

Juan Diego Caicedo González

jdcaicedog@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

CAICEDO GONZÁLEZ, JUAN DIEGO, “Ingmar Bergman y Søren Kierkegaard. Del erotismo más puro a la gravedad. De los saltos en la existencia. Primera parte”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2010, No. 19, pp. 18-39.

RESUMEN

Las relaciones entre el pensamiento de un filósofo y la obra de un artista pueden prestarse a muchos equívocos críticos. Pero es un hecho que, en determinados casos, se dan de una manera profunda y rica, mucho más cuando hay elementos culturales comunes compartidos consciente o inconscientemente por dicho artista y dicho filósofo. Es lo que sucede cuando se compara la visión existencial y poética de Kierkegaard con el cine de Bergman, ambos consumados representantes de la cultura escandinava. Tal es el tema del presente artículo.

PALABRAS CLAVE

Juan Diego Caicedo, cine, filosofía, Bergman, Kierkegaard, cultura.

TITLE

From pure eroticism to the gravity of the inconveniences of existing.

ABSTRACT

The relations between a philosopher's thought and an artist's work may lend themselves to many critical misunderstandings. But, in some cases, they occur in a deep and lively way, above all when the latter and the former share, either consciously or unconsciously, common cultural elements. It is what comes up when Kierkegaard's existential and poetic view is compared with Bergman's cinema—both of them accomplished representatives of Scandinavian culture. Such is the subject of this article.

KEY WORDS

Juan Diego Caicedo, cinema, philosophy, Bergman, Kierkegaard, culture.

Afiliación institucional

Profesor Asociado
Universidad Nacional Autónoma
de México, Sede Bogotá.

Realizador audiovisual y guionista egresado de la Escuela Nacional de Cine, Teatro y Televisión “Leon Schiller”, de Lodz (Polonia).

Autor de varios documentales, entre los que se cuenta la serie Cine al Patio, y de películas de ficción. Miembro de los grupos organizadores de siete cineclubes y ex presidente de la Federación Colombiana de Cineclubes. Crítico en varios diarios, revistas y publicaciones especializadas, como *El Espectador*, *Nueva Frontera*, *El País*, *Pluma*, *Ojo al Cine*, *Cinemateca* y *Kinetoscopio*. Autor de tres libros sobre cine. Docente y tallerista de varias universidades, centros e instituciones culturales colombianas.

Ingmar Bergman y Søren Kierkegaard

Del erotismo más puro a la gravedad de los saltos en la existencia.

Primera parte

Juan Diego Caicedo González

Realizador, crítico e investigador

Así como pueden abundar y ser considerablemente amplios, los puntos en común entre patrones o referentes filosóficos y una obra artística pueden también conducir a vacuas lucubraciones, vana palabrería e insulsa pedantería. Sabiendo muy bien que se debe ser muy cuidadoso en estos casos y atenerse a lo que indiquen claramente los hechos y las obras, de un tiempo para acá me ha asombrado —y no únicamente a mí, desde luego— la pertinencia de los estudios acerca de la muy completa comunidad de intereses que se ha dado entre el pensamiento de Søren Kierkegaard y una serie de artistas y escritores, oriundos no solamente de los países escandinavos, cuya comunidad cultural ha sido históricamente muy fuerte. Miguel de Unamuno, Albert Camus, August Strindberg, el poeta polaco Jaroslaw Iwaszkiewicz y los cineastas Ingmar Bergman y Carl Theodor Dreyer se sintieron muy identificados con el filósofo danés; algunos, como Unamuno e Iwaszkiewicz, hasta el punto de aprender su lengua natal para poder traducirlo o entenderlo a carta cabal. Además fue Camus quien puso de relieve las profundas coincidencias entre Kierkegaard y Dostoievski, para no citar más nombres de la que es, de hecho, una larga lista de almas afines, integradas por una propensión muy definida. También filósofos del siglo xx como Martin Heidegger y Jean-Paul Sartre, aunque de modo crítico, destacaron puntos que creían compartir con él. Este último, esgrimiendo la tesis de un “yerro histórico” por su parte, contrario al ateísmo del materialismo dialéctico, le reconocía algo muy valioso para sí mismo, en cuanto sujeto pensante, aceptando en él el logro de un efecto que a Kierkegaard no le habría disgustado, pues buscaba que las lecciones aprendidas de su experiencia individual se transfirieran a sus lectores como motivación para dar libremente “saltos” en la existencia:

Al leer a Kierkegaard me remonto hasta mí mismo; quiero captarlo a él y es a mí a quien capto. Esta obra no conceptual es una invitación a comprenderme como fuente de todo concepto. Así, al encontrar sus propios límites, el saber de muerto no desemboca en la ausencia, sino que retorna a Kierkegaard, es decir, a mí. Yo me descubro como existente irreductible, como libertad que ha llegado a ser mi necesidad. Comprendo que el objeto del saber es su ser en el modo tranquilo de la perennidad y, a la vez, que yo soy no-objeto, porque tengo que ser mi ser.¹

En otra ocasión escribí sobre Dreyer y Kierkegaard². Ahora quiero hacerlo sobre este e Ingmar Bergman (1918-2007), cuya obra tuve oportunidad de revisar recientemente en un cineclub que programaba yo mismo con motivo de su fallecimiento. Justo es declarar aquí que la primera campanada del llamado al culto integrado a los dos poetas, el uno de la prosa, próxima a la vez a la poesía y la filosofía, y el otro del cine, la dio en Colombia, en los años setenta, Andrés Caicedo, quien, en muy sesudos artículos repartidos como material mimeografiado —era el formato de entonces, cuando no se contaba con las delicias tecnológicas de hoy— entre los asistentes a las presentaciones del cineclub de Cali, en el teatro San Fernando —aún no víctima, afortunadamente, de las no muy deliciosas destrucciones del patrimonio arquitectónico, hoy tan comunes en Colombia—, y también en un ensayo publicado en la desaparecida revista *Ojo al Cine*, analizó dichas confluencias de una forma un tanto caótica e inconclusa, como lo fue toda su obra, capital, eso sí, para alguien como yo, formado por excelentes críticos: él y Hernando Salcedo Silva. No sobra acotar que esa campanada resonaría más tarde al unísono con un poema, *La campana*, de Friedrich Schiller, quien, como Kierkegaard, aunque de manera diferente, se sirvió del idealismo filosófico, también muy criticado por el segundo, para empujarlo hacia las alas de una ascendente espiritualidad:

En alto sobre la vil vida terrena
debe en el azul pabellón celeste ella,
la vecina del trueno, flotar
y limitar con el mundo estelar.
Debe ser una voz de lo alto
como el claro tropel de las estrellas,
que ambulantes alaban a su Creador
y guían el año coronado.
Solo a cosas eternas y serias
esté su metálica voz dedicada
y puntualmente con las rápidas alas
marque en el vuelo las horas.³

¹ Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Karl Jaspers y otros, *Kierkegaard vivo*, 3a. ed., Madrid: Alianza, 1980.

² Mi monografía de grado (trabajo teórico presentado junto a uno práctico, una película) para optar al título de Magíster en Arte y Director de Cine y Televisión en la Escuela Nacional de Cine, Teatro y Televisión “León Schiller”, de Lodz (Polonia), se tituló “Producción de significados metafísicos en *Dies irae* de Carl Theodor Dreyer” (1987).

³ Cit. en G. W. F. Hegel, *Estética*, Madrid: Akal, 2007, p. 823.

El erotismo y la mujer

El interés de Kierkegaard se centra en la existencia del hombre, en su día a día, no en la razón ni en un universo sensorial, experimental o exclusivamente material; en el hombre como el ser que es, en un todo sintético, finito y eterno, concentrándose en lo que juzgaba más adecuado para problematizar su naturaleza: esa misma existencia como *posibilidad* o, mejor, como abanico de posibilidades a escoger por parte de los individuos concretos. Como pensador-poeta del siglo XIX —para Martin Heidegger, los dos conceptos-tipos de seres humanos, en vez de ser incompatibles, se vuelven sinónimos, en cuanto su misión es hacer que el lenguaje contenga al ser, lo albergue en los *claros de bosque* de sus moradas, en medio de un mundo habituado al oscurecimiento y al ocultamiento de ese mismo ser—, los objetos que tiene ante sí son eróticos, estéticos, éticos y religiosos, ajenos al propósito de edificar un sistema o una doctrina, lo cual lo sitúa fuera del idealismo alemán, al que francamente detestaba, aunque debiéndole mucho y habiéndolo conocido de cerca en calidad de discípulo de Schelling y buen conocedor de Hegel, cuyas ideas había rechazado muy pronto como estudiante de filosofía y teología de la Universidad de Copenhague, pero también muy al margen del positivismo, el evolucionismo y el marxismo, las otras vertientes filosóficas de su tiempo. Su filosofía es un cuestionamiento de la existencia, consistente, simplemente, en sugerir o *plantear dificultades*, sin un engorroso conceptualismo racionalista —el de una filosofía general demasiado abstracta—, partiendo de sí mismo como protagonista del discurso y de la conciencia de su propia aventura, exterior e interior, no solamente teórica sino más bien práctica, vivenciada en los instantes sucesivos del acontecer diario. Es la obra de un pensador subjetivo, tan apasionado por la búsqueda de la verdad más íntima sobre sí mismo y, a partir de ella, de la del hombre como tal, que consagró toda una existencia de dolor e incompreensión a esta, sazónada inicialmente por el disfrute pleno, físico y mental, de todo lo que, siendo bello y sensiblemente gratificante, podía sin embargo remitir a altitudes infinitas: “Quiero encontrar la verdad que es verdad para mí. Y ¿de qué me serviría la llamada verdad objetiva si para mí y mi vida no tuviera una profunda significación?”.

En su teoría de los estadios existenciales, cuya diferenciación no impide que se interrelacionen constantemente, *pudiendo ser* a la vez, en esencia, diametralmente opuestos, dialéctica que no está muy lejos de Hegel, pese a sus intenciones, Kierkegaard lanza sus interrogantes, “migajas filosóficas” —título de una de sus obras—, hacia las *posibilidades* de la existencia humana. Ser hombre es ser una *posibilidad*; de él depende cuál adoptar y cómo asumirla, *eligiendo o escogiendo*, libremente, aunque su fragilidad le ponga como prerequisite, antes de ser *lo uno o lo otro*, *angustiar*se y por ello *caer*, para poder hallar y amar la verdad, la cual no es más que la eternidad del ser. Más adelante me referiré con mayor detenimiento a los conceptos de *desesperación* y *angustia*.

El fundamento de esa existencia del hombre en el mundo es la temporalidad, regida por el movimiento y el cambio; permanentes e incesantes, estos modifican sin cesar sus condiciones de vida. El instante, el momento, se vuelven entonces primordiales, parecen serlo todo.

Aceptar su inmediatez, su inmanencia en todo lo humano, es la invitación que nos hacen los minutos y las horas. Tal sucesión de instantes, que transcurren tan aceleradamente y cuyo flujo no se puede contener, excita el deseo de prolongarlos y dilatarlos en lo que tienen de más compensador como tiempo, contra las fatigas de la rutina: el goce de la sensualidad —que puede elevarse a una sensibilidad muy refinada, poética, no simplista—, del instante que, siendo fugitivo, puede perpetuarse en la *repetición* del placer, de la satisfacción momentánea que, reapareciendo una y otra vez, llena vacíos que pueden ser peligrosos, colmando el ansia de disfrutar del dominio de los sentidos sobre el tiempo, que, si bien se esfuma rápidamente, en un abrir y cerrar de ojos, puede proporcionar deleites tras deleites siempre nuevos, novedosos y seductores, lo que implica el aplazamiento indefinido de una respuesta del individuo a la acuciante pregunta, que no deja de surgir y resurgir sorpresivamente aquí y allá, acerca de sí hay o no *algo más* que las satisfacciones sensoriales en su renovado flujo, una tras otra.

Creatura del tiempo, que se debe al tiempo, el hombre se ase entonces, con todo el ímpetu de su vigor, a la voluptuosidad de los sentidos, que puede recrearse en fascinantes configuraciones artísticas o literarias, arte cuyo valor cuenta mucho para él. Pero nada les depara tanta llenura sensual a la mayoría de los hombres como las variaciones de la lubricidad, la lujuria y la seducción, en sus vastas cantidades de objetos eróticos a disfrutar. Y ninguna creatura le puede deparar tanto placer al macho como la hembra; heterosexual, quizá el más heterosexual de los pensadores, filósofos y poetas metidos en una sola persona, Kierkegaard establece una *erótica*, excepcional “disciplina” —si se la puede llamar así— para dar cuenta, categorial y poéticamente, del erotismo en sus diversas manifestaciones, siendo las dos más representativas el arte de la seducción de la mujer, mediante múltiples armas, y el arte de la música, que, transmutando como ningún otro esas formas de seducción, es, por sí y en sí mismo, un arte erótico:

La genialidad sensual, por tanto, es el objeto absoluto de la música. La genialidad sensual es absolutamente lírica, y hace irrupción en la música con toda su impaciencia lírica, está determinada espiritualmente, y por eso es fuerza, vida, movimiento, inquietud constante, sucesión constante, pero esa inquietud y esa sucesión no la enriquecen sino que sigue siendo siempre la misma, no se desarrolla, sino que se proyecta sin interrupción, como un aliento. Si tuviera que caracterizar ese lirismo mediante un único atributo, debería decir: suena; de ese modo vuelvo a la genialidad sensual como aquello que se muestra de manera inmediatamente musical.⁴

Nacen así dos ensayos literariamente hipnotizantes, y ambos encuentran cabida en el primer volumen, dedicado al “hombre estético”, de *O lo uno o lo otro*, en que el danés expone por primera vez las claves de su posterior *teoría de las etapas del camino de la vida*, más pedagógicamente explicada en el *Diario de un seductor*, con el que la obra se cierra en un crescendo fosforescente y evanescente de fulgores poéticos colindantes con los de los poetas “malditos” —habría podido escribirlo Baudelaire en persona—, publicado casi siempre

⁴ Søren Kierkegaard, *O lo uno o lo otro – Un fragmento de vida I*, Madrid: Trotta, 2006, p. 94.

aisladamente, fuera del contexto de dicha obra, lo que suscita lamentables equívocos entre los lectores, y de los *estadios eróticos inmediatos* y el *erotismo musical*, donde la suma de sumas de la “erótica” como arte consumado del desenfreno sexual se da, en la música de Mozart, en su ópera *Don Juan*, la más pulida y perfecta de las “artesanías” musicales, según George Bernard Shaw, quien, como crítico musical y dramaturgo, aspiró a entender muy bien también al travieso y ambiguo maestro de Salzburgo, quien, en su producción dramática y religiosa, supo igualmente tomar la vida muy en serio.

De Mozart dice Kierkegaard en ese texto:

[F]undaré una secta que no solo pondrá a Mozart en lo más alto, sino que no tendrá a nadie más que a Mozart, y a Mozart le rogaré que me perdone si su música, en lugar de darme inspiración para llevar a cabo empresas grandiosas, me ha convertido en un tonto que perdió por su causa la poca razón de la que disponía, y si ahora, con apacible tristeza, me paso el tiempo tarareando lo que no comprendo, rondando día y noche como un fantasma aquello a lo que no puedo acceder. ¡Oh Mozart inmortal: a ti te debo todo, a ti te debo el hecho de haber perdido la razón, te debo al ofuscación de mi alma, haberme estremecido en lo más íntimo de mi ser; a ti te debo el hecho de no haberme pasado la vida entera sin que nada pudiese conmoverme, a ti te doy las gracias por no tener que morir sin haber amado, aun cuando mi amor sea desgraciado! ¿Qué tiene, pues, de extraño, que yo ponga más celo en su glorificación que en la de los momentos más felices de mi propia vida, más celo en inmortalizarlo del que pongo en mi propia existencia? Pues si lo hiciesen desaparecer, si borrarán su nombre, se derrumbaría el único pilar que hasta ahora ha impedido que todo se me hunda en un caos ilimitado, en una onda insondable.⁵

No solamente en el *Don Juan* se explicita una erótica de los estadios eróticos inmediatos, sino también en otras óperas de Mozart. Kierkegaard extrae de ellas personajes que toma como modelos de estadios eróticos, que también tienen cabida en el cine de Bergman.

Estadios eróticos mozartianos, kierkegaardianos y bergmanianos

El primer estadio erótico, el del hombre estético, es una mezcla de pesadumbre y tranquilo anhelo de goce, momento en el cual, debido a que el objeto erótico no se posee aún, no se ha diferenciado y separado del sujeto que vagamente desea; este es medido, tan inocentemente como en los albores de una vacilante excitación, no del todo consciente, por los brazos de la melancolía. Kierkegaard elige como ejemplo al paje Cherubino de *Las bodas de Fígaro*, la incisiva comedia de Beaumarchais que Mozart y Da Ponte convirtieron en una provocación al gusto conformista de las óperas bufas de la época, en que los enredos y confusiones sentimentales no pasaban de ser inofensivos bocados para paladares ávidos de ligereza acrítica.

Cherubino se debate entre la vacilante idealización de varios objetos eróticos y su resignación nostálgica, porque continuamente se le escapan, perturbando con su inoportuna presencia las andanzas amorosas del conde Almaviva, a quien más de una vez saca de quicio,

⁵ Kierkegaard, pp. 74-75.

dando lugar incluso a que este se decida a enrolarlo, forzosamente, en el servicio activo del ejército, situación que da pie a la famosa aria de Fígaro “Non più andrai...”. Sometido al travestismo de lo que podría ser luego una iniciación brumosa, asexual —en otro lugar de *Lo uno o lo otro*, Kierkegaard habla de cómo el deseo es, en primera instancia, ambiguamente indefinido en sus inclinaciones hacia uno u otro sexo—; deseando, pero en germen, como la criatura impúber e imberbe que es, a la condesa, a quien su marido pretende engañar, pero también a cuanta mujer se tropiece con él en el camino, encarna un primigenio estremecimiento sexual, soñador que, no por indeciso, afirma en todo su potencial lo que los estadios siguientes, los de Papageno y don Juan, van a llevar a sus más altos grados:

Lo sensual despierta, pero no para ponerse en movimiento, sino para acceder a una tranquila quietud, no al goce y a la alegría, sino a una profunda melancolía. El deseo no ha despertado aún, sino que se lo barrunta en la pesadumbre. En el deseo está siempre lo deseado, que brota del deseo y se muestra como en un turbio amanecer. Eso es lo que sucede con lo sensual; se aleja tras las nubes y la bruma, y vuelve a acercarse al reflejarse en ellas. El deseo posee aquello que será su objeto, pero lo posee sin haberlo deseado y, en este sentido, no lo posee [...] Lo deseado no desaparece, no esquiva el abrazo del deseo, pues, de ser así, éste despertaría; pero, para el deseo, no se trata de algo deseado, y por eso el deseo llega a ser un deseo apesadumbrado, porque no puede desear.⁶

En la obra de Bergman uno puede encontrar personajes similares. En *El silencio* (*Tystnaden*, 1962), Johan (Jörgen Lindström), el niño solitario, taciturno, que recorre, inquieta mas no desesperadamente, los pasillos de un hotel, símbolo de los recovecos y laberintos por los que transita su lúbrica madre, Anna (Gunnel Lindblom), presenciando como esta introduce a un hombre en su habitación, vendría a ser un ejemplar cinematográfico de ese espasmo erótico embrionario, el que su tía Ester (la gran Ingrid Thulin), atormentada y enferma, querría encausar debidamente, por cauces no traumáticos, en nada parecidos a los que compartió con Anna, su hermana.

La transición del adolescente al adulto joven, enmarcada por las encrucijadas de ese “turbio amanecer”, adquiere forma muy precisa en las relaciones que sostiene Minus (Lars Passgard) con su hermana Karen (Harriet Andersson) en *Como en un espejo* (*Sassom i en spegel*, 1960). La complicidad de solitarios, educados a la buena de Dios, sin los calores de los afectos materno y paterno, como tantos jóvenes semejantes hasta hoy, cede paso al interés cada vez mayor que siente el apesadumbrado Minus hacia los desequilibrios síquicos de su hermana, indicios de las inexplicables búsquedas espirituales de ella, de las que más adelante dará cuenta. Bergman insinuará, sin ambages, que ese interés fraternal podrá adoptar momentáneamente el tono “brumoso” del primer estadio erótico, cuando el novel autor teatral, oscilando entre el afecto y el deseo, encuentra a su hermana entre la carcomida madera de una barcaza encallada en la playa. El deseo en ciernes puede tomar tintes incestuosos, como se insinúa también en *El silencio*.

⁶ Kierkegaard, pp. 97-98.

Fresas salvajes (*Smultronstället*, 1957), una de las obras mayores del cineasta sueco, nacido en otro país escandinavo en el que la impronta de la égida intelectual del danés Kierkegaard es un hecho consumado, recrea ensoñadoramente los tornasoles y las penumbras del primer estadio erótico cuando el viejo médico Isak Borg (Victor Sjöström) evoca la figura de Sara (Bibi Andersson), la niña que hizo brotar su melancolía al rechazarlo e irse finalmente con su hermano. El sentimiento es aquí también tortuoso, aunque más definido como deseo, pues el objeto erótico se separa ya decididamente del sujeto, lo que hace que esta película se preste asimismo para ejemplificar el segundo estadio o, mejor, haga las veces de puente entre el primero y el segundo.

El segundo estadio es un despertar, un buscar y un descubrir; está representado por Papageno, el personaje de *La flauta mágica*:

El deseo despierta, y aquí, como siempre, así como uno se da cuenta de haber soñado solo en el momento de despertarse, también aquí el sueño ha pasado. Ese despertar que hace que el deseo despierte, ese sobresalto, separa el deseo y el objeto, da un objeto al deseo [...] Ese movimiento de lo sensual, ese estremecimiento de la tierra, abre en un instante una fractura infinita ente el deseo y su objeto; pero así como el principio motor se muestra por un instante como aquello que separa, así también vuelve a manifestarse queriendo unificar lo separado [...] En Papageno, el deseo consiste en hacer descubrimientos. Ese afán descubridor es como el pulso del deseo, su jovialidad. No encuentra el objeto apropiado a ese descubrimiento, sino que descubre la multiplicidad al buscar en ella el objeto que quiere descubrir. Así pues, el deseo ha despertado, pero no está determinado como deseo.⁷

Lo que distingue a este estadio es un “deseo que busca: en efecto, el deseo que busca no es todavía deseante, busca sólo aquello que puede desear, pero no lo desea. El predicado que mejor lo define, por tanto, es tal vez este: descubre”⁸.

Papageno debe acompañar a Tamino en una serie de pruebas iniciáticas de purificación, ritual encaminado hacia un perfeccionamiento interior que haga a este digno de la unión con Pamina, la hija de Sarastro y la Reina de la Noche, enfrentados en un combate esotérico y turbulento. A diferencia de Tamino, a Papageno, ingenuo y chabacano, desprovisto tanto de sangre azul como de un intelecto privilegiado, no se le ha prometido, desde un principio, ninguna recompensa, ni erótica ni conyugal. Pero, como comparte las pruebas con Tamino, estas deben tener un sentido, y los servidores de Sarastro, obrando compasivamente, le presentan un monstruo femenino como su futura novia, ante quien debe callar para superar la primera prueba. Difícilmente logra seguir adelante mientras todo en el tránsito de Tamino por la senda purificadora es exitoso. El monstruo termina siendo, realmente, una atractiva mujer de su edad, quien se le entrega, finalmente, como su prometida. Papageno descubre alborozadamente, después de haber querido suicidarse ante la repentina desaparición de su pareja, la posibilidad de la compañía femenina, aunque ya antes, secundando a Pamina en su travesía

⁷ Kierkegaard, pp. 101-102.

⁸ Kierkegaard, p. 102.

hacia los dominios de Sarastro, ha venido entendiendo cada vez mejor la importancia de la mujer. Sin embargo, todavía no puede desear plenamente, por cuanto apenas, una vez termina la ópera —en realidad, un *Singspiel*, literalmente ‘pieza teatral cantada’, género germánico de teatro musical muy cultivado en la época de Mozart e incluso en tiempos de Schubert, siendo Carl Maria von Weber el auténtico creador de la ópera alemana, en sentido estricto—, se ha dado cuenta de que existe un objeto erótico al que puede aspirar. Lo que ha buscado se le descubre como posibilidad, está en la antesala del deseo, “de un deseo que todavía no desea” propiamente, según Kierkegaard, porque esto último solamente acontece en el tercer estadio.

Las categorías kierkegaardianas no poseen la exactitud ni la precisión, tampoco las sutilezas de matices distintivos, de las aristotélicas, escolásticas o kantianas. Por eso no es fácil deslindar el *deseo que no puede desear* del que *no es todavía deseante* sino descubridor; es decir, el primero del segundo estadio erótico. Tal parece que se trata de un mero juego de palabras, y así han juzgado algunos la totalidad de la filosofía del danés, muy poco académica y rígida —a lo que se oponía tajantemente— en sus especulaciones, dirigidas a facetas existenciales más que a las mediciones de la razón pura. Únicamente dos ámbitos permiten entender bien esas categorías: el de la propia experiencia vital, tanto de él como de sus lectores, y el del arte. Bergman, quien, como todo artista insigne, partió de su cantera autobiográfica para hacer teatro o cine, hizo además arte sobre arte, o arte personal basado en arte ajeno, una muestra del cual es su versión cinematográfica de *La flauta mágica*, y no cesó, hasta sus últimas películas, de hacer meditaciones acerca de ese arte y del papel del artista, por lo que su obra se constituye en un discurso estético vivo, sensiblemente argumentado: arte que habla, y muy seriamente, del arte, tal como se expone en un acápite posterior.

Como amante de la música de Mozart, no le eran extrañas las preocupaciones de Kierkegaard. Por eso, su Papageno (Hakan Hagegard), candoroso y sabio en su simplicidad —en él no hay carga de esoterismo, ciencia oculta o dogmática ciencia experimental—, convence completamente en cuanto hombre que busca y descubre a una mujer como compañera, sin desplegar el deseo carnal como fundamento de la atracción que siente, pero tampoco con hierático platonismo. Su erotismo carece de prelación sexual, está lejos de ejercer la valoración de Papagena solo como una compañera de cama que reclama la excitación. No por ello su erotismo deja de ser muy jovial, impulsado por un despertar del deseo. A ello habría que agregar las connotaciones éticas de la obra mozartiana, que, según el corresponsal A de Kierkegaard —en breve aclararé esto— en *O lo uno o lo otro*, hacen que la música pierda sustancia y se desvíe de su naturaleza totalmente erótica hacia una dimensión que no le compete como tal y que, según el corresponsal B, álter ego esencial del filósofo, sería la más importante a tener en cuenta en la existencia, ética a la cual Bergman se sentía muy propenso, como consta en el tratamiento que le da a la ópera, discurso sobre el amor que exalta la unión conyugal a cada paso, muy de acuerdo con a quien Sartre, su contradictor declarado, llamaba “Søren”, con una simpatía bajo control, pues podía haber comprometido, llevada un poco más lejos, su credo marxista de no creyente.

El tercer estadio erótico, el del *deseo que desea*, el típicamente distintivo del don Juan, integra los dos anteriores y supera sus contradicciones:

La contradicción del primer estadio consistía en que el deseo no podía tener objeto alguno, pero, sin haber deseado, se encontraba en posesión de su objeto, y por eso no podía llegar a desear. En el segundo estadio, el objeto se muestra en su multiplicidad, pero puesto que el deseo busca su objeto en esa multiplicidad, no tiene, en sentido profundo, objeto alguno, no está determinado todavía como deseo. En *Don Juan*, en cambio, el deseo está absolutamente determinado como deseo, es en sentido intensivo y extensivo la unidad inmediata de los dos estadios anteriores. El primer estadio deseaba de manera ideal, lo Uno; el segundo, deseaba lo particular bajo la determinación de lo múltiple; el tercer estadio es la unidad de estos. El deseo halla en lo particular su objeto absoluto, desea lo particular de manera absoluta. En ello consiste la seducción [...] En este estadio, por tanto, el deseo es absolutamente sano, victorioso, triunfante, irresistible y demoníaco. Por eso no debe olvidarse que aquí, desde luego, no se trata del deseo en un individuo particular, sino del deseo como principio, determinado espiritualmente como aquello que el espíritu excluye. Esa es la idea de genialidad sensual.⁹

Lo que nadie comprendió como Mozart en su ópera, cuyo libreto escribió Lorenzo da Ponte, un libertino empederuido que evidentemente hizo del don Juan su áter ego, inspirándose en la obra de Molière, es el caos generado por la pasión erótica sin medida. Desmedida y febril, como los torrentes lúbricos de la carne ansiosa; ininterrumpidamente excitada como la búsqueda nunca saciada de los más variopintos objetos eróticos femeninos por parte del personaje (doña Ana, doña Elvira, la campesina Zerlina, las “mil tres” seducidas por su amo en un solo país, España, que menciona Leporello en su célebre aria, relatando cómo para su amo son atractivos todos los tipos de mujer, sin excepción, siendo “su pasión predominante la de la joven principiante”); chispeante e incandescente como todas las llamas juntas de la totalidad de los diablillos que convocan a la lujuria sin fin, la música de Mozart es la erótica en su máxima vivificación; es el erotismo mismo, sin mediaciones; la norma y la praxis del hombre estético que ningún otro medio podría haber traducido con tanta fidelidad.

Hay en la obra de Ingmar Bergman, por otra parte, varios don Juanes que conviene entender en su contexto histórico: esta obra surge y madura en un entorno social de libido en estallidos omnipresentes; la llamada liberación sexual tiene como epicentro, al fin y al cabo, a los países escandinavos, y el director sueco se convierte rápidamente en el poeta del donjuanismo moderno. Óigase bien: *el poeta*: elegante, inspirado, fino; no un pornógrafo o publicista del sexo en que los otros, hasta los tiempos que corren, se convirtieron en pos de los jugosos dividendos que tal becerro de oro les depara a sus cultivadores. Si visionario es el *Don Juan* de Mozart, la sociedad que dibuja el cine de Bergman, tan arraigado en su momento histórico, como la obra de todo artista verdadero, es la realización completa de esas profecías, pero con el mismo humor, la misma galantería —de acuerdo con Alfred Eisenstein, Mozart lleva a su pináculo el estilo galante de su época, del que fue deudor y magnificador—, el mismo dramatismo trágico, la misma musicalidad y una poesía de idénticos acentos y ritmos,

⁹ Kierkegaard, pp. 105-106.

guardadas las proporciones. Sin haber llevado el *Don Juan* al cine, Bergman es uno de sus legítimos continuadores en el relato de sus peripecias y consecuencias modernas.

Juega a ser un don Juan Fredrik Egerman (Gunnar Björnstrand), el abogado de *Somrisas de una noche de verano* (1955). Comportamiento ciento por ciento donjuanesco es el del fallecido (?) chelista de la encantadora comedia *Esas mujeres* (*För at inte tala om alla dessa kvinnor*, 1963), quien, ausente de la pantalla, ha convivido en delicioso harén arábigo con sus distintas esposas. Es ese asimismo el juego del actor Plog (Ake Fridell), a quien la muerte castiga por su escurridiza conquista sexual en *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956). Ánimo erótico festivo exhiben de igual forma Tubal (de nuevo Ake Fridell), miembro de la compañía de prestidigitadores, y Simson (Lars Ekborg), el cochero, con las criadas de su anfitrión, en *El rostro* (*Anskitet*, 1958). Juguetón y excéntrico amante de su criada, una vez más con rasgos de Tenorio, es el tío Gustav Adolf (Jarl Kulle) de *Fanny y Alexander* (1981-1982). Don Juan, en réplica femenina, un tanto ninfómana, es una mujer como la Anne (Harriet Andersson) de *Noche de circo* (*Gycklarnas afton*, 1953). El tercer estadio erótico saldría a flote igualmente con el animalizado instinto sexual de los violadores en *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1959), que habla muy a las claras, por sí solo, de lo que es el deseo absoluto por un particular objeto sexual, Karin (Birgitta Pettersson), la muy consentida por sus padres virgen nórdica y medieval. En una tónica análoga están las palabras que pronuncia el homosexual, diseñador de modas, Tim (Walter Schmidinger), en *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980), sobre lo incontrolable, bestial y bárbaramente cautivador del deseo como salvaje contrapartida del orden civilizado, lleno de cómodas y confortables convenciones de convivencia.

Esta es apenas una muy corta lista de la que es, en el cine de Bergman, la muy constante presencia de un erotismo que arrasa con cualquier barrera, arrastrando a los depositarios de su fuerza imbatible hasta las últimas consecuencias. Ya con felices guiños de ojo, ya con un patetismo que sacude las entrañas del espectador, el tercer estadio erótico de Kierkegaard se vislumbra en este cine con todo su brío de inexpugnable catarata voluptuosa. Estos y otros personajes hacen gala de los muy variados recursos del arte de la seducción, que Kierkegaard observó tan bien en el *Diario de un seductor*, la segunda obra maestra del primer volumen de *O lo uno o lo otro – Un fragmento de vida*, tan bien que quien lee fuera de contexto puede llevarse una muy falsa idea de su autor.

El *Diario* se entretiene con esquelas y breves cartas:

Mis cartas no yerran su propósito. Lo desarrollan anímica, aunque no eróticamente. Para ello tampoco se pueden emplear cartas sino esquelas. Cuanto más surge lo erótico, más cortas son, pero con tanta más seguridad captan la clave erótica. No obstante, para que ella no se ponga sentimental o tierna, la ironía apresta de nuevo los sentimientos haciendo que se sienta más bien ansiosa del alimento que le resulta más caro. Las esquelas permiten presentir lo sublime de manera distante e indefinida. En el preciso instante en que ese presentimiento comience a alborear en su alma, se romperá la relación. Con mi resistencia, el presentimiento tomará forma en su alma, como si de su propio pensamiento se tratara, del impulso de su propio corazón. Eso es simplemente lo que quiero.

[...]

¡Cordelia mía!

Sabes que me gusta mucho hablar conmigo mismo. He encontrado en mí mismo la persona más interesante que conozco. De vez en cuando he temido que hubiera de faltarme material para dichas conversaciones; ahora ya no temo, ahora te tengo a ti. Ahora y por toda la eternidad he de hablar conmigo mismo acerca de ti, acerca del más interesante de los objetos con la persona más interesante. Pues ¡ay! Yo soy sólo una persona interesante; tú el objeto más interesante.

[...]

No debe permanecer demasiado en este extremo, donde solo la angustia y la inquietud pueden mantenerla en pie, impidiendo que se desplome. En comparación con esta clase de movimientos, pronto sentirá que el noviazgo es demasiado estrecho, demasiado molesto. Ella misma llega a ser la tentadora que me seduce para exceder el límite de lo general, así es como toma conciencia de ello, y esto es para mí lo primordial.

No son pocas las declaraciones que se le escapan y que indican que se ha cansado del noviazgo. No pasan desapercibidas a mis oídos, estos son los exploradores de mi incursión en su alma, y los indicios informativos que me aportan son los cabos con los que la enredo en mi plan.¹⁰

Tal lenguaje del seductor, del hombre estético, dirigido a corromper a una inocente y recta Cordelia shakesperiana, en una obra que se supone en algo filosófica —será también burlón, con frecuencia, el lenguaje del ético, e incluso el del religioso—, no deja de mofarse de la filosofía, de un pomposo y presunto saber racional, en el que, no sobrará repetirlo, Kierkegaard no se sentía a sus anchas, para disgusto de Sartre y de quienes mistifican la ciencia o la razón, aunque, para Pascal, “burlarse de la filosofía es filosofía realmente”.¹¹

Tampoco son extrañas las voces de una melosa y calculada seducción, entre cómica y patética, para quien conoce y ama la obra de Bergman, haciendo la salvedad, por supuesto, de que es con el imán de los rostros y los gestos de sus actores, tan característicos, como se consiguen, cinematográficamente, las seducciones. Es así como Frans (Hasse Ekman), el actor de *Noche de circo*, y Anne, la mujer del director de este, cuando se encuentran por primera vez, aunque sin las veleidades intelectuales del seductor kierkegaardiano, intercambian miradas de seducción en una escena tan memorable de la película, cuando los atributos físicos se ostentan mutuamente con parsimonia y malicia, con un ardor erótico tanto mayor cuanto que no hay una completa desnudez de sus cuerpos, mientras que, con los gracejos de una simpática y alegre presencia, el tío Gustav de *Fanny...* atrapa con la misma infalible seguridad a su esposa y a su criada, siendo ello tan patente en el momento en que la primera le ofrece, complacida, su trasero. Arte de seducción inconsciente, absolutamente indeseado y de funestos efectos, es el que practica, no sobra insistir en que contra su voluntad, la joven virgen de *El manantial...*, tan tierna, cándida y caprichosa que a ella podría referirse este *Nocturno* —no el más popular— de José Asunción Silva:

¹⁰ Kierkegaard, pp. 392-393, 396, 416-417.

¹¹ Blas Pascal, *Pensamientos*, 3a. ed., Buenos Aires: Losada, 1977, p. 225.

Oh dulce niña pálida, que como un montón de oro
de tu inocencia cándida conservas el tesoro;
a quien los más audaces, en locos devaneos,
jamás se han acercado con carnales deseos;
tú, que adivinar dejas inocencias extrañas
en tus ojos velados por sedosas pestañas,
y en cuyos dulces labios —abiertos sólo al rezo—
jamás se habrá posado ni la sombra de un beso...
Dime quedo, en secreto, al oído, muy paso,
con esa voz que tiene suavidades de raso:
si entrevieras dormida a aquel con quien tú sueñas,
tras las horas de baile rápidas y risueñas,
y sintieras sus labios anidarse en tu boca,
besar todos sus pliegues de tibio aroma llenos
y las rígidas puntas rosadas de tus senos;
si en los locos, ardientes y profundos abrazos
agonizar soñarías de placer en sus brazos,
por aquel de quien eres todas las alegrías,
¡oh dulce niña pálida!, di, ¿te resistirías?¹²

Tanto los estadios eróticos inmediatos como el arte de la seducción tienen como objeto de culto, podría decirse, a Venus Afrodita: la mujer. Ningún pensador ni ningún filósofo, decía anteriormente, la han idolatrado tanto como Kierkegaard, los espacios de cuya mente coparon por mucho tiempo, a diestra y siniestra, las mujeres. Cuesta trabajo explicarse cómo pudo renunciar a ellas, en particular a Regina, su prometida. Conocedor como pocos del alma femenina, el danés estampó retratos prodigiosos de la misma en una poesía en prosa que tiene el rango de la mística, por cuanto la mujer es para él, al mismo tiempo, al igual que para Goethe, Dante, Liszt y Rilke¹³, la figura física, y no carnal, que se torna en primer peldaño para acceder a la espiritualidad de lo divino, la compañera que termina siendo el puente para llegar a la eternidad, permitiéndole al hombre acceder a ella felizmente.

El admirador de Bergman sabe perfectamente que la mujer es la fuerza centrífuga y centrípeta de su cine, su motor, su impulso básico, así como fueron de significativas las mujeres en su vida, desde su madre hasta las diferentes actrices suyas y las mujeres, en general, con quienes compartió vida íntima de pareja, teniendo los rasgos de un don Juan intelectual, como Strindberg y Johannes, el seductor del *Diario...* Podría decirse lo mismo de muchos hombres, pero resulta que para ambos, pensador y cineasta, contra las apariencias, la mujer

¹² José Asunción Silva, *Poesía y prosa*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) (Biblioteca Básica Colombiana), 1979, pp. 128-129.

¹³ La última escena de la segunda parte del *Fausto y Afinidades electivas* de Goethe, *Vida nueva* de Dante, elementos de la vida —su relación con Carolina von Sayn-Wittgenstein— y las obras *religiosas* marianas de Liszt y la *Vida de María* de Rilke contienen visiones místicas de la mujer y del eterno femenino.

es mucho, muchísimo más que la criatura erótica, apetitoso objeto para calmar el hambre libidinosa de don Juan Tenorio, rebosando de tino psicológico y poético lo que transmiten ambos acerca de la belleza física y espiritual del mal llamado sexo débil. Para comprenderlo mejor, se hace necesario trasladarse al siguiente estadio en el camino de la vida, el ético.

Corresponsal *B*, pareja y matrimonio

Atrás se adelantaba que Kierkegaard desarrolla el contraste entre el hombre estético, *A*, y el ético, *B*, en su texto cumbre *O lo uno o lo otro – Un fragmento de vida*, en dos volúmenes, compuesto cada uno de varios textos sueltos, sin ilación aparente, y dedicados a cada estadio, en los cuales se da a conocer la correspondencia imaginaria entre dos individuos, *A* (primer volumen) y *B* (segundo volumen), que de manera engañosamente novelesca, de acuerdo con la introducción, sale a la luz en circunstancias inusitadas. Durante mucho tiempo, de acuerdo con la ficción construida por Kierkegaard, quien firmaba esta obra, como buena parte de las suyas, con seudónimo, había visto el escritorio en la vitrina de un almacén de antigüedades y se había dejado llevar por una fijación obsesiva, pues el objeto le atraía poderosamente, hasta que al fin se había decidido a adquirirlo. Forcejeando con el cajón durante varios días, pues este mostraba una resistencia casi humana, había conseguido abrirlo, para encontrarse con la correspondencia en cuestión, cuidadosamente ordenada y guardada, limitándose su labor entonces, después de leerla y juzgarla interesante, a publicarla inmediatamente.

Tal broma literaria, detrás de la cual el autor escondía su personalidad, ha sido tomada históricamente como algo serio —Kierkegaard se sigue saliendo, definitivamente, con la suya y ganándole en astucia incluso a la posteridad— en la medida en que han sido y son muchos quienes, leyendo los dos textos citados, particularmente el *Diario de un seductor*, preciada joya de ventas editoriales, publicada mil veces en todo tipo de ediciones, creen que el corresponsal *A* desarrolla efectiva y exclusivamente las ideas de Kierkegaard sobre la erótica, sin que este hubiera ido más allá, quedándose allí, dando instrucciones para seducir, complaciéndose en un perverso hedonismo, muy contemporáneo. Grande puede ser la sorpresa de dichos lectores —quizá no se enteren nunca de la verdad— si llega algún día a sus manos el segundo volumen y pueden leer la obra completa, la cual apenas en 2006 (!) fue publicada íntegramente en español.

Representando *A* al hombre estético, la respuesta de *B* corresponde al ético, a la visión que se opone a la de su amable contrincante relativa a un segundo estadio de la existencia, por el que Kierkegaard quiso transitar, en primera instancia, aspirando a una comunidad conyugal estable con Regina. Aquí la temática gira alrededor de lo verdaderamente inopinado, incluso alarmante, para los devotos de las conductas de don Juan y Johannes —de hecho, es un mismo nombre el de los dos—: una loa enfática, argumentada con el esmero de un riguroso polemista, aunque de mayúscula belleza poética; loa que nadie, ni siquiera un san Pablo, dentro o fuera del cristianismo, ha escrito con tamaño fervor, a lo que es la fuerza de

gravedad del plano ético: el matrimonio. La gravedad es un concepto kierkegaardiano que contrasta con la excesiva familiaridad con que muchos asumen lo sagrado, hasta desacralizarlo; con *gravedad*, por ejemplo, para él, hay que hacer referencia a Cristo.

Las coordenadas de la ética son las de la especie humana como generalidad —en esto coincide Kierkegaard con Hegel—, no las de la mera *posibilidad* estética individual, las del *deseo que desea* lo particular absoluto. Exigen por ello esa gravedad, esa responsabilidad, esa búsqueda de la estabilidad y la paz, mientras que para el hombre estético no hay paz posible, pues el ansia de placer lo absorbe y esclaviza por completo. El hombre ético vive también, como el estético, inmerso en el presente, el hoy, el ahora, lo cual comparten ambos enteramente, pues —hay que reiterarlo— los estadios interactúan entre sí, no son polos opuestos, como antinomias, sino contrarios dialécticos en que hay cosas del uno en el otro. La ética matrimonial de los cónyuges asimila sin ninguna reticencia —antes bien, con el mayor gusto— el goce sensual, individual y personal del tiempo presente; no deja de ser sensible a la belleza ni al cuerpo; es más: los capta mucho mejor que su contrapartida puramente estética, los articula *repetidamente*, pero no como temporalidad efímera sino en función de la eternidad, a la que está llamada la totalidad del género humano:

Lo eterno es [...] lo presente. Se piensa lo eterno, lo presente, como la sucesión suprimida (el tiempo era la sucesión que pasa). Para la representación es un avanzar que, sin embargo, no se mueve del sitio, porque lo eterno es para ella lo presente infinitamente vacío. En lo eterno, pues, no cabe encontrar de nuevo la distinción de lo pasado y lo futuro, porque lo presente es puesto como la sucesión anulada.¹⁴

El hombre ético conoce, por lo tanto, la regularidad de una mirada exploratoria permanente hacia sí mismo y el otro, hacia el prójimo, la esposa, el esposo y los demás; la entrada *en sí*, la profundización en su interior; en pocas palabras, el amor, la entrega recíproca, amor que los habilita a ambos para experimentar el sosiego, el consuelo mutuo ante las vicisitudes, que tienen una duración concreta, pero deviniendo vivencias de eternidad en la tierra. Cuestiona el pasado, su pasado, aprovechando que previamente ha bordeado los precipicios de la angustia —llega a la ética angustiándose, como se verá—, para dejar de hacer lo que antes lo apartaba de esa eternidad, abrazando la necesidad —en libertad— de ser igual a sus congéneres, abandonando las prerrogativas circunstanciales de ser *original* y excéntrico como individuo, para pasar a la asunción de lo común a todos, a la convivencia de dar y recibir en la unidad conyugal. El matrimonio consiste en elegir la libertad del orden interior y exterior, sin renunciar a la sensualidad como *posibilidad* que integra lo particular a lo general, lo pequeño a lo grande, sin que desaparezca el individuo; antes bien, fortaleciendo su dignidad más encumbrada:

Es por el matrimonio como conquista el hombre su verdadera libertad positiva, porque ese estado puede cubrir todas las circunstancias de su vida, la más pequeña como la más grande. El

¹⁴ Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 2a. ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1982, p. 108.

matrimonio lo libera de cierto embarazo anormal en las cosas normales; cierto, esa soltura puede adquirirse en muchas otras formas, pero también a expensas del bien. Lo libera del estancamiento de la rutina por la frescura de la corriente que mantiene; y de la sociedad, uniéndole a una sola persona. Yo he observado a menudo que los solteros son esclavos, sobre todo, de sus caprichos.

¡Y todas las menudencias que comporta el matrimonio! Ya sé que me las concedes en privilegio, y ruegas al cielo que te preserve de ellas. Pues mira: nada tiene tanto valor educador como las pequeñas cosas. Hay una edad en la vida en que es preciso eludir las, pero otras en que tienen su utilidad. Y se requiere mucha fuerza de carácter para salvar uno su alma de las futilidades; pero podemos hacerlo cuando queremos, eso es lo propio del carácter, y quien ama quiere hacerlo. Quizás le cueste al marido adaptarse a esos detalles, pero su mujer le presta una ayuda inapreciable, porque está hecha para ocuparse de las pequeñas cosas, a las que sabe otorgar una importancia, un valor, una belleza llenas de encanto. Las pequeñas cosas nos salvan de la rutina, de las manías tiránicas, del yugo de los caprichos. ¡Cómo podría madurar toda esa cizaña en una unión en que tantas veces, y en formas tan diversas, los dos se juntan a considerar las cosas! No, esa cizaña no podría prosperar. Porque [aquí Kierkegaard cita las célebres palabras de san Pablo en la Primera Carta a los Corintios (13, 4-7)] “la caridad es paciente, llena de bondad; no es envidiosa, ni presuntuosa, ni se hincha de orgullo; nada hace de deshonesto ni procura el propio interés; nunca se irrita, ni sospecha el mal, ni se alegra de la injusticia, sino que pone toda su alegría en la bondad; ella lo excusa todo, lo cree todo, lo espera todo, lo soporta todo”. Imagina estas bellas palabras, de un apóstol del Señor, aplicadas a toda una vida que tenga conciencia de haberlas olvidado a menudo, aunque para volver siempre a ellas. E imagina también a dos esposos que se digan estas palabras conservándoles su acento de alegría. ¡Cuánta felicidad comportan, qué transfiguración del carácter! En el matrimonio, las grandes pasiones no conducen a nada; con ellas no puede hacerse provisión; ni se puede, puesto que este mes la caridad ha sido intensa, satisfacer también otro período. Claro que a cada día le basta su afán, pero también su bendición. ¡Si lo sabré yo, que he sometido mi orgullo y mi inquietud de hipocondríaco a su amor, y su vivacidad a nuestro amor! Sé también que se han necesitado muchos días, y que aún quedan muchos peligros. Pero tengo confianza en la victoria.¹⁵

La validez estética del matrimonio, texto del cual está se ha extraído la cita, está escrito como una carta y por eso el hombre ético, B, tutea al amigo con quien se cartea, es decir A.

El matrimonio kierkegaardiano no es una fórmula institucional para cumplir con un ritual, con una serie de formalidades, y dar lugar a una simulación hipócrita que esconda las infidelidades mutuas e, incluso, las desviaciones o aberraciones sin cuento que puede producir, en casos extremos, esa simulación, como Bergman lo escenificó muy bien en *De la vida de las marionetas*, donde un neurótico y angustiado esposo cuyo matrimonio parece marchar viento en popa acaba por asesinar a una mujer que no es la suya pero habría podido virtualmente serlo. Tampoco es, como se evidencia en el fragmento citado, una idealización romántica. El danés antepone el afecto verdadero y sincero a cualquier ilusión de felicidad fundada en las mentiras acomodaticias de un compartir conyugal de farsantes. El afecto, traducido en la pequeñez de las cosas que se comparten en la intimidad doméstica, debe distinguir originaria y puramente a un matrimonio. En las andanzas estéticas parece haber

¹⁵ Kierkegaard, *Estética del matrimonio*, Buenos Aires: Dédalo, 1960, pp. 78-80.

también afectos, pero, al depender de goces pasajeros sin compromisos ni responsabilidades, al extinguirse rápidamente en la fiebre del instante, se esfuman en un abrir y cerrar de ojos, son tan volátiles como los destellos del relámpago. Por eso, la especie humana lucha por una unión más firme, menos fugaz; esa unión es el matrimonio.

No es la de Kierkegaard una cátedra moralizante concebida para tranquilizar conciencias medrosas. El diálogo sobre el matrimonio se establece en *O lo uno o lo otro* como una conversación epistolar entre dos amigos. Sin que lo motive ningún ánimo de predicador dispuesto a amonestar o reconvenir, B se limita a dejar constancia de lo que para él, en su itinerario vital del día a día, ha sido la comunidad matrimonial. A, por su lado, ha hecho otro tanto con sus intimidades en el primer volumen, por demás de forma muy convincente, por cuanto lo que dice de Mozart y del seductor, complementado por los otros textos menores (hay uno, *El más desdichado*, que habla, en forma muy actual, de cómo puede ser muy placentero quejarse, alimentarse de la melancolía, lamentarse de lo que, siendo de cal y arena en el disfrute estético, ocasiona reveses en sus vaivenes; podría agregarse que el hombre estético tiende a verse como una víctima de las persecuciones, muchas veces imaginadas, de quienes no lo son; puede ser un paranoico y también un masoquista que goza con los sufrimientos causados por sus excesos), no carece totalmente de verdad. En ocasiones parece incluso incontrovertible, por valerse del peso de lo que ningún hombre ha dejado de desear, al menos una vez, los santos inclusive: el placer sexual, el tiempo gratificadamente dejado atrás, la sensualidad confortada o el solaz con la buena música, en la que el aspecto erótico puede estar y está con frecuencia muy presente. Los dos amigos comparten todo eso; si bien termina por erigirse entre ellos un muro infranqueable porque difieren en su elección existencial —de ahí la denominación de *lo uno y lo otro*—, hay orificios en ese muro, vasos comunicantes a través de los cuales pueden verse recíprocamente las caras, sonreírse y hasta tenderse las manos, como esos presos que, separados por las gruesas paredes del encierro, aprovechan cualquier hendidura para establecer comunicación con los demás.

Tres ejemplos pueden servir para ilustrar más detalladamente el carácter del discurso de B, que, sin ser propiamente apologético, es gráfico, pictórico y poético en grado sumo. El matrimonio es joven; por eso nunca se habla de hijos o de familia, en general. El eje de las consideraciones es la esposa. Ella plancha un día una ropa —pequeño acto *repetido* de una eternidad afectiva—; sin amago alguno de machismo o cosa parecida, él la observa en medio del silencio de un día de hogar; no sucede nada extraordinario, pero de esa sencillez emana una confiabilidad ilimitada; están juntos, se acompañan, el suelo que pisan ambos es firme, fiable, al igual que la plancha, el objeto tan bien observado en sus sosegadas utilidad y funcionalidad, como las botas de la campesina de Van Gogh sobre las cuales escribe Heidegger en *La esencia de la obra de arte*¹⁶.

¹⁶ Véase Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza, 1998.

B regresa de un viaje. Es su mujer quien le abre la puerta. ¡Hay calor de hogar, hay con quien charlar sobre las incidencias y los avatares de aquel, no hay vacío de ninguna índole! En cambio, cuando en la vida de A se da ese retorno, ¡qué desasosiego, qué soledad tan espantosa, qué vacío y qué tedio!

Si un hombre más joven requiriera de B un consejo relativo a su elección vital, matrimonial, este se lo daría con plena tranquilidad de conciencia. No podría mentirle; bastaría con contarle lo que han sido sus ires y venires al lado de su esposa, lo mismo que ha hecho con A. En idéntico caso, ¿podría A, de buena fe, asegurarle al joven que la existencia estética es la felicidad misma? ¿No es don Juan perseguido, con amenazas de muerte, por don Ottavio, el prometido de doña Anna, y Masetto, el novio de Zerlina? ¿No lleva acaso a don Juan de la mano a la muerte el fantasma del Comendador, a quien ha asesinado e invitado, cínicamente, a una cena fatídica? ¿Le puede mentir A cómodamente al joven, sin escrúpulos de conciencia?

He consignado tales ejemplos en mis propias palabras para resumir y no agobiar al lector con tantas citas. También porque, como Kierkegaard, creo que los puntos tratados deben verse a la luz de la experiencia personal, y aquellos se me quedaron tan grabados después de la lectura de la obra, que, teniéndolos muy en mente, “me le declaré”, como se dice coloquialmente en estos casos, a una mujer. Ni más ni menos, con toda sinceridad; como Sartre, de Kierkegaard volví a mí mismo, pero no con la arrogancia de aquel, sino críticamente, admitiendo que el danés pone el dedo en la llaga de la soledad estética.

Bergman y el matrimonio

Hay una película de Bergman cuyo lirismo, podría aseverarse, muy kierkegaardiano y exaltado, está puesto al servicio de una verdadera épica de la relación amorosa. Los enamorados, haciéndoles frente a adversidades sin cuento, se encuentran al final bajo la lluvia, sin techo ni opciones de confort o maneras de asentar su relación en un espacio socioeconómico, pero siguen siendo eso: enamorados. Es *Llueve sobre nuestro amor* (*Det regnar på vår kärlek*, 1946), la segunda, cronológicamente, de sus obras, un himno romántico al afecto de pareja que es el equivalente fílmico del discurso de Kierkegaard sobre el mismo. Asimismo, en *Hacia la felicidad* o *Hacia la alegría* (*Till glädje*, 1949), solo la muerte puede truncar el profundo entendimiento de los cónyuges, que ha atravesado por una infidelidad del esposo, por desvíos y devaneos *estéticos*. Hay dos hijos de por medio; el anuncio del primer parto tiene lugar cuando Marcel (Birger Malmsten), violinista como su mujer, Marta (Maj-Britt Nilsson), ensaya con la orquesta música de Beethoven, y, una vez muere ella, solamente ver a su hijo en la sala durante otro ensayo, esta vez de la Novena Sinfonía, lo consuela, permitiéndole reanudar su vida profesional, en la que ha renunciado a ser solista. Así se presagia lo que acontecerá en películas posteriores: raramente una pareja bergmaniana puede ser feliz por completo, liberarse de la muerte o de la angustia. Pero puede sostenerse

sin vacilaciones que no sólo el primer Bergman, el cineasta joven más patentemente, sino todo él, toda su obra, oscila entre un convencimiento muy grande de que el amor entre dos o más seres humanos es realmente posible y la duda reiterada, angustiada, acerca de esa misma *posibilidad*, duda que haría parte de un muy acendrado pesimismo por el cual lo conocen las mentes superficiales. A él podrían aplicarse las palabras que un crítico refirió una vez al cineasta norteamericano Stanley Donen: “Es un escéptico entusiasta”. Tal vez era, para la ciencia psicológica, un ciclotímico, sobremanera variable anímicamente, o un neurótico confeso —véase su autobiografía—, a quien solamente el amor, que pide tanto, y el arte, liberaban de sus demonios interiores, de su *angustia del mal*.

Bueno, pero ¿es todo tan sencillo como casarse y ser feliz así, como en el cuento de hadas?

Podría decirse que el hombre es estético por naturaleza. Quisiera quedarse allí, en el tiempo, comiendo, bebiendo y teniendo *buenas* relaciones sexuales, para terminar muriendo, sin esperar nada más de la vida. No obstante, espera algo más de ambas, tanto de la vida como de la muerte. Siente un llamado, directo o secreto, a ser en el tiempo, pero en la *repetición* de instantes estético-éticos con sabor de eternidad. La existencia humana es un continuo desgarramiento. El hombre es zarandeado por dos fuerzas que tiran de él simultáneamente, una hacia abajo, otra hacia arriba. Eso pensaba Kierkegaard.

Ello hace que se produzca desasosiego, inquietud sin freno en el corazón, al querer escapar sin tregua, en el tiempo, a la eventualidad de un trascender, de un aspirar a lo duradero, sin poder evitar las preguntas por el vacío, la muerte y la eternidad como *posibilidad*. Así, su existencia estriba en un ininterrumpido hacerse, un llegar a ser, un devenir sin fin, pues ni la misma muerte, sin el arma de la fe, pondría coto a la angustia —por ejemplo, *Gritos y susurros*—; en un tratar de convertirse en alguien diferente a lo que es aquí y ahora, en el tiempo predominantemente *estético* o conformísticamente ético: matrimonios por interés, valores profesados solo formalmente, doble vida moral. Al aspirar a contener el inexorable paso del tiempo, a suspender la veloz corriente de lo cambiante y variable dentro de la *posibilidad* mayúscula de asirse, en un momento de *salto cualitativo*, a lo que no es precedero, el hombre *se angustia, teme y tiembla*, sobre todo cuando encara la inmensidad del vacío, de la *nada*, que hay o puede haber, tanto en su ahora como en su fin. Por eso, el ser más sociable de la Copenhague de la primera mitad del siglo XIX, un dandi muy popular en los teatros, los salones y los cafés, posteriormente un nuevo Sócrates que dialogaba con los tipos humanos más diversos, en cualquier parque, plaza o parque de la ciudad con el fin de tratar de acercarlos, muy paciente y dialécticamente, a la verdad, para luego quedar inmerso, nuevamente, en una de las soledades más duras y ásperas que conozca la historia, sentenciaba cosas terriblemente vapuleadoras para sus lectores en sus conceptos de la desesperación y la angustia como inherentes a la condición humana.

Cuando el individuo se detiene y no se deja arrastrar por el torbellino de las sensaciones placenteras, cuando se eleva para contemplar, desde la altura de su innata predisposición a pensar, el paisaje de una suma de paliativos sensoriales o materiales que nunca colman totalmente su ambición o vocación de infinito, suma interrumpida abruptamente, tarde o temprano, por la muerte, llena en vida de grietas y fisuras desde las cuales se vislumbra por momentos el vacío de la nada, siente, o bien la *desesperación*, o bien la *angustia*, dos conceptos kierkegaardianos muy relacionados entre sí, aunque diferenciados: todo hombre se inclina poderosamente a la angustia para poder ser él mismo, mientras que la desesperación es más propia del cristiano, como *enfermedad mortal*, síntoma de la transición del estadio ético al tercero, el superior: el religioso.

Es preciso entonces, para atender a las voces de alerta, hacer un alto en el camino, encontrarse cara a cara con uno mismo, dejar de precipitarse en la efímera volatilidad sensual. Cuanto más *se repita* ese detenerse, hasta hacerse inevitable y anhelado, tanto más cerca estará quien lo sienta de la transmutación de estado, del paso del uno al otro. Me contentaré por ahora con precisar algo sobre la angustia; más tarde, a su debido momento, el turno le tocará a la desesperación.

Kierkegaard define la angustia como un “vértigo”:

Puede compararse la angustia con el vértigo. Aquel cuyos ojos son inducidos a mirar con una profundidad que abre sus fauces, siente vértigo. Pero ¿en dónde reside la causa de este? Tanto en sus ojos como en el abismo, pues bastaría no fijar la vista en el abismo. Así, es la angustia el vértigo de la libertad. Surge cuando, al querer el espíritu poner la síntesis [entre finitud e infinitud], echa mano a la finitud para sostenerse. En este vértigo cae la libertad al suelo [...] La angustia es un desmayo femenino, en el cual cae la libertad [...] es la realidad de la libertad como posibilidad antes de la posibilidad y expresión, a la larga, de la perfección de la naturaleza humana.¹⁷

La “posibilidad antes de la posibilidad” indica que el vértigo de la libertad está ante el todo o la nada, el ser o el no ser, el sinsentido o el sentido pleno de la existencia; y como el hombre poco o nada sabe de todo eso, de la nada, se angustia:

El espíritu tiene angustia de sí mismo. El espíritu no puede librarse de sí mismo; tampoco puede comprenderse a sí mismo, mientras se tiene a sí mismo fuera de sí mismo; ni tampoco puede hundirse el hombre en lo vegetativo, puesto que está determinado como espíritu; de la angustia no puede huir, porque la ama; amarla, no puede propiamente, pues que la huye [...] Es una ignorancia, pero no una brutalidad anormal, sino una ignorancia determinada por el espíritu, pero que es angustia precisamente porque es una ignorancia de la nada. No hay ningún saber del bien y del mal, sino que la realidad entera del saber proyéctase en la angustia como la ingente nada de la ignorancia.¹⁸

Kierkegaard se revela entonces como un sucesor de Pascal cuando este, tan sabio en la matemática y la física, proclama el que también habría podido ser un manifiesto del existencialismo del siglo XX:

¹⁷ Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, pp. 80-81.

¹⁸ Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, pp. 61-62.

Yo no sé quien me ha traído al mundo, ni lo que es el mundo, ni lo que soy yo mismo. Permanezco en una ignorancia terrible de todas las cosas. No sé lo que es mi cuerpo, ni mis sentidos ni mi alma, ni esta parte de mí mismo que piensa lo que estoy diciendo y que reflexiona sobre todo y sobre sí misma, y que, por otra parte, no se conoce tampoco. Veo estos espantosos espacios del universo que encierran, y me encuentro ligado a un rincón de esta vasta extensión, sin que sepa por qué estoy colocado en este lugar y no en otro, ni por qué este poco de tiempo que me es dado vivir me ha sido asignado a este punto y no a otro, de toda la eternidad que me precede y de toda la que me sigue.¹⁹

El hombre se angustia *por nada*: ningún objeto o cosa en particular da origen a la angustia; se angustia, entonces, por nada ante la nada como *posibilidad* existencial. Martin Heidegger, seguidor en esto del danés, plantea la angustia como temor ante el mundo y su vacuidad e inanidad, sin que ello quiera decir huir del mundo; antes bien, se trata de afrontarlo, de confrontarlo conmigo mismo; es el reconocimiento de esa insignificancia, que se sobrepone a la *caída*, estado cotidiano del *ser ahí*, en una apertura hacia la alternativa superior de *ser por encima* de esa nada, de esa caída en la inanidad mundana:

En el “ante qué” de la angustia se hace patente el “no es nada ni en ninguna parte”. La insistencia del “nada” y el “en ninguna parte” intramundanos quiere decir fenoménicamente: *el “ante qué” de la angustia es el mundo en cuanto tal*. La absoluta insignificatividad que se denuncia en el “nada” y el “en ninguna parte” no significa ausencia del mundo, sino que quiere decir que los entes intramundanos carecen tan absolutamente en sí mismos de importancia, que únicamente gracias a esta *insignificatividad* de lo intramundano se impone el mundo en su mundanidad [...] en la angustia hay la posibilidad de un señalado abrir, porque la angustia singulariza. Esta singularización saca al “ser ahí” de su caída y le hace patentes la propiedad y la impropiedad como posibilidades de su ser. Estas fundamentales posibilidades del “ser ahí”, que es en cada caso el mío, se muestran en la angustia en sí mismas, sin desfigurarse por los entes intramundanos, a que se aferra inmediata y regularmente el “ser ahí”.²⁰

La angustia del “ser ahí” es concebida en el seno de la temporalidad y la historicidad por Heidegger, quien, en su búsqueda de puntualizaciones ontológicas fundamentales, le reprochaba a Kierkegaard no haberlas formulado debidamente, aunque reconociéndole su aporte en lo tocante al concepto de la angustia, un poco a regañadientes, en una modesta nota de pie de página:

En el siglo XIX planteó expresamente como existencial y pensó profundamente el concepto de la existencia S. Kierkegaard. Pero los problemas existenciales le son tan ajenos, que en el aspecto ontológico se halla enteramente bajo el imperio de Hegel y de la filosofía antigua tal como la veía este último. Por eso cabe aprender filosóficamente más de sus obras de “edificación” que de las teóricas, exceptuando el tratado sobre el concepto de la angustia.²¹

¹⁹ Pascal, p. 26.

²⁰ Heidegger, *El ser y el tiempo*, 2a. reimpr. de la 2a. ed., Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1995.

²¹ Heidegger, *El ser y el tiempo*, p. 257.

La angustia, vivenciada con toda radicalidad, llevada al punto de elegir entre eso que es impropio y lo propio, entre lo *uno* y lo *otro*, el ser y el no-ser, es liberadora; implica un levantarse, un erigirse —el estado de “yecto” heideggeriano— sobre *lo que no es nada* y un resolverse —el estado de “resuelto”— a ser, aunque *relativamente a la muerte*. Pero el *salto* que propone es, según Kierkegaard, para valientes; si quien la descubre —ella está a la mano para todos los hombres— se sume en la desesperación impotente, en la *enfermedad mortal* sin la *posibilidad* de la fe en la eternidad, todo está perdido. Por eso, lo del vértigo, lo del *salto* mortal y el fatal riesgo que implica no aceptar certeza alguna de salvación espiritual definitiva de la *caída*, como no la aceptó Heidegger, cuya angustia lo llevó, primero, a una adhesión atormentada al nazismo y, luego, a un humanismo de corte casi pagano en que la poesía y el pensamiento filosófico debían trasladar al hombre a la recuperación de un culto a la *verdad* de los dioses, del “último dios”, como reza el título de uno de sus textos más crípticos sobre una suerte de Anticristo —el último dios nada tendría que ver con el cristianismo— que tendría sus raíces en términos extraídos del griego antiguo, lenguaje de los poetas para designar el misterio de los dioses.

Hay, para Kierkegaard, *angustia del mal* y *angustia del bien*. La primera se presenta como temor a la posibilidad de ser dominado irreversiblemente por la oscuridad de la caída definitiva y la condenación, mientras que la segunda la siente quien ha rechazado radicalmente el bien, cerrándole todas las puertas a su paso. Sería ese el *pecado contra el espíritu*, el único que no podrá serles perdonado a los hombres según Jesucristo²². Cuando se escucha el término *caída*, caro al pensamiento de Heidegger como *cotidianidad del ser ahí* —originalmente, *derrumbe del ser*, en lo que habría podido ser una exégesis muy autorizada de la teología de san Agustín—, que Kierkegaard deriva del pecado original, es cuando se entiende mejor la inevitabilidad de la angustia; el hombre no puede sustraerse a la caída o escamotear su realidad, como es imposible evitarla para el personaje de Albert Camus en la gran novela del mismo nombre, a quien la decisión de no haberle dado la mano a alguien que arrastraba la corriente del Sena ha condenado al ostracismo y al horror ante sí mismo. Caer es ser humanamente, aun cuando se quiera ser otro eternamente y no caer, lo cual explica los dos tipos de angustia, y la angustia en general.

El asunto no es sencillo; es mucho lo que hay en juego, como señalaba Pascal, con quien Kierkegaard tiene muchas cosas en común. Para comprender lo que es el matrimonio éticamente y, más aún, un estadio superior, el hombre puede —y debe!— sumirse en la angustia, sentir que cae hacia la nada, haciendo todo lo posible por elegir acertadamente entre un estadio y otro. No importa tanto, insistía el filósofo-poeta danés, tratar de elegir entre el bien y el mal, porque cuanto más honesta, profunda y sincera sea la angustia en la búsqueda de la verdad sobre el existir, tanto más cerca se estará de la elección correcta, a la cual se llegará de una u otra manera. La finitud humana, la inminencia de la muerte para cualquier hombre, exige a gritos una respuesta: sí o no, *o lo uno o lo otro*.

²² Mt 12, 31.