección ética no es elegir de manera conveniente o acertada, si bien eso es importante, lo es aún más la seriedad con la que se elige, esta hace germinar en el individuo la seriedad del espíritu. “Te grito mi o... o... (...) sé que sólo este conjuro, si cuento con la fuerza suficiente, será capaz de hacerte despertar, no ya a la actividad del pensamiento, pues eso no te falta, sino a la seriedad del espíritu” (Kierkegaard, 2007, p. 157).

Es la seriedad del espíritu la que se consigue mediante la elección ética, con ello el individuo gana lo elegido, a sí mismo y descubre la posibilidad de la elección. Por ello la determinación ética es saberse en la posibilidad de autodeterminarse.

Lo estético como vimos, es intensivo y para B. gana el mundo entero a tal punto que se pierde a sí mismo, desespera en sentido finito en su posibilidad de ser esto y aquello o no serlo. Lo ético, en cambio, es extensivo en virtud de su elección no tiene, como el esteta, que estar alternando de cultivo o de interés, su intención no es refinar el gusto, al contrario, es desesperar en la elección en virtud de un movimiento infinito. Para entender mejor esta diferencia atendemos a lo que enuncia Wilhelm:

La duda es la desesperación del pensamiento, la desesperación es la duda de la personalidad; por eso me aferro tan firmemente a la determinación de la elección, que es mi contraseña, el nervio de mi concepción de la vida, pues tengo una, pese a que de ningún modo presumo tener un sistema. (Kierkegaard, 2007, p. 193)

Una reflexión filosófica sobre los estadios estético y ético en relación a lo trágico antiguo y lo trágico moderno, en Kierkegaard

A philosophical reflection on the aesthetic and ethical stages in relation to the ancient tragic and the modern tragic, in Kierkegaard

Esa contraseña es ganarse a sí mismo de manera absoluta, para ello debe elegir y desesperar en lo elegido, ganando en su elección a su personalidad y a su yo de manera absoluta en su valor eterno, ya que el individuo solo se puede elegir absolutamente a sí mismo y esa es precisamente su libertad.

Para *B.* el estadio estético es abstracto y falto de claridad por ello lleva la impronta de lo ambiguo, es un modo de elección abstracto e impropio donde lo infinito nunca se hace presente; lo ético, por el contrario, tiene como rasgo característico lo concreto y el individuo en un sentido general. Pues,

sólo cuando, en la elección, uno se ha apoderado de sí mismo, se ha revestido de sí mismo, se ha compenetrado consigo mismo totalmente, de manera que cada movimiento va acompañado por la conciencia de ser responsable de sí mismo, sólo entonces uno se elige a sí mismo de manera ética, sólo entonces se ha arrepentido, sólo entonces se es concreto, sólo entonces, en su total aislamiento, se está en una continuidad absoluta con la realidad a la que se pertenece. (Kierkegaard, 2007, p. 223)

Aquí, Wilhelm juega con una concepción del hombre, entendido como general y accidental; mediante la elección, el hombre se gana a sí mismo en sentido general, pero no por ello deja de ser un hombre accidental que elige continuamente en sus contingencias. El hombre es una síntesis de particular y general, el deber cobra aquí el sentido determinante, por ejemplo, un individuo que cumple con el deber está obligado a llevar a cabo su deber, si no lo hace, es imposible decir que cumple con el deber, es por ello que su deber lo instala en el medio de lo particular y general. *B.* siente el deber de exhortar a *A.* a determinaciones éticas, mediante su testimonio y a su vez de cómo este provee de libertad, belleza, seguridad y confianza, pero no por ello le dice cómo hacerlo, se atiene a su compromiso dando pautas generales. "El que vive de manera ética se tiene a sí mismo como tarea. Su sí mismo en tanto que inmediato está determinado de manera accidental, y la tarea consiste en hacer que lo accidental y lo general trabajen juntos" (Kierkegaard, 2007, p. 230).

Lo ético es siempre abstracto y general, no puede indicarle qué hacer o no hacer de manera específica al individuo, para dictaminar al individuo se requiere un conocimiento minucioso de lo estético que hay en él. Lo ético resalta el deber de casarse, es un compromiso con la especie, pero no por eso indica con quién casarse, el estadio ético no anula ni elige en lugar de alguien más.

Las distintas respuestas emitidas por *B.* a *A.* llevan la impronta de lo ético, eso es evidente, pero implican no una respuesta desde las premisas del esteta, ni de su exploración de la complejidad vital de deseo, sino que son respuestas desde las premisas éticas desde la exploración de la complejidad vital del deber, por ejemplo, en la determinación ética del matrimonio se elige al otro y viceversa, pero no se eligen como realidades separadas de sus tramas de vida, al elegirse como prometi-

dos implican no solo a los individuos sino a la historia familiar, es eso precisamente lo que mata lo erótico que persigue el esteta, en este punto es imposible conciliar las exhortaciones de *B.* a *A.*, de hecho, relucen como arbitrarias. Toda historicidad familiar es ajena a los misterios del amor.

B. es enfático en que el estadio ético contiene algo del estético, como la institución del matrimonio contiene dentro de sí al primer amor, lo que pretende es ver lo estético y ético no como momentos dispares o diametralmente opuestos en su totalidad. Difieren tanto en el punto al que se dirigen, a saber, el esteta goza mediante su arbitrariedad, el ético con la seriedad de la personalidad; como también difieren en las categorías, el estético tiene en alta estima al talento que es fundamental en su labor, mientras que para el ético el talento se relega a un segundo plano, lo vital es la seriedad del espíritu con la cual lleva a cumplimiento su deber.

Teniendo presente lo anterior, en el siguiente apartado se analizará la figura de Antígona y su posible relación con la elección estética o ética. Para ello miraremos la pena como categoría estética, que nos permite ponerla en relación con la culpa ética y, así poder analizar la pervivencia de lo trágico independiente de si es antiguo o moderno.

El caso de Antígona

*Antígona es hija de un secreto, esposa de un secreto
y madre de un secreto.*

(Ettore Rocca.)

El reflejo del personaje de Antígona aparece en el primer tomo de *O lo uno o lo otro* en el capítulo *El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno*; es un ensayo de aspiración fragmentaria leído ante la comunidad de Συμπαρανεκρωμένοι (una comunidad de hermanos cosepultos), es decir, una comunidad cuyo rasgo distintivo es no participar de lo vivo ni de lo muerto; al ser un texto leído ante una comunidad queda la cuestión de si, como lector, uno es introducido o partícipe de la comunidad.¹¹

Lo que el cosepulto se propone indagar en el capítulo es “un intento de mostrar cómo la particularidad de lo trágico antiguo permite ser integrada en lo trágico moderno, de manera que lo verdaderamente trágico se haga visible” (Kierkegaard, 2006, p. 160) En esta idea resuena una afirmación de Schlegel (1996): “la superación de la crisis de lo moderno tiene lugar mediante la unión de lo esencial antiguo con lo esencial moderno” (p. 28). La pervivencia de lo trágico se presenta como

¹¹ A propósito, Hincapié (2019) aventura una interpretación: “el autor del ensayo es uno de los hermanos cosepultos, ante quienes hace de viva voz la lectura del texto, lo que trae como consecuencia que todos sus lectores ingresemos entre los Συμπαρανεκρωμένοι, a la manera como en el cuadro *Las meninas*, de Diego Velásquez, la mirada que lanza al exterior el pintor de la obra capta como modelos a los observadores de todos los tiempos” (p. 119).

Una reflexión filosófica sobre los estadios estético y ético en relación a lo trágico antiguo y lo trágico moderno, en Kierkegaard

A philosophical reflection on the aesthetic and ethical stages in relation to the ancient tragic and the modern tragic, in Kierkegaard

una tautología como lo expresa el cosepulto: “en el caso de que alguien dijese: lo trágico siempre será lo trágico, yo no tendría demasiado que objetar, puesto que, en efecto, todo desarrollo histórico yace invariablemente dentro del contorno del concepto” (Kierkegaard, 2006, p. 159). Es a partir de la anterior definición que se interpreta la pervivencia del concepto de lo trágico, lo interesante es que esa pervivencia de lo trágico antiguo en lo trágico moderno se presenta como un reflejo, como una imagen que remite a sí mismo, aunque no es el sí mismo y a su vez proyecta sombras sobre la existencia moderna.

El ensayo presenta a lo trágico antiguo a partir del concepto *inserción genealógica* que hace referencia al entramado de estirpe al cual pertenece el héroe trágico y el desdichado destino que actualiza. Lo actualiza no porque sea el resultado de sus acciones, sino que en el héroe trágico resuenan las determinaciones sustanciales¹², es decir, el destino, la estirpe y el Estado, como se ve en la tragedia *Edipo en Colono* cuando Edipo llega a Atenas y los ciudadanos temen que su presencia acarree males:

Mis actos, si son ellos los que os inspiran ese pavor hacia mí, no los realicé voluntariamente, sólo los soporté, y lo comprenderéis perfectamente si me fuera permitido contaros lo que hicieron mi padre y mi madre. Todo ello lo sé con certeza, por otra parte, ¿cómo voy a ser yo mismo un malvado si no he hecho más que repeler el mal que sufría, de suerte que aún si hubiera actuado con plena consciencia, no habría sido siquiera culpable? En realidad, la ruta que he seguido la he recorrido ignorante de todo; en cambio ellos mis verdugos [los dioses], bien sabían que me hacían perecer. (Sófocles, 1959, p. 61)

Aquí lo trágico antiguo se manifiesta de un modo inmediato; en la pena estética el individuo no es culpable de sus acciones, sino que es el producto del destino y de su amartía, pues el héroe trágico cae en desventura no en razón de su maldad o perversión, sino como consecuencia del error que le conllevan sus determinaciones sustanciales y de las cuales no puede dar cuenta; es por eso que el cosepulto ve cierta pasividad de la acción del héroe trágico antiguo, su acción no se presenta como elección, es más bien algo que le acontece y soporta como en el caso de Edipo. Lo trágico moderno, por otra parte, aparece como una absolutización del individuo con su responsabilidad y, al hacerlo, rompe las determinaciones sustanciales haciendo al individuo responsable de su vida. El individuo queda sin posibles apelaciones que justifiquen su caída, en ese sentido, lo trágico moderno está más cercano a la idea de pecado que de amartía, debido a que quien comete un pecado es siempre culpable.

¹² Tanto González (1998) como Rodríguez (2020) coinciden en ver en el capítulo de *El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno* una gran presencia Hegeliana, en particular con el concepto determinaciones sustanciales.

En este contexto el cosepulto nos ofrece unas pistas de mediación:

En la tragedia antigua, la pena es más profunda, el dolor menor; en la moderna, el dolor es mayor, la pena menor. La pena encierra siempre algo más sustancial que el dolor. El dolor denota siempre una reflexión acerca del sufrimiento que la pena no conoce. (Kierkegaard, 2006, p. 166)

La pena es uno de los rasgos característicos de lo trágico, en su inmediatez se presenta como una categoría estética, es trágica en la medida en que no puede ser explicado en términos de justicia. El dolor, en cambio, exige una mediación angustiosa del individuo donde se reflexiona el propio padecimiento con miras a la idea de responsabilidad; sin embargo, esto no es suficiente para entrar en las determinaciones éticas porque lo estético también angustia. Para *B.* la angustia es una manera de desesperar y es esa experiencia la que permite caer en la cuenta de la libertad, es la experiencia de la total capacidad para elegir.

Teniendo esto como precedente, vamos al caso de Antígona. Ella es la heroína que el cosepulto escoge para dar cuenta de la pervivencia de lo trágico antiguo en lo trágico moderno. En la tragedia griega, la culpa trágica de Antígona se evidencia en el hecho de enterrar a su hermano Polinice a pesar de la prohibición del rey, es precisamente el contraponerse al edicto de Creonte lo que genera la colisión trágica que da desenlace a la tragedia, es decir, poner por encima a las leyes no escritas, la piedad y el amor fraternal a las prohibiciones del dirigente. En lo trágico griego no cae un individuo sino toda una estirpe, Edipo padece su destino matando a su padre, y su madre-esposa se suicida al darse cuenta, sus hijos Polinice y Eteócles se dan muerte en combate uno al otro, y sus hijas Ismene y Antígona padecen la maldición de la familia, es por esto por lo que presenciamos no solo la caída de un individuo sino la muerte de un pequeño mundo, en este caso de la estirpe de Lábdaco:

Aquello que en sentido griego despierta interés trágico es que en la desdichada muerte de los hermanos, en la colisión de las hermanas con una simple prohibición humana resuena el penoso destino de Edipo como si de los dolores de sobrepardo se tratase, como si el trágico destino de Edipo se ramificase en los brotes aislados de su familia. (Kierkegaard, 2006, p. 174)

Antígona posee un doble relacionamiento susceptible de generar la colisión trágica, una relación entre el individuo y el Estado y una relación individuo estirpe. Interpretar a Antígona en colisión trágica entre individuo y Estado es revestir la interpretación de una impronta ética y situar la colisión trágica entre el individuo y su estirpe es interpretarla desde la inmediatez estética.

La adaptación que hace el cosepulto de la tragedia consiste en proveer a Antígona de la dote de dolor, con ello la aísla de las determinaciones sustanciales y, en esas circunstancias, radicaliza su acción haciendo aparecer el elemento trágico-reflexivo

Una reflexión filosófica sobre los estadios estético y ético en relación a lo trágico antiguo y lo trágico moderno, en Kierkegaard

A philosophical reflection on the aesthetic and ethical stages in relation to the ancient tragic and the modern tragic, in Kierkegaard

en la heroína, a saber, que en su angustia ella se ocupe de su propia pena, haciendo que su vida no esté volcada hacia afuera sino hacia adentro. Al respecto veamos la lectura que hace Sánchez (2008) a propósito del desenlace y la disposición de Antígona:

Su situación final tiene que ver con lo que ella lamenta en el treno que entona camino a su tumba: no es tanto su condena lo que siente al ver que la entierran viva como castigo por desobedecer el edicto de Creón, sino el tener que morir núbil, ella es ante todo una amante. ¿No es por eso que es considerada, y ella misma se ve de ese modo, sólo como un ser que ama y que no hizo otra cosa? Amó a su padre y lo acompañó hasta el último momento. Amó a su hermano Polinice, al que no amaba ni su pueblo por ser un apátrida, pero amaba también a Hermón, quien le amaba tanto que, al ver su suerte, se sacrificó allí mismo al pie de su tumba, dónde ella estaba enterrada viva. (p. 40)

El punto de coincidencia entre ambos autores es ver en Antígona ante todo a una amante enterrada viva, que no pertenece ni a lo vivo ni a lo muerto, una heroína de los Συμπαρανεκρωμένοι; al respecto, veamos la determinación que Edipo pone sobre Ismene y Antígona antes de su partida de Tebas:

Y cuando hayáis alcanzado la época del matrimonio, ¿quién se presentará; quién, ¡Oh hijas mías!, correrá el riesgo de cargarse con todas las tachas que permanecerán como una vergüenza para mí descendencia, así como para la nuestra? ... Y entonces, ¿Quién os desposará? Nadie, nadie, ¡oh hijas mías! Inevitablemente tendréis que languidecer en la esterilidad y la soledad. (Sófocles, 1959, p. 47)

Este es el vaticinio de Edipo para sus hijas, les delega un futuro trágico, metafóricamente las casa con la pena. Pero la disposición de amante que recae sobre Antígona es la que cobra valor para la adaptación que realiza el cosepulto. Lo que pretende, este último, no es escribir una nueva tragedia, sino establecer un desvío de los cánones de Antígona con su propia lectura. Para ello hará de esta a una mujer que conoce el secreto de Edipo, a saber, que ha matado a su padre y ella es el fruto del casamiento con su madre, al conocerlo ella se insta en la angustia que es "... un órgano mediante el que el individuo se apropia de la pena y la asimila" (Kierkegaard, 2006, p. 172).

Se regocija en él, su secreto, como si de su pena se tratase, es decir, se ocupa del desdichado destino de su padre no como una ramificación que se expande sobre la estirpe sino como una pena propia, como aquello que ha elegido, sabe y no comunica. Para llevar a cabo una colisión trágica¹³ se necesitan dos poderes igualmente justificados, en consecuencia, propone imaginar a Edipo como un hombre respetado que logra ocultar su penoso destino y se lleva el secreto a la tumba,

¹³ Es un concepto que Kierkegaard retoma de Hegel, con el que se indica que la colisión trágica sólo cobra verdadero sentido cuando se enfrentan dos poderes igualmente justificados.

para Antígona, que sabe el secreto de su padre, la colisión trágica ocurre entre dos deberes familiares, el respeto a la memoria del difunto padre y la franqueza con Hermón su futuro esposo.

Para un efecto trágico el cosepulto hace de Antígona no solo una novia de la pena, como otros personajes femeninos a los que A. hace referencia en el Tomo I, sino que la hace la esposa de la pena; con ello, ambos poderes, el secreto que guarda y el amor que siente por su amante, constituyen las dos fuerzas necesarias para la colisión trágica, Antígona goza de la ambigüedad estética. Por un lado, se encuentra en estado de inocencia, pues no tiene ninguna culpa con respecto a su origen, sin embargo, eso la determina al punto de que "Antígona está orgullosa de su secreto, orgullosa de haber sido elegida para salvar, de una manera extraña, la gloria y el honor de la familia de Edipo" (Amorós, 1987, p. 171).

Asimismo, goza de una pena reflexiva en relación a la interioridad del secreto que sabe y no ha comunicado, "la interioridad de Antígona es el sepulcro en el cual yace el secreto de Edipo puesto que la joven desconoce si su padre era consciente de su culpa" (Rodríguez, 2020, p. 172).

Es en este punto donde se da la colisión trágica, Antígona se encuentra en la tumba de Edipo y su amado, que se sabe querido, la sorprende invocando su amor: "[...] aquello en torno a lo cual gravita el interés es arrebatarle su secreto" (Kierkegaard, 2006, p. 180). En ese sentido, el cosepulto introduce el engaño en la adaptación, en tanto Antígona cae mediante un ardid de su amado, ¿cae a manos de él, a manos de Edipo o a manos de su secreto?

Aunque el esteta sabe que la tragedia es un fenómeno estético de determinaciones estéticas, sus condiciones históricas son profundamente éticas donde la caída del héroe es siempre debido a él y eso es una culpa ética, el que Antígona haya iniciado a su amado en el secreto familiar la hace caer bajo las manos de sí misma, de su responsabilidad, aunque esa responsabilidad no es del todo suya, no tiene que ver con las maneras en cómo ella se ha determinado ni de sus elecciones; la adaptación del esteta A. goza de una ambigüedad que puede ser considerada de manera estética y ética.

Al respecto:

la reflexión no debe estar presente en su infinitud pues, de ser así, ésta sustraería por sus propios medios a la mujer de su culpa, ya que la reflexión, en su infinita subjetividad, no puede permitir que el componente de culpa original que otorga la pena se mantenga en pie. (Kierkegaard, 2006, p. 172)

Una reflexión filosófica sobre los estadios estético y ético en relación a lo trágico antiguo y lo trágico moderno, en Kierkegaard

A philosophical reflection on the aesthetic and ethical stages in relation to the ancient tragic and the modern tragic, in Kierkegaard

La reflexión que presenta Antígona es la que le permite obtener el dolor, el despertar a la reflexión debe ser en sentido finito para que ella instale su pena original en su dolor. En caso de despertar su reflexión en sentido infinito, es decir, saberse como una mujer en sentido general y adquirir una determinación reflexiva y espiritual a cabalidad, las determinaciones que configurarían su pena originaria dejarían de tener validez y ella misma se extraería por sus propios medios de su pena y, con ello, de la pervivencia de lo trágico.

Como hemos visto, la pena como categoría estética se presenta en la tragedia griega. Al querer actualizar esa categoría estética al mundo moderno se ingresa en la dialéctica de dolor-angustia, que exige un ocuparse de su propia pena. El mundo moderno responsabiliza al individuo de sus elecciones, con ello se enmarca en el estadio ético; sin embargo, esa responsabilidad no es en sentido infinito y no alcanza las determinaciones de *B.*, por lo tanto, la adaptación de Antígona goza de la ambigüedad entre el estadio estético y ético.

Conclusiones

En el desarrollo del artículo se descubrió que los tres estadios de la existencia, estético, ético y religioso no son un proceso de ascensión y superación donde el individuo, al transitar de un estadio a otro, supera todo el contenido del estadio previo, al contrario, un individuo como Wilhelm en el estadio ético puede tener rasgos estéticos e incluso religiosos y asimismo el reflejo de Antígona.

Una de entre tantas cosas significativas de la lectura de *O lo uno o lo otro* Tomo I y II, es que el lector presencia el enfrentamiento de la concepción estética y ética, sin nunca haber una deliberación o determinación final del autor. Quien lee se convierte en un espectador y, en esa condición, extrae lo valioso entre los variados puntos de vista; en ese sentido, queda la posibilidad de contrastar las posturas y sus argumentos. Además, la lectura y reflexión de Kierkegaard permiten entrever un despertar de la dimensión interior del individuo que rara vez está en correspondencia con su exterior, es una suspensión de la afirmación, pues lo exterior es lo interior y viceversa. Por ejemplo, en el esteta se encuentra una contradicción entre su exterior y su interior, el ético tampoco escapa a esa contradicción esconde un significativo interior en un exterior insignificante.

Conflicto de intereses

El autor declara la inexistencia de conflicto de interés con institución o asociación comercial de cualquier índole.

Referencias

- Amorós, C. (1987). *Soren Kierkegaard o la subjetividad del caballero*. Anthropos.
- González, D. (1998). El “reflejo” de lo trágico. Nota sobre la Antígona de Kierkegaard. *Persona y Derecho. Revista de fundamentación de las Instituciones Jurídicas y de Derechos Humanos*, 39, 107-135.
- González, D. (2008). *Estética y Singularización del sufrimiento en las obras tempranas de Soren Kierkegaard*. *Convivium. Revista de Filosofía*, 21, 5-29.
- Guerrero Martínez, L. I. (2004). *La verdad subjetiva como escritor*. Universidad Iberoamericana.
- Hincapié, J. (2019). *De ironía y seducción*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Kierkegaard, S. (1985). *Mi punto de vista*. Sarpe.
- Kierkegaard, S. (1984) *El concepto de la angustia*. Orbis.
- Kierkegaard, S. (2006). *O lo uno o lo otro Fragmento de vida I*. Trotta.
- Kierkegaard, S. (2007). *O lo uno o lo otro Fragmento de vida II*. Trotta.
- Kierkegaard, S. (2000). *Sobre el concepto de la ironía*. Trotta.
- Rodríguez, P. U. (2020). *Culpa antigua y culpa moderna: el análisis Kierkegaardiano de la tragedia en O lo uno o lo otro I*. *Claridades. Revista de Filosofía*, 13(2), 165-206. <https://doi.org/10.24310/Claridadescrf.v13i2.8314>
- Sánchez, S. (2008). *De la tragedia griega al drama moderno*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Schlegel, F. (1996). *Sobre el estudio de la poesía griega*. Akal.
- Sófocles. (1959). *Dramas y tragedias*. Obra Maestra.