Universidad Iberoamericana

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial

Del 3 de abril de 1981

Crítica y metamorfosis: Un comentario a *La crisis y una crisis en la vida de una actriz* de Søren Kierkegaard

Tesis

Que para obtener el título de

Maestro en filosofía

Presenta:

Ilya Semo Bechet

Tutor: Luis Guerrero Martínez

Lector y lectora:

José Luis Barrios y Catalina Elena Dobre

Ciudad de México, 2025

A mis padres

Saaledes kan Ungdommens
Tab opvække en først elegisk,
dernæst tragisk Følelse,
indtil han lærer
at fatte den Realitet,
som ligger i den nye Alder,
hvori han indtræder.

Johan Ludvig Heiberg
"Om Skjönhed i Naturen"
Kjøbenhavns Flyvepost (1828)

I also sort of equate my twenties
to like, walking into a costume shop,
and trying on all these different costumes,
and then like, walking out of the costume shop
in my regular outfit, and be like,
"I'm cool with who I am".

Taylor Swift
British Vogue (2019)

Nota y agradecimientos

Cuando buscaba un tema para elaborar mi tesis de maestría y encontré el artículo de Kierkegaard sobre la actriz, sin conocer muy bien su contenido todavía, le conté a mi mamá sobre él. Debo haber tenido unos siete años cuando, aun viviendo en Cuernavaca, mi madre actuó como Julieta en un montaje que tuvo lugar en el Teatro Ocampo, dirigido por Eduardo Borbolla. Pensé que el tema podría resonar en ese recuerdo. Los ensayos eran en casa de Eduardo donde había un extenso jardín. Su hijo y yo solíamos salir a jugar ahí con parte de la utilería. La obra se había adaptado para montarse con tan sólo tres actores y una mesa como escenografía. De la puesta en escena no tengo mas que una vaga memoria mezclada con el peculiar perfume de los teatros y su oscuridad. Lo que sí recuerdo es que mi madre se quitaba la vida en el quito acto usando un vestido blanco y una daga reluciente.

La conversación que tuvimos en ese momento en torno al artículo de Kierkegaard me permitió añadir una nueva nota al recuerdo de este montaje. Sucedió al terminar la presentación. Uno de los espectadores se acercó a ella en los camerinos y cuando la vió estaba anonadado. Él juraba que ella tenía 15 años en el escenario y ahora no podía creer su propio desengaño. Esta inocente e inadvertida observación, además de haber causado una impresión positiva y duradera en aquella actriz incluso muchos años después como un gran elogio profesional, también resume casualmente lo que en términos de Kierkegaard equivale al efecto adecuado del tipo ideal de ejecución requerido por este papel.

Con la ayuda de este recuerdo y de mis propias investigaciones espero poder añadir algo a la apreciación de este fenómeno, que tal vez no haya sido dicho ya en el artículo mismo, pero que puede en todo caso estar en acuerdo con éste. Y si, por otra parte, no llegara a añadirse ni un codo a la medida del artículo, tampoco dejaría de haber sido provechoso para mí el intento de formular una descripción adecuada del mismo. Mi esperanza reside en que este intento sea provechoso también para otros.

Dicho todo eso, quisiera agregar algunos agradecimientos a toda la gente que hizo posible la producción de este trabajo. En primer lugar agradezco a mi tutor Luis Guerrero Martínez, quien orientó mis pasos por este difícil camino, como quien ayuda a otro menos experimentado a subir por una empinada colina. En segundo lugar quiero agradecer a mis lectores, José Luis Barrios y Catalina Elena Dobre, cuyas observaciones me ayudaron a superar obstáculos que surgieron muy pronto durante la génesis del proyecto. Agradezco también a Edwin Culp y Carlos Mendiola por compartir conmigo sus impresiones en distintas etapas del proceso de redacción. A Dante Ariel Aragón y Alejandra Zambrano por su constante apoyo y acompañamiento. A Sandra Loyola por su conversación y amistad. A Dawna Hendricks por su diligencia y a Anna y Brian Söderquist por su hospitalidad. Agradezco también a Luis Mario Moncada y a Alberto Villarreal, a quienes debo todo lo que sé sobre el teatro como arte dramático. A Pamela Rivero, por su cariño y comprensión. A Sabina por su compañía. Y a Christopher A.P. Nelson por sus generosas preguntas y diálogo.

Un agradecimiento especial es siempre para mis padres, Ilan y Suely, quienes siguen apoyándome en mi formación. El mayor honor que tendré en toda mi vida será el haber sido su primer y único hijo.

Por último, la producción de este trabajo no hubiera sido posible a su vez sin el apoyo del Programa de Becas para Estudios de Posgrado del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías; el programa de Maestría en Filosofía de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México; y el programa de residencias académicas del Instituto Kierkegaard de Verano en la Biblioteca Kierkegaard "Howard y Edna Hong", en Minnesota.

Índice

Nota y agradecimientos 4

Introducción
La crisis, el artículo, la actriz 9

La crisis 11

El artículo 20

La actriz 26

Capítulo I
Lo doble 32

El drama 39

Capítulo II
Placer y repetición 77

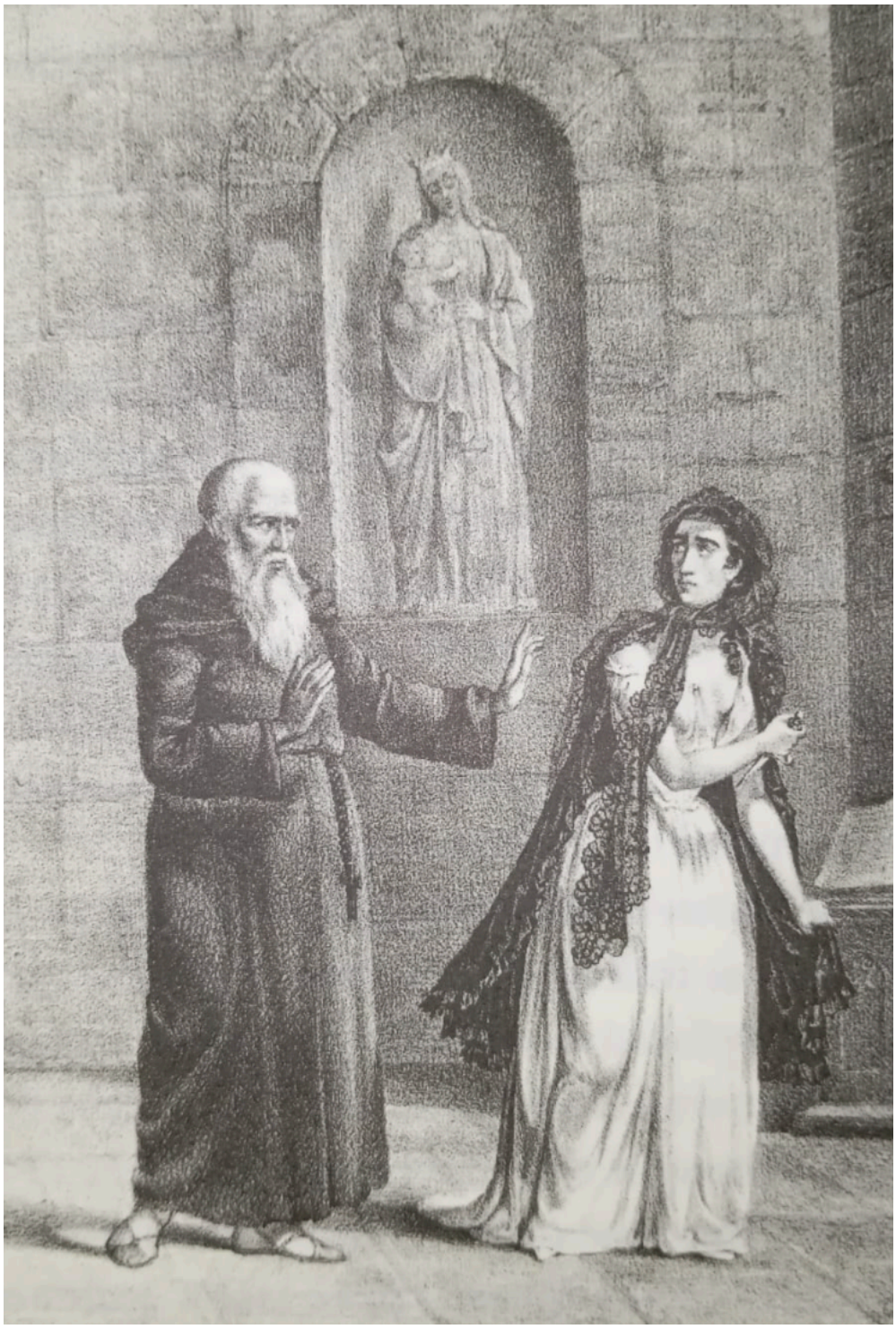
Capítulo III
Julieta 104

Capítulo IV
Crítica y ética 129

Lo político 134

Conclusiones 143

Bibliografía 149



Johanne Luise Heiberg como Julieta, 1848

Introducción

La crisis, el artículo, la actriz

The only way
to get rid of a temptation
is to yield to it.

Oscar Wilde
The Picture of Dorian Gray

El tema de este trabajo es la crítica de teatro *La crisis y una crisis en la vida de una actriz* [*Krisen og en Krise i en Skuespillerindes Liv*], del autor seudónimo Inter et Inter, escrita por Søren Kierkegaard (1813-1855) y publicada en cuatro entregas, del 24 al 27 de julio de 1848, por el periódico liberal danés *Fædrelandet*.[1] Es una lectura centrada en Kierkegaard como un autor crítico, a diferencia de otras lecturas que pueden hacerse de su obra como un autor religioso, filosófico o incluso como autor narrativo. Sin embargo, de su estilo crítico se infiere una poética, conectada a su vez con su particular apropiación del lenguaje filosófico y las discusiones políticas de su época. Con el fin de poder analizar esta sutil conexión en el artículo sobre la actriz y algunas de sus implicaciones filosóficas, he

[1] Søren Kierkegaard, "Krisen og en Krise i en Skuespillerindes Liv" (KKS), *Søren Kierkegaards Skrifter* (SKS) [Los escritos de Søren Kierkegaard], Vol. 14, "Bladartikler", editado por Jørgen Cappelørn, Niels; Garff, Joakim; Kondrup, Johnny; Aagaard Olesen, Tonny; y Tullberg, Steen (Copenhague: Centro de Investigación Søren Kierkegaard, 2010), 91-107. Todas las traducciones son mías.

requerido echar mano de un análisis del ritmo del texto que se extiende más allá del análisis semiótico y lo incluye. A grandes rasgos, parto de un juego con el concepto de *crisis* y su ubicua ausencia dentro del artículo de Kierkegaard, para llevar la cuestión de la subjetividad como interioridad del signo, hacia la performatividad de la apropiación existencial como cuestión de ritmo. En la introducción hablo del año de 1848 y su influencia en el pensamiento de Kierkegaard, en especial en relación al concepto de crisis. Luego pongo en conexión el artículo sobre la actriz con el proceso de escritura del autor enfocándome en esos años. Por último hablo de la carrera de la actriz y de su relación con el artículo. En el primer capítulo establezco el concepto de lo doble en Kierkegaard como una herramienta metodológica de interpretación. Continúo introduciendo el artículo con el fin de enfocarme primero en la noción de talento para colocarla después en relación con la noción de la técnica. Para dar una interpretación externa del artículo que lo coloque en conexión con la crisis de 1848 entro en el problema de la reacción del público a la crisis de la actriz como ejemplo del diganóstico más general que establece Kierekgaard de la desesperación como enfermedad de la época. En el segundo capítulo extiendo el concepto de la desesperación desarrollado en el primer capítulo a partir de un análisis de la incapcidad del público de gozar estéticamente y de la posibilidad de remediarla por medios críticos. En este capítulo el concepto de repetición es central para elaborar el argumento. En el tercer capítulo hablo de Julieta en *Romeo y Julieta*, aprovechando que esta fue la obra que dio ocasión a Kierkegaard para la redacción del artículo. Las distintas fascetas por las que pasa el personaje de Julieta sirven para demostrar la dificultad en la labor de una actriz para encarnar este papel en escena. La crisis de la actriz coincide con el momento de representar a Julieta. En el cuarto capítulo intento resumir todo esto resaltando algunos aspectos éticos del conjunto. En

este trabajo se sintetiza un enfoque estético para estudiar a Kierkegaard que combina elementos performativos, políticos, sociales y religiosos con el fin de retratar una crisis existencial de un tipo específico y elaborar la posibilidad de salir de ella. Invito al lector o lectora a detenerse en este texto como una versión ampliada y comentada del artículo sobre la actriz, cuyo propósito principal era, por un lado, refozar el sentimiento de la fe ante la posibilidad del escándalo público y, por el otro, dar consistencia a la obra de arte frente al predominio de la insatisfacción estética.

La crisis

A comienzos de 1848, por todas partes en Europa, se calculaba ya el fin del mandato de Luis Felipe de Orleans, rey de Francia, y con ello el estallido, temido por unos y esperado por otros, de una nueva revolución. Lo que nadie anticipó fue que las insurrecciones de enero en Palermo y de febrero en París, desencadenarían más de cincuenta levantamientos en sitios tan diversos como Prusia, Viena, Bohemia, Hungría, Nápoles, Polonia y Valaquia, entre muchos otros. "Estas revoluciones fueron esencialmente esfuerzos de la clase media, con las clases trabajadoras como su arma y víctima, y en general fracasaron".[2] Pero a pesar de su fracaso, estas revoluciones marcaron también el punto de partida para el lento ascenso de las clases medias hacia la hegemonía cultural y política que se concretaría casi un siglo después. Este fue el año que marcó la emergencia de la economía basada en el mercado y los

[2] Peter Gay, *Schnitzler's Century. The Making of Middle-Class Culture. 1815-1914* (Londres/Nueva York: Norton & Company, 2002), 13.

derechos laborales, así como la idea moderna de la soberanía popular con representación en el Estado.

1848 dejó también su marca en la historia de la literatura y en la historia intelectual. Las obras de autores como Kierkegaard, Marx y Flaubert se dispararon en este preciso momento. "La moda de las novelas de Goerge Sand fue extraordinaria; es difícil resistirse a la impresión de que se encontraban entre las influencias formativas de la época".[3] En febrero se publica el *Manifiesto comunista*. Dostoievski publica *Noches blancas* y en abril de 1849 es arrestado junto con otros miembros del Círculo Petrashevsky. "Masoch soñaba que les faltaba a los eslavos una bella déspota, una zarina terrible que asegurase el triunfo de las revoluciones de 1848".[4] Baudelaire reporta en sus diarios un periodo de intensa "intoxicación literaria". Dos personajes tan dispares como Richard Wagner, enfurecido por un incendio causado por la policía en una sala de conciertos, y Mijaíl Bakunin, recien salido de prisión, coincidieron en la defensa de la última barricada del levantamiento de mayo de 1849 en Dresden, contra las tropas prusianas y sajonas. Un elemento común a la ironía con la que la mayoría de los intelectuales recordarían esta época en escritos posteriores fue el de una marcada desilusión. Esta desilusión tomó en muchos casos la forma de una "metáfora teatral" que con frecuencia describía los fenómenos del momento como una parodia del periodo de la revolución francesa. El caso más conocido es la frase de Karl Marx con la que abre muchos años más tarde el *Dieciocho Brumario*, "una vez como tragedia y la otra como farsa".[5] Pero también, por ejemplo, los hermanos Goncourt expresaron

[3] John Wyon Burrow, "The Dissilusionment of the Intellectuals", *The Crisis of Reason. European Thought: 1848-1914* (Yale: Yale University Press, 2000), 28-9.
[4] Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher Masoch* (Buenos Aires: Amorrortu, 2001), 41.
[5] Karl Marx, "El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte", *Antología* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2015), 149.

en su momento con humor que "los golpes de Estado saldrían mucho mejor si hubiera butacas, palcos y plateas, para poder ver lo que ocurre y no perderse nada". Un testimonio anónimo acerca de la insurrección del 22 de febrero en París describe la reacción del pintor Gustave Coubert ante la represión como la reacción de un espectador de teatro: "El acto inicial del drama le había parecido de lo más interesante, aunque se sentía insatisfecho con la conclusión, pues consideraba que el telón había caído demasiado pronto".[6] Estas metáforas no solamente aludían a la teatralización de lo político, sino también a una politización del lenguaje teatral y crítico que tuvo lugar en ese momento. Este lenguaje definió gran parte de la atmósfera política durante la crisis y en muchos casos lo testimonia el hecho de que hubo grandes esfuerzos populares por mantener abiertos los teatros en medio de los enfrentamientos.

En Dinamarca, el rey absolutisa Christian VIII murió el 20 de enero de 1848 de septicemia, en medio de un periodo álgido de oposición por parte de la clase campesina y los grupos liberales. Después de meses de presión que culminaron en la marcha popular hacia el palacio de Christiansborg el 21 marzo, el recien nombrado Federico VII firmó una nueva constitución y desginó un gabinete para el Partido Nacional Liberal en la cámara de representantes, poniendo fin así al absolutismo en Dinamarca, con la instauración de una monarquía constitucional. Este nuevo régimen tuvo el apoyo de figuras eminentes como los liberales H.N. Clausen, Orla Lehmann y H.C. Andersen, así como de nacionalistas religiosos como Grundtvig y el propio hermano de Kierkegaad, Peter Christian. Se dice que las primeras palabras del rey danés tras renunciar a su poder absoluto fueron: "Qué bien, ahora puedo dormir en las mañanas".[7] Sin embargo, tras la victoria revolucionaria, el intento del

[6] Burrow "The Dissillusionment", 30-1.
[7] Olaf Søndberg, *Den danske revolution 1830-1866* (Copenhague: Systime, 1999), 70.

nuevo gobierno de integrar el ducado independiente de Schleswig, de mayoría alemana, al reino de Dinamarca, no fue acogido con la misma pasividad. Éstos esfuerzos de anexión detonaron en protesta un levantamiento armado por la autonomía de los ducados de Schleswig y Holstein coordinado a su vez con la revolución alemana de marzo. Tras lo cual, Prusia envió tropas en nombre de la Confederación Germánica para apoyar a los rebeldes. Los liberales daneses se consiguieron así la oposición tanto del sector más conservador dentro de sus élites nacionales, como de los comunistas del otro lado de su frontera sur y terminaron disponiendo a la población para una guerra frontal. "La desgracia de este momento," escribe Kierkegaard en su diario, "es que el nuevo ministerio necesita de toda la posible agitación del sentimiento nacional". [8] El curso democrático adoptado por la revolución de Schleswig-Holstein incitó a Friedrich Engles, por ejemplo, a escribir una crítica del sentimiento nacional escandinavista que predominaba en el discurso del liderazgo liberal danés y en su literatura popular. [9] Incialmente las fuerzas prusianas y rebeldes avanzaron hacia Jutlandia alcanzando cierta ventaja, pero tras una serie de presiones de Rusia y el Reino Unido, que temían una desestabilización en sus fronteras, Prusia aceptó un cese al fuego y abandonó a los rebeldes a su suerte. Así, el recién establecido gobierno constitucional recuperó el control del territorio, el cual logró mantener hasta 1864, año en que finalmente sería anexado por el ejército prusiano a la Confederación alemana.

Un año antes de la caída del absolutismo en Dinamarca, en marzo de 1847, probablemente con el propósito de combatir la influencia del

[8] Søren Kierkegaard, *Colección papeles de Kierkegaard: Diarios Volumen IX, 1847-1848* (Ciudad de México: UIA, 2023), 281.
[9] Frederick Engels, "The Danish Prussian Armistice", *Neue Rheinische Zeitung* 99 (1848), Marx Engels Archive. "Por supuesto, no se puede negar que los daneses son una nación más o menos civilizada. ¡Pobres daneses!"

hegelianismo de izquierda entre sus intelectuales, el rey Christian VIII citó a Kierkegaard para asistir a una serie de tres audiencias en el palacio de Amalieborg, la primera de las cuales tuvo lugar el 13 de marzo. "Sin embargo, Kierkegaard se negó a conocer al rey y se sentía temeroso de cualquier tipo de contacto. Por ejemplo, cuando el rey hizo público que quería verle, Kierkegaard puso de excusa que no tenía el atuendo indicado". [10] Es díficil situar a Kierkegaard políticamente. El autor muestra un abierto desprecio en sus textos ante toda clase de activismo y se burla por igual de figuras que representan a la nobleza y la democracia, a la ortodoxia y el liberalismo, al nacionalismo y el comunismo. Pero los acontecimientos políticos de 1848, su año más prolífico, fueron para él clave en el desarrollo de la concepción que tenía de su propia actividad como autor.[11] Este fue el año en que cambió decisivamente su ya endeble admiración por el obispo Mynster, quien fue una gran inspiración durante su juventud e íntimo amigo de su padre. Tras la sorpresiva y oportunista vindicación de áquel del nuevo régimen constitucional se hizo más claro que nunca a los ojos de Kierkegaard que la religión oficial no era ya más el cristianismo, aunque insisitiera en llamarse de este modo.[12] Todavía desde la ventana de su casa en Nytorv 2, frente a la plaza del ayuntamiento, de donde se mudaría unos meses después, el lunes 27 de marzo Kierkegaard hace anotaciones en su diario en un tono mezclado de melancolía e indolencia, acerca de los acontecimeintos revolucionarios, días después de la toma de Christiansborg.

---

[10] Jon Stewart, *Søren Kierkegaard: subjetividad, ironía y la crisis de la Modernidad* (Ciudad de México: UIA, 2017), 183-4.
[11] *Ver* Bruce H. Kirmmse, "Kierkegaard and 1848", *History of European Ideas*, 20, 1-3 (1995), 165-75 (167). "Kierkegaard repeatedly stressed the importance of 1848 in his coming to a sense of his true mission".
[12] Kirmmse, "Kierkegaard and 1848", 168-9.

> Y entonces me quedo aquí sentado. Ahí afuera todo está en movimiento y la nacionalidad arrasa a todos, todos hablan de sacrificar la vida y la sangre, y quizá también están incluso dispuestos a hacerlo, pero sostenidos por la omnipotencia de la opinión. Y entonces me siento en una tranquila habitación (sin duda pronto resultaré indiferente a la causa de la nación).[13]

Los acontecimientos que alteraron el curso de la historia europea ese año se presentaron ante el autor como un signo de la desesperación ante la creciente confusión respecto de las categorías religiosas que daban su contenido a las figuras de autoridad predominantes; y esto confirmaba la validez de muchos de sus propios esfuerzos como pensador. "En 1848 los hilos de la telaraña de la sabiduría mundana se rompieron. ¡Se oyó la desentonada nota que anuncia el caos!"[14] La catástrofe de 1848 sirvió a Kierkegaard para poner a prueba y establecer, con mayor énfasis, tres categorías que ya había desarrollado dentro de su obra: el *individuo*, lo *incondicionado* y la *cristiandad*. De un lado se coloca el individuo y del otro todas las nociones en las que el individuo desaparece: la cristiandad, lo numérico, la multitud, la masa, la mayoría, el público, la prensa, etc. Sin la categoría del individuo ni la religión ni la historia pueden actualizarse, por lo que todas las otras nociones describen una serie de fenómenos que de hecho hacen imposible el devenir actual del espíritu. Pero, aquello que no se suele tomar en cuenta es que el nuevo giro de esta categoría se corresponde con la coyuntura de un doble frente que el autor mantiene ante el movimiento liberal y las élites ortodoxas. Mientras en 1848 los liberales celebraban el carácter progresista de la rebelión y los ortodoxos esperaban la milagrosa aparición de un tirano, Kierkegaard oponía a unos la ordinaria obediencia del *hombre común* y a los otros la transfigurada idealidad del *mártir*, como figuras infrapolíticas posibles; en distintos grados de consonancia con la categoría del individuo. La noción de lo incondicionado entra aquí en la esfera política sosteniendo

[13] Kierkegaard, *Diarios IX,* 278.
[14] Søren Kierkegaard, *Mi punto de vista* (Buenos Aires: Aguilar, 1972), 143.

una posición similar. Por un lado los liberales animaban no sólo en Dinamarca, sino por todas partes, una revolución de clases emergentes encabezada por las clases medias dirigentes, por el otro, los sectores más conservadores esperaban una contra-revolución de los estamentos más calcificados de sus élites, la cual, en efecto, fue inevitable. De acuerdo con Kierkegaard la revolución y la contra-revolución son dos *movimientos* que se consumen mutuamente, expresando la necesidad de conjunto de detenerse en algún punto. Pero, en la medida en que el punto de desaceleración es un objetivo hacia adelante la convergencia de la doble revolución constituye en suma una vorágine creciente. Lo único que puede permitir que un movimiento se detenga es que tenga un punto fijo *de partida*, un punto arquimédico, incondicionado, etc. A falta de lo incondicionado, como un punto de partida fuera del mundo que hace al mundo moverse, se atribuye un poder incondicional a distintos poderes mundanos, instituciones, autoridades, que por ello quedan investidas de cualidades mágicas y reificadas, desproporcionales a su verdadero poder. El ejemplo preferido de Kierkegaard es precisamente la *cristiandad* o los Estados-cristianos. Si la Reforma fue una revolución religiosa que se tornó política, piensa, 1848 será una revolución política que se tornará religiosa. La progresiva indiferenciación de fines entre Estado e Iglesia, aún si se mantienen separadas, constituye una nueva vorágine, una "asociación para la destrucción mutua" de ambas. Mientras que la cristianización del Estado moderno implica que sus poderes temporales son sacralizados, la integración del episcopado a la nómina presupuestal del gobierno equivale a un intento de domesticación de lo eterno; en ambos casos se pierden el individuo y lo incondicionado y con ello también se pierde el genuino desenvolvimiento del ser humano en la

historia.[15] Ahora bien, todo esto constituye una visión posterior de Kierkegaard acerca de la *catástrofe* de 1848 y el modo en que esta influenció su pensamiento. Pero, si nos situamos en el momento mismo de 1848, o incluso antes, como una *crisis*, entonces nos hace falta pensar todavía el elemento de la *posibilidad* que toda crisis contiene. Esa posibilidad es lo que nos ocupa ahora, entendida a su vez como una doble estrategia de reversibilidad para detener un doble movimiento abisal. En la medida en que esta estrategia hace pasar la historia, el arte y la ética por el individuo mismo, se trata a la vez de una posibilidad existencial y de época.

¿De qué modo emplea Kierkegaard el término "crisis" en su obra? Y también, ¿cómo recibe él este término de la tradición, de qué modo y en qué momento lo hereda? El término griego κρίσις, del cual proviene la palabra moderna "crisis", proviene a su vez del verbo griego κρίνω: 'separar', 'escoger', 'enjuiciar', 'decidir'; en voz media, 'medirse', 'luchar', 'combatir'. El término κρίσις, por sí sólo, equivale a "distinción", "juicio", "inversión", "giro decisivo" o "punto de inflexión". En el griego antiguo este término designa a la vez un estado de cosas en tensión y el juicio que debe generarse sobre el mismo, el cual, por otra parte, se desdobló posteriormente en el uso de la palabra "crítica".[16] Dentro de su acepción clásica "el uso jurídico, el uso teológico y el uso médico del término" tendía a emplazarse dentro de "alternativas de vida o muerte, que debían contestar la pregunta sobre qué sería justo o injusto, salvífico o condenatorio, salutífero o letal".[17] La documentación del término se vuelve escasa posteriormente a la expansión del cristianismo en Roma

[15] Kirmmse, "Kierkegaard and 1848", 170-3.
[16] Reinhart Koselleck, "Crisis", en *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués* (Madrid: Editorial Trotta, 2007), 241-2. "En griego, pues, los ámbitos de sentido, posteriormente separados, de una crítica 'subjetiva' y una crisis 'objetiva' fueron cubiertos aun por la misma palabra".
[17] Koselleck, "Crisis", 243.

hasta que vuelve a proliferar, principalmente en un sentido político y médico, a partir de los siglos XVI y XVII al momento del abandono oficial del latín y la emergencia de las lenguas nacionales en Europa. El registro de su uso en el lenguaje cotidiano, no obstante, es poco común hasta que, después de su proliferación con el estallido de las revoluciones de 1848, se hace inevitable la explicación de su acepción ordinaria dentro de la lexicografía y la enciclopedia humanista.[18] El siglo XIX fue el terreno fértil de una multiplicación semántica y una propagación pragmática del concepto de crisis que sería formalizado por los campos de la psicología, la economía y la historia. Este término abunda, por ejemplo, en las obras de escritores políticos como Marx y Engels, en varias de sus distintas acepciones. En el caso de Kierkegaard, la palabra "crisis" aparece al menos cuarenta veces dentro del corpus "estético" de sus obras publicadas en vida; primero utilizada en la forma arcaica del danés moderno *Crise*, y luego en la forma actual *Krise*.[19] El libro en donde más veces aparece es *Etapas en el camino de la vida*, de 1845, donde curiosamente el término es utilizado en la forma arcaica en el prólogo y en la forma actual en el resto del libro. En Kierkegaard la noción de crisis describe con frecuencia un momento de posibilidad y oportunidad que implica a su vez un riesgo de fracaso y de pérdida. Tan sólo en ocasiones describe también una forma de estancamiento más bien prolongado. Aunque en su obra prevalece el uso existencial, psicológico y religioso del término, muchas veces como crisis profesional, crisis amorosa o crisis de fe, tras "la convulsión de 1848", él mismo concebirá los sucesos de este periodo como una "crisis económica" y una "crisis del cristianismo".[20]

[18] Koselleck, "Crisis", 247.
[19] Charles Cahill, "Crisis", Steven M. Emmanuel, William McDonald y Jon Stewart (eds.), *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources, Volume 12 (Kierkegaard's Concepts), Tome II (Classicism to Enthusiasm)*, (Nueva York: Routledge, 2014), 101-3.
[20] Cahill, "Crisis", 104-5.

También, en ese mismo año, el término hace su doble aparición en el título de la obra acerca de la cual versa esta investigación.

El artículo

La ocasión de la publicación de *La crisis y una crisis en la vida de una actriz*, del autor seudónimo Inter et Inter, escrita por Søren Kierkegaard (1813-1855) y publicada en cuatro entregas, del 24 al 27 de julio de 1848, fue la puesta en escena de la tragedia de Shakespeare *Romeo y Julieta* en el Teatro Real de Copenhague que tuvo lugar un año antes, del 23 de enero al 19 de marzo de 1847. Dos años atrás, la misma obra había tenido, en ese mismo teatro, una temporada exitosa de siete funciones, del 11 de diciembre de 1845 al 16 de febrero de 1846. El papel de Julieta en esa ocasión fue interpretado por la actriz debutante Emma Meier, de 16 años. Esta actuación fue reseñada positivamente, pero con "mal gusto", en el *Berlingske Tidende* el 12 de diciembre del mismo año.[21] Sin embargo, Emma Meier no fue contratada el siguiente año. En la primavera de 1847, el papel de Julieta lo tomó a su cargo Fru Johanne Luise Heiberg, *prima donna assoluta* del Teatro Real, a la edad de 35 años.[22] Este papel tuvo un

[21] SKS *Kommentar* vól. 14, pág. 94, línea 16. "La actuación de la señorita Meier reveló completamente que está en posesión de todos los elementos para llegar a ser una actriz en el pleno sentido de esa palabra. Con un exterior que es afortunado para el escenario, y que, además, está todavía en su floreciente desarrollo, ella combina un órgano sonoro fino con una fisionomía expresiva, una postura libre y noble con bellos movimientos".

[22] Johanne Luise Heiberg (1812-1890), nacida Pätges, la menor de nueve hermanos fue criada en Dinamarca por sus dos padres, ambos inmigrantes alemanes y en situación de pobreza; mitad judía por el lado de su madre Henriette, y mitad católica por el lado de su padre, el comerciante de vinos, Christian Pätges. A los ocho años comenzó a estudiar danza en la academia del Teatro Real, y a los catorce, en 1826, incursionó en el teatro con el papel de Trine en *Hans y Trine* [*Hans og Trine*] de Poul Martin Møller (1794-1838). Inspirado en esta representación Johan Ludvig Heiberg (1791-1860) escribió especialmente para que ella lo protagonizara, otra vez con el papel de Trine, el vodevil *Día de los inocentes* [*Aprilsnarrene*]. *Kommentar* 14, 96, 56; Cfr. Katalin Nun, *Women of the Danish Golden Age* (Copenhague: Museum Tusculanum, 2013), 62-3. A los dieciocho años, en 1831, la joven Pätges se casó con Heiberg, en ese momento profesor asociado en el Colegio Real. Su casamiento provocó una polémica en torno a si ella, como esposa de un profesor eminente, debía ser llamada "señora" ["fru"] y no sólo "madame" ["madam"], como se solía llamar

significado especial para ella, en parte porque se trataba de la segunda vez en su vida que actuaba el mismo personaje. La primera vez que había interpretado a Julieta fue a la edad de 16 años, veinte años antes, el 2 de septiembre de 1828.[23]

La crisis fue redactada seguramente hacia el verano de 1847, y su publicación lleva inscrita al final esa fecha.[24] Pero Kierkegaard afirma haberla escrito antes.[25] Por lo que probablemente la acabó a penas cuando hubo terminado la temporada de primavera. A lo largo del año de 1846, en el contexto de la polémica con el *Corsario*, el filósofo expresa constantemente en su diario la necesidad de poner fin a su obra y dejar la escritura por completo para tomar un cargo en una parroquia rural. Sin embargo, el 24 de enero de 1847, un día después del estreno de *Romeo y Julieta*, anota en su diario la resolución de continuar.[26] No podemos saber por su diario si Kierkegaard asisitió al estreno, pero sabemos que asistía asiduamente al teatro.[27] Unos meses antes escribe otra nota en su diario sobre el papel de Fru Heiberg como Lady Teazle en *La escuela del*

---

a las actrices casadas. Tanto "fru," del danés *frue*, como "madam," del francés *madame*, eran utilizados anteriormente, en el danés, con el mismo significado literal de "señora", sin embargo, el primer término implicaba mayor formalidad. Ante la incompetencia de las autoridades pertinentes para resolver la cuestión, el rey Federico VII intervino estableciendo por decreto real que ella sería llamada en cartelera Fru Heiberg, en lugar de Madam Heiberg. *Kommentar* 14, 93, 1; Cfr. Crites, "Introduction", 1. Después de que Fru Heiberg interpretara a Julieta en 1847, el profesor Heiberg fue nombrado director del Teatro Real, cargo que ocupó de 1849 a 1856 con ella como su primera actriz. Durante ese tiempo, su casa en Christianshavn se convirtió en el centro cultural e intelectual más importante y visitado de Copenhague. Nun, *Women of the Danish Golden Age*, 63-66.

[23] *Kommentar* 14, 93, 1.

[24] El primer proyecto de publicar *La crisis* es mencionado cerca de agosto de 1847, en una antología titulada "Obras de juventud" del seudónimo Felix de San Vicente, un "joven autor publicando su primer libro". Pero esta obra nunca fue llevada a cabo. Kierkegaard, *Diarios IX, 1847-1848*, 154.

[25] Søren Kierkegaard, "Selected Entries from Kierkegaard's Journals and Papers pertaining to *The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress*", *Writings XVII*, 415. "El artículo es aún más viejo, pero no recuerdo exactamente".

[26] Søren Kierkegaard, *Colección papeles de Kierkegaard: Diarios Volumen VIII: 1846* (Ciudad de México: UIA, 2021), 143. "Ahora estoy completamente decidido, más que nunca, a quedarme en este lugar."

[27] Henning Fenger, *Kierkegaard, the Myths and Their Origins*, (New Haven: Yale Press, 1980), 21. "pasó la mayor parte de sus tardes en el Teatro Real y estaba con más frecuencia en el teatro que en la iglesia".

escándalo de Richard Brinsley Sheridan, que se estrenó en el Teatro Real el 14 de diciembre de 1846.[28]

En una nota de diario de 1848 Kierkegaard expone las razones *pro et contra* para publicar el "pequeño artículo". "En estos días, estuve pensando en publicar en *Fædrelandet*: «La crisis en la vida de una actriz»".[29] Desde *Una reseña literaria*, en 1846, Kierkegaard ha publicado libros religiosos durante dos años, y teme que pueda parecerle al público que su posición se ha vuelto más religiosa con el tiempo porque él se ha hecho viejo. "Ésta es una herejía que considero muy importante combatir". La publicación de *La crisis* debe servir para mostrar que hablar de estética sigue siendo para él una posibilidad, de modo que así se note con mayor claridad la necesidad de lo religioso desde el comienzo. Después de exponer estos argumentos en *pro*, "el *contra* habla". Las personas que han leído detenidamente los libros edificantes y religiosos de esta etapa pueden haberse dejado influenciar por la seriedad que los caracteriza. En ese punto, para ellas, un artículo serializado sobre una actriz podría tener un efecto escandaloso o decepcionante que perjudicaría la apropiación.[30] "Por tanto, eso no debe ser publicado". No obstante, tras una página removida del diario, en la que probablemente la deliberación continúa, Kierkegaard anota que cayó enfermo y optó por enviar una copia del artículo a Jens Finsteen Gjødwad (1811-1891), editor del *Fædrelandet*.

---

[28] Kierkegaard, "Selected Entries", 412. "su maestría debilita toda descripción", "habría que copiar todo su papel si fuéramos a darle al lector una idea de la manera en que ha dicho sus líneas o de las líneas que ha dicho".
[29] Søren Kierkegaard, *Colección papeles de Kierkegaard: Diarios. Volumen X, 1848* (Ciudad de México: UIA, 2023). 84. "Las razones *para* hacerlo son las siguientes. Ellas son menos importantes, pero tienen poder de persuasión, por lo cual primero tengo que someterlas a una crítica".
[30] Kierkegaard, *Diarios X*, 85. "Y, la verdad, es que uno tiene una responsabilidad para con ellos. Por el hecho de permitir que el artículo se publique, la situación es que quizá haya alguien a quien logre hacer consciente de lo cristiano, precisamente porque leyó de manera ansiosa aquel breve artículo periodístico. Pero quizá también haya alguien que se sienta casi ofendido".

> Ay, preferiría escribir un folio antes que publicar una página. Pero eso tiene que salir ahora, pase lo que pase lamentaría amargamente haber quedado colgado en la reflexión.[31]

La decisión de Kierkegaard de publicar, aunque todavía dudosa, se va haciendo poco a poco más firme en las entradas subsecuentes del diario. Actuar de esta manera, piensa, lo ha sacado de un estado depresivo del cual no era del todo consciente previo a su decisión. Se da cuenta también de que el artículo no es insignificante, como había pensado, sino indicador de un rasgo característico de su "actividad como escritor" que por otra parte él mismo no puede expresar todavía con claridad.[32] Una vez que el artículo ya ha sido publicado Kierkegaard habla del mismo con un tono entusiasta. Su publicación hace imposible que se considere al autor como un santo o un apóstol; algo que se mantenía entre sus prioridades evitar.[33] También tiene la ventaja de alcanzar un público mayor de lectores, periférico al público ortodoxo. Pero lo "decisivo" es que la publicación del artículo hace simétrico el desarrollo de toda su obra hasta ese momento. "Sí, así tenía que ser. Yo no me he convertido en un escritor religioso, lo era: después de *O lo uno o lo otro* venían los *Dos discursos edificantes*—ahora, después de dos años de haber escrito sólo escritos religiosos, viene un breve ensayo sobre una actriz".[34] Esto previene al lector de considerar a la religión como una cosa a la que el autor recurrió al envejecer, pero también permite una nueva formulación. La simetría conseguida convence a Kierkegaard de que es hora de expresar "de manera directa y a plena voz" la estructura de la

---

[31] *Diarios X*, 86.
[32] *Diarios X*, 87, 90, 92. "No, no, el pequeño artículo debe salir"; "Mira, un pequeño artículo sobre una actriz es suficiente para volver a confundir si alguien se hubiera vuelto indolente en esa costumbre de pensar que yo era alguien serio"; "El problema en lo concerniente a ese breve artículo era que yo, originalmente, lo pensé como algo insignificante".
[33] *Diarios X*, 94, 103. "Sin embargo, fue una verdadera suerte que yo hubiera llegado a publicar aquel breve artículo—y por eso seguiré creyendo hasta el final que mi vida no debe ser para estorbar sino para beneficiar"; "Ese breve artículo anduvo bien. Lo más decisivo llegará después".
[34] *Diarios X*, 113, 124-5, 135. "Sí, estuvo bien la publicación de aquel breve artículo"; "Extraño, extraño lo de aquel breve artículo".

obra y su propósito cristiano *in toto*. La potenciación de esta expresión directa que la publicación de *La crisis* detona, contrasta con el carácter predominantemente indirecto de todas las obras publicadas hasta ese momento y lo suspende.[35] En efecto, con la publicación de *La crisis*, Kierkegaard cesa por completo la producción de escritos "estéticos" entendidos de modo muy general como crítica de arte. Entonces, lo que se busca con una expresión directa es disolver la ambigüedad acerca de si el autor es o no es cristiano, al mismo tiempo que se esclarece la autoría

[35] *Diarios X*, 116-17. "Al final, todo anduvo bien con aquel breve artículo que publiqué y me puso en tensión"; "Si yo no hubiese publicado aquel artículo, la comunicación indirecta me habría rondado como una posibilidad, no habría tenido la impresión de que yo no debía atreverme a utilizarla".

Aquí se debe iniciar una discusión más amplia para justificar la idea de que hasta ese momento todas las obras publicadas cuentan como comunicación indirecta. Kierkegaard concibe su obra como una *comunicación*, en lugar de, por ejemplo, un sistema. Pero en el momento histórico en el que escribe, el término "comunicación" es más bien una novedad en el lenguaje científico. Kierkegaard aprovecha esto para hacer un experimento planteando una serie de modelos de la comunicación como esenciales para entender la existencia humana, pero que en realidad son inconcebibles desde un punto de vista científico. Algunos ejemplos son la "comunicación artística", la "comunicación existencial", la "comunicación ética", la "comunicación indirecta", la "comunicación ético-religiosa", etc. ¿Qué papel tiene en todo esto específicamente la comunicación *directa* de la que el autor se convence tras la publicación de *La crisis*? Las obras seudónimas son el ejemplo por excelencia de una comunicación indirecta. Los únicos textos a los que Kierkegaard se refiere explícitamente como comunicación directa son *La dialéctica de la comunicación ética y ético religiosa* (1847) y *Mi punto de vista* (1851). En *La dialéctica* Kierkegaard emplea la comunicación directa de un modo estrictamente didáctico. "Utilizaré, pues, la comunicación directa mientras el objeto de mi discurso vaya a tratar en gran parte sobre la comunicación indirecta". Søren Kierkegaard, *La dialéctica de la comunicación ética y ético-religiosa* (Barcelona: Herder, 2017), 16 (edición digital). De cierto modo él ya había hecho esto en "Una primera y última explicación" al final del *Postscriptum* (1846), donde habla a título personal y en calidad de editor, de las obras seudónimas y de su relación con el autor. Søren Kierkegaard, *Postscriptum no-científico y definitivo a Migajas filosóficas* (D.F.: UIA, 2008), 627-31. Es sólo hasta *Mi punto de vista* en donde la comunicación directa adquiere adicionalmente un sentido *confesional*. Queda por discutir la cuestión de aquello que con mucha frecuencia se suele decir aunque de modo impreciso: que los discursos edificantes son comunicación directa. De acuerdo con el esquema de *La dialéctica* la comunicación directa es comunicación de saber y comunicación objetiva, es decir que transmite un mensaje. La comunicación indirecta, en cambio, está desprovista de objeto y es a grandes rasgos comunicación de poder: *hace* algo al receptor. La comunicación ético-religiosa es "directa-indirecta". "Cuando la comunicación ética conlleva desde el inicio un momento de saber, tenemos una comunicación ético-religiosa, *in specie* una comunicación cristiana. Sin embargo, por regla general, se circunscribe bajo el rótulo de comunicación de poder, no de saber; y más precisamente, bajo la comunicación de deber-poder". *La dialéctica*, 18-20. Si se me permite conjeturar que los discursos edificantes son comunicación ético-religiosa entonces lo directo de su contenido todavía debe ser considerado en el esquema general como comunicación indirecta y de poder. Esto explica, adicionalmente, el énfasis que pone Kierkegaard en el relevo de los discursos "edificantes" (*opbyggelig*) por las deliberaciones y los discursos "cristianos" (*Christelige*) de 1848, como parte del desarrollo hacia una comunicación cada vez *más* directa.

de los escritos seudónimos y se explica el propósito de haberse comunicado consistentemente de manera indirecta hasta ese momento.

> Sin embargo, todo eso con lo que directamente me he involucrado, se lo debo a la publicación de aquel breve artículo. Sin eso no habría logrado ni tener claro el cambio que debía hacer, ni habría podido presentarlo de una manera tan decisiva.[36]

Con ocasión de la segunda edición de Reitzel, en 1849, de *O lo uno o lo otro* (1843), el proyecto de una comunicación directa toma finalmente la forma de *Mi punto de vista*. Un fragmento de esta obra titulado "Sobre mi labor como escritor", se publica dos años más tarde en 1851. Mientras Kierkegaard debate consigo mismo acerca del momento correcto para publicar este libro o si debe publicarlo en absoluto, también considera añadir una dedicatoria que aluda a Regine Olsen, con quien rompió su compromiso de matrimonio en 1841. Pero abandona este proyecto por la posibilidad de causar un malentendido o de exponerse a un ataque periodístico.[37] Cuando se publica "Sobre mi labor como escritor", no obstante, Kierkegaard envía una copia a Johanne Luise Heiberg, la actriz, con una dedicatoria inscrita en la guarda junto a una carta donde explica que él reconoce ser el autor detrás de *La crisis*.

> A esa afortunada artista, cuya imaginación y determinación fueron, no obstante — ¡afortunadamente una vez más! — exactamente iguales a su buena fortuna. A la Sra. Heiberg, con admiración, por parte del autor.[38]

La dedicatoria y la carta adjunta a ella fueron publicadas por Johan Ludvig Heiberg en el *Kjøbenhavns Flyvepost* junto con un comentario

---

[36] *Diarios X*, 131-2.
[37] Howard V. Hong y Edna H. Hong, "Historical introduction", *Kierkegaard's Writings XXII. The Point of View* (Nueva Jersey: Princeton, 2009), ix-xx.
[38] Kierkegaard, "Dedications", *Kierkegaard's Writings XXV. Letters and Documents* (Nueva Jersey: Princeton, 2009), 435. "No es mi intención, ni siquiera remotamente, el persuadirla de ninguna forma de leer un pequeño libro que, tras el último análisis, y tal vez mucho antes incluso, sería probablemente aburrido y exhaustivo. ¡No! Pero en algún lugar en el libro se menciona un pequeño ensayo sobre estética de un seudónimo Inter et Inter, *La crisis y una crisis en la vida de una actriz*, Fædrelandet (1848), no. 188-91. Si por alguna casualidad usted ha llegado a notar este artículo en ese entonces, sería un placer para mí el poder decirme a mí mismo que usted, Sra. Heiberg, tuvo conciencia de que este artículo puede contarse entre mis obras, como será evidente por lo que dice este libro". *Letters and Documents*, 389-90.

suyo, el primero de enero de 1856, dos meses después de la muerte de Kierkegaard. En su comentario, Heiberg subraya la afinidad expresiva entre lo que se dice en la dedicatoria y el contenido de *La crisis* al tiempo que celebra por contraste las cualidades éticas del artículo en un sentido crítico. "Algunas expresiones en el encabezado de la dedicatoria se refieren a las categorías que él ha desarrollado en el ensayo mismo, que ciertamente merece ser leído de nuevo, si por nada más, entonces por el desprecio con el que rechaza la incompetencia actual de la crítica teatral en toda su estética demacración y bajeza moral".[39] Este anuncio en el *Flyvepost* fue también la ocasión para la primera edición de *La crisis y una crisis en la vida de una actriz* en un solo volumen, publicada ese mismo año por el propio Heiberg.[40]

La actriz

El primer periodo de la carrera de Johanne Luise Heiberg como actriz se extiende de 1826 a 1857 y el segundo de 1859 a 1864, en los que interpretó alrededor de 300 roles diferentes. Fue directora del Teatro Real de 1867 a 1874, un periodo en el que introdujo las obras del dramaturgo noruego Henrik Ibsen al mundo del teatro.[41] Aunque sus fuertes fueron el drama romántico y el vodevil (ella misma escribió tres de éstos), interpretó también muchos personajes femeninos nórdicos de carácter folclórico y algunos papeles trágicos. Entre ellos, como he mencionado ya, interpretó

[39] Johan Ludvig Heiberg, "Addendum", *Kierkegaard's Writings XVII. The Crisis*, 456.
[40] Brun, "Introduction", xviii.
[41] Heiberg consiguió en 1867 la admisión de las obras de Ibsen al repertorio del teatro. En 1871, Ibsen le escribe un poema en danés en agradecimiento. "ella es como una leyenda que tiembla/ tras el velo que la envuelve; ella es como una visión que se levanta/ se eleva y flota/ a lo largo de un camino cercado por enigmas". Henrik Ibsen, "Johanne Luise Heiberg" (Dresden, 15 de abril de 1871), *Brev fra perioden 1844-71* (Cartas), Volumen 12 (Oslo: Henrik Ibsens Skrifter, 2005), Disponible en línea.

dos veces a Julieta en dos momentos muy diferentes de su carrera. Las dos actuaciones de Julieta son retratadas por la propia Heiberg en dos partes separadas de su obra literaria más importante, *Una vida revivida en el recuerdo*; una autobiografía en cuatro volúmenes que comenzó a escribir en 1855-6, pero que fue publicada hasta 1891-2, los dos años posteriores a su muerte.[42] Por supuesto, Heiberg se refiere directamente al artículo seudónimo de Kierkegaard en ambos pasajes; y los dos retratos de Julieta en las dos secciones separadas de *Una vida*, suplementan de manera invaluable el tema de *La crisis* de Inter et Inter, al tiempo que constituyen su primer comentario crítico.

Heiberg actuó como Julieta por primera vez a los 16 años, tres semanas antes de su confirmación y la de su hermana Amalie.[43] La representación tuvo mucho éxito y recibió grandes aplausos. La prensa elogió a la joven actriz por la reflexividad con que había ejecutado su papel. Pero ella sintió que había interpretado el papel más bien de una manera intuitiva.[44] "La gente vió en mi interpretación lo que tal vez estaba ahí, pero yo era inconsciente de ello y no habría podido ofrecer ninguna explicación". El párroco de su confirmación, a quien ella critica por no haber dado a la ceremonia religiosa el cuidado y el esmero que se merecía, se mostró muy elogioso y atento con ella a causa de haberla visto en el teatro como Julieta. Esta atención especial la colocó en una situación difícil frente a los otros niños. En parte a causa de su éxito como

[42] Johanne Heiberg, "Konfirmationen" y "'Romeo og Julie'", *Et liv genoplevet i erindringen*, vol. 1, Copenhague: Gyldendal, 1973), 85-88 y vol. 2, 162-176; Nun, *Women of the Danish Golden Age*, 66-7.
[43] *Et liv 1*, 85. "Si alguien estaba necesitado de una sana palabra cristiana, éramos sin duda nosotras, niñas pobres que ignorábamos esta enseñanza divina y reconfortante tanto como era posible para unas niñas que vivían en un país cristiano".
[44] *Et liv 1*, 86. "En aquel momento, interpreté a Julieta como una niña que canta una canción encantadora sin saber las notas".

Julieta, todo "el importante acto casi pasó de largo" y ella sintió pena con su hermana a causa de esto.[45]

La primera actuación queda atrás y transcurren 20 años. Heiberg pasa el verano de 1846 con su esposo en el campo, cerca de la naturaleza.[46] Poco tiempo después comenzaron los ensayos de *Romeo y Julieta* y estos absorbieron completamente sus energías. Esta vez estaba determinada a ponerse a la altura de Julieta. Se sumerge en el papel, estudia las indicaciones de Rötscher y deambula sola hasta altas horas de la noche por el puerto de Søkvæsthuset repasando sus líneas. Pero la acosa una idea perturbadora. Heiberg se obsesionó con el papel a tal grado que se convenció de que con ello incurría en idolatría. Un artista no tiene "derecho" de hacer a un lado su vida para abstraerse completamente en su arte. Cuando predomina la pasión artística, uno fácilmente se abandona a sí mismo en la melancolía. Sin embargo, este nivel de entrega, en el que uno corre esos riesgos, es también la condición de posibilidad para alcanzar cualquier objetivo digno de ser alcanzado. "Los seres humanos no podemos lograr nada sin dedicarnos completamente a lo que queremos, y esto, por otro lado, no lo podemos hacer sin el peligro de perdernos; la mayor dificultad de nuestra vida terrena consiste en conciliar estas dos exigencias". Los ensayos de *Romeo y Julieta* son interrumpidos a la mitad por el montaje de *Escuela del escándalo* el 14 de diciembre. Heiberg afirma que ha conseguido producir una "nueva concepción" del personaje; pero ahora teme que, a contracorriente, para el momento de presentar a su Julieta ante el público, "Némesis ya habrá pensado un sacrificio para colocar en su

[45] *Et liv 1*, 85.

[46] *Et liv 2,* 162. "como las plantas de interior que cumplen su función en las habitaciones durante el invierno, y al final del invierno las pobres están tan dañadas que cuando llega la primavera hay que plantarlas en algún lugar del jardín para que recuperen su fuerza con el sol, el rocío y la lluvia de Nuestro Señor."

altar". En ese muy peculiar sentido que tienen las supersticiones de la gente que dedica su vida al servicio del teatro, la caída estaba predestinada.

> La representación de 'Romeo y Julieta' atravesó muchos obstáculos teatrales, esos cuervos negros en el cielo del teatro que siempre han detenido y detendrán su trabajo. Estos obstáculos teatrales, que tenían cien causas, a veces reales, a veces fingidas, hicieron que, por muy difícil que fuera para mí, tuviera que dejar a Julieta a un lado y tratar de arrancarla de mis pensamientos.[47]

Llega el día del estreno. Es el momento para Heiberg de mostrar el resultado de sus arduos ensayos. Antes de comenzar, la persigue el mismo mal presentimiento de que tendrá que pagar por su idolatría. "Sin embargo, la representación transcurrió tranquilamente ante la sala abarrotada y fue seguida con gran atención e interés, hasta que, en el tercer acto, cuando Julieta habla en la expresión más fuerte de la pasión, veo de repente remolinos de humo que se elevan desde el suelo donde yo estaba". ¡Hay un incendio en medio el escenario! Pero la actriz no cede ante él, no cede ante Némesis. Aun sintiendo el fuego bajo sus pies, termina el monólogo, "palabra por palabra". La obra se interrumpió después a causa del fuego y la actriz entró a los bastidores devastada.[48] Después de instalarse en su camerino se encerró para lamentarse del accidente, sin preocuparse si el teatro se incendiaba. Los demás actores le decían que no había nada que temer, pero ella sintió esta consolación como un insulto. El fuego fue controlado y la obra continuó hasta el final, para su pesar, desde donde se había interrumpido.[49]

> Cuando, como Julieta, en el quinto acto, me clavé la daga en el pecho y quedé allí por última vez como muerta, me asaltó un dolor tan profundo que me fue imposible contener las lágrimas. Cuando cayó el telón, supe que aquella

[47] *Et liv 2,* 162-5.
[48] *Et liv 2,* 169. "al salir Julieta del escenario, el humo estalló con tal fuerza que ya no fue posible ocultarlo al público y hubo tal alarma que tuvimos que bajar el telón".
[49] *Et liv 2,* 169. "¡Una nueva agonía! Imagínense el esfuerzo que debe hacer nuestra imaginación, cuando, tras una interrupción semejante, tiene que hacernos trabajar de nuevo, a nosotros, y a los espectadores, en revivir la ilusión".

> noche me había despedido para siempre del placer de interpretar ese personaje. A pesar de todas las penas que me causó este papel, no me arrepentí de haber interpretado de nuevo a Julieta; tenía que interpretarla una vez más, plenamente consciente de lo que el papel exigía.[50]

Lo único que logró animar a Heiberg al final de ese día, fue la parábola que le transmitió Joachim Phister (1807-1896), otro de los actores, en forma de una anécdota sobre lo sucedido, cuando la obra ya había terminado.

> Fue una de las veladas más dolorosas que he vivido en el teatro y, sin embargo, Phister me hizo reír aquella noche. Cuando me retiré durante la emergencia, no supe todo lo que había sucedido. Phister me relató que, cuando empezó a cundir el pánico entre el público, indujeron a Nielsen a adelantarse para calmar los ánimos; "pero", agregó, "ahora casi había salido todo mal, pues cuando Nielsen aseguró por su honor que no había peligro, el público dijo: 'Si él lo dice, entonces es mentira, mejor salgamos' y sabe Dios la desgracia que habría sido si no hubiésemos levantado de nuevo el telón al mismo tiempo y continuado con la representación".[51]

Después de ese fatídico estreno, la obra provocó, por primera vez en la carrera de Heiberg, una mala recepción por parte del público y la crítica. Tuvo solamente cinco funciones. A esto se sumó otra pena en el hecho de que, a raíz de esta representación, la autoestima profesional de Michael Wiehe, quien había actuado como Romeo, comenzó a deteriorarse a causa de la impresión que causó la crítica en él. Heiberg se culpa en cierto modo por todo ello.[52]

De este modo llegamos otra vez a *La crisis*. "Algún tiempo después de que yo hubiera interpretado a Julieta por segunda vez después de tantos años, se publicó en el verano de 1848 en el *Fædrelandet* un tratado seudónimo (de S. Kierkegaard) con el título: *La crisis y una crisis en la vida de una actriz*".[53] Probablemente, la razón por la cual esta publicación no

---

[50] *Et liv 2,* 171-72.
[51] *Et liv 2,* 169.
[52] *Et liv 2,* 169-71.

[53] *Et liv 2,* 171-72. "La lectura de este tratado, extraño en más de un aspecto, me hizo creer que era a mí y a mis esfuerzos artísticos a los que había hecho objeto de su pensamiento y de sus observaciones psicológicas. No pudo menos de ser tranquilizador y gratificante para mí leer el

ha sido el objeto hasta ahora de un estudio más detallado es porque trata de un problema aprentemente circunstancial con respecto a las cuestiones centrales de la obra de Kierkegaard. Pero, pienso que, justo porque se trata de una pieza menor dentro del gran rompecabezas, esto nos permite detenernos y analizar con lupa la dinámica interna de un texto clave indicador del lugar que ocupan las piezas centrales. Como hemos visto, la publicación de este texto tuvo un significado especial para Kierkegaard, tanto personal como profesionalmente, que reside fuera del contenido del mismo. Por eso, comprenderlo es de una importancia decisiva para comprender a su autor. Ciertamente merece ser leído de nuevo, y en especial, por la minuciosidad y el ludismo con los que coloca en tensión la conexión de la alegría humana con la disposición adecuada hacia el acontecimiento estético, a la vez que pone en tela de juicio la patogénesis burguesa del vínculo social entre espectáculo y espectador que la conjuran.

juicio que aquí se pronunciaba sobre mi en un tipo de papel que uno quisiera decir que estaba fuera de mi liga".

Capítulo I

Lo doble

El proyecto de Kierkegaard es siempre de carácter doble. Poesía y cristianismo son los dos rasgos principales de este doble carácter. Aún cuando todo el proyecto se afirma cristiano, lo que esta afirmación presupone es la *duplicidad* de carácter.[54] Porque incluso cuando el cristianismo, como sufrimiento real, se alza contra la poesía, como fantasía, éste ha de llegar a alzarse de una manera *poética* contra la poesía.[55] La duplicidad es "la señal de una reduplicación dialéctica"; la cual es a su vez signo de "seriedad".[56] Lo doble de cada momento en la serie que hace consistente a la figura del autor, equivale al eslabón y el remache que aseguran también la concatenación del poema. De este modo, el proyecto de Kierkegaard se dobla y se desdobla constantemente sobre el plano de fases de dos equivalencias diferenciales: la del cristianismo como *cuestión* y la de la poesía como *medio*. Lo que caracteriza a la figura del *poeta cristiano*, la cual nunca termina de

[54] Carl S. Hughes, *Kierkegaard and the Staging of Desire. Rhetoric and Performance in a Theology of Eros* (Nueva York: Fordham, 2014), 18. "After proclaiming his singular Christian purpose with one breath, he then asserts with the next that his texts are always "double"—that is, simultaneously aesthetic and religious. He maintains that "duplexity" (*Duplicitet*) or "equivocalness" (*Tvetydighed*) is essential to his rhetorical project"; Cfr. Søren Kierkegaard, *Mi punto de vista* (Buenos Aires: Aguilar, 1972), 38. "Pero ¿no hay una contradicción aquí?".
[55] Crites, "Introduction", 41. "For example, he argues in *The Works of Love* that the poet's task is in itself essentially non-Christian. But he certainly does not support any puritanical renunciation of poetry. A Christian can be a poet and enjoy poetry"; Cfr. Søren Kierkegaard, *Las obras del amor* (Salamanca: Sígueme, 2006), 44.
[56] Kierkegaard, *Mi punto de vista*, 39.

cristalizarse por completo en el propio autor, es ante todo su singularidad *enfáticamente* doble. Y así como decimos que hay una triada de estadios o esferas: lo estético, lo ético y lo religioso; podemos decir también que hay una triada etológica: la poesía, el cristianismo y lo doble.

Qué tanto lo doble constituye el ritmo de su proyecto lo verifica su propio testimonio, en un comentario suyo a la expresión "o lo uno, o lo otro" dentro de sus últimos escritos, durante la polémica de *El instante* en contra del cristianismo oficial. Al final de su vida, a Søren Kierkegaard la gente lo llamaría en la calle con el apodo "o lo uno o lo otro".[57] En un hermoso sentido esta corta y enigmática expresión, que es el título de su *opera prima*, se convirtió también así, involuntariamente, en el último de sus seudónimos. Esta curiosa fórmula es como la pauta sobre la cual se yuxtaponen los signos, a los cuales subyace continuamente esta intensa tribulación pendular: o lo uno, o lo otro, *Enten – Eller*, *aut – aut*.[58] "O lo uno, o lo otro" es, por decir así, el compás de su escritura y el metrónomo de sus ensayos. Si es cierto que la obra de Kierkegaard es una comunicación, en lugar de un sistema, entonces esta expresión es *su* mensaje. Y la multivocidad de la expresión no puede ser reducida ni a lo *uno* ni a lo *otro* porque es en esencia *duplicidad*, "un espejo tan brillante que donde pega el sol, rebota con un brillo doble".[59] De modo que, lo uno y lo otro no son en ningún momento ni el uno ni el otro, sino, por decir así, siempre y en todo momento, el uno para el otro.

---

[57] Søren Kierkegaard, *El instante* (Madrid: Trotta, 2012), 21: "Esto lo entiendo, y cómo no voy a entenderlo yo, que soy conocido por todos, aun por los chicos en la calle, por el nombre 'o lo uno o lo otro'. Voy a decir lo que es 'o lo uno o lo otro', ya que se supone que debo saberlo…"
[58] Kierkegaard, *El instante*, 21-2. "'O lo uno o lo otro' es la expresión ante la cual se abren las puertas y se muestran los ideales — ¡bendita visión!" Compárese, por ejemplo, con la fórmula "temor y temblor", que mantiene el mismo ritmo pero con un *tempo* suspensivo. "El temor y el temblor no son el *primus motor* en la vida cristiana, ya que esto es el amor; es más bien lo que el *péndulo* es para el reloj: es el *péndulo* de la vida cristiana". Kierkegaard, *Diarios III* (D.F.: UIA, 2015), 6.
[59] *El instante*, 21.

La "reduplicación dialéctica" en la cual se dobla y se desdobla la figura del autor, consiste en un juego de signos que se contrarrestan a sí mismos dentro del discurso, pero siempre como fases de transición dentro de una cadena de conversiones más amplia. La reduplicación o redoblamiento (*Fordoblelse*), uno de los principales neologismos que Kierkegaard introduce en la lengua danesa, significa al mismo tiempo la cristalina *ejecución* performativa del discurso y su *revocación* (también en sentido performativo): "ser existencialmente lo dicho" y "en la acción de uno, contraatacarse a uno mismo al mismo tiempo".[60] Este es el balance dialéctico de la reduplicación: que se trata de un tipo especial de congruencia que se alcanza solamente a través de la contradicción performativa. Pero, estos dos polos de la reduplicación no terminan nunca de cuajar en el mismo molde y se requiere siempre de una génesis distinta para emplazarlos manteniendo su diferencia. Por eso Kierkegaard no sólo habla de una reduplicación en el sentido de una doctrina performativa, sino que también emplea el término en el sentido más convencional de una estrategia retórica y una condición fonológica (*Reduplikation*): como un trabajo paciente de repetición y variación de palabras; como los balbuceos de los bebés cuando aprenden a hablar; "como la presión sobre el arado que determina la profundidad del surco".[61] De este modo, la reduplicación es también, ella misma, doble. Hay una reduplicación del signo condensada en la contradicción performativa y una reduplicación del ritmo dispersa en la modulación discursiva.

[60] *La dialéctica*, 15. "ejecuto lo que expreso", "soy lo que digo"; *Mi punto de vista*, 159. "correspondiendo al hecho de que un autor religioso *empieza* por una producción estética, y al hecho de que, en lugar de amarse a sí mismo y su propio provecho y de apoyar su esfuerzo creando ilusión, se odia y derriba las ilusiones".
[61] *Mi punto de vista*, 159. "una duplicación que es 'seriedad'".

La reduplicación del autor y la duplicidad del discurso, tienen su correlato también en un receptor escindido en dos figuras: "lector" y "oyente". En un sentido especial las obras estéticas y seudónimas son el ámbito que corresponde al lector. En un sentido más general, "el lector" es el receptor de todas las obras de Kierkegaard sin importar su especificidad. Puede decirse, en este sentido, que el lector es un *receptor visual de signos*. Al oyente, en cambio, le corresponde otro ámbito y obedece a otra lógica. Sabemos, por ejemplo, que Kierkegaard no fue solamente un escritor, sino que se procuró también a sí mismo una posición independiente como predicador en la Iglesia de Nuestra Señora (*Vor Frue Kirke*). [62] Dado que nunca tuvo propiamente ningúna investidura religiosa oficial, diremos que se trata de un tipo especial de predicador: itinerante, ocasional o incluso *freelance*; en virtud de la autonomía que debía acompañar a este rol.[63] "Porque si yo tuviera que vestirme con una capa de terciopelo con estrellas y cintas—y mencionar así el nombre de Cristo, me moriría de la vergüenza". Los *discursos* de Kierkegaard se remiten de este modo directamente a una audiencia contemporánea. Y el "oyente" es, en este sentido literal, el *receptor auditivo del ritmo* de los textos tal y como él los pronunció desde el púlpito. Se podría decir que este es el esquema a partir del cual entendemos la duplicidad lector/oyente en un sentido histórico.

Sin embargo, este esquematismo sigue siendo insuficiente para explicar la duplicidad del receptor a la que corresponde sólamente una superposición entre lector y oyente que emplaza al ritmo de un modo

---

[62] Clare Carlisle, "Venid a mí", *El filósofo del corazón. La inquieta vida de Søren Kierkegaard* (Barcelona: Taurus, 2021), 111-131. "Un hombre que estuvo escuchando su prédica dijo sentirse muy afectado por esa 'voz extremadamente débil pero maravillosamente expresiva'. Nunca había oído, dijo, 'una voz capaz de semejantes modulaciones, capaz de expresar matices tan delicados'. Y supo que jamás la olvidaría". (128)

[63]; *Diarios X*, 29. "Yo espero y creo que, con la asistencia de Dios, seré capaz de predicar libremente incluso si se me escupiera en la cara mientras subo al púlpito".

más estricto en la codificación literaria de la comunicación misma. El ritmo no se agota en la entonación y la modulación, sino que es *la literatura*, como el cuerpo puesto en el texto, lo que agota realmente su significado. Por un lado, el lector es la figura central en función de su capacidad de asimilar y sintetizar el carácter literario y poético de la obra como un todo. En este sentido el lector es una *actividad subjetiva* intrínseca y el oyente se subordina a él como una actividad auxiliar que estimula la apropiación a un nivel imaginario. Es por eso que, por ejemplo, los prólogos de los discursos edificantes se dirigen siempre al lector y no al oyente al que se refieren sus contenidos. La centralidad del lector también depende de la importancia que éste tiene como un remitente *póstumo* de la obra, es decir como actividad diferida e independiente; como *desconocimiento* entre lector y autor.[64] Sin embargo, en otro sentido, esa actividad se transfigura en un tipo singular de *resonancia* cuando se introduce la función del *lector en voz alta* en la que Kierkegaard tanto insiste a lo largo de su obra. Ésta otra figura es propiamente el doblez del lector y del oyente *en el mismo sujeto*.[65] En última instancia, la centralidad de la figura del lector queda invertida por completo por el esquema del *discurso* en sí mismo. El oyente, en este caso, se convierte en una pura *pasividad interactiva* atravesada y condicionada por la capacidad de *escucha subjetiva*, al mismo tiempo que se emplaza en ella como en una esfera superior. "En verdad, así como ha de haber un poder del discurso que es casi capaz de hacer milagros, así también hay un poder del oyente que, si quiere, es capaz de hacer milagros. Un oyente

[64] *Diarios VIII*, 107. "no sé dónde estás, no sé cuál es tu nombre, ni siquiera sé si existes […] sin embargo, tú eres mi esperanza. […] en ese caso él lee de manera tal que no busca mi conocimiento, sino que lo evita – y de ese modo es *mi* lector".
[65] Carlisle, *El filósofo*, 128. "Cuando escribe sus obras las lee en voz alta una y otra vez para hacerse con su ritmo y melodía. Pasa muchas horas así, 'como un flautista ensayando con su flauta', y durante esas horas se va 'enamorando del sonido del lenjuage, del lenguaje cuando resuena preñado de pensamiento'".

tal es el hombre serio; éste dice: 'quiero ser edificado', y he aquí que resulta edificado".[66] Toda vez que la *observación* de signos y contrastes en la obra de Kierkegaard permite subrayar los momentos discontinuos del acontecimiento de la subjetividad en el lector, la manera en la que ese mismo lector *escucha* el texto abre una nueva dimensión para la interpretación: como continuidad y entretejimiento de esos encajes subjetivos en el tejido de vida sobre el que están bordados.[67] De esta forma, el "sujeto psicológico" que los textos de Kierkegaard apuntan puede ser realmente apropiado como "sujeto del poema".[68] La tarea ahora es detectar, en la forma de subjetivación que conlleva la lectura de *La crisis*, la presencia de un sujeto de este tipo y su singularidad literaria bajo la figura del *espectador de teatro*. La forma de subjetivación del espectador, y su particular relación con el autor en el papel de crítico, tiene un lugar independiente que suplementa tanto la consolidación de la formación del lector como la continuación de la edificiación del oyente, a la vez que se enriquece de ambas.

Ahora bien, para introducir a este sujeto de carácter doble en la discusión, habrá que preguntarnos antes, ¿para qué introduce Kierkegaard, en primer lugar, el énfasis en la duplicidad? ¿Qué es lo que le interesa resolver? Lo hemos visto en la introducción, es un problema ligado al tiempo, un problema ligado a la *edad*. Conforme el autor se ha vuelto mayor, los otros pensarán que se ha vuelto religioso porque se ha vuelto viejo y para evitar esto es necesario establecer la duplicidad: que

---

[66] Søren Kierkegaard, *Escritos de Søren Kierkegaard 5. Discursos edificantes* (Madrid: Trotta, 2010), 435.
[67] Viallaneix, *El único*, 86. "A nosotros nos toca desarrollar laboriosamente, a lo largo de la continuidad del tiempo, lo que ha irrumpido en la discontinuidad y concentración del instante".
[68] Meschonnic, *La poética*, 50. "A partir de lo cual uno es llevado a pensar en términos de continuo una especificidad del sujeto que no se encuentra ni en el sujeto filosófico, ni en el sujeto psicológico […] No, ninguno de esos es el sujeto del poema del pensamiento, que tampoco es el autor, ni el individuo. Sino el trabajo mismo de subjetivación del lenguaje que hace que sea el continuo el que lleva, el que atraviesa y transforma todo el discurso".

lo religioso estuvo presente desde el principio y que lo estético está presente hasta el final. Por eso *La crisis y una crisis en la vida de una actriz* es la publicación que propiamente introduce la duplicidad como un tema en sí mismo en la obra de Kierkegaard, cuando es considerada como el contrapunto estético que concreta la simetría.

> Así como los *Dos discursos edificantes* aparecieron de dos a tres meses después de *Alternativa*, igualmente este pequeño artículo estético apareció de dos a tres meses después de los escritos puramente religiosos de dos años. Los *Dos discursos edificantes* y el pequeño artículo se corresponden el uno al otro inversamente y prueban inversamente que la duplicidad está tanto al principio como al final [...] Nadie, tal vez, en un sentido más profundo, ha advertido el significado del pequeño artículo, el cual indica que ahora la estructura dialéctica total de la profesión de escritor está completa.[69]

Pero, *La crisis* no sólo introduce la duplicidad dentro del corpus, sino que ella misma es doble de principio a fin. Debemos comenzar por observar con cuidado el título, el cuál ha generado diversas interpretaciones. La fórmula *La crisis y una crisis* implica la reduplicación en su doble acepción y con ello plantea un problema de interpretación. Del manuscrito de Kierkegaard fue borrado del margen un subtítulo: "De los papeles de uno muerto".[70] Esta nota al márgen implica un cambio de giro dentro de la obra, vista desde el punto de vista del temperamento. Pero también señala el lugar de una contradicción performativa, por lo demás, recurrente en el estilo crítico de Kierkegaard.[71] El que habla es uno que afirma estar muerto pero que, al hablar, contradice esta afirmación al

---

[69] *Mi punto de vista*, 29-30. "El período de los seudónimos había pasado, el autor religioso se había desembarazado del disfraz estético, y entonces, como testimonio y como una preocupación, apareció el pequeño artículo estético firmado con el seudónimo Inter et Inter. *Esto* puede dar una idea total de la profesión del escritor". Cfr. Westfall, "Writing S. Kierkegaard", 251. "The Kierkegaardian authorship does not seem to come closer and closer to religiousness, but seems to repeat itself, returning from the illusory directness of veronymous religiousness back into double reflection [...] If there is a center, it would seem to be "The Crisis," by the increasingly aptly named pseudonym, Inter et Inter".

[70] "Selected Entries", 412. Este gesto implica, a su vez, que él no sólo consideraba que este texto completaba un ciclo que se había iniciado con *O lo uno o lo otro*, sino que incluso puede remitirse a un ciclo más amplio iniciado por una publicación anterior: *De los papeles de alguien que todavía vive* (1838), su primera crítica literaria publicada.

[71] Ver *Postscriptum*, 311. "estar muerto en sentido socrático"

mismo tiempo que la enuncia. El signo de la reduplicación performativa que sigue al autor como una sombra, no obstante, se emplaza también sobre una reduplicación de ritmo en la figura retórica: *La crisis y una crisis*. Esta es propiamente la reduplicación que nos toca analizar. Como lo hemos visto en la introducción, originalmente el título del manuscrito era *La crisis en la vida de una actriz*, pero durante los preparativos para su publicación Kierkegaard introduce la plabra *crisis* una segunda vez de modo que aparezca dos veces en la inscripción. Sin embargo, la palabra "crisis" no aparece ni una sola vez en el contenido de todo el artículo. La crisis es, entonces, doble y doblemente enigmática. El artículo trata desde el inicio, y consistentemente hasta el final, sobre *una crisis en la vida de una actriz*, pero con ello queda como una incógnita el significado de *La crisis* que la antecede. ¿Cuál es, pues, *La crisis*? ¿Y cómo se relaciona ésta exactamente con la particularidad de la *crisis en la vida de una actriz* respecto de la cual ella parece constituir una instancia más general? Este es el problema que persiste a lo largo de la lectura de todo el artículo y que hay que resolver tanto al principio como al final de la interpretación.

El drama

Alle Übergänge sind Krisen,
und ist eine Krise nicht Krankheit?

Johann Wolfgang von Goethe
Wilhelm Meisters Lehrjare

Por más que pertenezca al ámbito de la farándula, o precisamente gracias a ello, el *concepto* de las actrices famosas que se deriva de la exposición de Inter et Inter, no deja de suplementar indirectamente la cuestión de la *fe* que recorre la obra de Kierkegaard; por intermediación de la *fuerza* con la que toda actriz famosa debe poder sobrellevar la fetichización tras la cual ejerce presión sobre ella el principal gaje de su oficio: el continuo acoso del *escándalo*.

El prejuicio y la trivialidad, el chismorreo y el mal gusto, el encaprichamiento y el embrutecimiento, en una palabra: la incomprensión y la insatisfacción que la rodean; pueden hacer que una actriz tenga que vivir al borde de la extinción. Ya sea que se la retrate escapando del depresivo abismo del olvido o consumiéndose en el exaltado furor de la fama; la exposición de este borde, él mismo entendido como una obra de arte, representa en escena el drama de una *crisis universal del espíritu*. O bien el espíritu se pone a sí mismo por medio de su libre entrega al ideal; o bien se hunde sin remedio lenta y enajenadamente en la desesperación.

En la edad de su primera juventud, el talento de la *jovencita* que debe convertirse en actriz se distingue por diversas cualidades *naturales*, un múltiple acercamiento gradual a la definición de un *algo omnipotente indefinible* que ella posee: su *suerte*, su *juventud* en sentido propio, su *relación con la tensión escénica*, su *plenitud de alma* y su *voz*. Cada una de estas cualidades puede subdividirse en otras subordinadas a ellas. Por ejemplo, Inter et Inter señala que la suerte de la actriz es omnipresente, fiel e invisible para los críticos sesudos.

Pasan los años y la primera edad se convierte en una segunda, en la que las cualidades naturales de la suerte y la juventud no se desvanecen sino que, sin dejar de ser esencialmente admirables, sirven ahora a la producción de una *segunda juventud* por medio de la maestría sobre la

técnica actoral; es decir, por medio del incremento de esas mismas cualidades del talento a la segunda potencia a través de una relación ideal con la idea, a través de una *metamorfosis*. El momento del desarrollo de la actriz en el que se inscribe la crítica de Inter et Inter corresponde al momento de la metamorfosis. Así, el relleno del concepto en formación del espectador en cuestión, al que se remite la crítica, se derrama más y más en dos moldes adyacentes singulares, en dos clases contrapuestas de acontecimiento subjetivo, en función de los requerimientos del discurso: el *recuerdo* y la *anticipación*. La fuerza y la vivacidad imprimen al recuerdo su forma; y el recuerdo toma de su forma la idealidad que, proyectada sobre el presente por medios críticos, debe suscitar la anticipación o la explicación de la metamorfosis. El balance entre la urgencia de la idealidad y la paciencia de la explicación condicionan y constituyen el carácter *esencial* de la crítica, como capacidad de captura del punto de transición de una edad a otra en el tiempo, a través de una concepción adecuada del *momento*.

Aquello que ha sido sorprendentemente ignorado en la exégesis de *La crisis* es que la presión del tiempo, el descontento del público, las digresiones de la crítica, el auge de la industria cultural y las tribulaciones del interés nacional; imprimen a la cuestión un sentido que acentúa el carácter *social y ejemplar* de la superación de una crisis existencial y profesional *en contraste* con los esfuerzos fallidos de trascender la desesperación patente a todas luces en la crisis de 1848. ¿Cuál es pues *La crisis*? La crisis es: *enfermedad*. La crisis es *pública*, por su aspecto generalizado, y *dialéctica*, por su carácter espiritual. En resumen, la crisis en cuestión es *desesperación*.[72] La admiración del público por los encantos

[72] Søren Kierkegaard, *La enfermedad mortal*, 46. "En el caso de las enfermedades suele hablarse de una crisis, pero no en el caso de la salud. […] Pero en lo espiritual —o considerando al hombre como espíritu— tanto la salud como la enfermedad son críticas, no dándose ninguna salud inmediata del espíritu". En efecto, muy pocos de los estudios académicos toman una posibilidad

de la primera juventud de la actriz se convierten, en la transición a la segunda edad, en la ilusión auxiliar de una contraefectuación ansiosa derivada de la incomprensión de la potenciación de sus cualidades. En esto coinciden perspectivas tan dispares como las de Kierkegaard y Johan Ludvig Heiberg en relación con el carácter cultural de la crisis de su época: algo tan simple como el mal gusto estético del pequeño burgués es en realidad el signo de una crueldad metafísica; y, por ello, amerita un correctivo crítico.[73] Así como, en un sentido estético, la incomprensión ansiosa de la metamorfosis suplanta al fantasioso embelesamiento por la primera edad; en un sentido social, la súbita irrupción de la crisis en el curso entusiasta de la época suscita la disipación; una efervescente desesperación oculta detrás del barullo de diversas ocupaciones y distracciones aparentemente benévolas.

La potenciación del talento de la actriz ejemplifica también una potenciación de la desesperación que recae sobre cada individuo particular, como condición inicial para trascender la desesperación, pero también como peligro, es decir, como peligro de hundirse en la desesperación.[74] Por eso la potenciación, de carácter doble, no se basta por sí sola para retratar por completo la dificultad. La dificultad consiste en encontrar el punto de partida arquimédico para la potenciación. El perfeccionamiento de la actuación debe coincidir con el ritmo adecuado

---

como esta con seriedad en relación con el artículo. Con la excpeción de Crites ("Notes to *The Crisis*", 129), la mayoría explican la reduplicación de la "crisis" *exclusivamente* como una crisis del autor simultánea a la crisis de la actriz. Una caracterización similar a la que hago aquí, inclinada a considerar la crisis social y cultural de la época en la explicación del artículo, puede encontrarse en Jørgen Bukdahl, "The Coteries of the Cultivated", *Søren Kierkgaard and the Common Man* (Copenhaguen: Eerdmans Publishing, 2001), 60-1."At bottom Kierkegaard's essay was also an attack on the public […] one of the final steps in his long battle against the coteries of the cultivated". Quien, por otra parte, ha colocado *La enfermedad mortal* en relación con la crisis de '48 ha sido Stewart, "La revolución de 1848 y *La enfermedad mortal*", *Søren Kierkegaard*, 189-92.

[73] Cfr. George Pattison, "Søren Kierkgaard: A Theater Critic of the Heiberg School", en *Kierkegaard and his Contemporaries: The Culture of Golden Age in Denmark* (Berlin: De Gruyter, 2003), 319-29.

[74] Kierkegaard, *La enfermedad mortal*, 64.

de la apreciación como condición crítica de una transformación cualitativa *del espectador*. La parálisis ansiosa del espectador ante la omnisciencia del espectáculo sólo puede ser destrabada por un acontecimiento teatral capaz de sintonizar la intensidad de la potenciación misma; una desaceleración del tiempo en el acontecimiento ligada al ritmo *justo* de la apreciación. Por eso la crítica no puede servirse solamente del recuerdo de la primera admiración para dar cuenta de la potenciación escénica de las cualidades originales, sino que, al mismo tiempo, debe hacer que el espectador *desespere* de su ansiosa reflexión por medio de la anticipación.

> Recordemos una vez más lo que se ha dicho aquí ya varias veces: si hubiera un esteta esencial viviendo al mismo tiempo que la joven actriz, y se le pidiera que intentara evaluarla a ella o a alguna de sus actuaciones críticamente, probablemente él diría: no, todavía no ha llegado realmente su hora.[75]

El entrenamiento de años prepara a la actriz para el acontecimiento decisivo, que no podría acontecer sin que el paso del tiempo vaya incrementando la tensión entre el talento y el reconocimiento. "Han pasado catorce años y ahora ella tiene treinta y un años".[76] Pero la curiosidad del público, que alimenta durante ese periodo el desmedido crecimiento de su fama, y con ello refuerza la reacción normalizada de placer en el embelesado asentimiento ante su figura, se ha vuelto ciega ante el acontecimiento en su forma acabada. "Sí, el regocijo humano por la excepción es extraño, casi desde el primer y más alto momento de gozo la curiosidad prepara su emboscada".[77] Esta edad intermedia de formación, en la que se dispara la celebridad de la actriz, sirve a Inter et

---

[75] KKS II:100.

[76] KKS III:101. "A lo largo de estos no pocos años, ha sido objeto constante del reconocimiento y la admiración."

[77] KKS II:100. "Pues no se trata de envidia, ni mucho menos; sino de una suerte de encaprichamiento [*Forfippethed*] de la admiración, que, por así decirlo, al principio no conoce otra cosa que el júbilo [*Jubel*], hasta que, todavía en el primer año, comienza a desarrollar este nerviosismo letal [*dræbende Spænding*], que [sólo] por pura admiración admira de una manera casi sospechosa".

Inter para diagnosticar el anudamiendo de una distorsión, signo del disimulado decline social, cuya norma es la compulsión a la reiteración hueca de la palabra y el gesto; y su consecuente trastocamiento en sonsonete y pantomima.

> Permítanme sugerir el paso del tiempo sirviéndome de este intervalo con el fin de hacer algunas observaciones. No hay que dejarnos engañar por la apariencia del descuidado cálculo de la suma completa de sus atributos y entonces ser llevados incomprensivamente a envidiarle esa admiración. Consideremos más bien cuánta estupidez está mezclada con el constante ajetreo de este trivial reconocimiento; y, sobre todo, no olvidemos lo que significa que admirarla, durante estos catorce años, se haya convertido en una costumbre de sus contemporáneos. Si queremos hacer bien el cálculo, no seamos tan injustos con ella como para olvidarnos de restar esto al supuesto esplendor de la admiración. Oh, qué pocas veces se ha encontrado a una persona, y mucho menos a una generación, que no haya sido embaucada por la costumbre; de modo que, si bien la expresión de reconocimiento no cambia, esa expresión sin alteración se ha convertido en otra cosa por el efecto de la costumbre; de modo que, eso que literalmente es lo mismo, sin embargo ahora suena tan débil, tan mecánico, tan seco [*ubetonet*], aunque se haya dicho lo mismo.[78]

Sirviéndose del devenir actriz de la jovencita debutante, Inter et Inter alude también en este pasaje, por contraste con el público, a los vestigios de su consagración como ídolo nacional, los cuales anticipan la dificultad de su confirmación interior; y, en consecuencia, la victoria de su "alegre gratitud" detrás de su aparente fracaso.[79] "Debuta, pues, a los 17 años. Su aparición es, por supuesto, un triunfo; y en el mismo momento su vida se transforma en un asunto de relevancia nacional".[80] En un sentido histórico, las distintas edades de la actriz son el correlato de periodos de

---

[78] KKS III:101. "Oh, en el mundo se habla mucho de seductores y seducciones, pero cuántos son los que en verdad no se engañan a sí mismos por la costumbre; de modo que parecen inmutables y, sin embargo, su ser interior está en deterioro; de modo que aman ciertamente a las mismas personas, las aman, pero de una manera tan cauta, tan austera; de modo que usan las mismas tiernas expresiones, pero las hacen sonar tan débiles, tan impotentes, tan lánguidas".

[79] Cfr. Søren Kierkegaard, "La confirmación en el hombre interior", en *Escritos de Søren Kierkegaard, Volumen 5* (Madrid: Trotta, 2010), 109. En alusión a Pablo, que en 2 Corintios 4:16 dice: "aunque nuestro hombre exterior se corrompe, el interior se renueva día a día".

[80] KKS II:100. "Entonces admirarla se convierte así en un deber nacional y en una preocupación común cuidar de esta rara planta. Por desgracia, se sigue como una consecuencia natural de la debilidad humana el que, si bien esto no pueda llamarse un deber, se convierta también en un asunto de interés para la curiosidad ver cuánto tiempo ella puede durar".

florecimiento y estancamiento político de la sociedad danesa, que a su vez se imprimen en las tendencias estéticas generales. Durante el éxito de su primera juventud; la tendencia hacia el vodevil y el drama romántico, por un lado, y el auge del folclor nacionalista y la crítica sensacionalista, por el otro, emergieron dentro de un periodo de florecimeinto económico durante la década de 1830 que siguió al periodo de colapso y bancarrota del Estado danés tras las guerras napoléonicas en 1813. "Así como *La hija del regimiento* es considerada por todo el regimiento como una hija, ella se convierte en la hija de la nación".[81] Después, durante su periódo de formación y en el momento de su transformación durante la crisis de 1848, el estancamiento de las formas románticas y la reacción del clasicismo anticipan el nacimiento del realismo en el drama moderno. Ante todo, ello también significa que la crisis y metamorfosis de la actriz encarna una crisis y metamorfosis del género escénico en el que su arte se emplaza. En el drama de finales del siglo XIX, las fantasías y los bellos sueños con que el romanticismo ilusionó a la juventud de una generación entera, transmutan en un repugnante delirio; una forma de vida quimérica, pesarosa y lamentable que, por otra parte, fue capaz de fermentar en su cochambre aquel género mayor con el que el romanticismo sólo pudo soñar: lo trágico moderno. El papel de la actriz en este drama no es únicamente Julieta, sino que en cuanto ella interpreta a Julieta en ese preciso momento y por segunda vez, juega un papel especial en la historia de la consumación del romanticismo; y en el fracaso de éste en la producción de un humor trágico.[82]

---

[81] KKS II:100. "Basta con verla por primera vez para convencerse de que sería difícil encontrar en cada generación más de una mujer tan excepcional y felizmente talentosa como ella". *La fille du régiment* es una ópera cómica en dos actos de Gaetano Donizetti estrenada en Paris en 1840, escrita en francés por Bayard y Saint-Georges, famosa por el aria: "*Ah*! *Mes amis, quel jour de fête!*".
[82] *Ver* Ulla Kallenbach, "'Beautiful Dream' or 'Loathsome Delusion': Imagination and Ideality in Nineteenth-Century Denmark", *European Romantic Review*, 29:1 (2018), 51-61. "This

Dondequiera que se ha instalado la desesperación como motor de la vida inconsciente de una época, significa que ésta ya ha perdido la relación ordinaria, incluso podría decirse inocente, que podría establecer con las fantasías, la imaginación y las ilusiones. La fascinación por el espectáculo, insumo subsidiario de la desesperación, suplementa la falta de ilusión. Ligado originalmente a su ídolo por un sentimiento de obediencia hasta cierto punto genuina, el espectador se convierte ahora en el recipiente de un desafinado consentimiento. Su disposición hacia el acontecimiento se contamina de la desilusión y del mortífero nerviosismo de la "ley de los fuegos artificiales".[83] En lugar de sentir el

problematization of imagination and ideality by way of the theater and the art of acting is evident in the works of philosopher Søren Kierkegaard and actress Johanne Luise Heiberg whose writings may be seen as a reaction to the veneration and more uncritical stance that had dominated the first half of the century". El texto de Kallenbach sobre la transformación de la perspectiva sobre la imaginación en la teoría poética y escénica danesa, permite situar el modo en el que la publicación de *La crisis* anticipa la desilusión respecto del *Aladdin* de Oehlenschläger que Georg Brandes percibe, por ejemplo, en el *Per Gynt* de Ibsen. Al mismo tiempo que la conecta con la evolución del pensamiento sobre la técnica actoral y su relación con la imaginación y la producción de imágenes, incluyendo a la misma Heiberg en la discusión. Esto incorpora la transición de género de la que he hablado, como transición del género romántico al género realista.

Un ejemplo cinematográfico puede mostrar con mayor precisión aquello de lo que aquí se trata. Usaré para este fin una descripción de la película *Sunset Boulevard* (1950), la magistral y oscura comedia *noir* de Billy Wilder. En esta película, Joe Gillis, un guionista en apuros, narra en *flashback* su propia muerte a manos de Norma Desmond (Gloria Swanson), una antigua estrella del cine mudo, que ahora tiene alrededor de 50 años. Joe llega por accidente, escapando de sus deudores, a la mansión de Norma, quien lo acoge un poco a la fuerza y un poco a condición de que él la acompañe en su delirio. Día y noche se dedica a editar un guión redactado por Norma sobre Salomé, que ella misma piensa protagonizar. Pero cuando los directores de Paramount rechazan el guión como signo de locura, aunque intimidados a su vez por la sola presencia de la actriz en el *set*, comienza el colapso de Norma. En este caso la joven contrincante de la actriz consagrada es la analista de guiones Betty Schaefer (Nancy Olsen), quien a pesar de sus encantos juveniles es desterrada por la imponente figura de Norma, cuya cautivadora demencia no conoce ningún límite. Además de retratar una muy singular crisis de actriz, esta película tiene la virtud de colocarla en relación directa con la transición del medio del cine mudo al cine sonoro. *Sunset Boulevard* sirve como ejemplo de una crisis negativa, en la que la desesperación y la enajenación se apoderan por completo de la actriz, quien en los últimos cuadros desciende alucinada por los escalones de su mansión para ser aprehendida por la policía tras asesinar a Joe, iluminada por los reflectores de la prensa, mientras su ominoso mayordomo finge dirigir su escena y ella queda en primer plano. En esta representación queda retratada la correspondencia entre la crisis de una actriz eminente y la crisis del medio mismo de la representación de la crisis, como crisis del cine mudo en la crisis de su *vedette*.

[83] Kierkegaard, *Diarios VIII*, 36."Todo fenómeno de la naturaleza *tranquiliza*, y tanto más cuanto más tiempo se lo vea o escuche. Todo artefacto provoca impaciencia. A fin de cuentas, la ley de los fuegos artificiales es que duren cinco minutos, cuanto menos tiempo, mejor". Søren Kierkgaard, *Discursos edificantes para diversos estados de ánimo* (Ciudad de México: UIA, 2018), 192-

tiempo desacelerarse en anticipación dentro del acontecimiento, una ansiosa expectativa, reminiscente del *scrolling* contemporáneo, no ha visto todavía disiparse el primer destello artificial y ya ansía el tercero; impiendiendo que el acontecimiento tenga lugar en absoluto. Podría pensarse que la ansiedad y la anticipación son sinónimos o complementarios, pero en realidad son lo contrario. La ansiedad, sin un punto de apoyo a parte de la inestable presuposición de sí misma, teme y desea un futuro que nunca alcanza a aprehender. La anticipación, en cambio, equilibrada en el punto fijo del recuerdo, *recibe* el futuro con las manos abiertas. El nerviosismo ansioso del espectador, condicionado por la pirotecnia chatarra del espectáculo, asfixia, con el lazo estrangulador de la estupefacción, la posibilidad de gozar estéticamente y, con ello, la capacidad de amornizar la sensibilidad; de *estar presente en espíritu*.[84] El espectador se siente completamente desorientado, por esta razón, frente a la dignidad del acontecimiento teatral, frente a la metamorfosis de la actriz; y en lugar de incorporarse al vaivén de la subjetivación en la ralentización del tiempo, refleja su hueca figura en la pérdida ansiosa del mismo. En una palabra, la posibilidad de una ilusión vital, gozosa, entusiasta y natural, es decir, *compartida*, ha sido sustituida por una desilusión enfermiza, privada y artificialmente sostenida, atrapada en el espesor de su propio nerviosismo.

De un modo similar, pero inverso, a cómo la auténtica originalidad de la actriz ha sido convertida en un extraño fetiche, el aura del rey,

---

3. "Así es como esa llamarada engañosa destella y en un momento se desvanece en nada, así también debe ser el alma de quien conoce sólo este tipo de distracción — en el minuto de la distracción se desespera por la longitud del tiempo".

[84] Así apunta Crites, "Introduction", 36, lo que parece considerar el problema central que aborda *La crisis* en cuanto pieza "estética": la autonomía del gozo en el arte. "Kierkegaard insisted that the aesthetic, beyond the ravages of times and the ardoussness of individuality, carries its own legitimate and quite autonomous satisfaction […] Art and any other intense experience or reflection, has the effect of sharpening sensibilities and deepening one's own comprehension of the heights and depths, the order and the complexity, the menace, the beauty, and the wonder of the world of experience".

símbolo dependiente de su improbabilidad, ha quedado reducida al inexistente manto de la habitualidad.

> Si un rey visitara a una familia humilde — sí, la familia se sentiría honrada, orgullosa, casi abrumada de tener esta suerte. Pero si su Majestad siguiera visitando a la misma familia todos los días, ¿cuánto tiempo pasaría antes de que el rey casi tuviera que hacer un esfuerzo para dar cierta importancia al hecho de visitar a esta familia? Mientras que esta familia, sin alteración y por costumbre, seguría diciendo: le damos gracias por este gran honor.[85]

Toda fetichización, después de todo, se regodea al principio de un vano sentimentalismo que termina inaugurando nuevas formas de insensibilidad. Contra el sacrificio fetichista de la actriz en el altar de la jovencita, Inter et Inter coloca el énfasis final del análisis de las cualidades del talento en aquellas que no implican ningún tipo de misterio esencial, sino que dependen ya casi enteramente de la técnica actoral. "Sus *posesiones definibles*, en cambio son, por supuesto, fáciles de precisar. No sólo tiene un encanto natural sino que también tiene entrenamiento".[86] Toda esa misteriosa aura que se supone natural en las cualidades originales, se revela ordinaria en retrospectiva, como por efecto de un desencantamiento que, no obstante, es condición de la verdadera admiración. El milagro que representa la actriz no es resultado de una anomalía de la naturaleza, sino que es la cristalización natural de su suerte, detonada por su propio esfuerzo. "Como habilidad auxiliar, tiene la mayor parte de aquello por lo que una bailarina pone todo su empeño en conseguir".[87] Así, la autenticidad de las cualidades del talento se va revelando más y más, no como un tesoro oculto y resplandeciente, sino como algo aún más inesperado; como lo más técnico, lo más ordinario, lo más convencional. Es por eso que la última cualidad descrita es la primera y más inmediata cualidad del entrenamiento actoral: la voz. No debemos olvidar que el arte dramático de la actuación en la *Retórica*

[85] KKS III:101.
[86] KKS II:99.
[87] KKS II:100.

(III:1403b27) de Aristóteles es denominado con el término ὑπόκρισις, de donde deriva la palabra "hipocresía", formado por las palabras *hypo* "bajo" y *krísis*, en este caso "juicio" o "decisión"; lo cual expresa que la condición del actor es estar-en-crisis en la medida en que esto significa estar sometido al juicio del espectador; y éste arte de la crisis reside a su vez en la voz: φωνή.[88]

> Su dicción es correcta y exacta. Su voz no es atropellada, sino educada, sin chirridos ni hiatos. Recita completa y claramente cada una de las palabras, sin quedárselas ella o para ella sola, pero sin regalarlas libremente tampoco como si fueran nada. Articula a la perfección, incluso cuando susurra. Sabe usar su voz, y sobre todo, algo que tan felizmente corresponde a sus otras cualidades, sabe cómo usarla incluso para los diálogos insignificantes, las digresiones conversacionales que se dicen de pasada.[89]

Una vez que se ha afirmado ya el carácter doble de la crisis como crisis existencial y de época, como prueba y enfermedad, entonces es posible, ahora sí, derivar la reduplicación de la crisis como simultaneidad entre la crisis de la actriz y la del autor. Como he indicado atrás, el primer aspecto de la crisis del autor era el de una llana crisis de edad. No tanto, sin embargo, en el sentido de una preocupación por la edad en sí misma, sino por el efecto sofístico de la edad sobre las condiciones de exposición de la verdad. "De todos los sofistas, el tiempo es el más peligroso; y de todos los sofistas peligrosos, la costumbre es el más astuto".[90] La crisis de la actriz se presenta a su vez como crisis de edad; y ahí donde el sofisma suponía del autor que su religiosidad era producto de su vejez; éste supone de la actriz que por hacerse mayor *ergo* su repertorio debe haber cambiado.[91]

---

[88] Luego, y tal vez más importantemente aún para los fines de este trabajo, Aristóteles hace una alusión indirecta al mismo concepto en la *Poética* (1447ª15-25), a propósito de las formas primarias de imitación de la naturaleza. "Pues tal como hay quienes imitan muchas cosas (unos por arte y otros por costumbre) representándolas mediante colores y figuras, y hay quienes lo hacen mediante la voz, lo mismo ocurre con las artes: todas ellas hacen imitación mediante el ritmo, el lenguaje y la armonía".
[89] KKS II:100.
[90] KKS III:101.
[91] KKS III:101. "Ya es suficientemente difícil notar que uno cambia poco a poco con los años."

Así como las voces del público y de los críticos van perdiendo su tono original, las voces del autor y de la actriz se mantienen en la potenciación. Irónicamente, conforme más claro se ha hecho el mensaje de la obra de arte en el tiempo, más se ha distorsionado la capacidad de reacción del espectador ante ella. ¿Porqué se produce esta curiosa contradicción sino porque en primer lugar el mensaje no correspondía, aún si la satisfacía, a la demanda de una significación inmediata? Mientras el mensaje tuvo la apariencia difusa de una forma variable, propiciada en parte por la juventud inmediata de la artista y el escritor, ésta encajó circunstancialmente con los estándares de relativización de la industria cultural. Pero la verdad de la obra se relaciona con un sujeto que se transforma en el tiempo, y no es la alteración de su forma lo que produce la distorsión, sino la infidelidad del sujeto a la forma. "El fraude de la costumbre es que uno permanece inmutable siendo el mismo, que uno dice lo mismo sin alteración, mientras que en realidad ha cambiado por completo y dice lo mismo, pero de una manera completamente diferente".[92] Esta es la diferencia que hay entre un espectador de teatro crítico y el público de la industria cultural; que él no mantiene una forma automatizada de apreciación mientras desvaría en su interior, sino que espera callado y constante al momento adecuado para enlazar su íntima apreciación con la forma acabada.

Aquello que pretende volver obsoleta a la actriz es, en el fondo, la reinvención de la industria cultural, y este conflicto se convierte en un drama universal, en la medida en la que supone una cuestión de igual importancia para cada uno de los espectadores. La depresión y el odio de sí derivados de la enajenación de la ilusión cooptada por la dictadura de la novedad y la fabricación en masa de una obsesión egodistónica por la

[92] KKS III:101.

juventud, que conjura la presencia de espíritu en el ser humano, es siempre una condición de producción de la revolución cultural en curso. La satisfacción en la figura de la jovencita no es de ninguna manera una satisfacción estética, sino la satisfacción derivada de la distracción de la insatisfacción de sí. En el drama de la lucha de la actriz por sobrevivir, la autosuficiencia natural de la juventud, que existe perfectamente en el idilio de sí misma, se enfrenta a la toda penetrante insuficiencia de espíritu, que no reconoce idilio alguno. La estética es, a pesar de su obstinada autonomía, contraria a la autosuficiencia. La efervescencia de espíritu se reconoce en la actriz por el signo de lo común inmediato de su pasión. Aun si esto parece contraproducente, o precisamente por esta razón, lo religioso está presente en la pasión artística enajenada que conduce la ejecución, de tal modo que aún en su enajenación es inmediatamente un servicio común. La intransigencia y estrechez del embelesamiento fetichista se resiste más y más contra esta posibilidad, que se revela más y más conforme el tiempo suprime las condiciones del embelesamiento.

La epidemia de la desesperación sofoca la presencia de espíritu por medio del desarrollo progresivo de trastornos de auto-desilusión ansiosa y simulacros de comunicación huecos. Es por eso que la mayor de las cualidades del talento de la actriz, aquella en donde se rompe la indefinición de lo indefinible de su posesión, se define precisamente por su relación con la ansiedad; tanto en el sentido de una ansiedad que afecta la performatividad de la actriz, como en el de una afección del espectador que requiere tratamiento específico. "Su posesión indefinible finalmente significa: *que ella está en la relación correcta con la tensión en el escenario*". [93] La relación natural de la actriz con la tensión escénica

[93] KKS II:99.

compele al espectador a adoptar una postura diferente de cara a la ansiedad; lo compele a introducir una inversión de la relación de las fuerzas que conjuran el espíritu en su interior.

> Toda tensión, según la dialéctica de la propia dialéctica, puede afectar de dos maneras. Puede evidenciar el afán que resulta de ésta, pero también puede hacer lo contrario, puede disimular el afán, y no sólo disimularlo, sino continuamente convertirlo, transformarlo y transfigurarlo en ligereza.[94]

La enfermedad dispone el espacio según la norma de una pesadez sin contraste. La pesada carga de la enajenación de las facultades del talento en una maraña de inútiles funciones subsidiarias obstruye el gozo estético de la producción. Pero, así como un gran peso es una carga para el cuerpo cuando está sobre él, si ese peso se ata al cuerpo por medio de, por ejemplo, una polea, entonces el peso eleva al cuerpo en el aire.[95] "En el habla cotidiana hablamos de hacernos ligeros desprendiéndonos de las cargas, y esta perspectiva subyace a todas las formas triviales de ver la vida [*trivielle Livsanskuelser*]. Pero en un sentido poético o filosófico más alto ocurre lo contrario: uno se vuelve ligero con ayuda de la pesadez, uno se columpia alto y libre con ayuda de la presión".[96] La doble disposición de la pesadez sirve como metáfora del modo de revertir la disgregación de las facultades sirviéndose de la enfermedad misma que las aqueja. Así como confluyen los polos del afán y la ligereza, de la dificultad y la motivación, en una sóla visión de la vida, así también debe confluir la potenciación del talento con el agravamiento de la dolencia. La consecuencia necesaria de ello es la concentración o síntesis de espíritu. Las facultades independientes del talento, casi siempre en desacuerdo una con otra, desorientadas por la indecisión permanente

---

[94] KKS II:99. "La ligereza se apoya entonces en el afán producido por la tensión, pero esto no se ve, ni siquiera se lo sospecha, sólo la ligereza es evidente".
[95] KKS II:99. "Un objeto pesado puede presionar algo hacia abajo, pero también puede disimular a la inversa el hecho de que es pesado y expresar la pesadez por su contrario, elevando algo en el aire".
[96] KKS II:99.

entre dos intereses separados, son canalizadas en la potenciación por la fuerza de un *interés doble* en *la misma cosa*. Estar en la relación correcta con la tensión en el escenario equivale a mantener este equilibro doble, entre la fuerza que hunde y la que rescata, entre ser arrojado y ser elevado, lo cual no puede ocurrir sin una gran crisis; una resistencia formidable del talento ante la difusa presión del juicio del gusto.

> Los astros flotan en el espacio gracias a su enorme peso; los pájaros vuelan con ayuda de una tremenda resistencia del aire; la ligera levitación de la fe ocurre justo con la ayuda de una pesadez prodigiosa; la más alta elevación de la esperanza ocurre justo con la ayuda de la dificultad y la presión de la adversidad. Tener que mantener, pues, la ilusión escénica y el peso de todas esas miradas, es una tremenda carga para una sola persona. Por lo que, ahí donde falta esta feliz relación con la tensión, ni siquiera el más alto grado de destreza profesional puede disimular del todo la carga. Pero, cuando la feliz relación está presente, la pesadez de la carga es continuamente transformada en ligereza. Así es como ocurre con la joven actriz.[97]

La descripción de la proeza de la actriz oscila entre la metáfora natural y la espiritual. En un sentido histórico, la subyugación de las fuerzas de la naturaleza también ha sido la condición para las producciones del espíritu. En un sentido religioso, según el importante mantra *Ab Modgang Er Medgang* que mantiene la cohesión del ritmo, la transubstanciación de la dificultad en bendición, de la tribulación en esperanza, es condición de la genuina conversión. En este caso particular, *dominar* la fuerza del talento ha sido la condición para la consolidación de la profesión artística. Y la actriz sobrevuela ahora el escenario justo como el pájaro de quien el cristiano debe aprender a vivir.[98] La identificación entre la actriz y el pájaro equivale, en el esquema de la filosofía de Kierkegaard, a una identificación más profunda entre lo estético y lo religioso. Así como la contemplación estética del pájaro persiste en la formación religiosa del

---

[97] KKS II:99.

[98] Søren Kierkegaard, *Discursos cristianos* (Ciudad de México: UIA, 61), 61. "Por lo tanto, vive sin la preocupación de la grandeza porque como ya se ha dicho se puede existir de esta manera. Y cuando se encuentra a alguien así en la grandeza, entonces es un ave, o si es un hombre y vive como el ave, entonces es cristiano."

cristiano, de un modo similar la fe es llamada a ilustrar el paso de la actriz a través de la crisis, como suplemento religioso de la creación artística. Al parecer, todo lo incandescente se robustece en el aire.

Tenemos nuestra visión: la producción teatral es también un problema de física y de ética; el punto arquimédico para formar estéticamente la potenciación de espíritu del espectador habría sido una imposibilidad en circunstancias menos críticas. La evolución de las facultades del talento como consecuencia de la relación natural con la tensión, como relación entre el genio performativo y la ansiedad entre bastidores, se cristaliza en la figura del pájaro. "Ella se encuentra en su elemento en la tensión del escenario, justo ahí es donde se vuelve tan ligera como un pájaro. Es precisamente el peso lo que la vuelve ligera y la presión lo que la columpia tan alto".[99] La desinhibición de fuerzas propiciada por la presión de la crisis potencia la ejecución en lugar de detenerla. Pero el equilibro en la desinhibición tiene que conseguirse en el límite de la ansiedad. La maximización del potencial de la ansiedad hasta su límite es la que, en el momento de la distensión, destraba por completo la ejecución.[100]

---

[99] KKS II:99.

[100] KKS II:99. "No queda ningún rastro de ansiedad". Para ilustrar esta idea me serviré de otro ejemplo de una crisis de actriz retratada en el cine. Esta vez me refiero a *Opening Night* (1977), el desgarrador drama existencial de John Cassavetes, una febril exposición del carácter indomable de Myrtle Gordon (Gena Rowlands), una actriz de teatro de alrededor de 40 años al borde del colapso consumida por el miedo a la vejez, la irrelevancia y el alcoholismo, cuyo mundo se fractura tras la muerte trágica de Nancy, una joven admiradora, al inicio de la película. Este suceso desencadena en la actriz una crisis existencial que borra los límites entre su personaje en *The Second Woman* —una obra sobre una mujer que enfrenta el paso del tiempo— y su propia vida. Durante los ensayos y las primeras puestas en escena Myrtle se ahoga en alcohol y ansiedad. Durante la película se enfrenta a la alucinaciones de la admiradora fallecida cuyo fantasma la expone constantemente a su envejecimiento y amenaza con reemplazarla. Myrtle desafía constantemente las reglas del teatro, rebelándose contra el guion y las expectativas de su director y compañeros actores, poniendo la obra constantemente en peligro. La película convierte los ensayos teatrales en un exorcismo personal mientras que, con amarga ironía, el público celebra su actuación como una obra maestra de autenticidad. Cassavetes filma con nervio, usando primeros planos que capturan cada tic, cada gota de sudor y cada lágrima de Rowlands. La cámara sigue a Myrtle como una sombra, arrastrándonos a su espiral de decadencia entre los bastidores. Aunque el final es abierto, sin una redención clara, la actriz trasciende exitosamente la crisis

Mientras ella está fuera del escenario, la ansiedad es experimentada como esa "libertad trabada" que ruega por su conversión; incrementándose en la ausencia de una presión descompresora. En el escenario, en cambio, su libertad es simplemente libertad, expresión, comunicación, etc.; y todo esto añade un segundo aspecto a la comparación entre la crisis de la actriz y la crisis del autor.[101]

> Entre bastidores [*mellem Coulisserne*], puede que ella esté ansiosa, pero en escena está feliz y ligera como un pájaro que consigue su libertad; pues sólo ahora, bajo presión, ella es libre y recibe su libertad. Aquello que se manifiesta como ansiedad cuando ella está en casa, en la sala de ensayos o entre bastidores, no es impotencia, sino todo lo contrario, es elasticidad [*Elasticitet*]; lo cual la pone ansiosa, justo porque no está bajo presión.[102]

Un curioso desdoblamiento tiene lugar ante nuestros ojos. La relación escénica de la tensión y la presión, la relación vital de ansiedad y libertad y la relación crítica entre autor y actriz encuentran aquí su punto de fusión en la fórmula de la "ansiedad de expresión" sugerida por Hugh S. Pyper.[103] La ansiedad de Kierkegaard por publicar el artículo de Inter et Inter (ver Introducción) emula la ansiedad tras bambalinas de Fru Heiberg. Adicionalmente, así como el autor, al publicar una obra seudónima, representa un papel escénico, también la actriz al darse al espectador en el escenario lleva a cabo un procedimiento crítico. Y así de

---

existencial del envejecimiento llevando al límite su ansiedad en una última presentación en Nueva York, donde, felizmente, la máxima presión coincide con el extremo de su decadencia en una ejecución extraordinaria. De este modo, la actriz se sirve de la desesperación para convertirse en lo que ya es, una actriz; limitando, a través de la extralimitación de sus deseos de autodestrucción, los impulsos rebeldes de su talento natural y las agobiantes fantasías de convertirse en algo diferente (una esposa, una madre, etc.).

[101] Søren Kierkegaard, *El concepto de la angustia* (Madrid: Alianza, 2010), 99, 183. "La angustia es una libertad trabada, donde la libertad no es libre en sí misma, sino que está trabada". "El genio siente angustia en horas bien distintas a aquellas en que se sienten angustiados los hombres corrientes. Éstos empiezan a descubrir el peligro en el mismo momento del peligro; hasta ese momento están seguros, y una vez pasado el peligro, vuelven a estarlo. El genio nunca es más fuerte que en el momento del peligro; en cambio, la angustia le sobrecoge en un momento antes y un momento después".

[102] KKS II:99.

[103] Pyper, "The Crisis", 310-11. "Here we have a remarkable example of the coincidence between the situation described in the book and the situation of the book itself. Author and actress, publication and performance, come together in a mutually illuminating way".

la ruptura de la ansiosa indecisión por *darse* al público nace una nueva alegría. "En la tensión del teatro esta ansiedad se transfirgura en un incremento de potencia absolutamente alegre [*absolut lykkelygt som Potentiation*]".[104] Basta con mencionar, por ejemplo, el efecto de la crisis del autor, quien es progresivamente impulsado por la decisión a trascender la comunicación indirecta como estrategia de expresión; con una alegría similar a la que aquí es mencioanda. La crisis de la comunicación indirecta es traída a colación por una expresión directa trabada, pero ya no más como aclaración didáctica de la obra, sino como exigencia de una *confesión de fe* dentro de la obra misma. Del mismo modo que el *performance* adecuado depende del entrenamiento adecuado, la confesión requiere *preparación*.[105] Hay que separar la confesión de los pecados de la confesión de fe, pero en ambos casos la interioridad oculta es convertida, por el arte de la comunicación, en *alegría*, como perdon de los pecados. Sería extraño, incluso sospechoso, que la confesión tuviera la forma de una comunicación indirecta. La confesión es un acto directo de comunicación, ordinario y sin ambigüedades, sea privado o público esto resulta indiferente. Su objeto o mensaje es la *autoacusación*. Todo el plan de incluir una alusión a Regine en la publicación de *Mi punto de vista*, se entiende en la correlación establecida de la simultaneidad entre la confesión de fe y la confesión de amor.[106] Es por todo esto que, una correlación de segundo grado con la dimensión estética del *performance* de la actriz nos permite ver con mayor

[104] KKS II:99.
[105] Kierkegaard, *Discursos edificantes para diversos estados de ánimo*, 24. "La *confesión* es dicha ocasión, un acto santo que debe ser precedido por la preparación. Así como un hombre cambia sus ropas para una celebración, así el ser humano, que se prepara para el acto santo de la confesión, se cambia interiormente".
[106] *Discursos para diversos estados,* 339. "En verdad, una de las cosas más detestables y despreciables que pueden decirse de alguien es que, por temor a los hombres y en consideración a las ventajas mundanas, se encuentre cobarde y vilmente temeroso de confesar ante el mundo el objeto de su amor; y que por temor a los hombres, en consideración a las ventajas mundanas, se encuentre cobarde y vilmente temeroso de confesar frente al mundo la propia fe y el objeto de la misma".

minuciosidad todos los rasgos técnicos de la operación comunicativa en juego. El *arte* de la confesión tiene también un aspecto *dramático*, el cual solamente puede ser aclarado, por su puesto, de manera indirecta. La crisis expresiva en cuestión es también el ejemplo aislado de una patogénesis que remite nuevamente a la ansiedad en su expresión general, como ensimismamiento de la comunicación.[107] De acuerdo con el esquema propio de la ansiedad como patología, la libertad es la *continuidad* de la comunicación y la enajenación, un ensimismamiento de la comunicación en lo *súbito*. Lo que sugiere Inter et Inter es que lo común de la actriz y el autor, aquello en lo cual ambos han sido educados por la ansiedad, es en el uso apropiado de la presión para descomprimir la comunicación de su súbito ensimismamiento. "Después de todo, hay que ser muy estrecho de mente para opinar que un artista o una artista no debe estar ansiosa, pues no estar ansioso es sobre todo una falsa señal [*maadeligt Kjende*] de grandeza artística".[108] En realidad la ansiedad es un requerimiento de la comunicación ética, en un sentido ético ésta anuncia la posibilidad del pecado. En un sentido artístico la ansiedad potencia la *aparición* en escena. Entonces, ¿cuál es en realidad el peligro? El peligro inverso al de la potenciación, es decir, que ahí dónde hay un exceso de elasticidad expresiva, falte la suficiente presión, impidiendo la descompresión.

> Imagina ahora una personificación de la fuerza de la naturaleza que sostiene los astros, pero relevada de su tarea y en la espera de retomarla. Sería presa de una ansiedad mortal y solamente al momento de tomar la carga, volvería a estar despreocupada y ligera. Es por ello que uno de los mayores tormentos que puede padecer una persona, es tener demasiada elasticidad en relación con la tensión del pequeño mundo en el que vive. Alguien tan desdichado nunca llega a sentirse completamente libre, justo porque no puede colocar suficiente peso sobre sí.[109]

---

[107] KKS II:99. "De hecho, cuantas más fuerzas tiene, mayor es su ansiedad, siempre que se encuentre fuera de la tensión que corresponde exactamente a sus fuerzas".
[108] KKS II:99.
[109] KKS II:99.

Las fuerzas naturales del talento a disposición del genio son un estorbo en su existencia cotidiana, siempre que no se les asigne a éstas una tarea suficientemente difícil como para extenuarlas, es decir, para espiritualizarlas; una tarea que sea lo suficientemente desafiante como para enardecerlas y lo suficientemente osada como para desinhibirlas; de otro modo esas fuerzas representan una desgracia para el genio. No es raro que Fru Heiberg haya elegido precisamente estos pasajes para comentarlos en sus memorias. Ahí habla de su propia falta de "peso", lo que se conoce en la teoría de la actuación como *gravitas*, para llevar a cabo papeles trágicos y, con ello, de las diferencias insalvables en la proporción de la musculatura entre una "boca moderna", entrenada en la "ligereza conversacional", y la "calma monótona" de la "boca trágica", requerida para contener la voz de las últimas líneas del personaje de Julieta.[110] ¿De qué medios se sirve la actriz para intentar sortear la desproporción y la falta de presión? Por un lado, haciendo acopio de las fuerzas residuales; por el otro, poniendo una atención adicional a sí misma en la ejecución de estos papeles. ¿Pero, en qué coincide esta estrategia con la visión del autor? De nuevo, en que la crisis ansiosa entre bastidores es signo del auténtico talento en escena, pero agregando que la intensidad de la presión no disminuye, sino que sólo puede incrementarse con el tiempo.[111] De modo que así, aunque su ejemplo sirva para definir lo contrario, aprendemos que, también con el tiempo,

[110] Heiberg, *Et liv*, 172.
[111] KKS II:99. "Lo importante es simplemente que la ansiedad sea exactamente la suficiente como para que, en lo que concierne al artista escénico, esta se mantenga fuera del escenario y nunca ocurra dentro del escenario, lo cual suele sucederles a aquellos que no están ansiosos cuando están afuera". Heiberg, *Et liv*, 175. "Así pues, es un hecho que los jóvenes debutantes rara vez tienen miedo la primera vez que actúan; pero año tras año, la ansiedad es siempre mayor a medida que la carga artística se hace más pesada sobre ellos. Lo poco que el público entiende de todo esto lo demuestra el hecho de que se muestren conmovidos con aquellos que muestran su ansiedad en el escenario, sin darse cuenta de que esta ansiedad visible es la mejor señal de que no son capaces de estar completamente absortos en la actuación".

la cantidad de presión puede ajustarse a una elasticidad desproporcionada.

De modo análogo a como la actriz se sirve de la ilusión teatral para guiar al espectador hacia una imagen auténtica, es decir inaparente, de la juventud femenina; de ese modo se produce también, ahora en la esfera ética, el engaño socrático que conduce a la verdad.

> Sólo por esa razón, todos aquellos que en verdad sirven a la verdad inútilmente [*unyttig*], es decir, desinteresadamente [*ugenyttig*], cuya vida entera es una lucha con los sofismas de la existencia, cuya preocupación no es obtener el mejor beneficio para sí mismos, sino servir verdaderamente mejor a la verdad y en la verdad beneficiar a otros: sólo por eso ellos han sabido hacer uso de las ilusiones; para poner a prueba a los otros.[112]

Pero la imagen producida no sirve solamente a los fines de una contemplación estética, sino que se cuida de colocar cada categoría en su lugar, invocando de nuevo, para *despertamiento* de los espectadores, cierta ironía ética en contra del ensimismamiento, y de su ambigua relación con la verdad, por medio de ilusiones.

> Así, cuando un hombre distinguido vive muy oculto, cuando aparece raramente, la gente no se acostumbra a verlo. Por otra parte, se desarrolla una maravillosa y, *si placet*, conveniente ilusión: que este distinguido hombre debe ser alguien bastante extraordinario. Y, ¿por qué? ¿Es porque la gente sabe apreciar sus excelentes cualidades? Oh, no. Es porque uno lo ve tan raramente que esta rara aparición produce un efecto fantasioso.[113]

En la misma medida que la juventud auténtica se va haciendo manifiesta ante el espectador, en esa medida el ensimismamiento de la comunicación va cayendo ante los pies de esta figura. Este ensimismamiento, en cierto sentido, sólo puede vivir de forma precaria mientras la *ilusión de la idea* persiste, y persiste tan solo mientras la *idea de la ilusión* pospone su aparición. El ensimismamiento, aun cuando sirve a la verdad de forma indirecta, peca de una astucia productiva, que hace

[112] KKS III:101.
[113] KKS III:101.

de su autoenajenación el centro de su existencia patológica. No es el pecado de la lujuria o el de la pereza el que concierne a Kierkegaard primordialmente y en un sentido personal, sino "el pecado de poetizar en lugar de ser".[114] Lo cual equivale aún a aferrarse de la ilusión, pero de la manera equivocada; como ilusión privada, defensa de fantasía, poder enfermizo, etc.

> Que esto puede hacerse lo muestra la experiencia del pasado. El método, magistralmente expresado por Shakespeare en la exhortación de Enrique IV al Príncipe Enrique, ha sido utilizado con éxito por una numerosa multitud de reyes y emperadores, clérigos y jesuitas, diplomáticos y cabecillas astutos, etc. Entre ellos hubo ciertamente muchas personas ejemplares, varias de las cuales también querían servir a la verdad, pero todas ellas, sin embargo, estaban de acuerdo en querer trabajar con ayuda de una ilusión: ya fuera que simplemente se beneficiaran con ello a sí mismos asegurando el estupor de la multitud, o bien que pensaran piadosamente, quizás incluso astutamente, en conseguir una difusión más amplia de la verdad con ayuda de una ilusión.[115]

En un sentido más amplio, la crítica de Kierkegaard presupone una crítica del narcisismo cristiano, no solamente como falso cristianismo, sino ante todo como carencia de "yo" (espíritu); o como contagio social de la ilusión de un "yo" falso. El trabajo de servir a la verdad, o en pocas palabras al cristianismo, debe en primer lugar desembarazarse de las ilusiones de grandiosidad que reducen los aspectos más delicados de la revelación, en un sentido práctico, a soberbios y grandilocuentes discursos. La verdad es un asunto cotidiano cuya comunicación exige de un importante grado de insignificancia por parte del emisor. El costo de la instrucción de Enrique IV a su hijo mayor, de ser como el cometa,

---

[114] *La enfermedad mortal*, 103. "Aunque esta segunda parte, sobre todo en este primer libro, no sea lugar oportuno para distraerse en descripciones psicológicas, sin embargo, y con el fin de rondar los linderos dialécticos entre la desesperación y el pecado, nos introduciremos en el tema de lo que podría llamrse una existencia-de-poeta en la dirección de lo religioso [...] Sin embargo —y a pesar de todo lo que diga la estética— toda existencia poética es cristianamente considerada un pecado; el pecado de soñar en lugar de ser [*at digte istedetfor at være*], el pecado de relacionarse con el bien y la verdad a través de la fantasía en vez de ser uno personalmente bueno y auténtico, es decir, en vez de esforzarse uno existencialmente en serlo".
[115] KKS III:101-2.

"*Ne'er seen but wond'red at*" (Acto III, Escena 2), excede por mucho el valor de los requerimientos de alguien que exclusivamente sirve a la verdad y no a sí mismo a expensas de la verdad. El precio de la verdad, no obstante, se mantiene fijo por encima del de la admiración, sin importar el método de tasación. Por eso, en la medida en que el servicio se hace más sencillo, aumentan las ganancias. Más aún, en la misma medida en que se manifiesta la sencillez de la expresión, se reduce la masa de trabajo; ya sea porque toma menos tiempo; ya sea porque la técnica reemplaza al talento, ya sea porque se descansa en la verdad, etc.

La comedia moderna, tan cara al pensamiento de Kierkegaard, en su tono siempre conversacional, pasajero, hasta cierto punto astuto, es un modelo de la comunicación ordinaria. El trabajo de los servidores de la verdad es, en cierto sentido, desembarazarse del sentimiento de excepcionalidad para involucrarse en los mil avatares de la comedia humana. Como servidores públicos de algún tipo, aunque sin investidura oficial, están siempre en crisis, bajo el escrutinio y las miradas de la multitud. Pero no sirven solamente al público, sino que, por decir así, se sirven del público para escenificar su propia insignificancia, con el fin de enaltecer lo realmente verdadero. Este servicio inútil a la verdad se muestra más honesto, abierto y transparente consigo mismo, cuanto más convivencialmente proclama su patente futilidad.

> Los servidores de la verdad incondicionalmente desinteresados, por el contrario, siempre han tenido la costumbre habitual de frecuentar a mucha gente. Nunca han jugado al escondite con la multitud para luego volver a jugar a la silla de las maravillas [*Forundringslegen*], apareciendo tan sólo en raras ocasiones cual objeto pasmoso de la maravilla. Por el contrario, siempre se han mostrado con regularidad, en ropas cotidianas, han vivido con el hombre común [*den menige Mand*], han conversado en las calles y los callejones, renunciando a toda notoriedad.[116]

[116] KKS III:102. "Porque cuando la multitud ve a un hombre todos los días, la multitud piensa algo como: '¿Eso es todo?' Pues bien, *mundus vult decipi.* Pero los testigos desinteresados de la verdad nunca han querido consentir a esta ilusión, nunca han querido llegar a un acuerdo con la multitud sobre lo que se añade después: *decipiatur ergo*." El término *Forundringslegen* alude al juego de fiesta

No obstante, cuanto menos se sirve la comunicación de la pretensión de excepcionalidad, es decir, cuanto más se transmite de forma cotidiana y convencional, más se sirve de un tipo distinto de máscara. El servicio a la verdad depende de la capacidad de *compartir ilusión* de un modo específico. Quienes se sirven de la verdad para sus propios fines, deben producir la ilusión de que ellos son grandiosos. "Al contrario, los servidores de la verdad se han servido de la ilusión de la manera opuesta, es decir, han juzgado el mundo pareciendo insignificantes". [117] La diferencia específica de esta ilusión es que se trata de una ilusión doble. Mientras que una primera ilusión engaña al espectador para atraerlo hacia la verdad, una vez que ha llegado a ella, la verdad no se presenta como develación, sino que estalla como *segunda ilusión*; o *ilusión a la segunda potencia*. Cuando una ilusión llama demasiado la atención, todo mundo se abalanza sobre ella exigiendo su parte en la ilusión, lo cual acaba en una desilusión. Cuando, en cambio, la ilusión consiste en llamar la atención sobre cuán indiferente es la ilusión, ésta sirve para preservar la singularidad de aquello que hace de la ilusión una ilusión.

Hasta ahora, hemos considerado principalmente el "pequeño artículo", en relación con su contexto histórico y como una crítica de la performatividad de la actriz que arroja luz sobre otros elementos performativos del pensamiento de Kierkegaard. Estos dos aspectos caen bajo la categoría de un primer análisis, a partir del cual, podemos introducir ahora un segundo orden de interpretación que comprende una idea más amplia. Esta idea tiene que ver con el *personaje* en juego; y, en consecuencia, con el problema de la personificación como un

"la silla de las maravillas", donde una persona se coloca en una silla con los ojos vendados y otra susurra preguntas sobre esa persona al círculo de los otros participantes. La persona sentada en la silla tiene que adivinar quién se esconde detrás de cada respuesta, a menudo burlona. La expresión "sentarse en la silla de las maravillas" se usa en el sentido de "estar expuesto", es decir, ser el blanco de críticas, expuesto a la mirada de todos. *Kommentar* 14, 102, 12.

[117] KKS III:102.

problema con sus propias particularidades históricas, psicológicas y técnicas. El problema del personaje comienza a manifestarse en una especie de disputa por la naturaleza de la originalidad del poema, que tuerce la jerarquía entre poeta y actriz. "Ella no sólo toma las palabras del autor correctamente de su boca, sino que se las devuelve de tal manera que, en armonía con su picardía y la conciencia de su talento, es como si ella también estuviera diciendo: '¿A ver? Quiero verte hacer lo mismo'."[118] Si bien la actriz le disputa al poeta la originalidad del poema, cabe preguntarse, antes de ello, ¿de qué depende que el poema (dramático) sea original? Partamos de la idea de que ello depende de la coincidencia y divergencia de la emoción del espectador con la intensidad del personaje. ¿En qué sentido, entonces, es orginal un autor? ¿En su capacidad de crear personajes o de encarnarlos? Sin duda un autor como Kierkegaard, instalado en la estrategia indirecta de la seudonimia, hace aun más dificil responder a esta pregunta. Tomemos la perspectiva ahora de Inter et Inter. Es decir, veamos de qué modo introduce Inter et Inter al personaje de Kierkegaard en su propio drama, para proponer una visión parcial del carácter de autor. El problema queda *invertido*. Una distinción similar a la que configuraba el servicio a la verdad define aquí los requerimientos de un autor original. Un autor lacónico, por ejemplo, puede servirse de la ilusión de la sobriedad para hacer de su existencia un objeto de interés público.

> Si un autor, que no tiene un suministro considerable de ideas, ni es muy laborioso, publica de vez en cuando un libro de texto decorativo, extremadamente bien encuadernado y elegantemente dotado de muchas páginas en blanco; entonces la multitud mira este fenómeno decorativo con asombro y admiración. Esta piensa: si ha tardado tanto en escribirlo y hay tan poco sobre la página, realmente debe ser algo extraordinario.[119]

[118] KKS II:99. Cfr. Westfall, "Writing S. Kierkegaard", 265. "her performance is very much a sort of co-authorship with Shakespeare".
[119] KKS III:102.

Los polos del esteticista o crítico esencial y la crítica teatral convencional, que definen la polaridad fundamental del texto, son relevados aquí por la tensión entre el autor decorativo, posible alusión al *Urania* de Heiberg, y el autor prolífico, sin duda un guiño indirecto de Kierkegaard a sí mismo a través de Inter et Inter. Lo prolífico se distingue de lo decorativo con el fin de reclamar así la identificación con la *industriosidad* de la actriz. La excelencia poética o poetizante del trabajo actoral de la actriz se convierte así en la *aspiración* del autor. Esta excelencia depende de la armonización de los elementos que sirven a la construcción del personaje como construcción de una ilusión compartida con el espectador; la plenitud de palabra, la resonancia en el diálogo y la consonancia del carácter, son como distintas gradaciones de intensidad en la encarnación del poema.[120] Como las cajitas de música, el mecanismo del personaje contiene siempre un algo musical imprescindible, una armonía, una melodía, un ritmo, etc. El autor es capaz de encarnar el personaje tanto como la actriz, no en el sentido de que lo actúe en público, o no solamente, sino, sobre todo, en el entendimiento de que se trata constantemente de hacer concordar, como indica Meschonnic, "el ritmo en el sentido, en el sujeto, y el sujeto, el sentido, en el ritmo".[121] Escritura y metamorfosis forman aquí un díptico singular cuyo doblez comunica una frustración esencial derivada de la incomprensión del personaje por parte del público. Ahí se sitúa el punto nodal de la identificación del autor con la actriz en la coyuntura específica de la crisis. En la relación entre escritura y existencia, la cohesión de las palabras de un texto no es el resultado de su ordenamiento y unificación, sino de la unificación del sentido, que debe

[120] KKS II:98-9. "De este modo, se relaciona con plenitud de alma a las palabras del autor, pero también se relaciona a sí misma consigo misma en algo más, que muy bien puede llamarse resonancia en relación con los diálogos y consonancia en relación con todo el personaje."
[121] Meschonnic, *La poética*, 73.

poner en movimiento, a toda costa, la significación a favor de la transición y la continuidad, contraria a los significados fijos de las palabras. La frustración consiste del lado más subjetivo en que el sentido no sea capaz de arrojar su luz sobre el significado, sino tan sólo sobre el significado del significado; en que el signo está en el lugar adecuado pero sin ritmo, como comprensión inacabada. La escritura es entonces decorativa cuando no echa de menos el sentido de la ilusión, el sentido concreto de lo escrito, el cual implica un deseo de compartir directamente y hacerse comprender, más allá de toda ilusión de sentido.

> Si, por el contrario, un escritor productivo, que tiene otras cosas en que pensar que en la decoración y en sacar provecho de una ilusión, al esforzarse cada vez con mayor diligencia, fuera capaz de trabajar a una velocidad excepcional; entonces la multitud se acostumbra y piensa: debe ser puro choro [*det maa være Jadsk*]. Pues si algo es elaborado o no, la multitud no puede, por supuesto, juzgarlo; ella se atiene a la ilusión.[122]

Conforme la escritura se disciplina en la industriosidad no sólo se multiplica el significado, sino que se potencia su cohesión. Pero ¿cómo asegurar la comprensión en la recepción sin la cual la escritura está constantemente inacabada? El alma aun no reflexionada de las palabras coincide más y más con la posibilidad de una recepción crítica a medida que la técnica difumina más y más las diferencias de sentido y contrarresta la falta de espíritu del conjunto. La crisis profesional vuelve inestable al escritor en un sentido psicológico; la agudización de sus fuerzas lo vuelve precario en un sentido espiritual; pero cada vez más su decisión se profundiza en la certeza de la posibilidad. "Para poder acercarnos un poco más a la definición de su posesión indefinible, llamémosla ahora: *plenitud de alma* [*Sjaelfuldhed*]".[123] Las fuerzas que

[122] KKS III:102.

[123] KKS II:98. "Esto significa que en la vocalización de su pasión inmediata, ella se encuentra en sintonía con la idea y el pensamiento; significa que su interioridad, aún no reflexionada, está esencialmente en armonía con la idealidad; que cada arpegeo de un pensamiento o idea produce un acorde que reverbera con plena sonoridad; y que ella es, en un sentido original y específico, pura emotividad".

colisionan en su interior; se unen para defender el sentido del estancamiento de la significación. El sentido es lo que es personificado en el personaje. La cohesión del carácter se encuentra justo en el punto donde la fuerza coincide con la debilidad o la vulnerabilidad y, con ello, en una serie de desesperados suspiros a la providencia. Así es como, en algunos momentos de esta lucha del escritor consigo mismo, se deja ver en un sentido teorico como es que Dios, expresión suprema de sentido, es quien vence *a través* de la debilidad del escritor.[124]

Sus fuerzas siguen operando, pero sin engreimiento, gracias a la desinhibición. El resultado definitivo de su lucha no está mediado por la consecuencia, sino por su reiterada abnegación sufriente. El sentido de la comunicación es ulteriormente el sacrificio del autor, que no depende de su industriosidad, sino de que su retrato personal se difumine para el lector en los bordes del marco textual. La industriosidad, por otra parte, es un elemento de lo sacrificial, pero no porque sea el sacrificio mismo, sino porque, en su fidelidad al talento sacrifica la ilusión decorativa de la solemnidad que sostiene a la vanidad. Como nota indispensable al marco de la exposición crítica, Inter et Inter enlaza este problema con una alusión a la Iglesia del Pueblo, indicadora de una reprobación indirecta dirigida a Hans Lassen Martensen.[125] En cada estadio o esfera, lo estético, lo ético, lo religioso, también se juega una crítica de las instituciones: el Teatro, el Estado, la Iglesia. En este caso el ataque viene desde lo estético, pero va directamente dirigido a articularse en la lucha contra la religión oficial de la crisis y sus predicadores *modernos*; que prefiguran aquí *estéticamente* el fenómeno contemporáneo de las *masschurches*.

---

[124] *Diarios* X, 117. "El despertar radica en el hecho de que Dios me ha dado la fuerza de poder existir como un enigma — pero tampoco tanto para que el despertar termine en confusión". Cfr. Kierkegaard, *Discursos cristianos*, 140.

[125] *Kommentar* 14, 102, 54. "Probablemente el comentario esté dirigido al Prof. H.L. Martensen, que en 1845 fue nombrado predicador de la corte".

> Si un sacerdote como, por ejemplo, el difunto Predicador en jefe de la Corte de Berlín, Theremim, por otra parte sumamente talentoso, sólo predicara cada ocho domingos, o incluso cada doce, pero además en la más regia y exaltada presencia de sus Majestades y de toda la casa real: entonces se desarrollará inmediatamente una ilusión en relación con tal Predicador en jefe de la Alta Corte. Se convierte —bueno, en verdad, sigue siendo—, lo que realmente es: alguien muy talentoso. Pero a los ojos de la multitud, además de ser un Predicador de la Alta Corte, también se convierte en un Predicador de la Ciudad, o en un Predicador de la Alta Corte de la Ciudad, en un espléndido espécimen, como el carruaje dorado del rey, que uno ve con asombro pocas veces al año. La multitud estaría completamente deslumbrada y en su sabiduría pensaría del siguiente modo: si un orador de este tipo dedica tres meses solo a preparar un sermón y memorizarlo, entonces debe ser algo realmente extraordinario. Pero ahora mira, el impaciente gentío de curiosos del octavo o duodécimo domingo, fue tan grande que el Predicador en jefe de la Alta Corte apenas pudo subir él mismo al púlpito.[126]

En un sentido epocal, Inter et Inter anticipa los aspectos de la vanidad y la ambición que llevan a la sociopatológica turbulencia interiormente ensimismada de la escasez de comunicación; que a su vez lleva al matadero. "Si sólo hubiera predicado una vez al año, probablemente el gentío habría sido tal que no habría podido volver a bajar, o que habrían sido necesarios policías y sacristanes armados para hacer entrar y salir al Venerable Predicador en jefe".[127] La congruencia de la contradicción performativa aparece aquí *in extremis*, de forma irónica, como el último requerimiento religioso. Pues de un modo irónico, en su retorcida desmesura, el crecimiento exponencial de la atracción de las masas hacia la religión como *performance* fetichizado es congruente con la consecuencia del martirio caricaturizado, cuando ocurre de manera involuntaria.

> Si hubiera sucedido que alguien fuera aplastado por el gentío, la próxima vez el gentío habría sido aún mayor, pues no sólo en relación con la verdad, sino

[126] KKS III:102. *Kommentar* 14, 102, 54. "Según el anuncio semanal de *Adresseavisen* a los predicadores de las iglesias de Copenhague, el profesor Martensen predicó en 1847: el 16 de enero; el 27 de febrero; el 26 de junio; el 24 de julio; el 4 de septiembre; el 16 de octubre; el 27 de noviembre; y el 31 de diciembre."
[127] KKS III:102. "Tan grande era el gentío".

> también en relación con la curiosidad, es cierto que: "*Sanguis martyrum est semen ecclesiae*".[128]

El equipamiento publicitario de las autoridades religiosas supone la reducción del testimonio piadoso a un intercambio de prestigio en el mercado de las influencias. La conmoción religiosa auténtica se encuentra, por esto, en constante lucha consigo misma; contra las consecuencias de su desapego; y contra el carácter pecaminoso de la entrega demoniaca a su pasión productora, artística, etc. En cada una de sus luchas toma partido contra sí misma y su credo productor, eligiendo constantemente un camino diferente, aun en el acto productivo, como confirmación interior. La metamorfosis no es sino esto: que lo interior tiene lugar y toma el lugar de lo exterior, es decir, que la formación está completa.

Volviendo al espectador, como recipiente de la formación, es verdad que ahí donde el recuerdo sucede, pero sin la anticipación, no se está todavía frente a lo estético. El recuerdo debe poner en marcha hacia delante cuando menos el deseo de comprender. Para que la formación estética tenga lugar es necesario que el efecto regresivo de la intensidad de la obra vaya de la mano con una calma que vislumbra un nuevo momento. "Se podría pensar que la efusividad, por un lado, y la completa certeza de la seguridad [*Betryggelse*], del otro lado, fueran cualidades dispares, que no van juntas en lo absoluto, o que sólo la torpeza podría pensar en juntarlas; y, sin embargo, son precisamente inseparables, y la dialéctica es la que trae esta composición a colación".[129] La fábula de la actriz muestra que, cuando lo estético está más cerca de formarse en un sentido auténtico, la formación le exige un salto hacia lo ético *sin salirse*

---

[128] KKS III:102. *Kommentar* 14, 102, 81. "*Sanguis martyrum est semen ecclesiæ*: del latín, 'la sangre de los mártires es la semilla de la iglesia'. Esta sentencia ha tenido una amplia circulación y a menudo se remonta a Tertuliano en su *Apologeticus adversus gentes pro christianis (*lat., *Defensa de los cristianos contra los paganos*)".
[129] KKS II:97-8.

de su propia esfera. "Todo lo que es una cualidad natural y, como tal, algo singular [*Enkelt*] y simple, debe ser completamente cierto".[130] Esta idea suplementa la decisión de Fru Heiberg de integrar una ética de la actuación como motivo teorico de su autobiografía y, notablemente, como un rechazo a la ideología de la superproducción artística; como una posición teórica que exige un tratamiento piadoso de las enfermedades que esta ideología deja a su paso.[131] Un tratamiento similar se le asigna aquí a la formación de la experiencia estética del espectador.

---

[130] KKS II:98. "En lo que es compuesto algo puede faltar, pero lo que es singular es inmediatez y debe estar completo o, lo que equivale a lo mismo, cuando es, está completo".

[131] Karin Sanders, "The Ethics of Performance in Johanne Luise Heiberg's Autobiograbical Reflections", 243-4. "In [the last fifty pages of *A life Relived in Memory*] 'Is the Art of Acting a Morally Justified Art Form' we can therefore locate Mrs. Heiberg's efforts to formulate something close to what Bruce Kirmmse has called 'an aesthetic analogue to the ethical acquisition of the self'. The analogue we are supposed to imagine is not just one that pairs aesthetics and ethics in general or abstract terms but one that speaks very directly to the challenges faced by the individual practicioner of stage art". El ensayo de Sanders explora la concepción de Heiberg del actor como un poeta en segundo grado y la posibilidad de una ética de autocontrol performativo que permita generar una distancia necesaria entre la vida profesional y la vida personal del actor, como remedio de los peligros de la vergüenza, la grandiosidad, la melancolía y la depresión que acompañan al borramiento de los límites entre éstas dos. Las reflexiones de Heiberg están en amplia sintonía con lo que en Kierkegaard hemos detectado como el "pecado de poetizar", un elemento de la conciencia ética preventivo de las enfermedades del espíritu derivadas del abandono de sí en la producción de ilusiones. Pero con esta comparación se muestra mejor el lado puramente estético, y hasta cierto punto técnico, de este esquema ético.

En este caso me serviré de una comparación entre dos películas de ánime para mostrar en qué grado el talento artístico mal encaminado puede poner en peligro la vida de un individuo y hasta qué punto una ética estéticamente situada puede aminorarlo. El cine ánime ha explorado por décadas el lado oscuro de la celebridad, pero pocas obras lo han hecho con tanta crudeza y exactitud como *Perfect Blue* (1997) de Satoshi Kon y *One Piece Film: Red* (2022) dirigida por Goro Taniguchi, basada en el manga de Eiichiro Oda, *One Piece*. Aunque separadas por varias décadas y con tonos radicalmente diferentes, ambas películas giran en torno a la crisis de una *performer* musical joven atrapada en la dialéctica entre su imagen pública y su yo auténtico. En *Perfect Blue* Mima Kirigoe, de 20 años, es una ídolo japonesa que, buscando su crecimiento profesional, abandona el grupo de pop *CHAM!* para perseguir una carrera como actriz de televisión dentro de una serie policial. El público no se lo perdona, sus fans la acosan, sus nuevos roles la obligan a actuar en escenas humillantes y su propia identidad comienza a resquebrajarse en un *loop* de planos-regresivos que hacen difícil al espectador distinguir entre los momentos actuados y los momentos reales. Un stalker obsesivo bajo el alias *Me-Mania* la vigila y la hostiga mientras redacta una página web llamada *Mima's Room* que afirma narrar su vida real, y en cuya lectura la actriz va perdiendo su propio sentido de los hechos hasta duplicarse en un alter-ego fantasmático de sí misma que encubre al personaje que realmente quiere asesinarla. En el universo pirata de *One Piece Film: Red*, Uta, de 21 años, es la cantante más famosa del mundo, una estrella cuyo poder musical es capaz de transportar al público al mundo de los sueños y utilizarlo a la manera de un general que utiliza a un ejército. Uta decide dar un gran concierto con el objetivo de poner fin a la era de los piratas y dar lugar a una nueva era. Sin embargo, detrás de su radiante presentación se esconde un trauma de infancia de 12 años atrás, que busca un cierre a toda costa, y su objetivo de crear una nueva era se revela como el intento desesperado de atrapar a la humanidad en un

> Una pequeña efusividad es *eo ipso* rechazada como algo indecoroso. La efusividad genuina, en cambio, debido a que su seguridad está garantizada, primero y ante todo tranquiliza al espectador, algo que puede escapar a la atención de la mayoría de las personas, quienes opinan que la efusividad tiene un efecto estimulante, lo cual es verdad sólo de una falsa efusividad o de una pequeña efusividad.[132]

El error del espectador consiste en dejarse embobar por la fascinación de la virtuosa industriosidad, en lugar de tomar la mano directamente de su generosa simplicidad. En efecto, la esfera estético-ética trae consigo una grandiosa y enajenada industriosidad, pero que es ulteriormente sacrificada a una regla estricta de comunicación existencial. La proeza de colocar la realidad en crisis por medios técnicos y escénicos, que todos atribuyen al encanto de las cualidades naturales, y a su existencia como

---

mundo de ilusiones sin escapatoria. A diferencia del realismo del thriller psicológico *Perfect Blue, One Piece Red* es una fantasía musical épica donde los conflictos interiores ocupan la escena en forma de espectaculares batallas entre piratas, marinos y el *Tot Musica*. La crisis de Uta no es propiamente de identidad sino de fe: ¿puede el arte salvar a las personas o sólo puede engañarlas? Este segundo momento no elude lo trágico: la artista termina destruyéndose en su intento por salvar a la humanidad en un sacrificio último que sirve para liberar a todos de la ilusión que ella misma había creado. Mima y Uta son dos caras de la misma moneda. La pimera es arrastrada a la locura por fuerzas externas; la segunda, por su propio idealismo. Ambas pelícuas advierten sobre el mismo peligro: cuando una artista deja de ser humana para convertirse en un símbolo, su personalidad se quiebra, se fragmenta, se resquebraja. Los efectos animados son fundamentales para plasmar este resquebrajamiento. Tanto el vórtice regresivo de planos en *Blue* como la doble paleta de colores de *Red* tienen la función de plasmar el resquebrajamiento. En un caso, realidad y ficción se confunden en un delirio y, en el otro, mundo de sueños y mundo se bifurcan creando el espacio para que tenga lugar un trastorno de despersonalización generalizado. Mientras que *Blue* muestra el horror de perder el control sobre la propia identidad a través de la crisis, *Red* muestra el lado absimal de la misma como un espectáculo que amenza con arrastrar en su caída a todo su público con él. Mientras que Mima se enfría en la depresión de la disociación, Uta se autodestruye en el fuego del ideal. En el fondo las dos actrices dicen lo mismo: detrás de la pantalla, alguien está rota. Pero mientras Kon salva violentamente a su actriz de la amenaza dejándonos con una impresión mezclada de alivio y sospecha, Oda en cambio, fiel a su estilo, nos ofrece una auténtica tragedia con posibilidades de redención. No es extraño que los foros de discusión sobre *One Piece Film: Red* se debatan ante todo sobre si Uta realmente ha muerto o si su muerte formará parte de alguna forma del canon de la serie (la cual al momento del anuncio de la película contaba ya con 1000 episodios). Pero la pregunta de foro no ha sido apropiadamente planteada, pues exige demasiado *poco* de un final perfectamente transparente. La cuestión no es si Uta vive o ha muerto, sino cómo sería reintroducida en el canon *después de su muerte*. Es decir, de qué manera Uta tendría una redención *estética*. Más adelante hablaré sobre como esto se relaciona estrechamente con la concepción doblemente reflexionada que tiene Kierkegaard de la Julieta de Shakespeare. El punto clave de estas dos películas, en las que se trata de la crisis de dos debutantes jóvenes, es el reto de introducirlas en una dimensión ética, como un arte de involucrarse con el personaje y distanciarse de él, y como medida preventiva de la desesperación existencial que conlleva su fama.

[132] KKS II:98.

repositorios de la regresión, no se muestra aquí como conservadora de la ilusión, sino como su transfiguradora. El espectador todavía no ha reaccionado por completo al acontecimiento en escena cuando éste ya ha comenzado a rebobinarse ante su mirada. La ilusión invertida del recuerdo en la anticipación contraviene la dirección natural del tiempo. La regresión se desplaza, no hacia el pasado, sino en la dirección de la repetición, como posibilidad de una originalidad dialéctica. Así se comporta la ilusión cuando no se opone a la verdad, sino que propicia su vitalidad, la cual, a su vez, como signo de trascendentalidad, constituye el punto arquimédico de la formación.

> Tomemos un ejemplo de lo cómico inmediato: el capricho. Cuando una tarde vemos a Rosenkilde entrar al escenario como si proviniera directamente desde el infinito y con su impulso, poseído por todos los espíritus del capricho, cuando con esta primera impresión de inmediato te dices sin querer: "bueno, esta noche la va a romper" [*har (...) en ordenlig Storm*]; te sientes *eo ipso* indescriptiblemente tranquilo.[133]

La caprichosa intoxicación del actor cómico en escena sirve como punto de partida para la ralentización de la experiencia del tiempo del espectador, como condición de posibilidad de su fuga de la desesperación en el gozo estético. En ella se anula y se invierte el efecto del condicionamiento social de la ley de los fuegos artificiales, que sin haber pasado un minuto después de la última detonación lo compele a ansiar una nueva; al contrario, aquí el tiempo retrocede como factor y la anticipación es una en libertad con la relajación.

> Respiras profundo para relajarte de verdad, te acomodas como si fueras a permanecer sentado en la misma posición durante mucho tiempo; y casi te

[133] KKS II:98. En el esquema de la estética de Johan Ludvig Heiberg el "capricho" ocupa un lugar especial entre la ironía y el humor. Se trata de "lo cómico en sí mismo", es decir, no como comedia, sino como inmediatez, que en su forma reflexionada es ironía y en la unidad de inmediatez y reflexión es humor. *Kommentar*, 14, 98, 20. "Christen Niemann Rosenkilde (1786-1861), actor, desde 1815 empleado en el Teatro Real. Tenía una voz de tenor muy bella y deleitó al público con su interpretación de varios papeles cómicos en las comedias de Ludvig Holberg y en las de su amigo J.L. Heiberg". *Kommentar,* 14, 98, 21.

> lamentas por no haber traído algo de comida. Porque la confianza y la seguridad que inducen la tranquilidad son tan grandes que olvidamos que sólo es cuestión de una hora en el teatro.[134]

Las condiciones de vida se relajan en la ilusión del teatro; una hora, dos horas, tres horas muchas veces no son suficiente, cuando la ejecución es adecuada. Decimos, "¿cómo, se ha terminado ya?", casi con cierta desilusión, que en realidad expresa una completa satisfacción. En otro lugar Kierkegaard afirma que el tiempo es el peor enemigo del hombre y que *matar el tiempo* es lo mejor que éste puede hacer en defensa propia. El teatro se convierte en el cuadrilátero de esta lucha. La escena es la partida contra el tiempo. La risa auténtica es, en este sentido, la victoria en la partida, y esta no puede darse sin que al mismo tiempo se mantenga la atmósfera de calma tal como antes ha sido descrita. "Mientras uno ríe y ríe, se deleita [*jubler*] al mismo tiempo en privado con la efusividad del capricho, siempre se siente tranquilo; y está, por así decirlo, indescriptiblemente persuadido y arrullado por la absoluta seguridad".[135] En la configuración religiosa, por ejemplo, en el acto de confesión, el teatro sigue siendo una metáfora adecuada para expresar la resistencia al tiempo, siempre y cuando se cambie un poco el ordenamiento de las posiciones que lo constituyen. Parafraseando sinópticamente, "el escenario es la eternidad", el espectador se convierte en el actor, el actor en un apuntador, y Dios en el espectador único de la comunicación interior.[136] El espectador de teatro no conquista sus fuerzas activas a través de una configuración participativa, al contrario, su máxima actividad consiste en tornar las fuerzas de la contemplación, intensificadas por la apropiación del acontecimiento escéncio, sobre sí

---

[134] KKS II:98.

[135] KKS II:98.

[136] *Discursos edificnates para diversos estados,* 128-9.

mismo, sobre su propio drama. La ralentización del tiempo asegura la apropiación, porque destruye las expectativas ansiosas y la certeza de un final.

> Su capricho da la impresión de que esto puede continuar por el tiempo que uno quiera. Porque si, antes que nada, un comediante espontáneo no tranquiliza a su público, si el espectador se siente aunque sea un poquito ansioso [*Smule Angst*] por la sospecha de que el capricho podría terminarse, el placer esencialmente se ha perdido.[137]

El arte del capricho es así también un saber no desdeñable para la clínica. La arbitrariedad deliberada, como estrategia de comunicación, producirá uno de dos efectos dependiendo cómo sea interpretada: sospecha en el caso de que sea tomada en serio; y risa en el caso de que sea tomada con ligereza. La exageración de la sospecha es un síntoma crucial en la autoconsciencia de la desesperación que el crítico debe no solamente detectar, sino sobre todo aprender a mostrar. El problema de la risa auténtica en el teatro es, para el crítico esencial, siempre una cuestión de intensidad de espíritu.

En la descripción de su visita al Königstädter Theater, el seudónimo Constantin Constantius ofrece en *La repetición* un breve estudio de "los aspectos patológicos de la risa dentro de las más diversas clases sociales y temperamentos". La risa de las clases sociales más bajas, localizadas en el anfiteatro y el gallinero, es "infinitamente distinta" de aquella que emite el público de los palcos y las butacas. Lo que distingue a la "carcajada estentórea" del público de gallinero es su heterogeneidad "infinitamente variada en sus matices". Y esta heterogeneidad se distingue de los "aplausos críticos del público educado" no solamente por la sobriedad de esta última sino, ante todo, por la capacidad inmediata de identificarse con los actores y las tramas, de modo que, guardando la

[137] KKS II:98.

distancia de la contemplación, expresa el deseo de intervenir en la acción. Al igual que la risa referida en *La crisis*, hay un sentimiento indispensable de comodidad y naturalidad en la descripción. En *La repetición*, es interesante, Constantius explica que esta comodidad natural está vedada al espectador "entendido y culto" a quien "le resulta imposible comportarse ingenuamente y tiene que hacerse violencia para incorporarse al espectáculo".[138] En *La crisis*, sin embargo, como lo veremos más adelante, la crítica irá dirigida principalmente en contra del gallinero, con su obsesiva demanda de una jovencita inmediata y su necia ceguera ante la juventud ideal de la metamorfosis de la actriz. Estos dos polos de la crítica de la risa, como risa popular y risa culta, sirven, no obstante, a una definición más general de la risa auténtica, que sólo puede encontrarse entre las líneas de *La crisis*, pero no como apología de la risa culta frente a la carcajada de las masas, sino, sin más, como *risa alegre del corazón*.

> En general, se dice que un comediante debe hacer reír a los espectadores; tal vez sería más correcto decir que primero y ante todo debe poder tranquilizar por completo, y luego la risa vendrá por sí misma. Porque la risa genuina, esa risa sincera que viene desde el fondo del corazón, no brota de la estimulación, sino precisamente de la tranquilidad. Así sucede también con la efusividad: debe ante todo tranquilizar mediante una absoluta seguridad; es decir, si en verdad está presente en una actriz, su primer efecto debe ser absolutamente tranquilizador. Es en esta tranquilidad, inducida por su absoluta seguridad y confiabilidad, que el espectador a su vez se rinde ante la efusividad.[139]

Todo el conflicto interior del espectador, como hemos visto, se basaba en la división entre la urgencia ideal del acontecimiento y la paciencia requerida para su anticipación o explicación. El balance correcto de las fuerzas del recuerdo y de la anticipación garantizan al espectador una

---

[138] Søren Kierkegaard, *La repetición* (Madrid: Alianza, 2009), 86-90.
[139] KKS II:98. "Mira, aquí está de nuevo: la efusividad y la confiabilidad parecen una composición extraña. Decir que la efusividad es confiable constituye una forma extraña de hablar y, sin embargo, es la correcta; y tan solo es una nueva expresión para la picardía, porque la efusividad confiable es precisamente picardía".

esperanza crítica en medio de la crisis. En este sentido, la experiencia estética de la intensidad y la clama emulan la división entre urgencia y paciencia requeridas por el enfoque crítico y la regulan. También el balance de las fuerzas de la naturaleza y del espíritu, como talento y autocontrol, sirve como objeto, a saber, como el objeto que debe ser explicado por el criterio que equilibre los polos del recuerdo y la anticipación. En todos estos niveles de la comprensión del acontecimiento, lo doble marca el ritmo del equilibrio. Sólo por obra de la reduplicación es que el espíritu puede quedar retratado de forma estética sin la necesidad de apelar en lo más mínimo a lo religioso, pero incluyéndolo absolutamente. Se ha hecho también evidente que la ilusión por si sola es incapaz de sostener todo el acontecimiento, pero con ayuda de la técnica, es también elevada a una segunda potencia capaz de esto mismo. Ni fantasía ni desilusión conforman el temple del espectáculo, sino la doble ilusión o ilusión compartida de una fantasía dominada. El espectador formado así por las torsiones de lo doble es por fin libre en su apreciación, no es compelido ni por la naturaleza, ni por la costumbre, a apreciar, sino que es genuinamente movido a ello por el sentimiento mismo de la apreciación; de una forma crítica.

La desfundada travesía existencial de la crisis de espíritu de una época se convierte así en una obra de arte en sí misma a través de la fábula de la actriz; y para la conformación de una mayor conciencia estética. Porque la conciencia estética no se presupone a sí misma. El trabajo artístico se debe también ocupar en formarla. La espiritualización del arte, que contribuye a esta formación, ocurre cuando la artista se arriesga a perderse en su entrega al ideal que la guía a través de la producción. El desafío de la artista es lograr reestructurar su “yo” en la espiritualización, sin enajenarse o excluirse de la comunicación y el cuidado de sí misma. En conjunto esto contribuye a establecer una base

ética de la producción estética, es decir, artística, poética, escénica, etc.; pero que debe ser explicada por medios exclusivamente estéticos. Sin esta ética-de-la-estética no es posible atravesar la crisis airosa. El desarrollo de la actriz ha servido para poner en conexión todos estos aspectos. Su caída y la victoria de la segunda vez en ella han sido hasta aquí presentados en su forma general. Ahora queda por explicar la parte de la segunda vez como repetición en un sentido más preciso; el modo en que esto se juega en los conceptos de deseo y placer entendidos como elementos de la apreciación estética; y el camino que falta por andar al espectador en la continua agudización de su sentido crítico; sin perder la conexión con la sensibilidad natural, el gozo del arte y la presencia de espíritu a través de la crisis.

Capítulo II

Placer y repetición

And yet I wish but for the thing I have.

William Shakespeare
Romeo & Juliet
(Acto II, Escena 2)

Hablando en un sentido más preciso, ¿qué relación puede establecerse entre la crítica y el momento de la metamorfosis? En otras palabras, "¿qué podemos decir ahora de una actriz que por catorce años ha sido objeto de una constante admiración?"[140] La crítica no es una más en la larga lista de admiradores que ya en este punto ni siquiera comprenden bien su propio papel como admiradores.[141] El interés de la crítica no es distinto del interés de la actriz; ahí donde la actriz pone en equilibrio las condiciones que posibilitan la recepción del placer estético, ahí la crítica recalibra y resguarda los receptores que hacen posible al espectador gozar de este mismo placer.

> Se podría pensar que lo confiable, por un lado, y, por el otro, la picardía, la vivacidad, la suerte y la juventud, son cualidades [*Bestemmelser*] completamente dispares, que no van juntas en lo absoluto. Pero lejos de ser así, ocurre que van absolutamente juntas. Si una confianza absoluta no

[140] KKS 103.
[141] KKS 103. "Para entonces, todos la han visto muy seguido y se han vuelto letárgicos en su admiración".

> asegura perfectamente que hay sufciciente picardía y vivacidad aquí, suficiente para ella y suficiente para media docena de otras personas, entonces la ejecución es *eo ipso* desafortunada y el placer esencialmente se ha perdido.[142]

La actriz se mantiene firme en ciertos principios técnicos que sirven para moldear el agrado del espectador. El crítico se distingue del conjunto de los espectadores en que, para empezar, contra la diversidad de opiniones que tienen los distintos espectadores, el crítico debe poner el énfasis en afirmar una visión de conjunto. En segundo lugar, él comprende que, en las distintas fases que atraviesa la relación entre la actriz y el espectador, la crítica debe compensar por el déficit de ilusión resultado de la prolongada habituación a la figura de la actriz. "Se sabe perfectamente que ella se queda en el país. Si tan sólo fuera de las que viajan por Europa, entonces podría aún tener la esperanza de ser asisitida por la ilusión".[143] El crítico es, para fines prácticos, un espectador privilegidamente distanciado del acontecimiento por medio de la reflexión. Teoricamente la crítica de teatro tiene el poder de anticipar el acontecimiento y predecir la reacción de los espectadores antes de que ellos mismos entren en contacto con éste. Pero el propósito de la crítica debe ser utilizar ese poder en favor de la formación estética del espectador; llamando la atención sobre las cualidades más discretas de la actriz y propiciando la apropiación completa del acontecimiento en su forma acabada. Para hacer relucir los elementos técnicos originales que la actriz pone en juego para disponer del agrado, la privilegiada argucia crítica emula su capacidad de generar una genuina confianza sin prescindir del contraste de la ironía al centro del juicio del gusto.

> También se puede reconocer lo inseparable de estas cualidades por el hecho de que de la picardía uno puede inferir cierto tipo de confiabilidad; como cuando un hombre mayor, pero todavía muy vivaz, con abierta predilección

[142] KKS II:97.
[143] KKS II:103. "Pero se sabe que ella debe permanecer aquí en esta ciudad, porque en Dinamarca hay sólo una ciudad y sólo un teatro; en efecto, se sabe que ella debe actuar, que está obligada a hacerlo".

> por una jovencita con picardía, dice, "¡Vaya, [*min Sandten*] esta sí que es una señorita confiable!" Él no dice que sea traviesa sino que es de fiar, y sin embargo, al decir esto declara explícitamente que es traviesa. Y esto no es invención suya, sino que ella, por así decirlo, lo exime de haber afirmado esto por su picardía.[144]

Las frases del crítico no están realmente basadas en observaciones, ideas o en alguna suerte de nuevo descubrimiento. Son sólo la expresión irónica o contrafactual de la actualidad la obra de arte; del acontecimiento que se está desdoblando ahora ante nuestros ojos. Inter et Inter no quiere demostrar directamente lo extraordinario de la actriz, sino que lo muestra indirectamente anotando todas las condiciones que la hacen improbable. No es propio del crítico, por ejemplo, atribuir la constancia de la artista a sus medios de subsistencia.[145] Para representar la posibilidad de cambio a través de la crisis, su constancia debe ser un signo fijo, estable, indpendiente, etc. "Se sabe que uno puede llegar a verla, por lo general, dos veces a la semana, en el teatro".[146] La constancia significa la discreta permanencia de su originalidad.[147] Lo que caracteriza a la crítica, en cambio, no es la constancia de su admiración en general, sino la capacidad de intervenir en el momento preciso enfatizando en la admiración el contraste de una oculta constancia apasionada que responde a un modelo más elevado.

> No, el género humano es también en esto como los niños en la plaza del mercado. Cuando se dan cuenta de que tienen algo que pueden conservar, se vuelven ingratos, o si no son ingratos abiertamente, se vuelven flojos por la costumbre de la admiración. Con nadie, pues, son los seres humanos tan

[144] KKS II:97.
[145] KKS III:103. "Muchos, a pesar de su admiración, son tal vez lo suficientemente insolentes como para ser conscientes de que ella *debe* actuar, porque ese es su medio de vida".
[146] KKS III:103.
[147] KKS III:103. "No tiene caso preguntarse si la siguen admirando; pero, ¿cuántos son los que en esta época saben preservar la tenacidad del fervor y la discreción, para que en el decimocuarto año de admiración puedan verla con la misma originalidad? ¡La misma originalidad que ella ha preservado desde el comienzo!"

> ingratos como con Dios y sólo porque poseen la floja noción de que siempre pueden tenerlo.[148]

El carácter absolutamente público de la vida de las actrices modernas es la mercancía última y más acabada de una industria del escándalo basada en la explotación del trabajo performativo y en la extracción de valor del capital de juventud disponible. La industria del arte es así industria del debut. El crítico puede resumir su intención disconforme en una sola nota: la *segunda vez* es la que cuenta.[149] "El espíritu es la segunda vez". Desde el punto de vista crítico, la juventud no es un atributo enteramente temporal, sino justamente una más de las cualidades del talento, es decir, una de las bases de la libertad personal y de la actividad profesional de la artista; cuya duración y potenciación son dependientes de la ejercitación *técnica*.

> Para acercarnos un poco más a la definición de su posesión indefinible, llamémosla también: *juventud*. Esta no equivale al dato estadístico de que cumplió dieciséis años el lunes, exactamente hace una semana. Tampoco significa que sea una jovencita [*Pige*] que es *exhibida* [*Skue*] propiamente a causa de su belleza y otras cosas por el estilo, y en consecuencia tan solo impropiamente es llamada una *actriz* [*Skuespillerinde*]. No, su juventud es de nuevo un tesoro indefinible".[150]

Hablamos de una juventud que no está ligada propiamente al aspecto o la apariencia física, sino que es, como las otras cualidades del talento, una cualidad oculta. ¿No es esto una contradicción? ¿No podría esto confundirse tristemente con la presuposición de la "juventud" como una idea construida, sin una verdad intrínseca, como una pose bien entrenada bajo los reflectores o como una especie de maquillaje sobre el alma? No, necesitamos especificar aún más lo que significa en un sentido espiritual que la juventud sea un aspecto del talento a la vez que una

---

[148] KKS III:103. "Ay, ni siquiera muriendo puede Él dejar a todos sentir lo que han perdido. ¡Oh, admiración humana, eres pura vanidad, aún cuando crees ser constante!"
[149] Westfall, "Writing S. Kierkegaard", 275. "Criticism thus always is or implies a second time". Viallaneix, *El único*, 78. "La fe, que pertenece al dominio del espíritu, obedece la ley del espíritu, la *ley de la segunda vez* es la inmediatez". Cfr. *Diarios X*.
[150] KKS II:97.

producción técnica y artística. "Ante todo, se trata del juego de fuerzas de la vivacidad [*Livlighedens*], lo que también puede llamarse la vivaz y abundante inquietud [*Uro*] de la juventud, de la que instintivamente se habla con cariño, al igual que se le llama inquieto al suertudo niño dotado de la familia".[151] Tal vez es posible ver reflejada en este pasaje una conocida anécdota de la infancia de Kierkegaard. Una alusión a la edad en que su familia lo llamaba "el Tenedor".[152] De ninguna manera esto explica algo, pero quizás nos acerca un poco más a la imagen íntima de la juventud que es el *objeto* de la repetición o la segunda vez que Inter et Inter tiene en mente. En cuanto combinación de la vivacidad y el ingenio, la juventud en cuestión es de nuevo un concepto que se mueve entre las nociones de talento y técnica. Consideremos ambos aspectos por serparado. La juventud se define inicialmente por la idea de la inquietud, y la inquietud a su vez por su relación con el talento. El talento es nuevamente una cualidad natural del genio pero, en el momento siguiente, esa cualidad es espiritualizada en la figura del angel del estanque de Betseda (Juan 5:2-9). "Uno puede pronto hartarse de la inquietud cuando ésta no es más que el espectáculo de la mundana agitación [*Endelighedens Spektakel*]. Pero la inquietud en sentido fecundo, la inquietud del infinito, la alegre [*glade*] y vivaz originalidad que agita las aguas con el poder de rejuvenecer, vigorizar y sanar, es una gran rareza, y es en este sentido que ella es inquietud".[153] El talento es un aspecto de la personalidad y sólo puede ponerse en marcha mediante la

[151] KKS II:97.
[152] Troels Lund, "Chapter One. 'The Fork': Childhood and School", en *Encounters with Kierkegaard. A Life as Seen by His Contemporaries*, editado y anotado por Bruce H. Kirmmse y Virginia R. Lauren (Nueva Jersey: Princeton University Press, 1996), 3. "It is possible that it was the first, childish expressions of that sort of attitude which earned him his pet name as a child in the family home. He was called "the Fork". According to his sister's account this stems from an incident in which he was asked what he would most like to be, and he answered, "A fork". "Why?" "Well, then I could 'spear' anything I wanted on the dinner table". "But what if we come after you?" "Then I'll spear you".
[153] KKS II (SKS) 14, 97. *Kommentar* 14, 97, 23.

actividad del individuo particular. De hecho, en última instancia, se pone en marcha sólo mediante la inquietud particular de ese individuo; la cuál constituye una ventana por donde el espíritu se asoma en el talento.

Aun siendo un aspecto del talento, la inquietud no es solamente un impulso natural sino también el primer signo de la idea. "Esta inquietud significa a su vez algo más y algo muy grande; significa el primer atisbo de una genialidad esencial". [154] Así, en cuanto medio espiritual, la inquietud caracterísitca de la juventud debe ser una propiedad común que pertenece en acto a todos en todas las edades; entendida como conquista del espíritu sobre el paso del tiempo.[155] El espectador acude a la fuente inagotable del talento de la actriz para *producir juventud,* como el hombre que llevaba treinta y ocho años enfermo corría hacia el estanque cada vez que el ángel bajaba. Y cómo él descubre que nunca llega *a tiempo* para tomar de su mano el tesoro. Pero sólo porque, dado que el tesoro es la inmediatez misma, tiene *todo el tiempo dentro* de sí mismo. Acude a ella como se acude a la emanación de una calma reparadora. "Esta inquietud no significa nada circunstancial; no significa que no puede quedarse quieta, sino que, incluso cuando se queda quieta, uno percibe esta inquietud ahí dentro, aunque, nótese bien, en reposo".[156] E inmediatamente con ello nos movemos ya desde el talento hacia la técnica. "No significa que ella se abalanza sobre el escenario, sino que, en cuanto hace el menor movimiento, se percibe el ardor [*Vælighed*] del infinito".[157] El aspecto técnico de la inquietud no es ya solamente el signo de la idea que comienza a mostrarse, sino el mostrarse mismo como potenciación de la idea. Lo que la artista *pone* de sí misma desde el

[154] KKS II (SKS) 14, 97.
[155] *Discursos cristianos*, 128. "Según su concepto, la naturaleza de un bien del espíritu es ser comunicado y compartido, su posesión misericordiosa, en sí misma es ya un compartir".
[156] KKS II:97.
[157] KKS II:97.

comienzo debe alcanzar para encender la lumbre de la idea que hará combustión más tarde en la metamorfosis. El talento individual contiene ya un aspecto común o compartido, a saber, la inquietud, pero es la técnica la que posibilita la apropiación de aquello que es común en ésta. De este modo la actriz invierte el ciclo mortífero de la explotación del talento de juventud, en el que un artista vive sólo para cumplir la demanda de la admiración. Ahora vive en cambio de la potenciación de la ilusión común cuyo fundamento es su propia e infinita inquietud.

En la metamorfosis de la actriz, la inquietud técnicamente emplazada es la expresión de la potenciación del talento de juventud. En la metamorfosis del espectador, el talento crítico es un medio para extender, ampliar y avanzar técnicamente la atención sobre este fenómeno. "No significa que hable tan de prisa que uno no pueda entenderla, sino que, cuando habla muy despacio, uno puede sentir su respiración".[158] En la transformación de la actriz el recuerdo anticipa la metamorfosis; en la transformación del espectador, la metamorfosis ilumina el recuerdo. El trabajo al servicio de una idea que pone en equilibro de este modo el naturalismo del romanticismo con el realismo en la técnica actoral, reune las fuerzas del talento y el esfuerzo en la atracción de una mirada plenamente consciente del acontecimiento estético.

> Esta inquietud no significa que ella se canse rápido, sino justo lo contrario: revela una infatigabilidad elemental, como la del viento, como la de los sonidos de la naturaleza; revela que su picardía es inagotablemente abundante, por lo que siempre insinúa que posee mucho más; revela que su coquetería (y sin coquetería un carácter así es ulteriormente inconcebible) no es más que la feliz e inocente mentalidad que goza de la victoriosa conciencia de su indescriptible suerte. Esto, por lo tanto, no indica realmente coquetería, pero es, sin embargo, un incentivo para el espectador; porque asegura

[158] KKS II:97.

> [*Betrygger*] la confianza en el conjunto, y le da completa certeza de que su efusividad [*Overgivenhed*] es segura.[159]

La metamorfosis equivale en realidad al clímax de la desesperación en un sentido estético. Un clímax que denuncia la crisis al mismo tiempo que la convierte en el propio objeto tratado por el arte. El anticlímax inmediatamente posterior revela la victoria o la derrota sobre la parálisis, el ensimismamiento y el embelesamiento que tenían encantado al espíritu previo a la crisis. Ese embelesamiento que significa la degradación del espíritu en una forma de comunicación socialmente condicionada.

> No ha habido ningún cambio en la expresión de admiración y reconocimiento, sólo en el énfasis [*Betoningen*]. El *spiritus asper* de la primera impresión se ha disminuido hasta convertirse en el dócil jadear de una admiración vana y domesticada.[160]

Esta observación de Inter et Inter no solamente sugiere la falta de espíritu como un problema de la fonología, como un requerimiento de vocalización, sino que, al hacer esto, abre toda una serie de preguntas acerca del problema fonológico del énfasis mismo como una cuestión de espíritu; el cual, por otra parte, se extiende transversalmente sobre la obra de Kierkegaard. El énfasis es la operación técnica de la escritura de Kierkegaard por excelencia. Las diferencias de énfasis son diferencias de intensidad dentro del mismo concepto. Se podría decir, a modo esquemático, que la diferencia entre el padre y el *Padre* con énfasis, entre el señor y el *Señor* con énfasis, o también entre el primer amor y el *primer amor* con énfasis, por mencionar algunos ejemplos, no sólo es una diferencia cualitativa que insiste en la separación entre tiempo y

---

[159] KKS II:97.

[160] KKS III:103. El *spiritus asper*, del latín “el aliento fuerte”, es el sonido *h* en griego (indicado con un signo de aspiración encima de una vocal o diptongo en el sonido anterior). En contraste con la respiración más suave y "preparada para el habla", *spiritus lenis* (en griego, colocado sobre una vocal o diptongo en un sonido anterior para indicar una falta de aspiración). En versión impresa: *Kommentar*, 14, 103, 38. Este “espíritu” en la sonoridad de la voz es el mismo que Johanne Luise Heiberg denota como el acento requerido para los últimos diálogos de Julieta.

eternidad, sino también, y más importantemente aún, una diferencia de *tono* que insiste en las distintas fases del continuo despertar de la conciencia del lector.[161] Así como en *Temor y temblor,* al narrar la historia del sacrificio de Isaac, el énfasis debe recaer en el sacrificio mismo, en su aspecto atonal, y no en la redención que es como su adagio de fondo, así mismo el paradójico énfasis en la crisis debe recaer en la improbabilidad de ser superada. Para elevar el espíritu debe ponerse primero el énfasis en la crisis que atraviesa. Del lado del espectador, el énfasis recae una y otra vez sobre su papel negativo en relación con la crisis, en cuanto su incapacidad de mostrar verdadero aprecio la profundiza. "El repertorio de la actriz mantiene su precio oficial sin alteración, pero no igual de fijo;

---

[161] Cfr. *Discursos cristianos*, 91; "La confirmación en el hombre interior", 114-6. Aunque no podemos tratar aquí esta cuestión del énfasis mas que de un modo tangencial, valdrá la pena agregar una nota a la diferencia de énfasis entre los dos modos de entender que sirve a Kierkegaard para avanzar un aspecto crucial en el esclarecimiento del concepto de desesperación. En este punto se ha llegado a la definición de la desesperación como *pecado*. Y ahora entra Sócrates en acción para intentar responder a la pregunta: ¿qué es el pecado? La posición socrática es bien sabida, quien hace mal es porque ignora qué es el bien. Pero, ¿qué pasa si uno afirma saber o cree saber, y su manera de actuar contradice esta afirmación? Kierkegaard interroga la posición socrática y explica que para introducir una ironía que sea capaz de desmentir esta afirmación se requiere duplicar el concepto de entendimiento. "¿No habrá acaso dos maneras de entender? Desde luego, completamente exacto. Y quien haya comprendido esto estará *eo ipso* iniciado en todos los secretos de la ironía. En realidad es este contraste el que trae atareada a la ironía". *La enfermedad mortal*, 119. En un sentido formal, lo que esto significa es que el comportamiento acorde a lo comprendido es de antemano un requerimiento para comprobar que ha habido *comprensión* en primer lugar. "Apoyándose en la distinción socrática sobre las 'dos maneras de entender', el seudónimo hace uso de la ironía para mostrar diversos ejemplos en los cuales se da una incoherencia entre el 'saber' y el comportamiento, afirmando que esta incoherencia, tan común en la época, deja ver la verdad encerrada en la definición socrática, cuando muchos muestran con sus vidas que realmente no han entendido lo que afirmaban entender". Luis Guerrero Martínez, *La verdad subjetiva: Kierkegaard como escritor* (D.F.: Universidad Iberoamericana, 2004), 158-9. La ironía debe conceder un valor verdadero pleno a la primera comprensión, aun cuando su contenido sea la ignorancia, pues de otra forma es imposible instruirse en la comprensión decisiva, por medio del absurdo. El absurdo aquí no implica llegar al resultado contrario, sino que de la contradicción se sigue *lo mismo*, pero con el énfasis en la reduplicación. Esto es precisamente la *ironía*. La segunda comprensión ha comprendido lo mismo que la primera, con la diferencia de que ella está *compelida* por ello a actuar. Todo esto, no obstante, depende enteramente de la posibilidad de hacer una distinción de ritmo en el énfasis de lo dicho, de modo que haya una diferencia entre comprender y *comprender* que sea de alguna manera asequible para el entendimiento mismo. "Un proverbio muy antiguo dice que entender y entender son dos cosas bien distintas. Y esta es la pura verdad. La interioridad es un entender; pero, en concreto, se trata de cómo ha de entenderse este entender. Entender un discurso es una cosa, y otra muy distinta entender aquello en que el discurso hace hincapié; entender lo que uno mismo dice es una cosa y entenderse a sí mismo en lo dicho es otra bien distinta". *El concepto de la angustia*, 249.

una reflexión rastrera, ansiosa, básicamente bienintencionada, pero por su curiosidad traicionera, comienza a murmurar que ella se está volviendo mayor".[162] El énfasis recae sobre la *cobardía* del espectador anónimo. [163] Y en esta denuncia se expresa efectivamente el requerimiento formativo de la crítica.

Desde el momento en que el deseo se ha transformado en desilusión, ensimismamiento, en definitiva, en decaimiento y debilitación, es decir, en desconsuelo; en ese momento se puede declarar abolido también el principio de placer. El signo de que no hay más conciencia del placer, en este caso, el rechazo ansioso de que el tiempo pasa.

> La incómoda tensión es muy penosa, especialmente porque su existencia ha sido un asunto de interés nacional. La gente le desea lo mejor (pues sobre qué parte puede tener la envidia de los individuos en la formación de tal opinión no nos detendremos aquí); la gente relamente se indigna con el tiempo, porque la hace mayor; cuando uno ya se había instalado cómodamente en la costumbre admirativa de atribuirle dieciocho años para siempre. Pero, no obstante, uno no puede estar en paz con respecto a la idea de que se esté haciendo mayor.[164]

Así como vivir en un Estado cristiano hace cada vez más difícil lo más difícil de todo, convertirse en cristiano; así, vivir rodeada de la admiración, resultado de un recuerdo desprovisto de anticipación, hace más difícil la metamorfosis.[165] No obstante, el crítico debe intervenir para rescatar, pero no a la actriz, sino al espectador que se está perdiendo de la metamorfosis. La crítica condena la tendencia del espectador de aferrarse a la sóla posibilidad de concebir el acontecimiento exclusivamente como recuerdo sin ninguna clase de visión anticipatoria.

---

[162] KKS III:103.
[163] KKS III:103. "Nadie lo admitirá y, sin embargo, se dice, y nadie admitirá el haberlo dicho".
[164] KKS III:103.
[165] KKS III:103: "Nadie piensa en cuán ingrato es hacer cada vez más difícil su metamorfosis; en cuán ingrata es la recompensa de la memoria cuando se convierte en resistencia durante el momento decisivo".

Esto es especialmente triste porque, cuando todo el mundo quiere relegarla a la historia, la carrera de la actriz a penas ha *comenzado*. "Y nadie piensa que todo esto podría ser un galimatías, que no tiene cabida en ninguna parte, mucho menos en la estética, puesto que es precisamente con la metamorfosis con lo que realmente comienza su tiempo".[166] En vista de esta situación la crítica debe hacer coincidir el momento de transición o metamorfosis con un despertar del deseo suprimido bajo la habituación. El deseo que despierta es experimentado más y más como disonancia en la medida en que su objeto es, vía la metamorfosis, la realidad misma, la cual no surge en lo absoluto como objeto, sino sólo como desesperación de la estupefaciente habituación.

Hasta ahora hemos hablado principalmente del aspecto neutral de la duplicidad, como duplicidad en sí, pero la duplicidad tiene también una carga intrínsecamente negativa, como indecisión, como tribulación, como corazón dividido y como resquebrajamiento de uno mismo en dos.[167] Al emerger el deseo, este está inicialmente como fuera de sí, como duplicado o reemplazado por un agente externo que, sin ser propiamente deseo, suple sus funciones. Toda esta negatividad de la duplicidad, que implica la desorientación del deseo, es reorientada hacia la unidad, no sin algo de ironía, por la primera cualidad del talento, la cual a su vez triunfa sobre la improbabilidad. "Para acercarnos un poco a la definición de esta posesión indefinible llamémosla *suerte*".[168] ¿En qué

---

[166] KKS III:103.

[167] *Discursos cristianos,* 91. "Por lo tanto, no es verdad que aquel que estuvo totalmente de acuerdo consigo mismo, dude, ya que dudar, como lo sugiere la misma palabra danesa, es estar en desacuerdo consigmo mismo, estar dividido en dos".

[168] KKS II:96. "Ella está en posesión de la suerte [*Lykke*]. Suerte no significa aquí que ella sea tan afortunada por tener buenos amigos y conexiones influyentes, o tan afortunada de haber sido aceptada en el teatro en circunstancias ventajosas, o tan afortunada como para que el director y los críticos se hayan interesado por ella; no, aquí suerte significa lo que César quiso decirle al timonero con las palabras: Llevas a César —y a su suerte". La plabra utilizada por Kierkegaard es *Lykke* [suerte, fortuna, felicidad], y digo "no sin algo de ironía" pues en la descripción de su suerte se deja ver un guiño a través del cual el seudónimo sugiere que la actriz es, si se me permite la expresión, una *suertuda*. Dejando de lado la cuestión que otros han tratado de si Kierkegaard deja

sentido se puede llamar a la suerte un aspecto del talento? Sólo en el sentido crítico de la apropiación, es decir, en el hecho de que la suerte es el simulacro de la técnica cuando la técnica aún no puede ser el suplemento exacto de la suerte. La clave está en cómo se *dispone* de la propia suerte. "De hecho, si no fuera porque esto sería desafiar a su suerte, cada noche en que se presenta, ella podría atreverse a imprimir provocativamente en el programa de mano: la señorita N.N. y su suerte.

---

ver cierta "envidia" a través de su crítica (Pyper, *The Stage and Stages*, 314), diré aquí solamente que de esta denominación depende la caracterización completa de la duplicidad del concepto de actriz de Inter et Inter. En lo que respecta al carácter completo de la actriz en su desarrollo, la suerte es su *doble*. Sería incorrecto deducir de esto que ella no se esfuerza o no tiene que trabajar, lo que significa en cambio es que ella logra siempre, de una manera que ni el espectador ni ella misma pueden explicarse, superarse a sí misma y llevar así a cabo en escena lo imposible, lo extraordinario, etc. Es por esta razón que uno siente ganas de llamarla *ex post facto*, amistosamente, es decir *irónicamente*, una suertuda. De ahí la alusión al *Caesarem vehis, Caesarique fortunam* de Plutarco.

Con el fin de ilustrar mejor este punto me referiré nuevamente a dos ejemplos del cine. En *Stage Fright* (1950) de Alfred Hitchcock, Eve Gill (Jane Wyman), una actriz en formación, intenta probar la inocencia de Jonathan Cooper, fingiendo ser Doris Tinsdale para servir de asistente a la actriz consagrada Charlotte Inwood (Marlene Dietrich), cuyo esposo fue asesinado por ella y Cooper previo al inicio de la película. El padre de Eve, Commodore Gill, acompaña cada uno de los pasos de su hija bajo la forma de un espectador activo en la evolución de su carácter. La salvación de Eve depende utleriormente de su talento como actriz, el cual es alentado por Commodore. Las ingeniosas maquinaciones del padre incorporan a la película la suerte como un elemento de carácter naturalista. Pero precisamente así se muestra qué tanto la suerte no está ahí para suplir a la actriz sino para hacerla crecer, desarrollarse, etc. No es menospreciable el cáracter de Commodore como una especie de director de escena que constantemente está dando indicaciones actorales a su joven hija. Esta película tiene un lugar especial en la historia del cine por introducir la *escena falsa* (la primera escena) que hace pensar una cosa al espectador (la inocencia de Cooper) para desengañarlo hacia el final de la película. Eve y el espectador comparten en ese sentido un mismo punto de vista y el procedimiento ficcional por el cual la suerte intercede para salvar a la actriz, es el mismo procedimiento técnico que sonsaca al espectador de su ilusión. *Stage Fright* dialoga con *All About Eve* (1950), de Joseph L. Mankiewicz, estrenada el mismo año, en su exploración de las crisis identitarias de las actrices. Mientras Eve Gill se sumerge en un rol para desenmascarar el crimen de Charlotte, la actriz consagrada Margo Channing (Bette Davis), en *All About Eve*, lucha por preservar su posición ante el ascenso de una joven admiradora, Eve Harrington (Anne Baxter). Mientras que la suerte salva a la primera Eve, ésta misma llega para condenar a la segunda. En *All About Eve* la voz narradora es la voz del crítico de teatro Addison DeWitt (George Sanders) quien, contrario a Commodore, se sirve del poder de la suerte de Eve para controlarla, amenazándola con el escándalo una vez que ha alcanzado la fama. Si Eve Gill hace uso de su suerte para resolver un misterio, Eve Harrington lo hace para usurpar una identidad. Ambas "Eves" encarnan un doblez de la suerte suplementario del desarrollo profesional, pero mientras Hitchcock lo muestra como herramienta de redención, Mankiewicz lo presenta como fatalidad. Charlotte Inwood y Margo Channing, por otra parte, sufren del peso del estrellato y el envejecimiento, pero mientras Charlotte representa una diva manipuladora, Margo encarna a una artista vulnerable que finalmente se decide por un giro ético ante la crisis; caludicar la escena y entregarse al matrimonio.

En ese grado está en posesión de la suerte".[169] La suerte es como un personaje *extra* que va y se aparece donde quiera que la actriz se presenta. Su función es la de hacer de *doble* de la actriz, casi al punto en que podríamos decir que la sustituye en los momentos de extrema dificultad. La suerte es una categoría estética. Más por esto mismo no basta con *tener* suerte sino que hay que tener la suerte que se tiene bajo control. "Aunque por sí solo ya es una gran cosa que este poder omnipotente se complazca en escoltar a una jovencita [*Pige*], no es sólo que la suerte esté de su lado; sino que la suerte está a su entera disposición".[170] La suerte no conduce al éxito ni lo explica, sino que es la feliz relación con los propios logros y fracasos; es, por decir así, el feliz disfraz del esfuerzo. Porque la suerte es el signo de que un riesgo ha tenido lugar. Sin ningún riesgo, no cabe hablar de la suerte. Y tener a la suerte bajo control se confunde con dejarse hechizar completamente por ella, es decir, se confunde con *encarnarla*.

> Y si no puede decirse realmente que está en posesión de la suerte, entonces debe ser porque está como poseída por ella. La sigue a todas partes y en todo momento, en todo lo que se propone, en el más leve movimiento de su mano, en cada guiño de su ojo y en cada inclinación de su cabeza, en cada vez que se da la vuelta, en su modo de andar, en su voz, en sus gestos. En resumen, la suerte la sigue tan de cerca que ni el crítico más versado [*konstforstandige Kritiker*] podría por un segundo distinguir aquello de lo que ella sería capaz sin suerte, incluso si él ya es consciente estéticamente de que acaso en otro sentido lo mejor de todo esto aún no le pertenece propiamente a ella.[171]

La función de invisibilización de la técnica que cumple el factor de la suerte evidencia su carácter transitorio. Y, sin embargo, para Kierkegaard, la suerte no la abandona. Se mantiene firme de principio a fin, como lo muestra la mención en la dedicatoria. La suerte es un concepto transitorio para el crítico pero, ¿cuál es la clase de crítico capaz

[169] KKS II:96.
[170] KKS II:96.
[171] KKS II:96-7.

de reconocer esta transitoriedad sin restarle importancia a su singularidad? ¿Cómo se define la crítica esencial que es como el núcelo del carácter de ls descripción? Podemos abordar la pregunta aquí de un modo diferente. ¿Qué *significa*, pues, el seudónimo Inter et Inter, en especial, en cuanto paradigma del estilo crítico de Kierkegaard?[172] O bien, ¿*quién* es Inter et Inter? Se ha especulado ampliamente sobre el lugar que podría estar indicado por este "entre y entre", como intermedio teatral, como punto divisorio en la obra de Kierkegaard, como alusión a la pareja de los Heiberg, etc.[173] Pero, más allá del lugar que indica su nombre, ¿cuál es la caracterización que hace corresponder su nombre con su personaje, como "construcción imaginaria", como modelo de la personalidad? De nuevo, se trata de una cuestión de énfasis. El carácter de Inter et Inter sólo existe plenamente desarrollado en su negatividad indirecta, la cual encuentra su complemento en la falta de expresión directa religiosa, que a su vez permite la plena expresión erótica de la experiencia estética.[174] Inter et Inter es, para ser precisos, la expresión plena de la *intersección* indirecta de lo artistico-erótico con el plano del carácter demónico-religioso. Es también un infinito "entre y entre" con un potencial rítmico indefinido de composibilidad; entre la obra y la vida, entre la actriz y el autor, entre lo uno y lo otro, etc. El énfasis está en la *diferencia*. Debemos recordar en este punto que los distintos "estadios eróticos inmediatos" cuyas distinciones radican en lo puramente musical de la expresión artística, deben ser precisamente llamados "metamorfosis".[175] "Así que

[172] Westfall, "The Actress", 338. "To borrow a phrase from another Kierkegaardian author, we might say that, beyond the aesthetic and the ethical there is a "higher aesthetic" —an aesthetic perspective out of which one such as Inter et Inter could write a higher criticism".
[173] Westfall, "Inter et Inter, 108.
[174] *Postscriptum*, 459. "Porque el amante se relaciona con una mujer, pero el creyente lo hace con Dios —y aquí el adagio latino es completamente verdadero: *interest inter et inter* [hay diferencia entre lo uno y lo otro]".

[175] Søren Kierkegaard, *Escritos 2/1. O lo uno o lo otro I* (Madrid: Trotta, 2006), 96."Si en lo precedente, por lo demás, he utilizado la expresión 'estadio', tanto como seguiré utilizándola de aquí en adelante, ésta no debe tomarse en el sentido de que existan varios estadios independientes

ahora a la metamorfosis".[176] En concordancia con el ensayo sobre el *Don Giovanni* en los "papeles de A", las transiciones del deseo hacia su expresión plenamente deseante, como deseo melancólico del ideal, deseo disperso en lo particular y finalmente deseo libre del ideal *en* lo particular, constituyen también un esquema de la evolución de las cualidades del talento como objeto de deseo, que parte de la bruma inicial de lo indefinible hasta llegar a la metamorfosis.[177] ¿No es justamente el poder de lo musical aquello que se asoma en la indefinición cuando ésta recurre a la expresión en la que se confunden obediencia y escucha en el mismo término (*lystres*)? [178] Porque precisamente lo indefinible es la esencia de este poder. El primer estadio de indistinción entre el deseo y el ideal coincide en el recuerdo de la primera presentación con la separación entre el ideal y la apariencia. "Lo que constituía a esta actriz no era lo que usualmente se conoce como juventud femenina".[179] ¿No está la idea determinada precisamente por su inapariencia? ¿No es el énfasis en la inapariencia el signo verdadero de la idea, ya sea que ésta influya de manera directa o indirecta en la experiencia del espectador? La crítica no inventa la influencia de la idea sobre el espectador, sólo explica su necesidad, la cual arrebata al espectador la influencia de su propia voluntad sobre sí mismo.

> Al hombre más cascarrabias, el más tedioso, no le sirve insensibilizarse, él debe ceder. O toma a un matemático. A él no le sirve encabritarse y decir, "¿qué prueba eso?", él debe ceder y en el fondo está convencido: *ergo*, ella está

---

y exteriores el uno respecto del otro. Podría haber utilizado, de manera acaso más acertada, la expresión 'metamorfosis'."

[176] KKS IV:104.

[177] KKS II:96. "Debuta entonces a sus diecisiete años. Ella está en posesión de… bueno, aquello de lo cual está en posesión es muy difícil de definir, justo porque es un algo indefinible que, sin embargo, se afirma superior y se impone [*lystres*] sin condiciones".

[178] Viallaneix, *Kierkegaard*, 91. "En el 'devenir cristiano', la obediencia es la traducción en actos, *recuperada* sin cesar, de la audición de la palabra. En más de una lengua, por ejemplo, en la danesa, la misma palabra designa a la vez escuchar y obedecer".

[179] KKS IV:104.

> en posesión de... bueno, aquello de lo cual ella está en posesión es muy difícil de definir, justo porque es un algo indefinible.[180]

¿Pero en qué sentido la pérdida de la voluntad puede coincidir con la génesis del deseo? Las expresiones del gusto y la admiración burguesas, su demanda de juventud y belleza se vuelve cada vez más repugnante en la medida en que, como consencuencia de la explotación y masacre de los cuerpos a cargo de la industria cultural, la expresión y experiencia genuinas de la juventud quedan reducidas a un instrumento efímero de trabajo y autoexhibición. "Entendida así, la juventud es presa de los años; no importa que tan cuidadosa y amorosamente se los lleve el tiempo, de todas maneras siempre se lleva todo lo que es temporal".[181] Las actrices auténticas introducen un cortocircuito en este sistema de despojo de las ilusiones por medio de una inversión performática de los valores entre las posesiones materiales y las cualidades esenciales.

> Esto es asombroso. Por lo general, uno suele ser capaz de especificar con exactitud cuál es la cualidad particular que una persona posee, y cuando uno puede hacer eso, a su vez, puede ver con exactitud cuán lejos puede llegar con aquello que posee. ¡En cambio, una joven actriz que está en posesión de esta posesión indefinible, en comparación, hace parecer a todos los demás propietarios en bancarrota![182]

El espectador ve inicialmente a la actriz como un mero instrumento de placer inmediato. Entonces la voz del crítico advierte que ella está a punto de pasar por una potenciación y el espectador no se imagina otra cosa sino que esa potenciación afectará principalmente el placer de la experiencia. "En cambio, en esta actriz ha existido un genio esencial que se relacionaba con la idea de la juventud femenina".[183] El espectador no se da cuenta que se trata de eliminar la posición de la actriz como

---

[180] KKS II:96.
[181] KKS IV:104.
[182] KKS II:96.
[183] KKS IV:104. "Esto es una idea, y una idea es algo muy distinto a la apariencia de tener diecisiete años. Pues esto último también es el caso de la jovencita más desprovista de ideas cuando cumple diecisiete años".

instrumento de placer inmediato y colocarla en el sitio que le corresponde como instrumento de la idea; que entre mayor sea la expectativa de inmediatez del espectador menor será el placer ideal de la experiencia estética. Sólo en la medida en la que pierde su deseo, gana *el deseo*.

La crítca no introduce la idea de la juventud femenina, sino que anticipa o explica en qué medida el recuerdo de ésta es situado plenamente por el acontecimiento de la madurez. “Así pues, pienso en una actriz dando sus primeros pasos, en el primer triunfo de la flor de su juventud, en el momento en que apareció por primera vez y consolidó por primera vez un éxito brillante”.[184] La juventud es aprehendida sólo a partir de la distancia y así es como es capturada en el concepto. La transformación de la obra de arte, , es resultado del salto sobre la brecha creada por la distancia entre la idealidad que ha de ser representada y el potencial de representación acumulado con el tiempo. “Si no fuera por esta relación del genio con la idea, no podría hablarse de una metamorfosis; pero precisamente porque es así, y la idea es lo que es, la metamorfosis puede ser excepcional”.[185] Según la opinión del público, devenir jovencita sería aceptable siempre y cuando no sea una mujer, en la plenitud de sus facultades, que ya ha sido jovencita, quien lo esté intentando. A lo sumo, el público puede reprochar que no puede concebir la juventud femenina como resultado de la metamorfosis, sino sólo como cualidad natural, pero con esto sólo se hace evidente que el público no se ha formado propiamente ninguna idea clara de la juventud femenina. Es evidente por lo anterior que solamente en la medida en que se tiene una idea tal, y en que el objeto de la apreciación es esta misma

[184] KKS II:96.
[185] KKS IV:104.

idea, el placer estético estará correctamente situado.[186] La crítica concibe este momento ideal como ideal, y de inmediato lo devuelve, estéticamente, a la constelación más amplia de la idea de la naturaleza como objeto del gusto; de acuerdo con su ritmo doble.

> Así como la naturaleza preserva su continuidad, por medio de su anticipación y su retrospección rememorativa, lo que los naturalistas han llamado bellamente lo prometeico y lo epimeteico: así también en relación con el espíritu, lo que ha de constituir la metamorfosis debe estar presente desde el principio; pero sólo cuando ha transcurrido algún tiempo se pone en juego de manera decisiva o se muestra decisivamente como tal —esto es justo la metamorfosis.[187]

La repetición es el concepto cósmico que describe este movimiento de redoblamiento que constituye a la metamorfosis, en cuanto contiene una primera vez que sólo se define como tal por su potenciación como segunda vez. La segunda vez es fundamentalmente *otra* vez; una potenciación de lo doble intrínseco a la repetición. La crisis tiene este mismo carácter paradójico. El *primer beso,* por ejemplo, representa la crisis que invierte el sentido del tiempo, haciendo rejuvenecer hacia el futuro y envejecer hacia el pasado.[188] La crítica está justificada a hablar de la prometeica primera manifestación del talento solamente porque despistadamente se ha hecho consciente de su contenido con un retraso temporal epimeteico (de casi 20 años).[189] Más con todo y el desfase temporal, el recuerdo no implica una regresión al objeto perdido, sino el anuncio de una recuperación inadvertida. El tiempo transcurrido intensifica las contradicciones del talento, la de la suerte, la juventud, la plenitud, la tensión y la voz, haciendo posible para el recuerdo su

---

[186] KKS II:96. "Es estéticamente apropiado para mi hablar de esta situación y regocijarme de hacerlo [*have Glæde af at tale om*], porque esta investigación es sobre el ideal [*Ideel*] y no le concierne ninguna actriz de 16 años real que sea una contemporánea".
[187] KKS IV:104.
[188] *Etapas en el camino de la vida*, 213. "El primer beso [...] Si ayer podía sentirme diez años mayor, hoy me siento diez años más joven, no, más joven que nunca. ¿Es esto una crisis?"
[189] KKS II:96. "También por otra razón es estéticamente propio que yo describa esta primera juventud; porque como el verdadero objeto de estudio es la metamorfosis, no estoy tatando la cuestión de esa juventud como si a través de este ensayo me hiciera contemporáneo de ella".

clarificación y, en consecuencia, la transición en la repetición hacia un nuevo estadio.

> El retrato del primer periodo es para dejar las cosas en claro. Se trata poética y filosóficamente de un recuerdo pero completamente desprovisto de melancolía [*Veemod*]. Mas no nos detenemos en el primer periodo, sino que más bien nos precipitámos lejos de él, como uno siempre se precipita hacia lo más elevado, y el autor está estéticamente convencido de que la metamorfosis es lo más elevado.[190]

El dominio de las facultades del talento no es propiamente el dominio del espacio escénico. La acción conjunta de las facultades, en su protectora inapariencia formal, es la condición indirecta de la supervivencia de la idea en el tiempo. "Quien sólo tiene la juventud femenina en sentido ordinario no puede atravesar la metamorfosis, porque la juventud femenina así entendida no es dialéctica en sí misma, es sólo una vida, que no puede ser separada y apartada, sino sólo consumida por la intervención de lo dialéctico".[191] A medida que se elimina la inapariencia del talento se elimina la inapariencia del reflejo de la desesperación, en un sentido más general, en la metamorfosis. "Sin embargo, un pequeño artículo en un periódico no es el lugar adecuado para un estudio más detallado que examine varias instancias".[192] Con la oposición del público ante la metamorfosis se hace patente la posición hostil y el grito reprimido de la desesperación, pero sólo porque la metamorfosis asume la forma ominosa de la misma, con todo y la conflagración de fe que se desprende de su contenido más interior.[193]

---

[190] KKS II:96.
[191] KKS IV:104.
[192] KKS I:95.
[193] Para cerrar este argumento me permitiré comparar las dos crisis de actrices retratadas en las dos últimas extraordinarias películas de David Lynch, *Mullholland Drive* e *Inland Empire*. La comparación entre *Mullholland Drive* e *Inland Empire* de David Lynch permite trazar una evolución crucial en su cine durante su última etapa como creador, no solo estilística sino conceptual, particularmente en su tratamiento de la relación entre una superficie realista y un sustrato naturalista crudo, y cómo este desequilibrio define la crisis de sus protagonistas. En Lynch, el realismo funciona como una frágil cáscara, una ilusión de normalidad que pronto se agrieta para revelar lo que podríamos llamar un *naturalismo de lo abyecto*: una fuerza orgánica,

violenta y grotesca que subyace a lo real. Esta fuerza no es la naturaleza en sí, sino una construcción artística hiperreal que Lynch erige para manifestar simbólicamente el inconsciente, el mal, el deseo y la podredumbre moral. Sin embargo, todo ello se percibe como si una fuerza natural o cósmica tomara el control de la narrativa a expensas de sus personajes. La clave es que el cineasta es plenamente consciente de que esta "naturaleza" es un artefacto estético, un modelo formal que utiliza para sondear zonas de experiencia inaccesibles al realismo convencional.

Mulholland Drive opera con una elegancia onírica casi clásica. Su modelo formal es el de un sueño lógico pero invertido, una estructura binaria y dialéctica entre el deseo y la realidad. La primera parte de la película es el sueño de Diane Selwyn (Naomi Watts): donde el trauma de su fracaso como debutante y su culpa son transformados en un *thriller noir* idealizado donde ella protege de la persecusión a su contrincante, la actriz consagrada Camila Rhodes (Laura Harring). Betty, el alterego de Diane dentro del sueño, es la proyección, la actriz ingenua y talentosa que triunfa y salva a la damisela en peligro. El sueño tiene una forma realista en la que a momentos se cuela una naturaleza cruda, como en la escena en que aparece el cadaver putrefacto de la propia Diane dentro del sueño. La naturaleza real, la verdad cruda y naturalista, irrumpe en la segunda parte de la película. Esta "naturaleza" es la podredumbre de la realidad: el fracaso, los celos, el rechazo, la autoaniquilación. La desesperación de Diane no es espectacular, sino íntima y devastadora; se manifiesta en un apartamento sórdido, en la mirada vacía de una taza de café, en el horror de saberse insignificante. La crisis de la actriz aquí es una caída vertical desde el ideal hasta el abismo. Lynch manifiesta esta naturaleza a través de un artefacto conscientemente artificial: el Club Silencio, donde se revela que todo es una grabación, una ilusión. Ahí se explicita que la "naturaleza" que estamos viendo no es la naturaleza, sino la representación de una verdad psíquica a través de los medios del cine.

Inland Empire, por su parte, representa la disolución total de ese modelo formal binario. No hay un sueño y una realidad, sino una infección mutua y simultánea de múltiples capas de ficción y trauma. Aquí la actriz se duplica constantemente, siendo el punto más álgido, cuando cruza el portal que la hace encontrarse consigo mismo en la dimensión inicial. Ella se revela como el parásito de su propia paranoia. El realismo ya no es una cortina de humo, sino un conjunto de señales de televisión corruptas, de imágenes digitales granuladas y sonidos distorsionados que constituyen la única realidad disponible. La naturaleza no irrumpe; ya lo impregna todo desde el primer fotograma. La crisis de la actriz, Nikki Grace (Laura Dern), no es una caída, sino un desvanecimiento, una pérdida de los límites del yo que, sin embargo, la fortalece en el camino hasta llegar a la salvación de la espectadora cautiva a la que está supliendo (Karolina Gruscka). Su desesperación es ambiental y ontológica; está atrapada en un bucle de historias que se contaminan entre sí, donde su identidad se funde con la de su personaje, Sue, y con otras mujeres perdidas en narrativas similares. El naturalismo aquí es visceral y físico: el sudor, el maquillaje corrido, la textura de la suciedad en una calle de Lodz, la sangre que mana de una herida no dramática sino absurda. Lynch utiliza la cámara digital para acentuar esta crudeza, esta proximidad al cuerpo sufriente y a la textura de la decadencia. La película es menos una narrativa que un ecosistema de la angustia. La manifestación de la "naturaleza" ya no necesita un club nocturno para develarse; se expresa a través de los *glitches* mismos de la imaginación. La conciencia de que la representación no es naturaleza, sino un constructo artístico, es total: la película es explícitamente sobre el acto de ver, de interpretar y de ser devorado por una historia.

En conclusión, si en *Mulholland Drive* la desesperación es dramática y la crisis sigue una lógica de sueño y castigo, en *Inland Empire* es difusa y viral, una niebla tóxica que envuelve a la protagonista. La primera película usa las herramientas del cine clásico para luego sabotearlas y mostrar la podredumbre bajo el brillo. La segunda abraza la textura granulosa y lúgubre de lo digital para afirmar que la podredumbre ya está en la superficie, que no hay profundidad que descubrir, solo un laberinto de superficies corruptas e identidades desmoronadas. Ambas son reflexiones profundas sobre cómo el arte puede manifestar las fuerzas naturales de la psique humana, sabiendo siempre que está construyendo una verdad más alta que la mera realidad.

Todo esto suma a un argumento que nos permite colocar la concepción estética de la naturaleza en Kierkegaard con el valor de la misma en la estética de Kant. En estas dos películas de Lynch la naturaleza se desenvuelve dentro del fenómeno estético como un bucle temporal hacia el inicio que, no obstante, conforme avanza, se convierte en un bucle paradójico, una metamorfosis. Lo que debe cumplirse en todos los casos es el requisito kanteano de colocar al

La explicación de la metamorfosis en cuestión es la explicación de una forma de comunicación del gozo, una compartición inmediata de alegría, que no obstante prescinde del punto de vista religioso y delimita la ideología convencional de lo erótico, a partir de las convenciones de la estética y la psicología.[194] La dificultad consiste en explicar la metamorfosis como repetición o intensificación en relación con la doble contradicción que implica la reacción del público.

> Porque cuanto más ha sido la entrega y en consecuencia más se ha invertido en la primera actuación, más difícil es llevar a cabo la segunda; y cuanto más un público escencialmente contrario a lo estético haya manifestado un interés adulador y ruidoso por la primera, más fácilmente este mismo público se transforma en una ansiosa [*ængstelig*], recelosa o incluso huraña oposición a la metamorfosis.[195]

¿Qué es lo que esto demuestra sino sólo que la proeza es asímismo doble? Dado que las ideas dominantes de la época contradicen la posibilidad de la misma en ambas ocasiones. Lo cual no excluye, por otra parte, la posibilidad de una alegre y desapercibida metamorfosis que ocurra en la discresión de la ausencia de la fama como obstáculo del talento.

> Una actriz que nunca ha tenido la suerte de estar en la posesión incuestionable de aquello que en tan alto grado cautiva y encanta a los espectadores sin juicio estético, puede quizás en compensación tener la suerte de hacer silenciosamente su metamorfosis. También esto es hermoso, y precisamente por que tiene lugar de manera tan silenciosa. Pero también es más fácil, simplemente porque la silenciosa transformación que conduce

---

espectador en la *sensación de placer* de estar frente a una fuerza de la naturaleza, con la *conciencia* de estar frente a la obra de arte. "Aquel placer que es, sólo él, comunicable universalmente sin, no obstante, fundamentarse en conceptos descansa sobre este sentimiento de libertad en el juego de nuestras facultades cognoscitivas, lo cual sin embargo ha de ser al mismo tiempo conforme a fines. La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía arte y el arte sólo puede ser llamado bello cuando somos conscientes de que es arte y, sin embargo, parece naturaleza". Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento* (Madrid: Alianza, 2012), 423. La actriz de Kierkegaard tiene una función similar en relación con el placer que debe suscitar en el espectador, con la sóla distinción de que en lugar de mostrar una naturaleza cruda o una naturaleza bella, este placer deriva de la propia escala de la *repetición* como ley natural.

[194] KKS I:95. "Aquí, por tanto, sólo intentaré describir, de manera puramente estética y psicológica, una metamorfosis ciertamente difícil, pero por eso mismo también bella y significativa".

[195] KKS I:95.

> a la metamorfosis no es perseguida por la curiosidad ni perturbada por la incomprensión, sino que escapa de los caprichos y veleidades del público.[196]

Cuando hablamos de la pérdida de la capacidad de deseo y gozo, de la supresión de estas funciones psiquícas por la exponenciación de la ansiedad y la desesperación, hablamos en Kierkegaard de una dramática condición de desorientación en relación con la vivencia del tiempo y del presente. La explicación, en este caso particular, de cómo esa desorientada vivencia se presenta como síntoma en relación con el fenómeno estético, debe ser también una explicación que de cuenta de la confusión del espectador en relación con el tiempo y el acontecimiento del fenómeno.[197]

La incapacidad de gozar estéticamente es síntoma de la incapacidad más general de estar presente, de "ser hoy".[198] Y así como esta relación ordinaria de obediencia y silencio en el presente se aprende de la observación del pájaro en la naturaleza, de la actriz se aprende también la relación feliz y sensata con la temporalidad del desarrollo personal. Aquí, la fuerza destructiva del tiempo revela su aspecto creador; aquello que arrebata de la apariencia del fenómeno, es lo mismo que se gana en la aparición de la idea.

> El tiempo es lo dialéctico que viene de fuera y, por ello, consume tarde o temprano la juventud no dialéctica. Pero donde hay una vida más, el tiempo,

---

[196] KKS I:95.
[197] KKS I:95. "El público es extraño; cuando en el transcurso de 10 años, por ejemplo, el tiempo se ha tomado la libertad de hacer 10 años mayor a su declarada favorita, el público se enfada — con la favorita".
[198] Søren Kierkegaard, *Los lirios del campo y las aves del cielo* (Madrid: Trotta, 2007), 192. "¿Qué es la alegría? O ¿qué cosa es estar alegre? La alegría es ser de verdad *actual* [*nærværende*] a uno mismo; pero serse verdaderamente actual a uno mismo equivale a este *hoy*, a este *estar* al día, *ser* de verdad *al día"*. Brian Söderquist me ha hecho notar cómo en las intrincadas dificultades de traducción y los juegos de palabras de este pasaje está contenido nuevamente el problema de la duplicidad. El concepto de "presente" [*nærværende*] que utiliza Kierkegaard aquí se compone en danés de las palabras *nær* [cerca] y *være* [ser], de modo que "estar-de-verdad-presente-para-uno-mismo" equivale a "estar-de-verdad-siendo-cerca-de-uno-mismo", lo cual implica nuevamente, con mayor claridad por su acepción espacial, la duplicidad de sí en un sentido rítmico y fonológico. La alegría equivale en Kierkegaard en este sentido a acortar la distancia de las dos partes del "yo" escindido.

> tomando algo de la juventud ordinaria, hará más notorio el genio, y notorio en la relación puramente estética de la idealidad con la idea.[199]

Sin duda las cualidades del talento de la actriz se han ido modificando en un sentido aparente en el curso de su desarrollo como artista. Pero inversamente se han mantenido a la vez presentes en ella en un sentido ideal a lo largo de estas transformaciones. De la misma forma, su relación aparente con el tiempo ha sido estrictamente la inversa a su relación ideal con el mismo. "Por supuesto, la actriz no volverá a ser joven en el sentido ridículo en el que los aprendices de carnicero y el público en general hablan de una chica endiabladamente atrevida, sino sólo en el sentido de la idealidad es que será más y más joven".[200] Existe algo común a la crítica, la metamorfosis y la repetición, esto es, que convergen en el mismo momento en el tiempo. La actitud crítica contrarresta la ansiosa pérdida de presente delimitando el momento a partir del signo de la metamorfosis y el ritmo de la repetición.[201] ¿En qué reside toda esta potencia de anclaje? La producción de una segunda juventud y su alegría relevan a la vivencia de la primera juventud ahí donde, habiendo sobrepasado las distintas contradicciones de lo pasajero, se consolidan en la distancia del acontecimiento como *juventud ideal*.

> El asunto es bastante sencillo. Cabe preguntarse: ¿cuál es el marco correspondiente al genio cuya idea es la juventud femenina? Lamentablemente es probable que la mayoría de las personas respondan: es la juventud femenina o tener diecisiete años. Pero esto es ciertamente un malentendido que entra en conflicto con el modo de pensar propio de lo dialéctico. La exigencia es puramente ideal y dialéctica: que el marco, o aquello en lo que está la idea, se relacione con la idea a distancia de la idea. Es cierto que para todas las cualidades naturales la primera vez es la más alta,

[199] KKS IV:104.
[200] KKS IV:104.
[201] KKS IV: 104. "Ella es ahora con toda propiedad objeto de una crítica esencial, ahora que entra en relación con la misma idea por segunda vez [*hun anden Gang*] y elevada a la segunda potencia [*anden Potens*] , o más exactamente, justo porque es la segunda vez, se relacionará con la idea en un sentido puramente ideal."

> es la culminación. En el sentido de la idealidad es cierto que la segunda vez es la más alta, pues qué es la idealidad sino justamente: la segunda vez.[202]

Cualquiera que sea la forma en que la alegría de la juventud natural se presenta, está condicionada por un presente pasajero. La juventud como tarea, en cambio, la juventud ideal, está en directa contradicción con el presente, y por ello es mucho más presente, en cuanto juventud incondicionada. No debe sorprendernos que la conciencia de la transición de una edad a otra, un estado con una predisposición clara a la crisis, al formarse una idea del camino a seguir, se forme a la vez una conciencia más definitiva de la forma de la edad que está a punto de abandonar. Es por eso que un joven sería el último en logar una descripción o una representación adecuada de la juventud. [203] La revitalización crítica del espectador implica la inversión radical de los roles entre apariencia e idea, condición indispensable de que la captura del deseo por la apariencia se libere como deseo de idealidad. "Si los espectadores desprovistos de juicio estético opinan lo contrario, es porque son engañados por la ilusión que confunde el regocijo [*Glæden*] en la apariencia juvenil de la señorita N. N. con la idealidad esencial de la actriz".[204] Lo mismo con el genio lírico, si se quiere retratar líricamente el espíritu de la juventud, debemos dejar que la juventud se esfume primero en un sentido inmediato.

> Pongamos otro ejemplo. Hay un lirismo que puede llamarse el lirismo de la juventud; todo joven que sea *erectioris ingenii* tiene un poco de ello. Pero entonces hay un joven que, *qua* joven, tiene este lirismo de la juventud y también posee un genio cuya idea es el lirismo de la juventud. Ahora nos preguntamos, ¿cuándo producirá su mejor lírica? ¿A los veinte años? En lo absoluto. Su mejor lírica vendrá justo en una edad madura, cuando el tiempo se haya llevado la feliz circunstancia de su juventud, de modo que ahora se

[202] KKS IV:104.
[203] KKS IV:104. "Desde la perspectiva de la idealidad, la idea de realizar la juventud como una tarea y ser una misma muy joven no se corresponden la una con lo otro".
[204] KKS IV:104-5.

> relacione con su idea en un sentido puramente ideal, y también, por tanto, que le *preste su servicio* en un sentido más profundo.[205]

Como hemos visto más arriba, el obstáculo para recuperar la conquista del momento presente es la insatisfacción y atrofia del sentido estético. La metamorfosis y la repetición posibilitan la apropiación en la medida en que confrontan el deseo temeroso de lo desconocido, fundamento de la ansiedad, con el vislumbramiento estético de la paradoja temporal de una *juventud eterna*, como reversibilidad dialéctica, como objeto pleno del gozo del presente. "Aquellos que no tienen ojos más que para la feliz circunstancia de su primera juventud carecen de formación estética, y por lo tanto no se dan cuenta de que esta felicidad es lo circunstancial, lo perecedero, mientras que el genio y la relación con la idea son lo eterno y lo esencial".[206] La crítica se ha valido de la metamorfosis para ir arrancando gradualmente al espectador el prejuicio estético, al centralizar toda su atención en la improbabilidad del acontecimiento, es decir, en lo extraordinario del fenómeno, en el hecho particular y paradójico de la idea de juventud femenina representada por un incremento alegre de la potencia de la personalidad que se sirve del paso del tiempo para contrarrestar el paso del tiempo.

Esto no podrá cumplirse más que por un desgarramiento interior en la pasión demoniaca y la enajenación de sí en la producción de la obra de arte, es decir, por la adopción de medidas que, desde el punto de vista de la ética serán necesariamente insuficientes e insostenibles, pero que en el curso del acontecimiento se trascenderán a sí mismas y serán indispensables para subvertir de tajo la estupefacción del público. "Mira, hay muchas cosas que se hacen en el mundo del teatro para asegurar el futuro de las actrices".[207] Estas medidas tendrán formas diferentes en

[205] KKS IV:105.
[206] KKS IV:105.
[207] KKS I:95.

diferentes expresiones del genio pero, obviamente, siempre con el objetivo en mente de erradicar diversos prejuicios. “Creo que también sería muy beneficioso que se erradicara esta superstición por completo contraria a lo estético [*uæsthetiske*] sobre los dieciocho años, y dejar bien claro que la verdadera decisión llega mucho más tarde”.[208] A esto podríamos añadir, a manera de listado, algunas condiciones críticas que, incluso en diversas instancias, se requieren casi por regla general, para posibilitar el acontecer de la metamorfosis artístico-existencial: 1) la apropiación de las cualidades del talento como rasgos singulares de la personalidad; 2) el crecimiento progresivo del esfuerzo personal; 3) la liberación de las expectativas establecidas por el recuerdo del primer comienzo; 4) obediencia incondicional a la idea que orienta el enfoque artístico; 5) confianza en uno mismo inversamente proporcional al rechazo exterior; 6) desarrollo de una ética de autocontrol; 7) expansión y simplificación del discurso; 8) el cultivo de la compartición de alegría como objeto último del arte; 9) integración de las fascetas de la vida profesional y personal; 10) expresión del crecimiento personal a través de la creación tangible. “Esto también posibilitaría salvaguardar [*Betryggelse*] el futuro de la actrices”.[209] Una vez que en la transición de edad hayan desaparecido los rasgos más aparentes del talento y la personalidad se visibilice más directamente en la obra, el esfuerzo perderá su carácter intrascendente. El gozo del objeto de arte, hablando propiamente, es resultado de esta conexión personal con la obra. Si en la lucha por lograr esta traducción de la propia personalidad el sujeto se convierte indefectiblemente en sí mismo; si mediante la metamorfosis adquiere un mayor control de sí y, en cuanto autocontrol, dirige, al mismo tiempo, la mirada del espectador hacia las condiciones para una

[208] KKS I:95.
[209] KKS I:95.

superación de la desesperación existencial, al menos en la esfera estética, entonces habrá conseguido salir airosa de su propia crisis. "El asunto en sí no tiene solamente un interés estético, sino también en alto grado uno psicológico, por lo que me sorprende que no se lo haga más a menudo objeto de consideración".[210] En la sustitución de su "yo" inauténtico, como falta de espíritu característica de la tarea en juego, surgirá una duplicidad en la que el "yo" sea finalmente la posibilidad de una relación capaz de relacionarse consigo misma en cuanto relación. Ahora toca analizar con mayor precisión la formación de un "yo" de este tipo en relación con la particular problemática actoral de la tensión existencial que implica la creación del personaje.

[210] KKS I:95. "Lo interesante es que, con ayuda de lo psicológico, uno sea capaz de anticipar la metamorfosis por medios puramente estéticos, o al menos, que pueda explicarla una vez que ha ocurrido".

Capítulo III

Julieta

Hang up philosophy.
Unless philosophy
can make a Juliet.

Shakespeare
Romeo & Juliet
(Acto III, Escena 3)

1) Julieta adolescente

a) Julieta enamorada

Por la velocidad con la que se transforma dentro de la narrativa de *Romeo y Julieta*, el personaje de Julieta, de 14 años de edad, representa un problema tanto para una actriz joven como para una mayor. En las primeras escenas de la obra de Shakespeare, en particular en la escena de la fiesta y del balcón, Julieta sucumbe ante una pasión con todos los tintes de la pasión adolescente. Esto representará una dificultad menor para una actriz aun sin experiencia. Su primer momento de seriedad ocurre en la escena del matrimonio. Pero, incluso en este momento la clandestinidad del acto dota al conjunto de una atmósfera jovial. Es sólo en las últimas escenas, a saber, a partir del exilio de Romeo y hasta la

muerte de ambos personajes, que Julieta cambia por completo de carácter hasta convertirse en una heroina trágica. Son estas escenas las que representan una dificultad practicamente infranqueable para una actriz debutante.[211] Para ganarse la simpatía del público al inicio y llevarlo hasta el momento de la catársis, una actriz con este papel debe mantener la jovialidad del personaje de principio a fin, aun si esta contradice la profundización en la seriedad que denota su verdadero carácter. Es por esto que, sea cual sea el estilo adoptado, Julieta es el rol que mejor representa el ideal clásico de juventud en su expresión trágica.

> La tarea más importante que se le puede asignar a una actriz que se relaciona con la idea de la juventud femenina en su más lírica potenciación [*mest lyriske Potensation*] es ciertamente el papel de Julieta en *Romeo y Julieta*.[212]

De esta forma el personaje en cuestión está firme también en la duplicidad de su carácter, mitad adolescente, mitad heroina trágica, mitad doncella obediente, mitad mujer apasionada y decidida. En medio de esta división, la pregunta crítica se mantiene firme también, acerca de cuál es el tipo de actriz requerida para comprender ambos aspectos del personaje. "Me pregunto si realmente se le ocurriría alguna vez a un esteta proponer la idea de que una actriz de diecisiete años podría interpretar a Julieta".[213] En cierto sentido, curiosamente, el personaje de Julieta replica, en el trabajo actoral requerido para su diseño, las distintas

---

[211] En palabras de la propia Heiberg, *Et liv*, 127: "Recordarán que Julie fue uno de mis primeros papeles importantes, que ensayé al mismo tiempo que iba con el sacerdote para confirmarme, es decir, a los 16 años. Aunque no creo, como el famoso poeta Tieck, que sólo se pueda interpretar a Julieta a los 40, está claro que no se la puede interpretar a los 16 [...] No hay que olvidar que se trata de una niña de 14 años en el Sur y no en el Norte. A lo largo del cuarto acto ella permanece allí como una mujer plenamente desarrollada, fuerte, enérgica, que no retrocede ni siquiera ante lo más terrible, aquello que haría temblar a cualquier hombre [...] La primera parte puede ser producida por una actriz mayor mediante el arte, por medio de una ilusión, pero la joven no puede producir mediante el arte el efecto de una mujer plenamente desarrollada. Ahí se requiere madurez en la maestría artística, así como todo lo que traen consigo el tiempo, la experiencia y el entrenamiento para atravesar todos los matices del personaje, desde la primera devoción inmediata hasta el colmo de la pasión demoniaca. [...] Se necesita experiencia extraída de la realidad, no únicamente de libros, y la jovencita aún no puede tenerla".
[212] KKS IV:105.
[213] KKS IV:105.

fases de la crisis de edad de la actriz. Inter et Inter trata la incomprensión del público con respecto a este desafío como un error categorial; como la aplicación inconsecuente de nociones triviales en una esfera más elevada; como una ceguera ante la diferencia entre *emular* a Julieta y *encarnarla*. Pues a diferencia, por ejemplo, de vodevils como *El alma después de la muerte* o *El primer amor*, donde Kierkegaard concede y celebra un nivel más superficial de apreciación como condición de la apropiación, la tragedia de *Romeo y Julieta* no puede ser examinada con la misma fraseología.

> Es cierto que la gente habla a trompicones de todo este juego de fuerzas, de este fuego, de esta flama, y de muchas otras cosas por el estilo; pero en realidad hablan de ello en categorías de gallinero [*Galleri-Kategorier*], las cuales no bastan para juzgar cabalmente una interpretación de Julieta. Lo que el gallinero quiere ver no es, obviamente, una ejecución ideal, una representación de la idealidad. El gallinero quiere ver a la señorita Julieta, una chica endiabladamente guapa y condenadamente atrevida de dieciocho años, que juega a ser Julieta o se hace pasar por Julieta, mientras que el gallinero está encantado con el razonamiento de que en realidad se trata de la señorita N.N. Por supuesto que, por eso, al gallinero nunca puede entrarle en la cabeza que justamente para *representar* a Julieta, una actriz debe tener esencialmente una distancia de edad con respecto a Julieta.[214]

De una parte las cualidades del talento y de la otra la relación con la idea, constituyen ahora, a condición de ser la segunda vez, un conjunto de *fuerzas esenciales* en el puro plano de la potencia.[215] Cuando Julieta está al inicio en el albor del enamoramiento, en el juego de la jocosidad, esto no significa que pueda encarnarse esa faceta suya *como si* fuera un personaje de vodevil, pues en la jocosidad debe estar ya *en potencia* el heroismo que se desplegará a continuación. Se advierte también que *dentro* de la historia de formación de la actriz ideal para el papel debe estar continuamente representado el vestigio de la actriz en su juventud, cuya

[214] KKS IV:105.
[215] KKS IV:105. "Y sin embargo es así, y esa admirada profusión de fuerzas a los dieciocho años es en realidad, estéticamente, un malentendido. Porque en la idealidad es verdad que la primera fuerza es la conciencia y la transparencia que sabe disponer de las fuerzas esenciales pero, nótese bien, al servicio de una idea".

inadecuación al papel deriva paradójicamente de su similitud con el personaje.[216] El concepto de esta actriz de juventud no deja de ser, a su pesar, una criatura esculpida por la corrupción y decaimiento del deseo colectivo, incapaz asumir la *instensidad* del personaje y, en consecuencia, de comunicar el placer propiamente estético de la tragedia. "Representar a una señorita de 16 años en un drama francés sería la tarea apropiada. Pero jugar con esta fugaz y jocosa fragilidad tampoco es nada comparado con tener que soportar el peso de la intensa plenitud de Julieta".[217] La preparación del personaje de Julieta es, por las distintas gradaciones de su transformación en el plano inmanente de su jovialidad, precisamente eso, una tarea, virtualmente infinita, de *intensificación* de la pasión.

La disputa entre la actriz joven y la mayor por la idealidad de la representación de Julieta, aun si éstas son la misma actriz en dos etapas diferentes, constituye una duplicidad de segundo orden respecto a la duplicidad propia del personaje, donde se mantiene constante el énfasis en la diferencia o discontinuidad. "Es evidente que sería un malentendido creer que quien una vez pudo producir una figura casi tan estereotípica fuera por ello capaz con el tiempo de hacerse cargo de los roles eminentes. No, lejos de eso".[218] Y la discontinuidad es tan tajante o tan difícil de conciliar que, cuando jovencita y actriz van de la mano en el acontecimiento y coinciden en la feliz continuidad de su mismidad, esto resulta extraordinario y es explicable tan sólo por un ejemplo que a su vez establece una continuidad entre lo mítico y lo religioso. "Justo por esa razón es poco común cuando, la que se formó con las ligeras siluetas

[216] KKS IV:105. "Hay, es cierto, papeles en relación con los cuales los dieciocho años de una actriz son *quod desideratur*, pero estos papeles no son precisamente los roles eminentes. Hay papeles en los que este exceso de las primeras facultades de la juventud se debe emplear como un ameno juego. Nuestra actriz puede asumir dichos papeles, y entonces esto puede considerarse un pasatiempo bello y también importante hasta que ella tenga la madurez suficiente como para que, con sus considerables fuerzas, pueda encarnar los papeles eminentes".
[217] KKS IV:105.
[218] KKS IV:105.

de las fugaces doncellas de las olas, con absoluta suerte, siempre fresca y rejuvenecida, en la plenitud del tiempo, queda glorificada en la eminente hipóstasis".[219] Es extraño ver a Kierkegaard recubrir las categorías del cristianismo con un barniz nórdico-mítico, sin pensar que esto implica una transgresión en las reglas de su propia filosofía. ¿No es esto acaso lo que Kierkegaard combate constantemente en la iglesia de Grundtvig y sus seguidores? ¿No predica él justamente una separación del cristianismo respecto a todo lo mítico? La crisis de la actriz, no obstante, en cuanto *crisis religiosa*, amerita mostrar la posibilidad de una progresión mítico-religiosa, como condición de la evolución de la pasión inmediata a la pasión demoniaca Julieta, sin por ello ceder el carácter crítico a la animosidad del nacionalismo.

b) Julieta exaltada

El enamoramiento de Julieta no es el único fundamento de su amor, ni el fundamento único de su crítica de la autoridad del príncipe de Verona, en su incapacidad de garantizar la justicia y el orden. El agenciamiento

---

[219] KKS IV:105. "Las ligeras siluetas de las fugaces doncellas de las olas" hace referencia al mito nórdico de las nueve hijas del dios del mar Æger (también conocido como Gymir) y su esposa Ran. Estas jóvenes nadan en el mar agitado por la tormenta alrededor de su madre y emergen de las olas adornadas con velos blancos. Pueden ser gentiles y delicadas, y luego terribles y gigantescas. Kierkegaard había puesto su atención en esta imagen desde muy temprano en su obra, a partir de su conocimiento de la entrada enciclopédica de W. Vollmer en el *Vollständiges Wörterbuch der Mythologie aller Nationen*, la cual contiene una la lámina representando el motivo mitológico con el nombre de "Wellenmädchen" ["Chicas de las olas"]. *Kommentar* 14, 105, 77. Esta misma imagen es también el objeto de reflexión en el siguiente pasaje del ensayo sobre Don Juan, como una observación sobre el concepto de ritmo: "*Don Juan* reside en la permanente osilación entre ser idea, es decir, fuerza, vida… y ser individuo. Pero esa oscilación es la vibración musical. Cuando el mar, embravecido, se agita y las espumosas olas forman en esa conmoción figuras que son como criaturas; es como si esas criaturas fuesen las que ponen las olas en movimiento, pero sucede al revés, es el paso de las olas el que las forma". *O lo uno o lo otro I*, 112. Este pasaje presupone la primacía del caos sobre la creación de la forma, de la bruma como origen del deseo, de la vida como fuente del individuo y también del ritmo como sustrato inconsciente del lenguaje. Sin embargo, queda todavía por explicar, en qué momento y de qué manera Kierkegaard eleva esta misma figura, de carácter estrictamente estético-mítico hasta la "hipóstasis" religiosa, a través de la figura de la actriz.

de la idea de la juventud femenina como idea conlleva una liberación del prejuicio que mantiene a la sociedad atada a una insatisfacción enajenada en el ciclo de la novedad. Este placer tiene, como lo hemos notado, un significado religioso en la exaltación de su significado eterno, aún si su esfera es propiamente la esfera estética.

> Es realmente de desear, sobre todo por el bien de las propias personas, para que no queden excluidas o se excluyan a sí mismas de los placeres más significativos [*betydningsfuldeste Nydelser*], que este prejuicio pudiera erradicarse por completo. Y es en verdad un prejuicio, de hecho un prejuicio brutal, porque no es verdad que una mujer se convierte en una actriz a sus 18 años; sino más bien a los 30, o más tarde, si es que llega a serlo en lo absoluto.[220]

En la comparación entre la crisis de la actriz y la crisis del autor nos faltaba añadir, como parte inversamente complementaria, un aspecto que no se refleja tanto del autor en la actriz, sino de la actriz en el autor, a saber, la dimensión religiosa de la crisis, como crisis de fe.[221] Pero la comparación se ve continuamente precipitada sobre una explicación del gozo, esta vez en sentido religioso, es decir, de la *alegría de ser cristiano*, como forma de apaciguamiento del deseo, y de las diversas dificultades que atraviesa el poeta religioso en su camino desde la comprensión de esta alegría como algo inexpresable o inefable, hacia la madurez de expresión adecuada a su potenciación.[222] En la exaltación de la pasión, que llega sólo con la segunda vez, es natural que la crítica despierte a su vez el interés del público en el aspecto religioso de la crisis que subyace

---

[220] KKS I:94-5. "Pues, estéticamente hablando, jugar a ser actriz a los dieciocho años es de un mérito dudoso".

[221] Existen varias explicaciones de la crisis como crisis religiosa a partir del punto de vista de Kierkegaard. Por ejemplo, Crites, "Introduction", 37. "As we shall see in the next section, Kierkegaard's decision to publish *The Crisis* was involved in a profound religious crisis of his own life, a crisis which brought to a head precisely the issue of his engagement, as a Christian". Pero poco se ha escrito del peso religioso que tuvo la crisis para la propia Heiberg como, creo, queda claro por lo que dice en sus memorias. Aquí, una comparación inversa puede servir para este fin.

[222] *Ver* Christopher A. P. Nelson, "The Joy of It", *International Kierkegaard Commentary 17*, 119-142 (120). "From beginning to end, Kierkegaard's is a philosophy of joy […] In fact, in response to the question as to why in the world anyone would want to become involved in Christianity in the first place—a question that has presumably ocurred to many of Kierkegaard's readers as well as many who have only encountered him second hand—Kierkegaard's answer is simply, *for the joy of it*".

al fenómeno estético representado, como parte esencial de *La crisis* y deficiencia fundamental de la época, pero tomando el ejemplo de una actriz capaz de poner en equilibrio en su vida su entrega al escenario con la dedicación a una esfera más elevada.[223] En consonancia con ello el amor de Julieta tiene un carácter crítico por encima de su enamoramiento que no ama sólo a través de la inocencia convencional, sino que ante todo ama a través de la decisión madura y, por tanto, sin hacerse ilusiones. Del mismo modo, el personaje y la actriz capaz de representarlo exigen de cierta inversión de la ilusión en la forma de apreciación.[224]

Toda la insistencia en prevenir a la crítica de relacionarse directamente con una evaluación de la jovencita sin el punto de comparación de la metamorfosis insiste en la distinción entre *ser* un personaje y *poder* representarlo. El actor experimenta la inseparabilidad de la idea como un extrañamiento de sí en la apropiación del personaje. Esto justifica la división de sí y el dolor de separación, la crisis y la enajenación, la escandalosa desesperación y la tormentosa ansiedad, la exaltación y la extenuación, que son todas ellas signo de la potenciación y la alegría de convertirse en uno mismo. Esta elevación, por tanto, incluida en los requerimientos de la construcción de Julieta como personaje, no es un arrebato del entusiasmo, sino presumiblemente el correlato de la experiencia formativa del rechazo y la desaprobación. [225]

---

[223] Sanders, *The Ethics*, 251. "The motivation behind the need to act, if not driven by vanity, is equivalent to the need to experience the divine".

[224] KKS I:95. "Está tan lejos de ser galantería comenzar a admirar a una actriz en el segundo periodo [*gens anden Gang*] de su desarrollo, que lo contrario es fácilmente coquetería: admirar a una señorita [*Jomfru*] de dieciseis años".

[225] Una interesante puerta de entrada al problema de la encarnación del personaje como aspecto característico de la actriz en crisis es la película *Clouds of Sils Maria* (2014) de Olivier Assayas. El núcleo del conflicto lo protagoniza Juliette Binoche como Maria Enders, una actriz que debe enfrentarse a la encarnación de un personaje que la desestabiliza por completo. Antaño interpretó a Sigrid, en *Maloja Snake*, una joven manipuladora que lleva al suicidio a su amante mayor, Helena. Ahora, en su mediana edad, tras la muerte del autor del drama, Maria es invitada a

> No creo realmente que un esteta esencialmente culto pueda persuadirse de convertir en objeto de crítica a una actríz de dieciseis años, sobre todo si es muy bella. Sin duda *abominaría* esta ambigüedad. Es cierto, ocurrirá a menudo que una jovencita que ha causado furor a los dieciocho años no prospere. Pero si así fuera entonces ella no ha sido esencialente una actriz, sino que ha causado furor en el escenario en el mismo sentido que cuando una jovencita causa furor durante uno o dos inviernos en los antros locales. Por otra parte, también es cierto que cuando la metamorfosis tiene éxito, no puede hablarse de galantería; porque entonces y sólo entonces la admiración, entendida estéticamente, es colocada con seriedad.[226]

El contenido positivo de esa experiencia consiste, ora en un giro autorreflexivo de aprendizaje y de cultivo de sí a través del reconocimiento de las cualidades del talento, ora en el impulso hacia la superación técnica y hacia el desprendimiento de la necesidad de satisfacer prejuicios que sólo adquieren popularidad a partir del furor del momento. En uno y otro caso, este movimiento es *en* el punto arquimédico, en este caso, en las gradaciones de Julieta como arcoíris de la pasión amorosa, y, por tanto, movimiento paradójico, a la vez de crecimiento y regresión.

> La metamorfosis será entonces, en un sentido eminente, convertida en un retorno al comienzo. Esto debe dilucidarse ahora al indicar las determinaciones dialécticas de la metamorfosis. El tiempo es, como ya he dicho, lo dialéctico que viene de fuera, pero ella era originariamente

---

interpretar a Helena en una secuela. Esta inversión supone una crisis existencial: para actuar, Maria debe internalizar la perspectiva de su antigua víctima, quien fue abandonada y despreciada por su "yo" más joven. La interpretación se convierte en un espejo cruel que le devuelve una imagen de su propia vulnerabilidad, su edad y su relevancia menguante, haciendo imposible separar el drama ficticio de su drama personal. Esta crisis se potencia y refracta a través de sus relaciones con dos jóvenes mujeres. Por un lado, su asistente, Valentine (Kristen Stewart), actúa como un espejo leal pero crítico, una contemporánea que la conecta con el presente pero que también representa una racionalidad ajena al tormento artístico de Maria. Por otro, la joven y problemática estrella de Hollywood, Jo-Ann Ellis (Chloë Grace Moretz), es el vivo retrato de la Sigrid que ella fue: descarada, mediática y peligrosamente escandalosa. Valentine es el conflicto interno, la voz de la razón que Maria no quiere oír; Jo-Ann es el conflicto externo, la prueba tangible de que María debe enfrentarse a una versión anterior de sí misma que una vez triunfó sobre su coprotagonista mayor. Atrapada entre ambas, Maria libra la batalla de manera magistral canalizando el furor de la exaltación que, aunque dirigido en realidad en su lucha contra Jo-Ann, es siempre sublimado en un ataque sobre Valentine, quien finalmente decide renunciar. Aquello que permite al final a Maria prevalecer sobre Jo-Ann, sin embargo, es justamente que ella carece del carácter formado por la lección que María ha dado a Valentine, la lección de la desaprobación. Jo-Ann, celebrada por todos lados, incluso en su mayor payasada, es presa de su propio engreimiento y no tiene ninguna ventaja en el desenlace sobre la seriedad conseguida por María.

[226] KKS I:95.

> dialéctica en sí misma, y justo por eso puede resistirse al tiempo; de modo que su dialéctica sólo hace evidente lo dialéctico en ella –en la metamorfosis.[227]

En el desarrollo de la técnica, estorba sobre todo el prejuicio de la edad, como presión de tiempo, pero en el desarrollo del talento, se hace presente ante todo un prejuicio de género, una constante tergiversación del talento femenino en una suerte de cálculo o manipulación. "Ahora bien, ¿de donde proviene esta inhumanidad, causa de tanta injusticia y crueldad hacia las mujeres dedicadas al servicio del arte?" [228] En el desarrollo culminante de sus facultades, la actriz se enfrenta en el público al doble marasmo de espíritu del engreimiento y el embrutecimiento.

c) Julieta angustiada

El enamoramiento y la exaltación de Julieta, expresiones de la breve pero intensa plenitud de su unión con Romeo, no son nada comparados con el poder de su ansiedad de separación, tras el exilio de su amado. Y aunque la ansiedad de separación no tiene nada de específicamente femenino, a no ser por alguno que otro estereotipo, no obstante, es aquí donde el género hace su aparición decisiva, como punto de partida de la disimetría en la restante evolución del carácter de los protagonistas, que hasta ahora coincidían en la misma intensidad de pasión. El sesgo de género que presupone una disposición calculadora del talento requerido por la representación de la ansiedad de separación es, en esencia, un sesgo estético. "¿Por qué [sucede esto] si no es porque la formación estética [*æsthetisk Dannelse*] es tan rara entre las personas?"[229] Así como en la Antígona de Kierkegaard, nos imaginamos que en la Julieta de Heiberg "la angustia es una auténtica determinación trágica", en el modo en que

[227] KKS IV:105-6.
[228] KKS I:94.
[229] KKS I:94.

difiere el presente de lugar, posponiendo la pena inmediata pero aumentando la profundidad del dolor.[230] En el momento extremo de la exaltación, en la escena del beso de despedida (Acto III Escena 5), cuando el enamoramiento ha llegado a su pico, se asoma ya la ansiedad de separación a través de la ventana de la exaltación. Y aunque la ansiedad suprime la exaltación del enamoramiento, elevándo la exaltación al siguiente nivel, también es la exaltación inversamente la que, al momento de su intensificación ansiosa, sirve para suprimir la ansiedad y el deseo que obstaculizan el desenlace trágico.[231] Inter et Inter sugiere lo específicamente femenino en relación con el arte a partir de la sola noción de potenciación, como la supresión sucesiva y virtualmente infinita de una pasión por otra, en función de la intensificación intrínseca a la misma metamorfosis. Esto, sin embargo, no es la opinión común del lugar que ocupa lo femenino en el arte como sesgo estético. "En relación con lo femenino en el arte, el juicio crítico de la mayoría de la gente

---

[230] *O lo uno o lo otro I*, 173. "A esto cabe añadir que la angustia siempre contiene una reflexión sobre el tiempo, pues yo no puedo angustiarme ante el presente sino sólo por el pasado o el futuro, pero lo pasado y futuro, opuestos así, mutuamente, de modo que el carácter de lo presente desaparece, son determinaciones reflexivas".

[231] Existe un pasaje en el que Kierkegaard comenta la escena mencionada más arriba justamente para hablar de una expresión estética de la saturación del deseo como alusión indirecta al gozo de la piedad religiosa plena. "Hay un cuadro en el que se retrata a Romeo y Julieta, un cuadro eterno. Si es o no una obra de arte no seré yo quien lo diga, si las formas son bellas no seré yo quien lo determine, para eso me faltan tanto aptitudes como conocimientos. Lo eterno del cuadro radica en que muestra a una pareja de enamorados y los presenta con una expresión esencial. No hace falta ningún comentario, se entiende de inmediato y, además, ningún comentario ofrece tanta paz en la hermosa situación del enamoramiento. Julieta está inclinada admirando los pies de su amado y, desde esa posición de culto, la devoción la eleva con una mirada llena de beatitud celestial, pero Romeo frena esa mirada y con un beso todo el deseo de la pasión amorosa es apaciguado para siempre. El reflejo de la eternidad ilumina el instante y, del mismo modo que Romeo y Julieta no lo hacen, tampoco quien contempla la imagen piensa que pudiera haber un instante posterior que solo fuera para repetir el sagrado sello del beso". *Etapas en el camino de la* vida, 168-9. En este pasaje se habla sobre todo del instante preñado de eternidad, como metáfora temporal de lo que está teniendo lugar. Lo que se sugiere es que es un momento insuperable pero en realidad, esto es sólo una ilusión, pues lo que le sigue, la imagen puesta en movimiento, es justamente el segundo momento tras la plena satisfacción de la pasión amorosa, es decir, el matrimonio. El matrimonio es, por decir así, la secueciación cinematográfica de la disolución pictórica del deseo en la eternidad. Este momento es, en efecto, un momento transitorio entre el enamoramiento, la exaltación y la ansiedad de separación que, no obstante, es inconsecuente en el propio drama de Shakespeare, en el que el matrimonio se concreta de una manera a penas formal y parece más bien un recurso transitorio de la tragedia.

comparte esencialmente las mismas categorías y la mentalidad de cualquier asistente de carnicero, guardia nacional, o empleado de un almacén, cuando habla con entusiasmo acerca de una chica [*Tøs*] condenadamente guapa y endiabladamente atrevida de dieciocho años".[232] Toda la labor del crítico se concentra casi exclusivamente en someter al prejuicio engreido y el sesgo embrutecido al examen de la ironía, o más exactamente, concediendo con ironía al prejuicio y el sesgo el estatus mismo de la crítica.[233] Estos bajos instintos inestéticos son evidenciados en su cobardía por la crítica a la manera en que Sócrates ponía en ridículo a sus oponentes: fijando un punto de vista superior. "En cambio, ahí donde desde el punto de vista estético comienza realmente el interés, donde el interior se alegra [*bliver lykkeligt*] y con intensa significación se hace visible en la metamorfosis —ahí la multitud de gente [*Menneskenes Mængde*] se aleja".[234] El interior se superpone o se intercambia con el exterior *en cuanto alegría*; lo que equivale a decir, en términos de la semiología de Kierkegaard, que el significado cambia de lugar con el signo. Pero no se supone que suceda el procedimiento contrario. El exterior no debe contaminar la dimensión interior, el signo no debe suplantar al significado. Por esta razón la apreciación durante la segunda vez tiene sentido, porque no apuesta a la exterioridad del fenómeno, sino a la exteriorización de la interioridad. "Si uno sigue admirando, entonces en el fondo se piensa que está siendo galante, o que está siendo indulgente; pues aunque ella tiene solamente treinta años, ¡en el fondo está *perdue*!"[235] Esta concepción del fenómeno estético se aleja de la noción caballeresca de la interpretación filósofica que Kierkegaard

[232] KKS I:94.
[233] KKS I:94. "Estos dieciocho años, esta condenada hermosura y este atrevimiento endiablado, esto es crítica de arte —y también es embrutecimiento".
[234] KKS I:94.
[235] KKS I:94.

mismo sostuvo en su escrito sobre la ironía y, en cambio, apuesta por un enfoque pasivo, de anticipación, de contemplación, etc.[236]

De esta manera se desenvuelve el discurso que quiere caracterizar la subjetividad femenina, lo femenino, la jovencita, etc. Echando mano del concepto de Julieta se hace posible orientar la conversación hacia el aspecto puramente performativo de la caracterización, en la que se habla del disfraz, el estereotipo, el *drag* femenino. No obstante, no por eso dejamos de tomar en serio la *idea* de la subjetividad femenina, la cual viene a la actriz tan sólo con el tiempo y tiene lugar como el fundamento de una expresión original, correlato de la metamorfosis; como demolición del *cliché* de lo femenino.

> El tiempo ha hecho valer su derecho. Se ha llevado algo de lo inmediato, de lo primero, de lo directo, de la fortuita juventud. Pero otra vez, al hacer esto, el tiempo simplemente revelará su genio.[237]

La ilusión a la segunda potencia, aunque sigue siendo ilusión, se acerca más al paradigma de la verdad que la ilusión inmediata; cuando menos en su contenido ético. "A los ojos del gallinero, ella ha perdido; en el sentido de la idealidad, ha ganado".[238] La duplicidad de Julieta, de adolescente enamorada a mujer trágica, se expresa también como duplicidad desde el punto de vista técnico en relación con la totalidad del personaje, como *cliché* de Julieta y Julieta auténtica.

> El tiempo de las confusiones de gallinero ha terminado; si va a interpretar a Julieta, ya no puede hablarse más de causar furor como la señorita Julieta. Si va a interpretar a Julieta, debe ser una

[236] Søren Kierkegaard, *Escritos 1* (Madrid: Trotta, 2006), 81. "Claro que si lo propio del fenómeno, que en cuanto tal es siempre *foemini generis*, es rendirse ante el más fuerte debido a su naturaleza femenina, con toda justicia cabe también exigir por parte del caballero filósofo un respetuoso decoro y un profundo fervor, y no los ruidosos espolonazos y las voces de mando que con tanta frecuencia se oyen en su reemplazo".
[237] KKS IV:106.
[238] KKS IV:106.

> actuación eminente, o más propiamente aún, una actuación en el sentido eminente.[239]

De esta suerte, la verdadera Julieta exige que, sin importar el estilo con que se la represente, se mantenga el relevo e intensificación de las pasiones en un ritmo continuo de principio a fin. "Y esto es justamente la metamorfosis". [240] La secuenciación ideal de enamoramiento, exaltación y ansiedad de separación en dirección a lo *trágico*, debe crear en conjunto una imagen de personaje capaz de reventar los *clichés* de la jovencita enamorada, la jovencita emocionada y la jovencita ansiosa, cuya representación no tiene posibilidades de alcanzar un estatuto trágico genuino. No podemos olvidar el papel de la crítica en todo ello, que, anticipando siempre el momento ideal, es llevada a fijar las condiciones *a priori* de la originalidad del acontecimiento, cuando éstas reflejan una lógica específica en un sentido ante todo temporal.[241]

La tiranía del tiempo acelerado, patente en todos los espectáculos de consumo inmediato para las masas, revela así un aspecto ominoso del embrutecimiento que produce, a saber, su predisposición a una crueldad metafísica que antes ya habíamos atribuido a la falta de juicio y formación estéticas.

> Mientras tanto, pasan los años, aunque no muchos en estos tiempos de curiosidad e impaciencia, por lo que ya circula el rumor de que ha comenzado a envejecer y entonces, pues sí, efectivamente vivimos en Estados cristianos, pero así como con bastante frecuencia se ven ejemplos de embrutecimiento estético, así, tampoco es que el gusto caníbal, nada menos que por los sacrificios humanos, haya pasado de moda en la cristiandad. El mismo fervoroso mal gusto [*Fadhed*] que sin cesar tocaba el gran tambor de la trivialidad para alabarla y que la celebró afablemente con címbalos, el mismo mal gusto ahora se aburre de la idolatrada actriz, quiere deshacerse de ella, no quiere verla más —dad gracias a Dios si no quiere además que la muelan a palos. Este mismo mal gusto se consigue un nuevo ídolo de deciséis

[239] KKS IV:106.
[240] KKS IV:106.
[241] KKS IV:106. "La fuerza se combate con la fuerza, como se suele decir, y aquí también: la dialéctica se combate con dialéctica. En ese caso el tiempo no tiene el poder de quitar nada realmente, sino sólo un poder al servicio de la revelación".

> años, y en honor a ella, el ídolo anterior debe sentir todo el desamparo [*Unaade*] de la trivialidad —pues esta es la gran dificultad relacionada con ser un ídolo, que es casi inconcebible que a una se le conceda abandonar este puesto con gracia [*Naade*].[242]

La fantasía de exterminar a la actriz es un complemento de las numerosas formas de negar el paso del tiempo que hemos enlistado como ejemplos de desesperación.[243] Si el embrutecimiento del público se ha convertido en un amenaza existencial en contra de la metamorfosis de la actriz, esto representa además la falta de imaginación y el desesperado desinterés rutinario de una clase social específica, a saber, la pequeña burguesía "crisitana" de Dinamarca en 1848.[244] En su esfuerzo por introducir una suerte de realismo cristiano dentro de la tendencia danesa hacia la imaginación poética introducida por el romanticismo, Kierkegaard no prescribe la restricción de la fantasía sin antes insistir en su *necesidad* para llevar una vida auténtica y plena. El concepto de trivialidad cumple justamente esta función, la de denunciar la incapacidad de imaginar lo improbable, la posibilidad, el acontecimiento, etc. En ausencia de esta capacidad, en lugar de seguir el acontecimiento con la reflexión de la anticipación, el espectador lo proscribe al pasado incluso antes de que pueda ocurrir. "En este caso, la trivialidad sale disparada tan rápido con el impulso de la admiración más temprana por su ídolo, que aún cuando ella, como dicen, ahora es mayor, se le permite continuar durante un tiempo, pero siempre que ella se apresure a terminar [*Slutnings-Hastigheden*]". [245] Alinearse con la trivialidad es volverse incapaz de concebir la posibilidad. La trivialidad

---

[242] KKS I:94.
[243] KKS I:94. "O si este no es el caso, y no [todo] es tan insípido como aqui se expone, entonces ocurre a veces otra cosa que parece mucho mejor pero que en el fondo es igual de mala".
[244] *La enfermeda mortal*, 63. "Sin imaginación, cosa que el pequeño burgués nunca ha tenido, éste va viviendo en un cierto conjunto banal de experiencias, sólo avizor a lo que pasa, a las oportunidades y a lo que suele acontecer, importando muy poco que por lo demas sea un vinatero o un primer ministro. De esta manera el pequeño burgués se ha perdido a sí mismo y ha perdido a Dios.".
[245] KKS I:94.

no es otra cosa sino el resultado lógico de la habituación lingüística como muerte de la expresion reflexionada. No existen, en este sentido, por cierto, como dicen los lógicos, cosas que sean trivialmente verdaderas. Porque la verdad no es el aspecto o el contexto formal del enunciado, sino el contenido subjetivo intrínseco de la expresión, es decir, la interpretación. "En apariencia no ha ocurrido ningún cambio en la expresión [*Udtryk*] de las trivialidades sobre la idolatrada artista".[246] La certidumbre, la adulación y la presunción son el vehículo de la descarnada trivialidad de la crítica convencional auementa su velocidad para intervenir pero reduciendo cada vez más la importancia de su participación.

> Sin embargo, cuando el elogioso Rosiflengius, quien se imagina tan pequeño el mérito de la artista, continúa *galantemente* diciendo la misma cosa, uno llega a presentir cierta vacilación que lo delata. Porque la galantería con una artista es precisamente el grado más alto de insolencia, una encajosa desfachatez, y la más repugnante clase de intrusión.[247]

Por su parte, Kierkegaard comprendió muy temprano en su actividad como escritor, que sería llamado a llevar a cabo una renovación de su lengua nacional.[248] Proclamó que el lenguaje periodístico era un lenguaje

---

[246] KKS I:94.
[247] KKS I:94.

[248] KKS I:94. "Cualquiera que sea alguien y que sea esencialmente alguien tiene *eo ipso* la prerrogativa de ser reconocida, ni más ni menos que por esta sola cualidad". En uno de sus primeros diarios, Kierkegaard hace una distinción entre dos formas de crítica teatral. La "estética a sangre fría" de Thomas Overskou, que lo hace comparable a "Magister Rosiflengius". Rosiflengius es un personaje acríticamente elogioso y adulador de la obra de Ludvig Holberg, *El naufragio feliz* [*Det Lykkelige Skibbrud*]. En la obra de Holberg, se trata de un poeta ocasional que hace una fortuna alabando en abundancia y descaradamente, siempre que se le pague bien por ello; sin embargo, su hipocresía termina quedando al descubierto y recibe su castigo. Este personaje figura en Kierkegaard como el arquetipo de la crítica desabrida y aduladora pero, además, representa "la volatilización de los conceptos y su disolución en una nebulosa originaria". A esta forma de crítica, Kierkegaard le contrapone la habilidad de "un crítico tan brillante" como para "regenerar y reconquistar las viejas expresiones"con el ejemplo de la restitución de la palabra *'sød'* ['dulce'] a su "plenitud" en el poema *Agnete fra Holmegaard* de Jens Baggesen. Søren Kierkegaard, *Los primeros diarios. Volumen II, 1837-8* (México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2013), 27-8. "Uno está casi tentado de creer que lo mejor sería componer una nueva colección de nombres, aunque en este caso lo peligroso sería que tales nombres se convirtieran fácilmente en la expresión de meras opiniones personales".

intrínsecamente vacío y las palabras de la comunicación de masas, palabras fetiche, empleadas descaradamente para manipular y movilizar la opinión. También, con el fin de ser coherente en la crítica histórica del lenguaje de su época, rechazó en distintas ocasiones las etiquetas fetichistas de "lo inexpresable", "lo incomunicable", "lo inefable", como caracterizaciones rigurosas del mensaje en su obra. Fue consecuente con la convicción ordinaria de que todo lo que vale la pena decirse puede ser dicho claro y directo, con la sola condición de que *llegue el momento* para decirlo. La crítica tiene la tarea de apegarse a este momento, con el fin de devolver su brillo original a la palabra. Salvo en muy raras excepciones el lenguaje de los periodicos tiene en mente el momento adecuado de la enunciación, una cuestión de ritmo, descontando la consideración obsesiva de la actualidad y la novedad como criterios de publicación. Esto podría explicar, en otro sentido, por qué Kierkegaard tardó poco más de un año en publicar *La crisis* y como esto resalta sus cualidades de anticipación y explicación en relación a la crisis social y política de 1848, como el objeto discreto de la consideración de esta pieza de crítica de arte.

2) Julieta trágica

Así como con frecuencia Kierkegaard denuncia que la iglesia se ha convertido en mal teatro, aquí le concede al teatro, en favor del argumento, el estatuto sagrado que le corresponde en sentido antropológico; y expulsa también de este Templo a sus mercaderes y cambistas.

> Si es así, como suele decirse, que el teatro es un santuario, su profanación, cuando menos, no está tan lejos. ¡Qué pesado y angustioso tener que soportar a los dieciséis años las reverencias hipócritas y las declaraciones de amor

> disfrazadas de crítica de arte de viejos reseñadores calvos o medio locos; qué amargo tener que padecer, tiempo después, el descaro de la galantería![249]

Lo que no hemos alcanzado a percibir como parte de la dificultad es que tratamos con un concepto de *Romeo y Julieta* que está siendo montado, por decir así, dentro de una Iglesia, que el público no sólo espera ser edificado espiritualmente por esta ficción, sino que, sobre todo, no puede esperar a escuchar lo que el sacerdote dirá el domingo en la mañana acerca de la función del sábado en la noche. A pesar de implicar ello una transgresión de la esfera religiosa poco usual incluso para un texto estético de Kierkegaard, aun así, cabe la posibilidad en este caso, del tener lugar del acontecimiento estético como algo, en efecto, milagroso. "El tiempo ha hecho valer su derecho. Se ha llevado algo de la fortuita circunstancia o de la circunstancial suerte de esa primera juventud, pero también la ha desarrollado, formándola y ennobleciéndola, de modo que ahora, en pleno y consciente, adquirido y consagrado, control de sus facultades esenciales, puede en verdad ser la doncella de su idea".[250] En la culminación se ha completado la inversión dialéctica.[251] El carácter trágico del personaje se hace más patente también en la inversión que está finalmente frente al *peligro* del acontecimiento. No se puede tener la metamorfosis sin el peligro; este es el momento decisivo. No se ha considerado lo suficiente en qué sentido, para Hegel, la exclusión del género trágico en la modernidad, no involucra solamente el aspecto literario del género, sino todo el arte de representarlo, incluido el aspecto actoral y performativo.[252] Sin embargo, lo trágico moderno, en mi

[249] KKS I:94; Cfr. *Diarios X*, 22."En el paganismo, el teatro era culto divino — en el cristianismo las Iglesias en general se han convertido en un teatro".
[250] KKS IV:106.
[251] KKS IV:106. "Esta es la relación estética esencial y esencialmente diferente de la relación inmediata de una joven de diecisiete años con su propia juventud. Esta relación servil con la idea es en realidad la culminación; este consciente autosometimiento a la idea es justo lo que da a la actuación la expresión de una eminente elevación".
[252] Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático* (Ciudad de México: Innova, 2013), 77. "En la medida en que en el drama sean únicamente seres humanos empíricos los que contribuyan a hacer

opinión, ha probado su derecho precisamente en la línea del realismo psicológico en cuyo marco se inscriben Kierkegaard y Fru Heiberg en un sentido teorico. Esta fue definida más tarde por Ibsen como tragedia de la vida ordinaria, y completada en el siglo pasado como tragedia del hombre común en el teatro de O'Neill, Miller y Williams. Lo curioso es que *La crisis* llama la atención sobre ciertos aspectos del arte de Fru Heiberg que sirven para hacer reconciliar los elementos que en Hegel entran en conflicto al momento de *producir tragedia* en los escenarios modernos, en particular, la sustancia ética del drama y la posición autorreflexiva del actor. Primero, el posicionamiento adecuado de la autorreflexividad está muy en proporción inversa a la pérdida de inmediatez como posición ética. "La juventud de los diecisiete años es demasiado recatada, demasiado confiada, demasiado feliz como para servir en el sentido más profundo o, lo que es lo mismo, en el sentido más elevado".[253] Otra forma de entender esto mismo, menos sistemática, pero más evidente, es tomando en consideración el acto final de apropiación del personaje y, en este caso, del personaje de Julieta en su desenlace trágico, demostrando que la dificultad de la apropiación no reside en tal o cual aspecto del personaje, sino en la transformación súbita (demoniaca) de la totalidad de su carácter, en las últimas escenas. Sin embargo, por transformación súbita de la totalidad del carácter, no se entiende que el sujeto cambia de lugar respecto de la posición ética, sino que lo sorprendente precisamente es que el sujeto sea el mismo, que en la interioridad se haya convertido completamente pero que finalmente sea el mismo *a causa* de la transformación. Este es el equilibrio

realidad el ideal (espiritual) y la belleza artística (los héroes dramáticos), estos se acercan a una *irónica consciencia performativa*. Se origina así, con otras palabras, el impensable fenómeno hegeliano de que lo particular y preconceptual —el mero actor individual— se sitúa por encima del contenido ético".

[253] KKS IV:106.

ético-reflexivo.[254] El talento de la actriz no alcanza su genuina expresión sino hasta que, fundándose en la transformación, se vuelve una con su suerte.[255] Es decir, al fin libre de ella. Shakespeare es un caso interesante en el intento de situar la tragedia moderna puesto que se enmarca todavía en la bisagra entre lo clásico y lo moderno. El amor trágico de Julieta es clásico en su superposición a las leyes de la ciudad de Verona y moderno en la experiencia íntima de la pasión amorosa como pasión subjetiva. Pero, entonces, para que la colisión sea verdaderamente trágica dentro de este esquema, debe contrarrestarse la representación del desenlace como azar, a partir de la interpretación del personaje como *fatalidad subjetiva*. "Sólo en la relación absoluta de servicio a la idea se hace absolutamente imposible toda circunstancia eventual".[256] Este aspecto de la fatalidad de Julieta se resume adecuadamente en la combinación de palabras "feliz daga" de su último diálogo, ya que con ellas se atribuye sútil pero decisivamente la subjetividad al instrumento de la muerte: "*Yea, noise? Then I'll be brief. O happy dagger, This is thy sheath. There rust, and let me die*". (Acto V, Escena III)

3) Julieta resucitada

Seguimos hasta aquí el relato de Julieta en sus diversos giros, las manecillas del reloj empiezan a caminar hacia atrás y, de pronto, estamos otra vez en la primera edad de la actriz, marchando hacia el momento decisivo, por segunda vez. "En adelante, la admirada artista sigue

[254] KKS IV:106. "Lo otro, ser enteramente servicial, es interioridad; a los diecisiete años la interioridad es en esencia una aspiración latente, que aunque tenga mucha suerte, sin embargo, nunca puede estar a salvo de una que otra cricunstancia eventual".
[255] KKS IV:106. "Incluso si se evita que ocurra una eventualidad, como ésta siempre es posible, hay que decir, no obstante, cada vez, que ella tuvo suerte".
[256] KKS IV:106.

viviendo despreocupada, año tras año".[257] Si hemos de volver a hacer el recorrido es porque Kierkegaard señala una nueva posibilidad inesperada en la primera tentativa, la cual ha fracasado necesariamente, tanto por la fatiga de las fuerzas como por la ausencia de las condiciones espirituales para trascender la desesperación; condiciones que surgen sólo de la piedad como antídoto contra los males de la época. Acompañamos de nuevo ese primer momento, pero con una confianza renovada en la comprensión de la seguridad de la actriz respecto a lo que sucederá ahora. "Al igual que en los hogares burgueses se sabe de antemano con exactitud lo que habrá cada día para cenar, así también ella conoce hasta los más ínfimos contratiempos de la temporada".[258] La iluminación adecuada para captar la metamorfosis propiamente dicha requiere de un último esfuerzo crítico por resaltar el aspecto religioso no dicho en el acontecimito, el florecimiento de la alegría en el apaciguamiento del deseo, el aprendizaje de la fe en el potenciamiento de las fuerzas, etc.[259]

El poder de la analogía sólo puede salir a la luz poniendo énfasis primero en la disimilitud, en el hecho de que "un verdadero cristiano es más raro que Romeo y Julieta".[260] La crítica y la prensa alimentan mientras tanto la pobre ilusión de que todos los amantes del país son como Romeo y Julieta, que todos los ciudadanos son cristianos. Pero no advierten la iniciativa de la actriz, la cual debe hacer improbable estas digresiones; mientras tanto ella repasa sus líneas sin inmutarse.

---

[257] KKS I:93.
[258] KKS I:93.
[259] Después de todo, la discusión acerca de la particularidad de lo femenino que ha quedado en suspenso no puede esclarecerse sin esta conexión. "Que una mujer sea presentada como maestra, como prototipo de la piedad, no puede sorprender a nadie que sepa que la piedad o la devoción, según su esencia, es feminidad". Søren Kierkegaard, *De una mujer* (Salamanca: Sígueme, 2019), 25.
[260] *Diarios X*, 50. "Ay, ay, por lo tanto, se ha tomado el cristianismo en vano. ¿Cómo juzgar a un país donde se afirma que vivieron millones de amantes como Romeo y Julieta?".

> De dos a tres veces por semana recibe elogios, admiración y menciones honoríficas; ya en el transcurso del primer trimestre del año habrá repasado más de una vez el compendio completo de frases hechas de los críticos de prensa; y sus circunloquios [*Vendinger*], como puede llamárseles con especial énfasis, pues no dejan de caminar en círculos [*vende tilbage*] sin cesar.[261]

Con el desarrollo de los medios masivos de la comunicación va a la par el desarrollo de la industria cultural como industria del escándalo, los individuos no pueden soportar, en cuanto individuos, convertirse en el objeto de una visibilizción universal y se lanzan en busca de formas nuevas de enajenación y aislamiento. El concepto de la actriz, por las implicaciones de su profesión y su género, es el paradigma de esta lucha por sobrevivir en un mundo soprepoblado de espectáculos.

> Una o dos veces, en los años buenos tres veces, será venerada en los cantos de algún disoluto bueno para nada o aspirante a poeta. Su retrato será pintado para cada exposición de arte; será litografiada y, si la suerte [*Lykken*] le es muy favorable, su retrato se imprimirá incluso sobre pañuelos y copas de sombreros. Y ella que, como mujer cuida su nombre —como mujer, sabe que su nombre está en boca de todos, también cuando se limpian la boca con el pañuelo; y sabe que es objeto de la evocación admirativa de todos, también de los que están más ansiosos [*Vaande*] por tener algo de qué chismear.[262]

En lugar de poner el énfasis en el escándalo, el predicador común se sirve de la industria para convertir el mensaje cristiano en una nueva mercancía, conviertíendola en un objeto más de la fantasía, un espectáculo más; en lugar de distinguir al cristianismo de un amor como el de *Romeo y Julieta*, se sirve de menciones de pasada de la tragedia para atraer más espectadores a su parroquia. La actriz padece esta contradicción a sus dieciseis años, y espera pacientemente para revertir la confusión. [263] La explicación de la esencia de la piedad como feminidad, se expresa en su más detallada tribulación, cuando coloca a la feminidad en la abierta lucha contra el escándalo. Por eso, la potenciación de la feminidad ante el escándalo explica mejor que ningún

[261] KKS I:93.
[262] KKS I:93.
[263] KKS I:93. "Así vive ella año tras año".

otro ejemplo la potenciación de la fe, como expresión segura de la subjetividad; por ser el género que más sufre socialmente de la presión de la escandalización.

> Parece tan glorioso, parece como si fuera algo, pero en la medida en que debe vivir en el sentido más noble del preciado alimento de esta admiración, sacar de ella aliento, ser fortalecida e inflamada por ella a un esfuerzo siempre nuevo; y puesto que incluso el talento más excelente, y especialmente una mujer, puede sentir desaliento en un momento de debilidad, y mirar a su alrededor en busca de una expresión de genuino aprecio —en un momento así ella realmente sentirá algo que, por supuesto, ella ha sentido a menudo, cuán vacío es todo esto y cuán injusto es en esa medida envidiarle esta fatigosa gloria.[264]

La forma rudimentaria de expresión del predicador, al instrumentalizar *Romeo y Julieta* en su discurso como un elemento suplementario de la publicidad religiosa, desfallece al momento en que lo colocamos ante la verdadera Julieta. En un experimento mental que Kierkegaard propone en el *Postscriptum* ocurre justamente esto. En este escenario, en vez de consolar a Julieta, la obligación del genuino predicador es ponerla de pie en la fe, aplacando su sufrimiento con la apelación a un sufrimiento aún mayor, a saber, el sufrimiento cristiano.[265]

---

[264] KKS I:93.

[265] *Postscriptum*, 444. "Cuando Julieta se desmaya tras haber perdido a Romeo, cuando la inmediatez ha expirado en su seno y ha perdido a Romeo de tal modo que ya ni siquiera el mismo Romeo podría darle consuelo, porque semejante posesión sería sólo un melancólico y cotidiano recordar, y cuando el último amigo, el último amigo de todos los amantes desdichados, el poeta, calla, el orador religioso debe a pesar de ello atreverse a romper el silencio. ¿Será acaso para presentarle un pequeño surtido de motivos excelentes de consuelo? En ese caso, la ofendida Julieta sin duda volvería al poeta, y éste, con su triunfante autoridad sobre lo estético, y asignándole a Su Reverencia un puesto en las partes burlescas de la tragedia, defendería aquello que en toda la eternidad le corresponde por derecho al poeta: a la encantadora y desesperada Julieta. No, el orador religioso debe atreverse a proclamar un nuevo sufrimiento, incluso uno más terrible, y esto pondrá nuevamente de pie a Julieta". Este pasaje de Kierkegaard describe el momento en que el consuelo estético —que concede demasiado al fatalismo poético— resulta insuficiente para una Julieta desesperada. Solo la palabra religiosa, al introducir un "nuevo sufrimiento" más profundo, puede devolverle la vida, no como retorno a lo cotidiano, sino como apertura a lo eterno. Esta transición de lo estético a lo religioso encuentra un paralelo deslumbrante en la película *Ordet* (1955) de Carl Dreyer. Inger, la mujer amorosa y vital de la historia, muere en el parto, sumiendo a la familia en una desesperación que la razón y la fe eclesiásticas no logran sanar. Al igual que la Julieta del *Postscriptum*, la muerte de Inger trasciende lo puramente trágico para convertirse en el centro de una crisis que exige una resolución religiosa. La crisis de la actitud femenina —encarnada en el amor conyugal y maternal— se revela entonces como el lugar donde lo humano se agota y lo divino interviene.

La resurrección de Julieta como posibilidad de conciliar el sufrimiento poético con el sufrimiento religioso es imposible sin la recuperación de la seguridad de la primera edad en la segunda, como recuerdo incandescente presente, que esfuma la melancolía por el pasado y apacigua las preocupaciones del futuro; por fin se vislumbra la salida de la desesperación, en el recuerdo.

> El tiempo ha hecho valer su derecho. Hay algo que se ha convertido en cosa del pasado; pero entonces, en cambio, la idealidad del recuerdo arrojará una suprema iluminación sobre toda la actuación, sobre una encarnación que no estuvo presente en los días de la primera juventud. Sólo en el recuerdo hay absoluta calma, y por tanto el quieto fuego de lo eterno, su resplandor imperecedero.[266]

Estas fantásticas descripciones de la trascendencia de la desesperación, que surgen de una época en que la actriz, todavía poco desarrollada, consideraba su propia situación de una manera también fantástica, también aluden a sus primeras aspiraciones, llenas de profundo sentimiento, hacia su completa transformación en lo que anhelaba ser, a saber, ella misma. "Y ella está tranquila en la eternidad de su genio esencial".[267] Pero esta obra del recuerdo encierra también una serie de elementos críticos útiles para el espectador. Porque ataca todos los fundamentos de una existencia basada en la instatisfacción. De este

---

Johannes, el cuñado de Inger, ha regresado a su pueblo después de estudiar teología en Copenhague. Cual Quijote de la mancha, estudiando las obras de Kierkegaard se ha convencido de que él mismo es Cristo y ha llegado una vez más a cumplir su misión. La familia lo acusa de blasfemo hasta que al final de la película, con ayuda de una pequeña niña quien deposita su fe en él, resucita a Inger ejecutando un milagro como el de la resurrección de Lázaro. La resurrección de Inger, como la hipotética "puesta en pie" de Julieta, no es un simple retorno a la vida anterior, sino una transfiguración. Kierkegaard sugiere que el sufrimiento religioso es más terrible porque confronta al individuo con la paradoja de la fe, que es más honda que la fatalidad del destino. Del mismo modo, en *Ordet*, el milagro final no es producto de una fe dogmática, sino de la fe auténtica y absurda de Johannes, quien, en su locura, encarna la paradoja. La Julieta que resurge en la esfera religiosa ya no es la amante desconsolada, sino un sujeto ante Dios; Inger, al volver a la vida, sana no solo su cuerpo, sino las grietas de fe de toda una familia. Así, el drama deja de ser una tragedia cerrada para convertirse en una apertura hacia lo eterno, donde la pérdida se redime al ser trascendida por una posibilidad que solo la fe puede conceder: la de un amor que vence a la muerte, no como poetización, sino como salto hacia lo infinito.

[266] KKS IV:106.

[267] KKS IV:106.

modo, la obra ha proporcionado el esquema estético final de la inflexión del deseo, como condición del florecimiento de una existencia gozosa. La tesis positiva del recuerdo es efectiva en la media en que el deseo concibe que la posesión de su objeto y la plenitud de su forma, la armonía de su impulso y la fortaleza de su decisión, precedieron inadvertidamente al deseo mismo; esta tesis no hace sino confirmar el concepto de la fe como pleno gozo en la unidad del deseo de lo que *ya* se posee. [268] Así, la tesis del recuerdo no tiene más que un sentido puramente ideal y transparente en el reconocimiento del *presente*. "En la metamorfosis misma se ha vuelto demasiado cálida y demasiado rica como para añorar infantil o melancólicamente el fulgor del pasado".[269] El significado del presente ha cobrado vida en razón inversa al desarrollo del pasado. A medida que se acentúa la conversión también se acentúa la realidad de lo que se llama *poseer* en un sentido virtual, eterno, divino.[270] He ahí la diferencia entre este modo de concebir en el trasfondo de lo divino, el placer estético, y el modo usual de concebir la experiencia de lo sublime. En el caso de la alegría estética-religiosa no se busca como en el concepto de lo sublime, concliliar placer y dolor. Lo que se busca es concebir coherementemente *una vida de dolor* como fuente de una *alegría inalienable*. Para continuar soñando despierto en el discurso, para establecer pequeñas esperanzas, para poder crear vínculos nuevos; no se exige más del espectador enajenado que perderlo todo *excepto* la

[268] Søren Kierkegaard, *Cartas del noviazgo* (Buenos Aires: Siglo Veinte, 1979). "Y qué serían las delicias mismas sin el deseo, el deseo de poseerlas, pues sólo la fría razón puede pensar que es una absurdidad desear lo que se tiene.".
[269] KKS IV:106.
[270] *Diarios X*, 13. "Es una buena observación de Lutero (en la *Epístola del día de Año Nuevo*) cuando dice que, así como el heredero no trabaja para recibir la posesión porque ya la tiene, del mismo modo ocurre con las obras del creyente, las obras de la ejercitación. Porque el creyente ya lo posee todo, así como heredero posee la herencia".

alegría.[271] Para reconstruir esta ilusión compartida el espectador se ve forzado a apelar a sus propias fuerzas ante el resplandor del acontecimiento. Poco a poco va cayendo en la genuina esfera de lo estético donde él no se distingue por ser un mero observador de lo bello, sino por llevar una vida en la que se reconoce la belleza. "Este recuerdo puro, tranquilo y rejuvenecedor iluminará, como una luz idealizadora, toda la actuación, que bajo esta luz será completamente transparente".[272] Por eso el público se opone encarnizadamente al rompimiento de filas del espectador, pues no ve en ello sino un destronamiento de la nivelación, de lo numérico, etc. La crítica reacciona ante esta oposición, reacciona ante la fantasmagoría del público, abriendo paso a la aparición del espectador subjetivo.

[271] *Los lirios del campo y las aves del cielo*, 195. "¡Arroja todo tu cuidado en Dios! Eso sí, lo que no tienes que arrojar de ti es la alegría, al revés, te tienes que aferrar a ella con todo tu poderío, con todas las fuerzas de la vida".
[272] KKS IV:106.

Capítulo IV

Crítica y ética

Según lo que hemos visto hasta ahora, la relación, aún positiva, de la admiración del público con la evolución de la actriz, es inversamente proporcional al éxito de la metamorfosis, es decir que, no hablamos de una recepción negativa, sino de la desilusión intrínseca a la relación positiva.[273] La actriz lucha por la erradicación de la nivelación que conjura la duplicidad y la unidad del individuo, pero ella se vuelca sobre el movimiento pendular en dirección al futuro, a la metamorfosis. En el romanticismo la crítica es clausurada por un partido de la mediación que se opone a la ironía radical y destructora del nihilismo. Sin ceder ante su admiración, la crítica se sostiene en la ilusión de su verdadera pasión, se mantiene constante en su objeto, constante en sí misma. "Así vive año tras año envidiada, despreocupada, cual objeto feliz [*lykkelige*] de una incesante y apreciativa admiración".[274] El espectador, por otro lado, que da a las mediaciones de este partido su importancia, se *convierte*, finalmente, al nihilismo mismo que debía superar.

[273] KKS I:93. "Imaginemos la situación más favorable posible. Imaginemos a una actriz que posee todo lo necesario para ser incondicionalmente sobresaliente; imaginemos que se gana la apreciación de la admiración y que (lo que indudablemente es una gran fortuna [*Held*]) tiene la fortuna suficiente de no convertirse en el blanco de la persecusión de algún sujeto [*menneskes*] detestable".

[274] KKS I:93.

Entre los detractores de la mediación, se encuentra el partido del ritmo en el que se concatena la crítica, que ve en este caso en la conversión kierkegaardiana la condición de la liberación de la admiración, la cuál tiene por sí misma un sentido bastante miserable.

> Parece tan glorioso, parece como si fuera algo; pero cuando uno mira más de cerca y descubre el tipo de moneda con el que esta admiración apreciativa se paga; cuando descubre la mísera suma de andrajosas trivialidades que en el mundo de los críticos de teatro constituye el fondo *ad usus publicos* (y de hecho es de este fondo que por lo normal se paga la incesante admiración apreciativa), bien puede ser posible que incluso la más afortunada situación para una actriz resulta ser bastante sórdida y menesterosa. Tan cierto como pueda ser lo que dicen, que el guardarropa del Teatro Real es muy costoso y valioso, una cosa es segura: el guardarropa de la crítica periodística es atrozmente andrajoso".[275]

Como por reflejo, el partido del ritmo lucha del lado del nihilismo, en tanto que éste actúa de manera inversa a la mediación absoluta, su estructura lógica fundamental y su reaccionaria desesperación. Esto también caracteriza a la crítica estética, que para conjurar la incapacidad de la pequeña burgüesía de imaginar la posibilidad, debe inculcar al espectador la posibilidad de imaginar de nuevo.

Pero jamás, en ningún momento, se olvida este partido de inculcar al lector la más clara conciencia de la diferencia abismal entre el nihilismo y la fe, a fin de que, como espectador, sepa convertir de inmediato las ilusiones fantásticas y posibles que forzosamente han de traer consigo la victoria del nihilismo sobre sí mismo, a fin de que, tan pronto sea eliminada la desesperación del presente, comience inmediatamente la duplicación de la metamorfosis misma.

> Estos son los momentos de la metamorfosis. Para ilustrar una vez más su peculiaridad desde otro punto de vista, comparemos ahora, en conclusión, otro tipo de metamorfosis con ella. Elijamos una cualitativamente diferente; esto dará a la comparación un interés considerable, al tiempo que evitará

[275] KKS I:93.

> todo curioso cálculo cuantitativo sobre cuál es la más excepcional, etc. Esta otra metamorfosis es la metamorfosis de la continuidad.[276]

La crítica fija por su parte su atención sobre la filosofía, porque la filosofía siempre está en la víspera de un nuevo giro y porque es capaz de llevarlo a cabo bajo condiciones increiblemente precarias, pero con una extraordinaria testarudez, y, por lo tanto, su giro no podrá ser sino el preludio de un desdoblamiento continuo. "Definida con mayor precisión todavía, es un proceso, una sucesión, una transformación constante a lo largo de los años, de modo que la actriz, a medida que se hace mayor, cambia de giro y asume roles adultos, todavía con la misma perfección con la que siendo joven ejecutó los roles más jovenes".[277] En resumen, la duplicidad de la metamorfosis, como doble giro de sí mismo en sí mismo, no es girar dos veces (eso sería dar vuelta en círculos); es girar con el paso redoblado hacia adelante, hacia el futuro. "Uno podría llamar a esta metamorfosis la directa capacidad de perfeccionarse".[278] En todo giro se pone en consideración, como descripción elemental del giro, la cuestión del énfasis, cualquiera que sea la esfera en la que se inscribe (ética, estética o religiosa), y el énfasis está siempre hacia adelante, aun si esto implica simultáneamente un movimiento de retorno.

En fin, la crítica trabaja por colocar el énfasis sobre la esfera en que se emplaza ella misma, potenciación ética de la crítica, *transversalmente* a la obra, así esto rompa la cadencia del juego que esencialmente rige en la autoría el ritmo del conjunto (estético/religioso). Esto explica el conflicto interno para publicarlo. Pero lo que surge es sólo una nueva composición, un nuevo orden para la musicalidad. Uno que, como fisura

---

[276] KKS IV:106-7.
[277] KKS 107.
[278] KKS IV:107. "Es de especial interés ético, y por ello deleitará enormemente e incluso convencerá a un cierto eticista, que en defensa de su visión de la vida [*Livanskuelse*], señala con orgullo tal fenómeno como su victoria y, en silenciosa gratitud interior, llama a tal actriz su aliada todopoderosa, porque ella, mejor que él, y precisamente en uno de los puntos más extremos, demuestra su teoría".

de la regla del conjunto, debe ser como una potencia natural, como la del *Don Giovanni*, donde quizá hemos escapado en otra ocasión de las garras de la reflexión.

> Por otra parte, la metamorfosis de la que hemos estado hablando, es la metamorfosis de la potenciación, o sea un retorno más y más intenso al comienzo. Esta metamorfosis concierne por completo a un esteta, pues la dialéctica de la potenciación es precisamente la dialéctica estético-metafísica. Más feliz que Arquímedes, exclamará ditirámbicamente "eureka" al señalar el fenómeno; ebrio de admiración y, sin embargo, sobrio en la serenidad dialéctica [*dialektisk Besindighed*], sólo tendrá ojos para esta única cosa, y entenderá como su vocación hacer sitio para que lo maravilloso pueda ser visto y admirado tal cual es. La metamorfosis de la continuidad se extenderá de manera uniforme en el curso de los años, sobre el rango esencial de los roles comprendidos en la idea de la feminidad. La de la potenciación se relacionará a sí misma, en el curso de los años, cada vez más intensamente con la misma idea, que, nótese bien, estéticamente entendida, es *sensu eminentissimo* la idea de la feminidad. Si decimos de la actriz que representa la metamorfosis de la continuidad que, en efecto, en el sentido de la idealidad se hace mayor, pero no se hace mayor en el sentido de la temporalidad, entonces debemos decir de la otra que rejuvenece. Pero de ambas hay que decir que el tiempo no tiene poder sobre ellas. Pues hay una oposición al poder de los años, y es la perfectibilidad, que se despliega a través los años. Y hay otra oposición al poder de los años: la potencia, que se revela a través de los años.[279]

---

[279] KKS IV:170. "Ambos fenómenos son esencialmente excepciones, y ambos tienen en común que con cada año se vuelven más excepcionales. Sólo porque están compuestos dialécticamente, su existencia también seguirá siendo dialéctica año tras año. Cada año intentará demostrar su tesis sobre el poder de los años, pero la capacidad de perfeccionarse y de incrementar la potencia refutarán victoriosas la tesis de los años. Esto vuelve a dar una calma absoluta al espectador, pues la juventud de los diecisiete años sigue siendo frágil, pero la perfectibilidad y la potenciación son absolutamente confiables". La película *La Sustancia* (2024, dir. Coralie Fargeat) encarna de manera literal y grotesca la dicotomía kierkegaardiana entre la "metamorfosis de la continuidad" y la "metamorfosis de la potenciación". Esta escisión literal de lo femenino en *La Sustancia* —donde Elisabeth Sparkle y su clon joven (Sue) coexisten en una simbiosis parasitaria— puede leerse como una grotesca materialización de la dicotomía que Kierkegaard establece. En primer lugar introduciendo el elemento de la metamorfosis misma ya no como un elemento que representa un *proceso* de una de las actrices, sino que la metamorfosis ya es *un personaje en sí misma*. El hecho de que la metamorfosis sea un tercero, Elisasue, el monstruo, la simbiosis misma, en relación a la duplicidad de la actriz, implica que la relación entre ambas actrices (joven y mayor) es independiente de la disminución de ambas a nada, como un diferencial. Este carácter diferencial de la metamorfosis es lo que permite que ambas puedan alinearse con una "metamorfosis de la perfectibilidad". Esto es lo que es resaltado por la película. No obstante esta alineación resulta en una ironía tremendamente autodestructiva. Esta ironía triunfante es la que debe superar la metamorfosis de la potenciación con la que más claramente se relaciona la posibilidad en la *La sustancia*.

Pero, la metamorfosis de la continuidad es aquí la *alternativa ética* que se abre como última oportunidad cuando vemos que la metamorfosis de la potenciación ha fallado. En la película, esto significa abandonar la droga y asumir las consecuencias que ha dejado sobre el cuerpo, así como

La sinestencia trágica de la contraposición de dos metamorfosis al final del artículo da un último aviso metateorético. La metamorfosis se duplica en la continuidad y la potencia, aun si ambas sirven de ejemplo para la otra. Cada una representa a una actriz diferente y, sin embargo,

---

se asume el mismo envejecimiento. La comparación de Kierkegaard se refiere a dos actrices de la época. Anna Nielsen encarnaba la metamorfosis de la *continuidad*, una belleza "natural" que se desarrolla de forma orgánica, progresiva y armónica a lo largo de la vida y de sus roles, donde cada transformación es una floración natural de lo anterior. "Muchas actrices se han hecho grandes y han sido admiradas por su virtuosidad en algún aspecto concreto de la feminidad, pero dicha admiración (que a menudo suele encontrar la expresión más adecuada en todo tipo de exaltaciones pasajeras) es desde el principio presa del tiempo una vez desaparecen las circunstancias en las que se basaba la existosa representación. Sin embargo, la fuerza de la señora Nielsen se encuentra en la naturaleza femenina, pues la abarca en su totalidad, incluso en lo más insignificante, cuando durante la representación apreciamos esa relación esencial (como amante de un vodevil, como madre en un pastoral, etcétera), esencial en lo sublime y esencial en la perversión". *Etapas en el camino de la vida.* Lo que envuelve a la metamorfosis misma, o la *sustancia* de la cuestión, es precisamente el orden de sucesión de las edades superpuestas la una a la otra. En *La sustancia* el orden de evolución de estos aspectos del éxito de una actriz aplican para la metamorfosis misma encarnada en el monstruo Elisasue, la cual se presenta al final como la más exitosa (de un modo irónico). En la continuidad puede diluirse el conflicto entre edades para dar lugar a un equilibrio metaestable que en este casoes vislumbrado constantemente como posibilidad. Desde el principio hemos hablado de una cuestión de continuidad, una cuestión de ritmo. Aquí la diferencia también será en esencia de ritmo. Johanne Luise Heiberg representaba la metamorfosis de la *potenciación*, una belleza "exótica" y disruptiva, que no evoluciona sino que salta, se reinventa radicalmente en cada aparición, negando su estado anterior para alcanzar uno nuevo y más intenso. "The two ways of acting stand in complementary relation to each other. Whereas "continuity" forever repeats the same thing, namely, femininity, at still new age levels, "potentiation" repeats or recaptures the young femininity in spite of growing age. The naturalism that contemporary society valued in Anna Nielsen's acting was partly due to the fact that she made use of her own age as a realistic effect in her portrayls. She has then a "naturalistic" intention, as far as that could be had in her profession during the time between Diderot and Stanislavski". Janne Risum, "Towards Transparency: Søren Kierkegaard on Danish Actresses", 341. Es crucial que, en *Consideraciones sobre el matrimonio*, el Juez Wilhelm elogie específicamente a Anna Nielsen para argumentar su ideal del matrimonio, sugiriendo que la verdadera belleza femenina no es estática, sino que posee la causalidad interior de la continuidad que se revela progresivamente. La película de Fargeat toma este ideal dialéctico y lo convierte en una pesadilla. La crisis de la actriz no es solo la lucha entre las dos actrices (la mayor y la menor), sino el horror de su *coexistencia forzada* en el mismo momento. Esto genera un monstruo, una conciencia fracturada que vive la "primera vez" y la "segunda vez" de manera simultánea no como éxito de la repetición sino como fractura termporal. Finalmente, esta crisis individual es el síntoma de una crisis del medio epocal. El cuerpo de la actriz se convierte en el campo de batalla donde se libra la transición del *medio cinematrográfico-analógico*, que, como el ideal de Anna, valoraba la profundidad, la historia y el crecimiento en una carrera, al *medio digital gobernado por la IA* que, como la potenciación de Heiberg, exige de reinvenciones disruptivas, novedad perpetua y la aniquilación de lo anterior en un ciclo de obsolescencia acelerada. *La Sustancia*, por tanto, no es solo una fábula sobre el envejecimiento, sino una alegoría materialista de cómo la lógica de un nuevo medio tecnológico desgarra la "sustancia" de la identidad personal, revelando el aspecto violento y monstruoso del acontecimiento de la metamorfosis.

también representan una *salida del texto*. Este fin proclama abiertamente que su objetivo era señalar un punto en un lugar donde conviven innumerables perspectivas, lo que sólo puede ser alcanzado derribando la incompresión de lo más alto por medio de la seriedad. El público puede temblar ante la aparición de lo más alto. La crítica no tiene nada que perder más que su propia timidez. Ella tiene, en cambio, todo que lograr. Y las actrices aún más.

Lo político

Je ne suis pas un caractère d'opéra.

Napoleón, 1802

Mi intención hasta aquí ha sido establecer una analogía según la cual el espectador, en cuanto aproximación a la categoría de individuo, puede aprender de la metamorfosis escénica de la potenciación, la manera de sortear la crisis de su época, al menos en su dimensión estética, como crisis de la producción de la propia personalidad y como desesperación existencial. Si hay un punto importante en el que la analogía debe fallar, no es, como se suele pensar, en el punto negativo en que difieren, en el pensamiento de Kierkegaard, la actualidad y lo poético, sino más bien en el tragicómico hecho de que para desesperar no se requiere de ningún talento particular.[280] Esto puede servir ahora para agregar, a modo de coda, una crítica religiosa de los límites estéticos de la transformación de

[280] *O lo uno o lo otro II*, 194. "Se requiere talento para dudar, pero no se requiere talento alguno para desesperar; claro que el talento es, como tal, una diferencia, y aquello que exige una diferencia para poder hacerse valer no puede ser nunca lo absoluto, pues sólo para lo absoluto puede lo absoluto ser en tanto que absoluto".

la actriz. El modelo no ha sido femenino por casualidad, sino que la femenidad estética ha servido a Kierkegaard para imprimirle el carácter formativo de la feminidad en sí como paradigma de la piedad.[281] Sin embargo, revestirlo de su forma estética le ha permitido a su vez imprimirle el carácter de una crítica social de la jovencita como *mercancía y* de la explotación del *trabajo* de las actrices que la producen. Mostrar esto fue uno de los intereses centrales de mi argumentación, y mi interpretación del problema de la reduplicación de la crisis en el título del artículo. Pero no sólo quise mostrarlo sino también intentar aplicarlo a otras categorías existenciales de la obra de Kierkegaard. Esto permitió a su vez generarme un concepto de la ética de autocontrol propuesta por Fru Heiberg como una ética de la autoproducción performativa de la personalidad en la época de la sistematización del escándalo. El escenario en el que está representada esta analogía fue el año de 1848, tal como lo describió el mismo Kierkegaard en las últimas páginas de *Mi punto de vista*.

> 'Éste fue el año 1848, partidario del progreso'. Sí, en el caso de que se consolidara un gobierno. Por ello tal vez no hace falta ni un solo funcionario nuevo, ni la destitución de los antiguos, sino, acaso, una transformación interior que se consolidara en el temor de Dios. La falta de arriba era claramente ésta, que através del gobierno, tomado en su conjunto, de arriba abajo, la fuerza descansaba sobre lo que era esencialmente astucia mundana, la cual, esencialmente no es más que falta de fuerza. La falta de abajo era que deseaban librarse del gobierno, es decir, del castigo; pero el castigo conviene al crimen, y el castigo ahora es que, el deseo más agudamente sentido en estos tiempos es simplemente el deseo de gobierno.[282]

Lo incondicional, el punto arquimédico, señala el lugar de dicha transformación. El carácter dinámico de la duplicidad del yo ha servido a la vez como puente y principal obstáculo de la verdadera

---

[281] *De una mujer*, 25. "Que una mujer sea presentada como maestra, como prototipo de la piedad, no puede sorprender a nadie que sepa que la piedad o la devoción, según su esencia, es feminidad".
[282] *Mi punto de vista*, 143.

transformación del espíritu.[283] El drama de la actriz en crisis ha sido el drama de la duplicidad del yo. El drama de la seudonimia de Kierkegaard, por ejemplo, está en relación directa con la *necesidad* de un yo. La disolución en un segundo momento de ese mismo yo *en* la seudonimia, a través de la filosofía, es posible en su inmanencia.[284] Eso no quiere decir que, también, en la relación más general entre filosofía y seudonimia la constitución de ese "yo" no pueda llegar a ser una nada sino por su desaparición ante un Yo más alto, en el sobrevuelo de la trascendencia, evidenciándose en realidad como vigencia de otro "yo" falso, otra máscara.

> Tengo el mérito de haber introducido personalidades ficticias (mis pseudónimos) que dicen «yo», y así he contribuido, en la medida de lo posible, a que mis contemporáneos se esfuercen en escuchar de nuevo un «yo», un Yo personal (no aquel puro y fantástico yo y su ventriloquia). Dado que la evolución del mundo ha marginado lo más lejos posible al yo, ha sido preciso reconocer la personalidad en el plano de la ficción. La personalidad poética siempre tiene un algo que la hace más aceptable para el mundo, el cual no está acostumbrado a oír a un yo. Y más allá no llegaré nunca. Probablemente no me atreva a usar mi propio yo directamente. Pero hay algo de lo que estoy seguro: vendrá un tiempo en que en el mundo se elevará un Yo que dirá con vigor «yo», y hablará en primera persona. Será el primero en comunicar verdaderamente la verdad ético-religiosa en sentido estricto.[285]

Tiene sentido pensar que las obras de Kierkegaard son como juegos de máscaras infinitos donde la desnudez no es más que una última máscara, cualitativamente idéntica a las demás. Pero la máscara doble del yo en Kierkegaard está manufacturada también como contradicción y límite. Hemos visto ya cómo puede hablarse del incremento de potencia de la

---

[283] *Ejercitación del cristianismo*, 167. "Y ahora, ¿Qué significa ser un yo? Significa que se es una duplicidad. Por lo cual en este sentido "atraer de verdad hacia sí" significa una duplicidad. El imán atrae al hierro hacia sí, pero el hierro no es ningún yo, por lo cual en este sentido atraer hacia sí es algo sencillo. Mas un yo es una duplicidad, es libertad; por lo cual en este sentido atraer hacia sí significa enfrentar una elección"

[284] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 65-6. "Los personajes conceptuales son los 'heterónimos' del filósofo, y el nombre del filósofo, el m e r o seudónimo de sus personajes. Yo ya no soy yo, sino una aptitud de! pensamiento para contemplarse y desarrollarse a través de un plano que me atraviesa por varios sitios".

[285] *Dialéctica de la comunicación*, 44

ilusión como *verdad de la ilusión*. La ilusión a la segunda potencia es más *verdadera* que la ilusión inmediata. El contenido de verdad como potencia de la ilusión convierte a la máscara en una paradoja. Esta es la diferencia cualitativa. De la cual también resulta la diferencia entre bautizarse de niño y ser como niño después del bautismo en el *Postscriptum*. Una diferencia de edad, en sentido ideal. Todo esto tiene que ver con la regresión hacia delante de la edad de la actriz, al menos dentro de un esquema de aires de familia. Otra paradoja. Y también contribuye a insistir sobre el tema de la deficiencia de la verdad de la ilusión a la segunda potencia contra la verdad de *la verdad con énfasis en la verdad*, que no es ninguna ilusión en absoluto sino fe. Esto se va haciendo más y más evidente también en la evolución de la obra de Kierkegaard conforme él regresa, en sus últimos textos, a insistir en la separación entre Iglesia y Teatro, dentro de su crítica más amplia a la fusión epidémica del Estado con la Iglesia.

> Y así como no importa la ternura con que se abracen y se acaricien el actor y la actriz sobre las tablas, ya que no por eso dejará de ser un acuerdo teatral, un matrimonio de teatro, así todo "hasta cierto grado" es una relación teatral con lo "incondicionado" que se convierte en algo imaginario; sólo o lo uno o lo otro es el abrazo que se convierte en lo incondicionado.[286]

Pero, con todo, en la reflexión que hemos seguido hasta ahora, queda un lugar en el que se refugia el contenido altamente religioso del artículo mismo, utilizando un último recurso que es mencionado de pasada en la introducción: "la parábola de Phister". Si el lector o lectora lo han notado de pasada recordarán que durante el estreno de *Romeo y Julieta* Fru Heiberg terminó el tercer acto con el escenario en llamas. Y al final, cuando los actores dejan de ser actores para ser personas, Phister la hizo reír con un gracioso comentario acerca del intento fallido de Nielsen por tranquilizar al público. Cuando Nielsen dijo que el fuego estaba

[286] *El instante*, 22.

controlado y nadie estaba en peligro, fue cuando el público pensó "si lo está diciendo el comediante, entonces es hora de irse". ¿No suena esto familiar? Los que estén familiarizados con los lugares comunes en la obra de Kierkegaard, con los *clichés*, que no por eso pierden su belleza, pero en ocasiones un poco de interés, como si se repitieran por repetirse, éstos seguro habrán pensado en el famoso dilema del payaso del primer volúmen de *O lo uno o lo otro*, en los "Diapsálmata" de Kierkegaard; así llamados por ser como los silencios en las partituras para salmos. El seudónimo A describe *exactamente* la situación inversa a la de la parábola de Phister.

> Sucedió una vez en un teatro que se prendió fuego entre bastidores. El payaso acudió para avisar al público de lo que ocurría. Creyeron que se trataba de un chiste y aplaudieron; aquél lo repitió y ellos rieron aún con más fuerza. De igual modo pienso que el mundo se acabará con la carcajada general de amenos guasones creyendo que se trata de un chiste.[287]

En ambos casos se trata del problema de la interpretación de un enunciado en relación con el modo de tener lugar de la enunciación. Todo el juego es una *reduplicación*. Se trata propiamente hablando de un *contraperformativo*. No es propiamente el caso de una contradicción performativa *inmediata*, pero la implica, *mediada por la relación escénica*. Porque de manera similar, los presupuestos de la acción de enunciar hacen imposible la verdad del enunciado (como en el caso de: "estoy muerto"), pero implica la profesión del hablante, la cual lo desautoriza a hablar. La contradicción performativa de la que es víctima el payaso en el dilema del payaso, está invertida en la parábola de Phister. Pero, ¿qué significa todo esto en un sentido religioso? Significa, en realidad, algo muy sencillo, significa que también en el teatro *la verdad es motivo de escándalo*, no sólo de risa.

[287] *O lo uno o lo otro*, *55*

Todo esto aparece y se constituye dentro del artículo como una ética, que ya desdoblada se vuelve autoreflexiva, como una ética de la crítica teatral. El equivalente de la fe, que enfrenta el escándalo, en la esfera religiosa, es el genuino aprecio, que la crítica transmite al espectador subjetivo. El genuino aprecio es un arte temporal, al igual que la crítica. Tiene que ver con el momento justo en que la verdad es invertida. Con el umbral entre ficción y realidad. Como lo indica la dedicatoria, el artículo no sólo está dedicado a Johanne Luise Heiberg, sino que ella es la *lectora* que el crítico tiene en mente.

> Si usted no notó este artículo en su momento, entonces es el deseo del autor que pueda encontrar alguna ocasión idílica que podría ser ocupada por su lectura. Pues si usted –y le pido esto sólo por un instante, en deferencia al asunto tratado– si usted me permitiera hablar con toda sinceridad, ese pequeño artículo hace una especial referencia hacia usted. Ya sea que haya sido leído en ese entonces por muchos o sólo por unos pocos –si usted no lo leyó, entonces es la opinión del autor que no ha llegado a su lugar destinado. Pero, por otro lado, si usted lo ha leído –si entonces lo encontró, si acaso no en perfecto, pero sí en feliz acuerdo con sus pensamientos sobre el asunto, entonces es la opinión del autor que ha llegado, en efecto, a su lugar destinado".[288]

Sólo en la lectura a través de la mirada de la actriz se ha revelado todo el potencial ético de las observaciones del artículo. Hemos asignado a esta ética a su vez un contenido político en función de su publicación en 1848. En virtud de sus respectivas apreciaciones del año de 1848 creo que es posible ir más allá a fin de intentar establecer aquí una comparación ética entre el pensamiento de Marx y el pensamiento de Kierkegaard. La comparación entre estos dos autores ha sido motivo para ricas reflexiones en el pasado. A primera vista pareciera que el comunismo y el enfoque científico de Marx, es incompatible con el individualismo y el estilo literario de Kierkegaard. Sin embargo, no sólo es posible colocar a estos dos autores en conversación el uno con el otro, sino que, esta conversación hace que un aspecto generalmente ignorado de la filosofía

[288] *Letters and Documents*, 389-90.

de cada uno comience a relucir con mayor nitidez. Sus dos obras más amplias y detalladas, el *Postscriptum* y *El capital*, en realidad tratan, a grandes rasgos, sobre el mismo tema: la reificación del ser humano; su transmutación en objetividad en el contexto del mundo burgués. Claro está que, mientras que Kierkegaard empuña su pluma en contra de la objetivación de la existencia individual y del espíritu subjetivo, Marx desarrolla una crítica de la objetivación de las relaciones sociales y de producción. Ahí donde, de un lado, el sujeto se reifica en *la profesión de un sistema*, del otro lado, la sociedad se transforma en *intercambio de mercancías*. No obstante, si estas dos formulaciones son leídas la una al lado de la otra, se puede comenzar a leer entre líneas el reverso de cada una. A la luz de esta comparación descubrimos un Kierkegaard social y un Marx existencial. En la medida en que Marx convierte en objeto de crítica la *lógica* de relaciones de producción capitalistas, la subjetividad aparece una y otra vez tácitamente como una *decisión política* latente que es capaz de subvertir la lógica de ese sistema. En Kierkegaard, en cambio, la denuncia en contra de la reducción de la espiritualidad cristiana a un *procedimiento* objetivo y de consumo, pone en evidencia indirectamente que las *relaciones entre prójimos* han sido abolidas por la cristiandad, en cuanto que ella consiste en este mismo procedimiento. Por un lado, la doctrina de Marx no es una doctrina en lo absoluto, sino el *movimiento existencial de lo revolucionario* en sí mismo; por otro lado, el pensamiento de Kierkegaard es un pensamiento materialista, que consiste en la crítica de la *desencarnación de las relaciones de proximidad en relaciones de producción.* Ahora bien, también cabe la posibilidad de que, al poner a estos dos autores en conversación, ambos se hicieran merecedores de una misma acusación. Es así, al menos, como me parece que Hannah Arendt ha dado tratamiento a la analogía en sus diarios.

> Así como Kierkegaard trasladó la duda de la razón a la fe, y disolvió de esta forma la fe desde dentro, de manera semejante Marx trasladó la dialéctica de la teoría a la praxis y la destruyó por la concepción lógica de la misma. Los que hicieron imposible la fe y la acción, no fueron la duda de Kant acerca del contenido de la fe, ni el desprecio de la praxis por parte de Platón, sino la traslación de la duda a la fe por obra de Kierkegaard y la traslación del logos dialéctico a la praxis en el pensamiento de Marx. Así, pues, la elevación aparente de la política y la religión les costaron la cabeza.[289]

En efecto, en virtud de la comparación también puede producirse algo distinto. Conforme más se acerca un autor al otro más puede también salir a la luz la *falla* común en ambos. Conforme la decisión política se acerca más a la reflexión existencial, más se aleja de las ilusiones de la política, pero para perderse en la política de la ilusión. Conforme más se aleja la subjetivación de la organización social comprende mejor el contenido de la política de las ilusiones, pero se pierde en esta contemplación de la conversación sobre la ilusión política, con énfasis.

La actriz ha sido el modelo para ejemplificar al proletario contemporáneo. El elemento de *La crisis* es el elemento del fuego como muchos de sus adjetivos y metáforas lo han indicado. Realmente un signo prometeico viniendo del año 48. El fuego incandescente del escenario pero transformado en el fuego tranquilo de lo eterno. Como la vela de Heráclito que, según Clemente, representa los sueños.

> El hombre
> en la noche enciende para sí mismo una luz
> muriendo, al extinguirse las miradas.
> Viviente está contiguo al muerto
> al dormir, con miradas apagadas.
> Despierto está contiguo al durmiente.[290]

Este fuego es lo que vive en el interior de la actriz. Es también el fuego de la crítica. Y es también lo que será capaz, siempre que falte el aliento,

---

[289] Hanah Arendt, *Diario filosófico 1950-1973* (Herder, 2018), 299.

[290] Heráclito, *De Heráclito. Discurso acerca de la naturaleza*, traducción de Enrique Hülsz (Instituto de investigaciones filológicas, 2021), 68.

de sacudir al espectador de su mediocre desesperación para conducirlo en la dirección de la comprensión lo más alto, o al menos, de su admiración.

Conclusiones

El olvido

It's okay, life is a tough crowd,
32 and still growin' up now.
Taylor Swift,
Innocent

El tema de este trabajo fue la crítica de teatro *La crisis y una crisis en la vida de una actriz*, del autor seudónimo Inter et Inter, publicada en cuatro entregas, del 24 al 27 de julio de 1848. En particular, lo que me interesaba analizar a partir de esta publicación fue el estilo crítico de Kierkegaard. En un trabajo anterior me enfoqué en el *Postscriptum* de Johannes Climacus con el fin de establecer una semiótica.[291] En esta ocasión mi pregunta giraba en torno al *ritmo*. ¿Cuál es el ritmo de *La crisis*? La hipótesis era que, mientras una lectura semiótica de Kierkegaard ponía de relieve lo discontinuo de la subjetividad que sus textos suponen provocar en el lector, el estudio del ritmo revelaría el sincopado *redoble* que subyace y anuda los momentos discontinuos. Así como había interpretado antes la *cuestión* de Climacus (¿cómo se llega a ser cristiano?) a partir de la irrupción de la subjetividad como acontecimiento (¿cómo se llega a ser subjetivo?), ahora la pregunta, revestida por un atuendo

[291] Ilya Semo Bechet, *Polinima y subjetividad. Søren Kierkegaard y la semiótica de la existencia: un comentario al Postscriptum no científico y definitivo a Migajas filosóficas*, Tesis de licenciatura (Ciudad de México: UNAM, 2022).

estético (¿cómo se llega a ser actriz?), insistió en la constancia objetiva de la doble intersubjetividad de sí mismo (¿cómo se llega a ser uno mismo?). En acuerdo con la catártica sujeción dubitativa del lector kierkegaardiano, he considerado estas preguntas como estando hasta cierto punto siempre en desacuerdo consigo mismas o asombradas de sí mismas: ¿soy actriz?, ¿soy cristiano?, ¿soy subjetivo?, ¿soy yo mismo?, etc. En el primer capítulo me centré en exponer lo *doble* en Kierkegaard y en *La crisis* como elemento rítmico constitutivo. En el segundo capítulo traté principalmente de exponer la *potenciación de lo doble* o repetición y su relación con el placer estético y el problema del erotismo, como descripción formal de la autoconstitución de la subjetividad del espectador; en *La crisis* y más ampliamente para Kierkegaard también. Adicionalmente, en este capítulo, se entiende que, para Inter et Inter y para Kierkegaard, la *doble potenciación* en su conjunto, es constitutiva, tanto de la subjetivación, problema de la psicología, como del ritmo de la naturaleza, tema de la estética. En el tercer capítulo, hablé de *La crisis* misma como dispositivo de una *potenciación doblemente subjetiva* o metamorfosis en una serie de fases específica; a partir de una serie de referencias cruzadas con el personaje de Julieta y con otros lugares de la obra de Kierkegaard. Por último, en el cuarto capítulo, concluyo que, el concepto de doble potenciación puede servir para definir, gracias a todo lo anterior, la ontogénesis de una *ética* sociable de la producción crítica. De manera más o menos independiente al desarrollo del argumento, aproveché el espacio de la introducción para colocar a *La crisis* en contexto y considerar lo más posible todos los elementos adyacentes relevantes para entender el motivo y las consecuencias de su publicación.

En general *La crisis* ha sido poco estudiada en comparación con otros materiales del mismo corpus y se suele considerar oscura, sino es que poco digna de atención. Por eso, en la medida de lo posible, se trató

aquí, como dice Catalina Dobre, de "*usar a Kierkegaard para interpretar a Kierkegaard*". [292] Pero, también, existen valiosos esfuerzos de interpretación que he tomado en consideración para generar una discusión.[293] El objetivo general de mi investigación fue ofrecer al lector o lectora una introducción integral a *La crisis*. Propuse también una nueva traducción al español y una interpretación personal. [294] La

[292] Catalina Elena Dobre, "Søren Kierkegaard: Obra, seudónimos y comunicación indirecta", Luis Guerrero Martínez (coord.), *Søren Kierkegaard. Una reflexión sobre la existencia humana*, (D.F.: UIA, 2009), 24.

[293] Podemos dividir los estudios relevantes en dos grupos. El primer grupo lo constituye la literatura que se enfoca en la publicación: Stephen Crites, "Introduction", Søren Kierkegaard, *Crisis in the Life of an Actress and Other Essays on Drama*, (Londres: Collins, 1967), 7-63; Jean Brun, "Introduction", Søren Kierkegaard, *Oeuvres complètes 15. Discours chrétiens. La crise et une crise dans la vie d'une actrice. Monsieur Phister. 1848* (Paris: L'orante, 1981) xviii-xxiii; Howard V. Hong y Edna H. Hong, "Historical Introduction", Søren Kierkegaard, *Kierkegaard's Writings XVII. Christian Discourses. The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress* (Nueva Jersey: Princeton, 1997), xiii-xvii; Joseph Westfall, "Writing S. Kierkegaard: *On My Work as an Author* and "The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress (Chapter V)", *The Kierkegaardian Author: Authorship and Performance in Kierkegaard's Literary and Dramatic Criticism* (Berlín y Nueva York: Gruyter, 2007), 248-77; Hugh S. Pyper "The Stage and Stages in a Christian Authorship" y Westfall, "The Actress and an Actress in the Life of a Critic: Higher Criticism in 'The Crisis'", Robert L. Perkins (ed.), *International Kierkegaard Commentary 17. Christian Discourses and The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress* (Georgia: Mercer, 2007), 299-320 y 321-43; Eduardo Abrantes, "Twice Johanne, Once Juliet: Kierkegaard and the Phenomena of Aesthetical/Ethical Convergence in Theater Performance", Daniel Meyer (ed.), *Ethical Encounters: Boundaries of Theatre, Perfomance and Philosophy* (Newcastle: Cambridge, 2010), 163-73; Westfall, "Inter et Inter", Jon Stewart (ed.), *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources 17. Kierkegaard's Pseudonyms* (Londres y Nueva York: Routledge, 2015), 107-16; Elsa Torres Garza, "De lo extraordinario a la imagen-espejo propiciada por la crisis de una actriz", *La dramaturgia filosófica de Kierkegaard y su influencia en el drama moderno* (Ciudad de México: UIA, 2021), 126-31. El segundo grupo de textos se enfoca mucho más en la "actriz": Janne Risum, "Towards Transparency: Søren Kierkegaard on Danish Actresses", Jon Stewart, (ed.), *Kierkegaard and his contemporaries. The Culture of Golden Age Denmark* (Berlín y Nueva York: Gruyter, 2003), 330-42; Katalin Nun, "Johanne Luise Heiberg: An Existential Actress", Jon Stewart (ed.), *Kierkegaard and His Danish Contemporaries III: Literature, Drama and Aesthetics* (Londres y Nueva York: Routledge, 2009) 189-208; Karin Sanders, "The Ethics of Performance in Johanne Luise Heiberg's Autobiographical Reflections", Jon Stewart (ed.), *The Heibergs and the Theater: Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama* (Copenhague: Tusculanum, 2013), 241-54; Catalina Elena Dobre, "La metamorfosis de la interioridad como atributo de la naturaleza femenina" y "Johanne Luise Heiberg y el arte de ser actriz", *De la Bildung a la edificación como poética de lo femenino en el pensamiento de Søren Kierkegaard* (Roma: IF, 2015), 203-12 y 267-71.

[294] Para la traducción he utilizado como apoyo las siguientes versiones: *Crisis in the Life of an Actress: And Other Essays on Drama*. Traducción, introducción y notas de Stephen Crites. St. James' Palace, Londres: Collins, 1967. *Oeuvres complètes 15. Discours chrétiens. La crise et une crise dans la vie d'une actrice. Monsieur Phister. 1848*. Traducción de Paul-Henri Tisseau y Else-Marie Jacquet-Tisseau. Introducción de Jean Brun. Paris, Francia: Éditions de L'orante, 1981. *Kierkegaard's Writings XVII. Christian Discourses. The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress*. Editado y traducido, con introducción y notas, por Howard V. Hong y Edna H. Hong. Nueva jersey, Estados Unidos: Princeton University Press, 2009. "La crisis y una crisis en la vida de una actriz". Traducción de Leandro Sánchez Marín. *El arco y la Lira. Tensiones y Debates* 10 (2022), 113-130.

metodología que seguí para presentar la obra se basó a nivel estructural en la noción de "ritmo" de Henri Meschonnic; y a nivel hermenéutico en las observaciones de Nelly Viallaneix sobre la musicalidad de los escritos de Kierkegaard.[295] Con todo, más que ninguna otra cosa, espero que, no obstante mi interpretación, el material presentado aquí pueda servir al lector o lectora para generar sus propias conclusiones.

&

Con todas las vueltas que hemos dado hasta aquí, intentando, más o menos a buen ritmo, seguirle el paso a la dialéctica de Kierkegaard, en su constante movimiento de torsión, conversión, media vuelta o inversión, puedo decir que, en resumen, de lo que se ha tratado, había sido, en cierto modo, aclarado desde el comienzo. El tema de esta tesis ha sido una crisis personal y una crisis de edad del autor; acompañada de un desesperado esfuerzo por producir una segunda juventud en la mediana edad; siguiendo el ejemplo de la actriz en el recuerdo. Porque, también es cierto, uno bien puede ya estar chocheando a los 30. Y entonces seguramente se servirá de muchas artimañas dialécticas para disimularlo. Aunque, lo que no se dijo todavía, en un sentido más entrañable, es que empezar a *chochear*, con énfasis y lo más pronto posible, es exactamente lo que es requerido por el modelo.

---

[295] Nelly Viallaneix, *Kierkegaard. El único ante Dios* (Barcelona: Herder, 1977), 12. "En pocas palabras, desconocemos el cuidado con que Kierkegaard buscaba el ritmo en la secuencia de sus diversas producciones, a modo de un director de orquesta que regula la entrada de los diferentes instrumentos musicales previstos en la partitura, para procurar su armonía. La obra es una totalidad constituida por el conjunto de sonidos obtenidos. La reflexión o la meditación no se desarrollan nunca de un modo lineal. Por el contrario, se desarrollan en varias direcciones a la vez; se propagan como ondas acústicas, en un concierto de voces, consonantes o disonantes, pero que siempre armonizan. Por eso Kierkegaard recitaba sus textos, antes de transcribirlos, y recomendaba a su lector que los leyera en voza alta"; Henri Meschonnic, "Continuar Humboldt", *La poética como crítica del sentido* (Buenos Aires: Marmol, 2007), 34. "Allí se sitúa la escucha, la transformación de la noción de ritmo en relación con la alianza objetiva entre la representación común del signo y la representación común del ritmo: ambos se refuerzan mutuamente en su modelo dualista, de dos heterogeneidades internas (del sonido y del sentido en el signo lingüístico, de lo mismo y de lo diferente en la noción universal de ritmo)".

> Que puedas tú, tú que vienes hoy a comer del pan y del vino en su memoria, que pueda su memoria permanecer cada día en tu pensamiento, de manera que en todo lo que emprendas lo recuerdes a Él: entonces habrás olvidado por completo todo lo que ha de ser olvidado; en todo lo que tiene que ser olvidado habrías llegado a ser tan olvidadizo como un viejo chocho, olvidadizo como quien en un país extranjero ha olvidado su lengua natal y la habla a trompicones, olvidadizo como un ausente espiritual — así serías plenamente atraído hacia la altura en que Él habita, Él que a todos los quiere atraer desde la altura.[296]

Y como último ejemplo, citaré una tira de tomas que me hizo el favor de compartirme mi amigo Andreas Ilg de una película decisiva para entender este problema a profundidad, *Søren Kierkegaard* (1994). La película de Anne Regitze Wivel presenta la vida y el pensamiento del filósofo Søren Kierkegaard de una manera profundamente personal. Para ello, recurre a expertos como Paul Müller y Joakim Garff, quienes, casi como personajes, encarnan diferentes perspectivas sobre el pensador. La cinta revive las ideas de Kierkegaard a través del arte de la oratoria, en distintas conferencias y debates. En una escena donde el pastor Johannes Møllehave discute el problema de la infancia en Kierkegaard ante un público de escuela secundaria, refiere una escena de su propio hijo en una ocasión en que decidió abandonar la casa familiar.

> Mi hijo Mikkel se fue de casa cuando tenía seis años. Dijo: «No quiero volver a verlos nunca más» y dio un portazo. Nos preguntamos si debíamos ir tras él. Entonces regresó. Vio a nuestro gato y dijo: «Dios mío, ¿todavía tienen ese viejo gato?». Entonces pudo volver a entrar. Pero cuando un niño se va de casa, sabe que todavía tiene un hogar. Nos dice que volvamos a ser niños porque sabemos que podemos enfadarnos entre nosotros en casa, pero que seguiremos teniéndonos.[297]

De esta forma olvido y transformación forman un mismo doblez. La paradoja aquí es otra vez la del humor. Porque, aunque esta tesis ha tratado más bien de poner el énfasis en la seriedad, ha dado resultados solamente en el olvido. Así que, para transicionar de edad también hace falta olvidar la edad anterior. En el sentido en que se olvida una huida de casa hace 10 minutos, pero que significan una eternidad convirtiéndose

[296] *Ejercitación del cristianismo*, 160-1.
[297] Anne Regitze Wivel, *Søren Kierkegaard* (2014).

en presente, como si, en realidad, nunca hubiera pasado ni el más corto segundo, en el recuerdo.

Fru Heiberg en el *Illustreret Tidende* en 1859.

Bibliografía

1. *Ediciones de* "La crisis" *consultadas*

Kierkegaard, Søren. "Krisen og en Krise i en Skuespillerindes Liv" (KKS), en Søren Kierkegaards Skrifter (SKS) [Los escritos de Søren Kierkegaard], Vol. 14, "Bladartikler". Editado por Jørgen Cappelørn, Niels; Garff, Joakim; Kondrup, Johnny; Aagaard Olesen, Tonny; y Tullberg, Steen. Copenhague: Centro de Investigación Søren Kierkegaard, 2010 (93-107). Disponible en línea en: https://tekster.kb.dk/text/sks-kks-txt-root. Consultado por última vez el 27/09/2024.

_____. *Crisis in the Life of an Actress: And Other Essays on Drama*. Traducción, introducción y notas de Stephen Crites. St. James' Palace, Londres: Collins, 1967.

_____. *Oeuvres complètes 15. Discours chrétiens. La crise et une crise dans la vie d'une actrice. Monsieur Phister. 1848*. Traducción de Paul-Henri Tisseau y Else-Marie Jacquet-Tisseau. Introducción de Jean Brun. Paris, Francia: Éditions de L'orante, 1981.

_____. *Kierkegaard's Writings XVII. Christian Discourses. The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress*. Editado y traducido, con introducción y notas, por Howard V. Hong y Edna H. Hong. Nueva jersey, Estados Unidos: Princeton University Press, 2009.

_____. "La crisis y una crisis en la vida de una actriz". Traducción de Leandro Sánchez Marín. *El arco y la Lira*. *Tensiones y Debates* 10 (2022), 113-130.

2. *Obras de Kierkegaard*

a) Obras publicadas en vida

Søren Kierkegaard, *Postscriptum no-científico y definitivo a Migajas filosóficas*. Traducción y estudio introductorio de Nassim Bravo Jordán. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2008.

_____. *Discursos edificantes para diversos estados de ánimo*. Traducción e introducción de Leticia Valadez H. Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana, 2018.

_____. *Discursos cristianos*. Traducción de Christopher Barba Cabrales. Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana, 2024.

_____. *Las obras del amor*. Traducción de Demetrio G. Rivero. España, Salamanca: Sígueme, 2006.

_____. *De una mujer*. Edición y traducción de Nekane Legarreta. España, Salamanca: Ediciones Sígueme, 2019.

_____. *El concepto de la angustia*. Traducción, prólogo y notas de Demetrio G. Rivero. España, Madrid: Alianza Editorial, 2010.

_____. *La repetición*. Traducción de Demetrio Gutierrez Rivero. Madrid, España: Alianza Editorial, 2009.

_____. *Escritos de Søren Kierkegaard 1. De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*. España, Madrid: Trotta, 2006.

_____. *Escritos de Søren Kierkegaard 5. Discursos edificantes*. Introducción, traducción y notas de Darío González. España, Madrid: Editorial Trotta, 2010.

_____. *Escritos de Søren Kierkegaard 6. Etapas en el camino de la vida.* Edición y traducción de Eivor Jordà Mathiasen. Madrid, España: Editorial Trotta, 2023.

_____. *La enfermedad mortal*. Traducción de Demetrio Gutiérrez Rivero. España, Madrid: Editorial Trotta, 2008

_____. *El instante*. España, Madrid: Trotta, 2012.

_____. *Mi punto de vista*. Traducción de José Miguel Velloso. Buenos Aires, Argentina: Aguilar, 1972.

_____. *Kierkegaard's Writings XXII. The Point of View.* Editado y traducido, con introducción y notas de Howard V. Hong y Edna H. Hong. Nueva Jersey, Estados Unidos: Princeton University Press, 2009.

b) *Diarios y papeles*

Kierkegaard, Søren. *Kierkegaard's Writings XXV. Letters and Documents*. Traducción, con introducción y notas, de Henrik Rosenmeier. Nueva Jersey, Estados Unidos: Princeton University Press, 2009.

_____. *La dialéctica de la comunicación ética y ético-religiosa*. Traducción de José García Martín. Barcelona, España: Herder Editorial, 2017. (1ra edición digital)

_____. *Colección papeles de Kierkegaard: Diarios II, 1837-8*. Traducción de Maria J. Binetti. México, D.F.: UIA, 2013.

_____. *Colección papeles de Kierkegaard: Diarios III, 1837-9*. Traducción de Federico Nassim Bravo Jordán. México, D.F.: UIA, 2015.

_____. *Colección papeles de Kierkegaard: Diarios Volumen VIII, 1846*. Traducción, introducción y notas de Binetti, María y Nassim Bravo. México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2021.

_____. *Colección de papeles de Kierkegaard: Diarios. Volumen IX, 1847-1848*. Traducción, introducción y notas de Binetti, María. México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2023.

_____. *Colección papeles de Kierkegaard: Diarios. Volumen X, 1848*. Traducción, introducción y notas de Binetti, María. México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2023.

3. Literatura secundaria

a) Libros

Aristóteles. *Poética*. Traducción, introducción y notas de Eduardo Sinnott. Argentina, Buenos Aires: Colihue Clásica, 2011.

Bukdahl, Jørgen. *Søren Kierkgaard and the Common Man.* Copenhaguen: Eerdmans Publishing, 2001.

Burrow, John Wyon. *The Crisis of Reason. European Thought: 1848-1914*. Yale: Yale University Press, 2000.

Carlisle, Clare. *El filósofo del corazón. La inquieta vida de Søren Kierkegaard*. Traducción de Abraham Gragera. Barcelona, España: Editorial Taurus, 2021.

Deleuze, Gilles. *Presentación de Sacher Masoch*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu, 2001.

Dobre, Catalina Elena. *De la Bildung a la edificación como poética de lo femenino en el pensamiento de Søren Kierkegaard*. Roma, Italia: IF, 2015.

Fenger, Henning. *Kierkegaard, the Myths and Their Origins*: *Studies in the Kierkegaardian Papers and Letters*. Traducido del danés por Gorge C. Schoolfield. Estados Unidos, New Haven: Yale University Press, 1980.

Gay, Peter. *Schnitzler's Century. The Making of Middle-Class Culture. 1815-191*. Londres/Nueva York: Norton & Company, 2002.

Guerrero Martínez, Luis. *Søren Kierkegaard. Una reflexión sobre la existencia humana*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2009. ".

_____. *La verdad subjetiva: Kierkegaard como escritor*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2004.

Heiberg, Johanne Luise. *Et liv genoplevet i erindringen*, vols. 1-2. Editado por Niels Birger Wamberg. Copenhague, Dinamarca: Gyldendalske boghandel, 1973. Disponible

en línea en: https://tekster.kb.dk/text/adl-texts-heibfr01-shoot-workid54096#idm139849789448224 (vol. 1); https://tekster.kb.dk/text/adl-texts-heibfr02-root (vol. 2).
Consultado por última vez el 24/07/2024.

Hughes, Carl S. *Kierkegaard and the Staging of Desire: Rhetoric and Performance in a Theology of Eros*. Nueva York, EU: Fordham University Press, 2014.

Henri Meschonnic, "continuar Humboldt", *La poética como crítica del sentido*. Traducción de Savino, Hugo. Buenos Aires, Argentina: Marmol/Izquierdo Editores, 2007.

Ibsen, Henrik. *Brev fra perioden 1844-71 (Cartas). Volúmen 12*. Editado por Narve Fulsås. Oslo: Henrik Ibsens Skrifter, 2005. Disponible en línea: https://www.ibsen.uio.no/BREV_1844-1871ht%7CB18710415JLH.xhtml. Consultado por última vez el 09/03/2023

Kirmmse, Bruce H. y Lauren, Virginia R. (eds.) *Encounters with Kierkegaard. A Life as Seen by His Contemporaries*. Estados Unidos, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1996.

Koselleck, Reinhart. *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*. Madrid: Editorial Trotta, 2007.

Marx, Karl. *Antología*. Selección e introducción de Horacio Tarcus. Traducción de Pedro Scaron. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.

Meyer, Daniel (ed.). *Ethical Encounters: Boundaries of Theatre, Perfomance and Philosophy*. Newcastle, Inglaterra: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Nun, Katalin. *Women of the Danish Golden Age*. Dinamarca, Copenhague: Museum Tusculanum Press/University of Copenhaguen, 2013.

Perkins, Robert L. (ed.). *International Kierkegaard Commentary 17. Christian Discourses and The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress*. Georgia, Estados Unidos: Mercer University Press, 2007.

Søndberg, Olaf. *Den danske reolution 1830-1866*. Copenhague: Systime, 1999.

Stewart, Jon (ed.). *Kierkegaard and his contemporaries. The Culture of Golden Age Denmark.* Berlín, Alemania y Nueva York, Estados Unidos: Walter de Gruyter, 2003.

_____. *Søren Kierkegaard: subjetividad, ironía y la crisis de la Modernidad*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2017.

_____. *The Heibergs and the Theater. Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama*. Dinamarca, Copenhague: Museum Tusculanum Press/Søren Kierkegaard Research Centre, 2012.

_____. *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources. Volume 7: Kierkegaard and his Danish Contemporaries. Tome III: Literature, Drama and Aesthetics*. Londres, Inglaterra y Nueva York, Estados Unidos: Routledge, 2009.

_____(ed.), Emmanuel, Steven M. y McDonald, William. *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources,*

Volume 12 (Kierkegaard's Concepts), Tome II (Classicism to Enthusiasm). Nueva York: Routledge, 2014.

_____. *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources. Volume 17. Kierkegaard's Pseudonyms*. Londres y Nueva York: Routledge, 2015.

Torres Garza, Elsa. *La dramaturgia filosófica de Kierkegaard y su influencia en el drama moderno.* México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2021.

Viallaneix, Nelly. *Kierkegaard. El único ante Dios.* Traducción de Juan Llopis. Paris, Francia: Editorial Herder, 1977.

Westfall, Joseph. *The Kierkegaardian Author: Authorship and Performance in Kierkegaard's Literary and Dramatic Criticism*. Berlín, Alemania y Nueva York, Estados Unidos: Walter de Gruyter, 2007.

b) Artículos

Engels, Frederick. "The Danish Prussian Armistice". *Neue Rheinische Zeitung* 99 (1848), Marx Engels Archive.

Kallenbach Ula. "'Beautiful Dream' or 'Loathsome Delusion': Imagination and Ideality in Nineteenth -Century Denmark". *European Romantic Review* 29 (2018), 51-61.

Kirmmse, Bruce H. "Kierkegaard and 1848". *History of European Ideas* 20, 1-3 (1995), 165-75.

c) Tesis

Semo Bechet, Ilya. *Polinima y subjetividad. Søren Kierkegaard y la semiótica de la existencia: un comentario al Postscriptum*

no científico y definitivo a Migajas filosóficas. Tesis de licenciatura, asesorada por Jorge Armando Reyes Escobar. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022. Disponible en línea en: https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/YEF8IC99M61NJNQRI519PB5AHSUTJ6RE518YJMMMHYMD33498G-06942?func=find-b&local_base=TES01&request=polinimia&find_code=WRD&adjacent=N&filter_code_2=WYR&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3=. Consultado por última vez el 21/07/2024.