



## Lo demoníaco como fuerza de la naturaleza (*Naturmagten*) y su relación con el lenguaje en *O lo uno o lo otro I* de Kierkegaard

### *The demonic as a force of nature (Naturmagten) and its relationship with language in Kierkegaard's Either/Or*

Yésica Rodríguez

Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS), Argentina  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina  
yrodruig@campus.ungs.edu.ar | <https://orcid.org/0000-0002-0530-6805>

Recibido 10/2021 – Aceptado 02/2022

Resumen: En “Los estadios eróticos inmediatos, o el erotismo musical” de *O lo uno o lo otro I* (OO I) aparece una relación entre la música y los límites del lenguaje, donde ésta es presentada como el límite de la palabra precisamente porque hace referencia a lo demoníaco en el sentido de la fuerza de la naturaleza (*Naturmagten*). La fuerza de la naturaleza no puede expresarse por medio de la palabra ya que ésta es inmediata y el lenguaje implica una mediación. Por tanto, sostenemos que en OO I, hay un inicio de la problematización del lenguaje y sus límites, en cuyo contexto se entiende lo demoníaco como fuerza de la naturaleza. En este sentido, en OO I, para el pseudónimo A, lo demoníaco representa lo que no puede manifestarse por medio del lenguaje, pero sí por medio de la música.

Palabras claves: Kierkegaard, lo demoníaco, erotismo musical, lenguaje, fuerza de la naturaleza

**Abstract:** In “The immediate erotic stages, or musical eroticism” of *Either/Or* a relationship appears between music and the limits of language, where it is presented as the limit of the word precisely because it refers to the demonic in the sense of force of nature (*Naturmagten*). The force of nature cannot be expressed through words because it is immediate and language implies mediation. Therefore, we argue that *Either/Or* begins the problematization of language and its limits, in which context the demonic is understood as a force of nature. In this sense, in *Either/Or*, for the pseudonym A, the demonic represents what cannot be manifested through language, but can be manifested through music.

**Keywords:** Kierkegaard, the demonic, musical eroticism, language, force of nature

*¿No se soltará nunca la lengua de mi espíritu?... Lo que  
necesito es una voz penetrante como la mirada de Lince,  
aterrorizante como el suspiro del gigante, persistente como el  
sonido de la Naturaleza... Más mi voz es simplemente ronca  
cual grito de gaviota o apagada como la bendición  
en los labios del mudo Diapsalmata - O lo uno o lo otro I*

El filósofo danés Søren Kierkegaard comprende que la existencia se expresa en el ya conocido escenario tripartito de los estadios de la existencia: estético, ético y religioso.<sup>1</sup> Como afirma Patricia Dip, esta estructura

<sup>1</sup> “...gradualmente, llegó a reservar estos términos, en un sentido técnico y preñado de significado, para los compromisos fundamentales y los ideales organizadores que están al alcance del hombre... Kierkegaard no quería que se tomará este esquema según un orden temporal,



debe ser tomada en cuenta como decisiva para plantear el problema del lenguaje. Esto se debe a que "...si el tema del lenguaje es ubicado en el contexto de las esferas de la existencia, es posible realizar la siguiente categorización: la naturaleza es concebida como *inmediatez*, es decir, indeterminación, espontaneidad, «sensibilidad en su originalidad elemental», y es comprendida en el marco de la esfera *estética*".<sup>2</sup> Es por esto que, en el presente estudio abordaremos cómo se manifiesta la comunicación en la esfera de la existencia estética, es decir, tendremos en cuenta el esquema de las tres esferas de existencia (estética, ética y religiosa) para trasladarlo al interior de la estética. Hacer esto es posible remarcando el carácter ambiguo en el que el lenguaje se manifiesta en relación con la palabra y las condiciones de posibilidad para la expresión de la interioridad. Dado que en la inmediatez de la esfera estética no puede hablarse ni de conocimiento ni de juicio en sentido estricto, pues la reflexión todavía no ha sido introducida, estas categorías deberán ser abordadas en la esfera ética. Sin embargo, como el conocimiento espiritual será introducido por el cristianismo, la comunicación subjetiva y por tanto verdadera, sólo será posible en la esfera religiosa. De modo que este recorrido por las esferas de la existencia por medio del lenguaje está relacionado, por un lado, con la presencia de la propia interioridad como contenido a comunicar, y, por el otro, con los grados de reflexión de la misma, ya que "lo que hace posible la distinción misma es la introducción de la «reflexión» en el ámbito de lo inmediato, con lo cual el mundo de la naturaleza es inevitablemente "transfigurado".<sup>3</sup>

La alternativa kierkegaardiana es planteada en el plano de la "reflexión", donde cobran importancia las nociones de ética y lenguaje. El lenguaje es el instrumento que le permite al hombre salir de la inmediatez, y en el plano moral, salir de la indiferencia estética... En el plano de la inmediatez estética, ninguna alternativa es posible. Tampoco es posible el pecado, pues la sensibilidad deviene pecaminosidad con la introducción de la reflexión. En este sentido, sin la reflexión ética la estética es siempre pura e inocente inmediatez.<sup>4</sup>

En *O lo uno o lo otro I (OO I)*, obra que se considera la primera en ser publicada por el danés en 1843, firmada bajo el nombre del pseudónimo estético A, será abordada la existencia estética, de primera mano. Mark Taylor sugiere que la visión entre los estadios estéticos, éticos y religiosos puede *utilizarse* para cada uno de los estadios eróticos inmediatos que el pseudónimo A, propone.<sup>5</sup> Teniendo esta sugerencia en mente, podemos afirmar que si bien el pseudónimo A, en tanto es un esteta, vive su vida de modo *inmediato*, hay diferencias internas dentro de esta inmediatez, en el transcurso de sus escritos. Es decir, que mientras nos adentramos en los escritos de A, es notable, una especie de "crecimiento" reflexivo en el esteta que lo irá llevando a modos más sofisticados de relación con la sensibilidad. Lo sensible estético se asienta en el tipo de relación que es establecida con la sensibilidad, ya que ésta es determinada sólo anímicamente (*sjælelig*). En *O lo uno o lo otro*, se definen dos modos diferentes de conocer lo sensible, basados en la oposición entre el mundo griego y el mundo cristiano. Mientras que en el primero no hay confrontación con la sensibilidad, en el segundo aparece una oposición absoluta entre la sensibilidad y el espíritu. "Según Kierkegaard, esto significa que los griegos conocen lo sensible y lo colocan bajo la determinación de un principio de carácter "psíquico o anímico" que implica pensar la sensibilidad de manera no conflictiva, sino armónica. Por el contrario, el principio que determina lo sensible en el cristianismo es de orden espiritual, lo que supone una dialéctica de la oposición a la sensibilidad".<sup>6</sup> Sin embargo, en sentido estricto, es el cristianismo el que introduce la sensibilidad en el mundo. Es por esto que, la sensibilidad es definida por A bajo los elementos de la sensualidad, el amor erótico y la seducción. Dado que, en la inmediatez estética, no hay carácter espiritual, lo sensible no es más que un límite del lenguaje, pues jamás podría superar el ámbito de ésta inmediatez.

En la primera parte de *O lo uno o lo otro*, aquello que quiere sobreponerse al grito de dolor de la naturaleza no es la palabra del creyente ni la del existente "ético". Por el contrario, es en primer lugar la búsqueda del sentido estético como tal la que se describe como un intento de ahogar el grito de la desesperación que ella misma, sin embargo, presupone como el suelo del que brota. Vale decir que lo estético asume aquí una doble

---

ni quería decir que un modo de vivir dejara atrás como se dejan los escalones de una escalera... Para Kierkegaard cada esfera encarna en forma concreta un modo total de vida." (Collins, James, *El pensamiento de Kierkegaard*, México, Fondo de Cultura económica, 1958, pp. 57-58).

<sup>2</sup> Dip, Patricia, "Espíritu e inmediatez: *la cuestión del lenguaje* en Kierkegaard", en *Enfoques*, Volumen XXX · N.º 2, 2018, p. 17-18 [17-38].

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>5</sup> Taylor, Mark, *Kierkegaard's pseudonymous authorship*, Princeton University Press, Princeton, 1975, p. 62.

<sup>6</sup> Dip, Patricia, "Espíritu e inmediatez: *la cuestión del lenguaje* en Kierkegaard", *op.cit.*, p. 20.

significación: por una parte, en la relación con la naturaleza, la actitud estética es capaz de descubrirse a sí misma como sufrimiento; por la otra, intenta superar ese dolor sin sustraerse al dominio de la inmediatez.<sup>7</sup>

*Don Juan* no está determinado por el espíritu, sino por la primera inmediatez (la fuerza de la naturaleza). Lo que mueve al individuo *Don Juan*, por ejemplo, no es la seducción, sino el deseo. El deseo produce la acción de la naturaleza sensible de un modo no teleológico. Quien obra a partir de este principio rector no lo hace de acuerdo con un fin, sino siguiendo los dictámenes de “lo demoníaco” (*det dæmoniske*), que es el modo en el que Kierkegaard define el “poder de la naturaleza” (*naturmagten*). Así, *Don Juan* es quien mejor expresa este poder a través del deseo. En él, la sensibilidad originaria es concebida como nunca antes, a saber, cómo principio.<sup>8</sup> En su inmediatez, sólo puede expresarse en la música, ya que ésta se muestra aquí en su valor pleno. En otras palabras, la música es lo demoníaco. La música tiene su objeto en la genialidad erótico-sensual (por ello, agrega A) Mozart es el más grande de todos los autores clásicos y que su *Don Juan* (dirá) merece el puesto más alto.<sup>9</sup>

### 1. O lo uno o lo otro: los estadios eróticos inmediatos

La investigación de A, en los estadios eróticos inmediatos tiene por objeto “mostrar la significación de lo erótico-musical”<sup>10</sup>, señalando que estos estadios tienen en común la inmediatez erótica, y que por ello son musicales. El objetivo de *Los estadios eróticos inmediatos* consiste en explicar las diferentes figuras que lo erótico asume y conducirnos a la determinación de lo inmediatamente idéntico en tanto idéntico a lo erótico musical.<sup>11</sup> “...según Kierkegaard lo entiende, esta fase no logra ser expresada por el lenguaje por carecer completamente de reflexión. Lo que mueve al amante en este nivel de análisis es el deseo irreflexivo (*Attraa*)... El deseo se identifica con lo demoníaco y posee carácter prelingüístico.”<sup>12</sup> Dado que el deseo es inconsciente y sólo la música puede hacer referencia a él, y los estadios pueden ser definidos en base a la relación que tiene con su objeto (*Gjenstand*). El emplazamiento del ser estético entre la naturaleza y el espíritu se verifica en la caracterización kierkegaardiana del “primer estadio” erótico, en el ensayo sobre la música.<sup>13</sup> El primer estadio no tiene, estrictamente ningún objeto definido, aunque si hay un deseo profundo. La figura del primer estadio<sup>14</sup> es *Figaro* pues cuenta con las “características del primer estadio expresado en la música”<sup>15</sup>. Lo sensual despierta pero se queda sin movimiento, lleno de una profunda melancolía. El deseo brota y posee al objeto, sin poseerlo en absoluto.<sup>16</sup>

El primer estadio queda “localizado” entre dos acontecimientos, uno consumado y otro aún por venir: la sensualidad (*Sandselighed*) ha despertado, pero el deseo todavía sueña. Que la sensualidad haya despertado significa que ya está en posesión de cierta vivencia de sí misma.... No debería sorprender que la primera afección de la sensualidad posea un matiz negativo, puesto que aquello que la ha despertado y la ha puesto en contacto consigo misma es la actividad de aquel principio que la excluye: el espíritu (*Aand*).<sup>17</sup>

El segundo estadio lo caracteriza Papageno, el cual despierta al deseo y esta conmoción lo separa del objeto deseado. En definitiva, no se descubre aún ningún objeto sino que estos son múltiples. La multiplicidad se vuelve el descubrimiento.

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 18.

<sup>8</sup> Ibid., pp. 26-27.

<sup>9</sup> SKS 2, 71-72 / OO I, 88.

<sup>10</sup> SKS 2, 66 / OO I, 83.

<sup>11</sup> SKS 2, 69 / OO I, 85-86.

<sup>12</sup> Dip, Patricia, *Teoría y praxis en Las obras del amor. Un recorrido por la erótica kierkegaardiana*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2010, p. 26.

<sup>13</sup> González, Dario, “Estética y singularización del sufrimiento en las obras tempranas de Sören Kierkegaard”, *Convivium*, n° 21, 2008, p. 15 [5-30].

<sup>14</sup> Cf. SKS 2, 21 / OO I, 97.

<sup>15</sup> Cf. SKS 2, 21 / OO I, 97.

<sup>16</sup> Cf. SKS 2, 21 / OO I, 97.

<sup>17</sup> Rodríguez, Pablo, El surgimiento del Deseo en Kierkegaard: un análisis de los estadios eróticos inmediatos, *Metafísica y persona. Filosofía, conocimiento y vida*, año 11, julio-diciembre 2019, n. 22, p. 94 [83-110].

El deseo “se dispersa en una multitud”, lo deseado se fragmenta en una multiplicidad. El pseudónimo estético es muy preciso en sus expresiones. No dice que haya múltiples objetos sino un único objeto con múltiples manifestaciones (*mangfoldig i sin Aabenbarelse*)... El deseo no sólo descubre esta multiplicidad, también es capaz de encontrar, aunque sea momentáneamente, cierta satisfacción en ella. Con todo, el deleite al que accede el deseo en este estadio es incompleto y lo es porque no goza del objeto sino de la multiplicidad de sus manifestaciones. Y esto último no es algo que sea visible sólo desde un punto de vista superior.<sup>18</sup>

Por último, el tercer estadio es caracterizado por *Don Juan*, el estadio erotico musical por excelencia. En este estadio el deseo tiene su objeto singular absoluto.

...el texto se limita a aclarar el tercer estadio a través del primero y el segundo: Don Juan es la unidad de aquello que en Querubino y Papageno se manifiesta de un modo parcial. En consecuencia, desde el punto de vista teórico, el principal aporte del puñado de párrafos agrupados en esta sección consiste en un conciso e iluminador repaso de la conceptualización de las figuras preliminares del deseo.<sup>19</sup>

El objeto absoluto del deseo no es otro que la sensibilidad en su originaria inmediatez y ésta no puede ser expresada por medio del lenguaje.<sup>20</sup> La música es el medio que da cuenta de la fuerza de la naturaleza, definida como lo demoníaco. Lo demoníaco se identifica con la sensibilidad como aquello no mediado, es decir lo musical. “De allí que la música sea entendida como “límite” del lenguaje”,<sup>21</sup> ya que el cuando el lenguaje dice toca lo inmediato y lo traiciona. De aquí que deba subrayarse que aquello que escapa a la comprensión del lenguaje es definido como lo demoníaco, sin que se identifique con el pecado, ya que lo demoníaco desconoce la conciencia. Patricia Dip arriesga una sugerente sentencia: “Si quisiéramos atrevernos a correr ciertos riesgos podríamos sostener que lo demoníaco es inconsciente o que el inconsciente es demoníaco”.<sup>22</sup>

## 2. Don Juan: el estadio erotico musical

Para explotar al tercer estadio y con él, al tan laureado *Don Juan* de Mozart, el pseudónimo A se propone un triple tratamiento. Dedicará tres secciones, con las cuales proseguirá su ensayo estético sobre el análisis de *Don Juan*, su deseo y sus metamorfosis. Al primer apartado: *La genialidad sensual determinada como seducción*<sup>23</sup> lo conduce la intención de definir, en primer lugar, cuáles son las condiciones de posibilidad del surgimiento de la idea de *Don Juan* y, en segundo lugar, cuáles son las condiciones de posibilidad de la representación de dicha idea. El siguiente apartado: *Otras versiones del Don Juan comparadas con la concepción musical*,<sup>24</sup> es, de alguna manera, una profundización de la discusión en torno a las posibilidades de representar la idea de la sensualidad excluida por el espíritu. Es por ello que este apartado será fundamental en tanto se tematiza como lo musical, como fuerza natural, supone un límite lingüístico. Para esto, el personaje fundamental será *Fausto*, quien representará lo demoníaco. Es por esto que, el pseudónimo A, en su inventario crítico de las distintas versiones literarias del mito mostrará que al emplazar a *Don Juan* en el dominio del lenguaje no hacen otra cosa que convertirlo en un seductor reflexivo. Por último, en el apartado final: *La interna contextura musical de la ópera*,<sup>25</sup> a través de un análisis de la totalidad de la ópera, A, intenta justificar la tesis que reza: *Don Juan de Mozart es la principal entre todas las obras de arte clásicas porque en ella el objeto absoluto de la música se manifiesta musicalmente*.

El primer apartado, como lo indicamos, está destinado a situar el surgimiento de la obra: “Don Juan pertenece a la tardía Edad Media”<sup>26</sup> (al igual que *Fausto*).

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 96-97.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 98.

<sup>20</sup> Dip, Patricia, *Teoría y praxis en Las obras del amor. op. cit.*, p. 29.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>23</sup> Cf. SKS 2, 92 / OO I, 108.

<sup>24</sup> Cf. SKS 2, 107 / OO I, 122.

<sup>25</sup> Cf. SKS 2, 108 / OO I, 132.

<sup>26</sup> SKS 2, 94 / OO I, 109.

Solo cuando la reflexión se haga presente, sólo entonces se mostrará como el reino del pecado, pero entonces Don Juan había muerto, entonces la música calla y sólo queda la desesperada obstinación... Cuando la sensualidad se muestra como aquello que debe ser excluido, como aquello con lo que el espíritu no quiere vincularse, pese a que no ha promulgado todavía su juicio..., lo sensual toma esa forma, es lo demoníaco de la indiferencia estética. Es sólo cosa de un instante, pronto todo habrá cambiado, y también la música habrá cesado.<sup>27</sup>

*Don Juan*, es la expresión de lo demoníaco definido como lo sensual, sin embargo, comparada con Fausto tiene, por así decirlo un pasado más pobre, puesto que no se lo considera un individuo, sino más bien, un seductor. El amor de *Don Juan* es sensual, “ama pero ama a todas”,<sup>28</sup> es decir, las seduce. En este sentido, Don Juan está lejos del amor ánimo. Mientras el amor anímico es permanencia en el tiempo, el amor sensual es la *desaparición* del mismo. Es, justamente por esta desaparición, que se expresa mediante la música. Puesto que la música es más abstracta que el lenguaje, es más apta para enunciar lo general en la generalidad de la inmediatez.<sup>29</sup> A Don Juan no se lo oye hablar, se oye la voz. Está en oscilación entre ser individuo y ser un poder de la naturaleza.<sup>30</sup> Don Juan carece de conciencia, por ello no es un seductor, sino más bien un engañador. Engaña, pero sin preparaciones, desea y en ese sentido seduce. No por poseer el poder de la palabra lo retiene en lo demoníaco, es un impostor. Seduce por fuerza del deseo. Pero esa fuerza, ese poder no es algo que la palabra pueda expresar, sólo la música puede hacerlo.<sup>31</sup> *Don Juan* puede ser el representante de la primera inmediatez en tanto representa a la seducción ánimo, propia del mundo griego. El amor ánimo se caracteriza por la duda y la inquietud, pero también por el deseo, de modo que *Don Juan*, no ama, sino que idealiza. Esta falta de conciencia lo vuelve objeto de la esfera estética y expresión de la música. El auténtico seductor es *Fausto*, pues al poseer el don de la palabra, la fuerza de su seducción es la mentira. Fausto, tampoco ama, solo miente.

El segundo apartado, dedicado a la comparativa de versiones, deja claro que dichas versiones tienen su molde en el *Don Juan* de Molière. En definitiva, al tratarse, según el pseudónimo A, de un personaje que representa lo demoníaco, su modo de comunicación no debe ser otro que el musical. “El Don Juan musical goza con la satisfacción”<sup>32</sup>, aduce A. El *Don Juan* musical es victorioso, las demás versiones lo han convertido en un personaje cómico.

La tercera parte, dedicada a la textura musical de la ópera, tiene la intención resaltar el sentido musical de la pieza operística.

En *Don Juan*, la tonalidad fundamental no es otra cosa que la fuerza fundamental de la ópera misma, que es *Don Juan*, pero éste, a su vez - por la sencilla razón de que no es un carácter sino esencialmente una vida - es absolutamente musical... Esa absoluta centralidad de la vida musical de *Don Juan* en la ópera, además de ser un poder de ilusión como ningún otro, hace que uno gravite en pos de esa vida hacia la vida de la pieza.<sup>33</sup>

La totalidad de la ópera, denota A, se incrementa y finaliza como un rayo. Hay en *Don Juan* una angustia profunda, pero esa angustia es su energía, dado que no es una angustia subjetiva. La angustia de *Don Juan* es sustancial. “...la vida de *Don Juan* no es desesperación”<sup>34</sup>, no podría serlo puesto que no hay conciencia del espíritu. La vida de *Don Juan* es la fuerza de la naturaleza, es angustia, “es precisamente un demoníaco deseo de vida.”<sup>35</sup>

### 3. Lo demoníaco como límite del lenguaje

Los estadios eróticos inmediatos son la sensualidad *pura*, es decir que la reflexión no ha mediado, y por tanto tampoco ha distorsionado la forma del objeto del deseo. A, advierte que la música como homóloga a la

---

<sup>27</sup> SKS 2, 95 / OO I, 110.

<sup>28</sup> SKS 2, 98 / OO I, 113.

<sup>29</sup> SKS 2, 99-100 / OO I, 115.

<sup>30</sup> SKS 2, 100 / OO I, 115.

<sup>31</sup> SKS 2, 105 / OO I, 121.

<sup>32</sup> SKS 2, 111 / OO I, 125.

<sup>33</sup> SKS 2, 122 / OO I, 135-136.

<sup>34</sup> SKS 2, 131 / OO I, 143.

<sup>35</sup> SKS 2, 131 / OO I, 144.

sensualidad pura, no debe atribuirse a un Individuo, sino a la expresión de una *fuerza*. De este modo, debe comprenderse que la pura sensualidad está relacionada con la falta de individualidad.<sup>36</sup> El lenguaje es un medio de expresión que se ubica entre la inmediatez estética y la inmediatez religiosa o segunda inmediatez. Es decir es una determinación de carácter “espiritual”. El lenguaje es el medio absolutamente determinado por el espíritu, y por eso es el medio propio de la idea, ya que la “reflexión” está implícita en él y por eso no es un medio adecuado para expresar lo “inmediato”. Como el lenguaje no puede asir lo inmediato “en su inmediatez”, no hay otro modo de “expresar” lo inmediato en su inmediatez, si no es a través de la música, que se convierte en “límite” del lenguaje como mediación.<sup>37</sup> Kierkegaard sostiene que, cuando el lenguaje “cesa” nos hallamos en presencia de lo musical. Así, en la primera parte de *O lo uno o lo otro*: “Los estadios inmediatos de lo erótico o lo erótico musical”, el pseudónimo A concibe el lenguaje como el medio de “expresión” de las ideas estéticas.

Cuanto más abstracta y vacía de contenido es la idea que desea expresarse, el medio de expresión es más pobre y existe menor “probabilidad” de que se produzcan numerosas representaciones, pues cuando este tipo de idea halla un modo de expresión, suele ser definitivo. Sin embargo, cuanto más concreta y rica es la idea, también lo es el medio, y existen a su vez, más probabilidades de “repetición”. Lo que hace que una idea se vuelva concreta es la conciencia histórica. El medio más concreto que puede hallarse para expresar ideas estéticas es el lenguaje. A su vez, la idea más abstracta que puede concebirse es la de “la sensibilidad en su carácter esencial” (*Sandselig Genialitet*). La tesis central de la obra es que el único medio capaz de expresar esta idea no es el lenguaje, sino la música.<sup>38</sup>

Lo sensible no es más que un límite del lenguaje. Así es que el concepto de sensibilidad es definido tomando en consideración los siguientes elementos: la sensualidad, el amor erótico y la seducción. Estos elementos se encuentran en una relación que jamás supera el ámbito de la mera inmediatez estética. El deseo produce la acción de la naturaleza sensible de un modo no teleológico. Quien obra a partir de este principio rector no lo hace de acuerdo con un fin, sino siguiendo los dictámenes de “lo demoníaco” (*det dæmoniske*), que es el modo que Kierkegaard halla de definir el “poder de la naturaleza” (*naturmagten*).<sup>39</sup> Por esta razón, lo erótico es definido aquí como seducción (*Forførelse*) y sólo la música puede expresarlo. Fausto, sin embargo, puede comprenderse haciendo uso de una categoría intelectual, pues lo que lo caracteriza como seductor es el poder del “discurso”, que supone la posibilidad de intrigar y mentir. Don Juan es, pues, la expresión de lo demoníaco definido como lo sensual mientras que Fausto es expresión de lo demoníaco definido como lo espiritual que el espíritu cristiano excluye. El concepto que comprende todos estos predicados, y del que solo la música puede dar cuenta, es lo demoníaco. La música es lo demoníaco y su tema absoluto es el genio erótico sensible (*Den Sanselige Genialitet*). La palabra y el parlamento le son ajenos, pues, si no, se transformaría enseguida en un individuo reflexivo. Carece en absoluto de esa permanencia, se apresura en pos de una desaparición eterna, exactamente como la música.

A, distingue dos tipos de demonios: Don Juan y Fausto. Don Juan es lo demoníaco sensual, es decir carece de reflexión, por lo tanto también de determinaciones morales, ya que “un carácter demoníaco sensual no puede ser considerado bajo categorías éticas...”<sup>40</sup> A lo *demoníaco sensual* no lo define el mal (recordemos que no es una categoría ética), sino: (1) el poder irresistible, (2) el cerramiento sobre sí mismo, a lo que Olivares-Bøgeskov, llama “inmanencia intrascendente”.<sup>41</sup> Es decir, que lo demoníaco trasciende los límites del propio sujeto abriéndose a la posibilidad de otros; y por último, se define por (3) la contradicción entre la posibilidad de la trascendencia y la inmanencia, que produce un autoengaño. En *O lo uno o lo otro* la inmediatez es concebida como sinónimo de lo estético, mientras que la mediatez es pensada como propiamente ética. En la segunda parte, queda claro que sin la reflexión ética el individuo no se enfrentaría jamás a la instancia de elegirse a sí mismo, (*at vælge sig selv*) que le permite considerar su existencia y superar la indiferencia de la vida estética. Esto último es sinónimo de la constitución propiamente dicha del yo, que solo puede alcanzarse cuando este

---

<sup>36</sup> Cfr. Taylor, Mark, *Kierkegaard's pseudonymous authorship*, op. cit. / Cfr. Nordentoft, Kresten, *Kierkegaard's psychology*, Duquesne University Press, Pittsburg, 1978, p. 24.

<sup>37</sup> Dip, Patricia, “Espíritu e inmediatez: la cuestión del lenguaje en Kierkegaard”, op. cit., p. 30.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Olivares-Bøgeskov, Benjamín, *El concepto de felicidad en las obras de Søren Kierkegaard: principios psicológicos en los estadios estéticos, éticos y religiosos*, México, Universidad Iberoamericana, 2015, p. 68.

<sup>41</sup> Ibid., p. 69.

abandona su estado natural para ganarse reflexivamente a sí mismo. Sin embargo, la reflexión solamente da cuenta de la mera “posibilidad” de la relación entre realidad e idealidad, tópico que se tratará en 1844, en el *Concepto de angustia*. De este modo, una nueva comprensión de la relación entre lenguaje y ética surge entonces al pasar del enfoque de la “reflexión” al enfoque del “espíritu”.

Mientras la reflexión es comprendida como mera referencia abstracta de la idealidad a la realidad, y por lo tanto no expresa más que la mera “posibilidad” desinteresada, la relación entre idealidad y realidad solo se vuelve “efectiva” por medio de la contradicción que establece la conciencia, que no es más que la relación misma, el interés. Este pasaje tiene dos consecuencias fundamentales: (1) La posibilidad de que el “lenguaje” haga manifiesta su estructura espiritual y permita la elevación del “yo”, que como síntesis de finitud-infinitud estaría de este modo acentuando el carácter activo del “yo” como un tercer elemento, resultado de la síntesis misma; y (2) evidenciar la estrecha dependencia entre lenguaje y ética, pues la relación de “interés” por lo real que constituye al individuo en un *interesse*. En el intento de dar cuenta de la posibilidad ideal de la duda en la conciencia desarrollado en *Johannes Climacus o el dudar de todas las cosas* puede resultar útil para comprender el sentido del lenguaje como mediación reflexiva.<sup>42</sup> La conciencia se ve obligada a salir de la inmediatez, pues este movimiento más allá de lo inmediato es lo que la define. La conciencia es la contradicción que surge cuando el lenguaje busca referirse a la realidad inmediata. Esta contradicción es inevitable porque el lenguaje no puede aprehender la realidad en su inmediatez sin forzarla a convertirse en idealidad.

Por su parte, la duda no descansa en la realidad, sino en la relación que la conciencia establece con ésta al aprehenderla por medio del lenguaje. La posibilidad de la duda surge del tránsito de las categorías dicotómicas de la reflexión a las categorías triádicas del espíritu. En este ámbito, el lenguaje es presentado como vehículo de la mediación. La posibilidad de la duda se asienta en la conciencia, entendida como la contradicción que surge de la duplicidad (*dupplicitet*) de la mutua relación entre el lenguaje, que es sinónimo de mediación e idealidad, y la realidad misma, entendida en términos de inmediatez.<sup>43</sup> En este contexto, la forma de la conciencia es la contradicción porque la conciencia es espíritu (*Aand*). Si bien la reflexión no produce la duda, esta última presupone la reflexión desinteresada que puede conducir a la conciencia interesada al escepticismo. La duda o el escepticismo teórico es un mero juego del pensamiento objetivo que no se refleja en la existencia del individuo. En *Johannes Climacus o el dudar de todas las cosas* se busca reducir al absurdo la pretensión moderna de que la filosofía comience con la duda. El lenguaje de la duda en términos modernos se reduce a una impostura teórica que desestima el interés del existente por su propia existencia, en la que, con el objeto de actuar, debe encontrar un modo de superar el escepticismo.<sup>44</sup> Mark Taylor lo evidencia al sentenciar que la característica fundamental del estadio estético es la ausencia de decisión.<sup>45</sup> La duda es absolutamente impersonal, posee carácter imperativo.<sup>46</sup> Esto hace que la duda sea irrelevante para la constitución de la subjetividad, por el contrario el reconocimiento de que su *sí mismo* surge de la elección de la desesperación. El lenguaje como instrumento del espíritu es el medio por el cual el hombre puede elevarse a Dios.

La inmediatez es justamente indeterminación. En la inmediatez no existe ninguna relación, pues tan pronto como aparece una relación, la inmediatez es eliminada. Inmediatamente todo es, por lo tanto, verdadero, pero esta verdad no es verdad en el instante siguiente, pues inmediatamente todo es falso. Si la conciencia puede permanecer en la inmediatez, entonces la pregunta por la verdad es eliminada... La inmediatez es la realidad, el lenguaje es la idealidad, la conciencia es la contradicción. En el momento en que enuncio la realidad, la contradicción está allí, pues lo que digo es la idealidad.<sup>47</sup>

Reflexionar sobre la comunicación de lo ético impone un discurso del tipo “personal” no siempre tan transparente. Requerimos del “arte mayéutica”. “El pleno sentido de lo ético es captado en el tránsito de la posibilidad a la realidad, del pensamiento a la acción, del lenguaje de la abstracción a la realización.”<sup>48</sup> El lenguaje cancela la inmediatez, dado que al hacerse “comunicable” esta mediatez del yo en su concreción ética, el hombre definido como espíritu, abandona su estado natural para ganarse reflexivamente. “...la filosofía

---

<sup>42</sup> Cf. Dip, Patricia, “Espíritu e inmediatez: la cuestión del lenguaje en Kierkegaard”, *op. cit.*, p. 23.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>45</sup> Taylor, Mark, *Kierkegaard's pseudonymous authorship*, *op. cit.*, p. 128.

<sup>46</sup> Dip, Patricia, “Estudio Preliminar” en *Johannes Climacus o el dudar de todas las cosas*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2007, p. 17.

<sup>47</sup> SKS IV B 1, 146. /Kierkegaard, Søren, *Johannes Climacus o el dudar de todas las cosas*, Buenos Aires Gorla, 2007, pp. 74-75.

<sup>48</sup> Dip, Patricia, “Estudio Preliminar”, *op. cit.*, p. 24.

kierkegaardiana puede ser considerada como el pasaje de la dicotomía de la reflexión a la tricotomía de la conciencia. Este pasaje tiene como consecuencia... la posibilidad de que el lenguaje ponga en evidencia su fundamento espiritual, evidenciar la estrecha dependencia entre lenguaje y ética y por tanto la introducción de la conciencia como contradicción o discordancia que da lugar a la desesperación.<sup>49</sup>

#### 4. El lenguaje de la Interioridad

La definición clásica del hombre como un ser dual cuerpo y alma es abandonada por Kierkegaard, ya que éste introduce el concepto de espíritu. En este esquema triple, la relación entre la sensibilidad y la psiquis no es suficiente para explicar el fundamento último de la subjetividad. Será necesaria la contradicción que introduce la conciencia de la síntesis. Mientras el ánimo y la reflexión son de naturaleza dual, el espíritu es de naturaleza triádica, al igual que el yo. En este sentido, Kierkegaard “dialectiza” la visión kantiana del mundo, transformando en triádica la estructura dual de la razón pura, conformada por categorías de la naturaleza y categorías de la libertad.<sup>50</sup> Dado que lo propiamente humano es la relación triádica que introduce el espíritu, la falta de conciencia de la síntesis espiritual que el estadio estético supone, no permite la reflexión, y por tanto la comunicación de una interioridad de la cual carece. El ser humano, no es una pura determinación natural, animal, sino que está esencialmente determinado como espíritu y como tal no se identifica inmediatamente con la naturaleza. La mediación que supone el espíritu es ambigua, es por ello que esta ambigüedad pueda convertir la sensibilidad en pecaminosa, de allí la angustia. Las categorías de la reflexión son siempre dicotómicas: alma-cuerpo, por ejemplo, en cambio las categorías de la conciencia son tricotómicas, pues la conciencia es espíritu, y en el mundo del espíritu uno nunca es dos. Pues el yo es espíritu, es el resultado de la *conciencia* de la relación entre cuerpo y alma y no una *síntesis* de éstas. Este modo de definir al hombre, como síntesis, la realiza el pseudónimo Vigilius Haufniensis en *El concepto de angustia* de 1844, “El hombre es un síntesis de lo anímico y de lo corporal. Pero una síntesis es impensable si los dos no se unifican en el tercero. Lo tercero es el espíritu, en el estado de inocencia, el espíritu está, pero dormido. Haufniensis, habla del estado de inocencia como un *protoestado*, en el que el espíritu no puede “deshacerse” de sí mismo, pero tampoco “aferrarse” a sí mismo mientras sea exterior, es decir, es necesaria la acción de los hombres.<sup>51</sup> En este estado de inocencia la sensibilidad no es sinónimo de pecaminosidad. Para que la sensibilidad pueda ser pecaminosa, primero debe ser introducida la reflexión de la segunda ética.<sup>52</sup> Es decir debe irrumpir el pecado como sexualidad. “Si aquel no fuera una síntesis de alma y cuerpo sostenida por el espíritu, la sexualidad no podría nunca ser introducida junto con la pecaminosidad”.<sup>53</sup> La pecaminosidad no es la sensualidad, sino la sexualidad, es decir la procreación,

...la inocencia no es, como lo inmediato, algo que deba superarse y cuya determinación consista en ser superado, solo por ello... llega a existir como aquello que era antes de ser superado y que ahora lo está. La inmediatez no es superada por la mediatez, sino que, en cuanto la mediatez se presenta, en el mismo instante ha anulado la inmediatez... La inocencia es algo que se anula en virtud de una trascendencia, precisamente porque la inocencia es *algo*.<sup>54</sup>

Aunque para la inmediatez que cae dentro del reino del espíritu no es esencial ser expresada por la música, pues lo esencial es “transformarse” en espíritu y ser entonces expresada por el lenguaje, para el otro tipo de inmediatez es esencial ser expresada por la música. Esta es la inmediatez sensible. De ahí que la sensibilidad en su elemental originalidad sea el tema absoluto de la música y en el marco de la segunda inmediatez el silencio pueda estar justificado.<sup>55</sup> En el seno de la segunda inmediatez el silencio se configura bajo la forma de la “imposibilidad de hablar”, es decir, que si bien el lenguaje eleva al hombre espiritualmente, ante Dios (*for Gud*), éste calla y obedece.

---

<sup>49</sup> Ibid., p. 32.

<sup>50</sup> Ibid., pp. 22-23.

<sup>51</sup> SKS 4, 349 / CA, 161.

<sup>52</sup> “El pecado pertenece a la ética solo en la medida en que esta encalla en ese concepto mediante el arrepentimiento.” (SKS 4, 324 / CA, 138).

<sup>53</sup> SKS 4, 354. / CA, 165.

<sup>54</sup> SKS 4, 343. / CA, 155.

<sup>55</sup> Dip, Patricia, “Espíritu e inmediatez: *la cuestión del lenguaje* en Kierkegaard”, *op. cit.*, p. 38.

...Kierkegaard sabe muy bien que una comunicación genuina es siempre seductora. La seducción es la forma de llevar a la existencia, con pasión un secreto interior. La comunicación directa no tiene secretos, en cambio la comunicación indirecta esconde siempre un secreto...<sup>56</sup>

En *Temor y temblor*, de 1843, el pseudónimo Johannes De Silentio, muestra el Patriarca Bíblico, Abraham, por ejemplo, como paradigma irreproducible del héroe religioso, el lenguaje está vetado. Abraham no puede hablar, dado que el lenguaje es reflexión y por tanto no pertenece a la esfera de la dogmática, sino a la ética. Abraham no puede comunicar su interioridad, porque, por un lado es incomprendible para la ética, y por el otro porque carece de la articulación reflexiva que el discurso ético requiere. Abraham, se ubica por encima de la ética, la suspende. El patriarca es un individuo por encima de la generalidad ética, en virtud de su fe.<sup>57</sup> A diferencia del estadio erótico inmediato, por el cual *Don Juan* manifiesta su fuerza natural mediante la música, en el patriarca de la fe está en el ámbito de una fuerza que lo trasciende. Lo demoníaco musical muestra la imposibilidad de la reflexión pero comunica mediante la música, la relación del deseo-objeto. El objeto de Abraham es la fe, ama a Dios. “El agotamiento reflexivo del yo... recupera la idealidad originaria en su totalidad y unidad esenciales, que definen la noción kierkegaardiana de fe.”<sup>58</sup>

## 5. Consideraciones finales

Para concluir, volvamos a las tres esferas de la existencia, en las que el lenguaje articula un hilo rojo. La humilde pretensión de este artículo fue mostrar que el término demoníaco, más popularmente citado para referirse a lo demoníaco como desesperación, ya se encuentra presente en los escritos del esteta A. Estos apartados muestran un crecimiento en el que la culminación de la fuerza de la naturaleza, es decir, lo demoníaco se muestra con todo su poder. *Don Juan y Fausto*, dos figuras demoníacas. *Don Juan*, admirado y laureado por el esteta A, es el paradigma de la fuerza de la naturaleza, es lo demoníaco por excelencia, es fuerza melancólica poderosa. Los escritos estéticos del pseudónimo A, muestran un desarrollo de carácter lingüístico que indaga los límites en los que la comunicación se manifiesta. La relación reflexión e interioridad serán abordadas desde la imposibilidad de la comunicación. En el ámbito de la primera inmediatez, la música será la que se manifiesta ya que una vez que la reflexión se presenta se producirá una tensión que pujará hacia el terreno de la conciencia. Lo demoníaco musical muestra la imposibilidad de la reflexión pero comunica mediante la música, la relación del deseo-objeto. Una vez presente la reflexión y la conciencia habrá lenguaje, es decir se estará en el horizonte de la ética. En dicha esfera de la existencia el lenguaje se expresa mediante una comunicación indirecta, que requerirá de una doble reflexión. Dado que el lenguaje es mediación pertenece a la esfera ética, obrando dentro de los límites que la comunicación presenta. El lenguaje cancela la inmediatez haciendo “comunicable” esta mediatez del yo en su concreción ética. Al ser introducido el elemento espiritual, el hombre abandona su estado natural para ganarse reflexivamente. Sin embargo, ante la presencia de la esfera de la religión el planteo se vuelve aún más complejo. Si la fe es paradoja, la reflexión encuentra sus límites, y por tanto también el lenguaje. La comunicabilidad de la interioridad se oculta. El lenguaje se sume dentro de la propia interioridad sin poder ser articulado bajo determinaciones éticas.

En síntesis, lo que señala el estadio estético y su desarrollo interno es que, dado que lo propiamente humano es la relación triádica que introduce el espíritu, la falta de conciencia de la síntesis espiritual no permite la reflexión, y por tanto la comunicación de una interioridad de la cual carece. El ser humano, no es una pura determinación natural, sino que está esencialmente determinado como espíritu y como tal no se identifica inmediatamente con la naturaleza. Quedando de este modo justificado por lo que la primera inmediatez en su originalidad está representada únicamente por la música y que en el marco de la segunda inmediatez el silencio pueda estar justificado.

---

<sup>56</sup> Dobre, Catalina, “Søren Aabye Kierkegaard. Obras, seudónimos y comunicación indirecta”, en Guerrero, Luis, *Søren Kierkegaard. Una reflexión sobre la existencia humana*, México, Universidad Iberoamericana, 2009, pp. 23-38, p. 34.

<sup>57</sup> Cf. Llevadot, Laura, “¿Por qué Abraham no puede hablar?: Kierkegaard, Derrida y la justicia por-venir”, en *Pensamientos*, Vol 67, nº 51, pp. 33-55, 2011.

<sup>58</sup> Binetti, María José, “Kierkegaard como romántico”, *Revista de filosofía*, 2005, p. 132 [119-137].

## Referencias bibliográficas

Para las citas de Kierkegaard utilizamos la última edición de sus obras completas indicando en números arábigos tanto el volumen como la página:

*Søren Kierkegaard Skrifter* (SKS), (ed.) N. J. Cappelørn, J. Garff, J. Kondrup, A. McKinnon y F. H. Mortensen, Copenhague, Søren Kierkegaard Forskningscenteret y Gads Forlag, 1997 – 2009 (55 volúmenes entre textos y comentarios). Ofrecemos, también, la paginación correspondiente de las traducciones al castellano consignadas en la bibliografía.

Binetti, María José, “Kierkegaard como romántico”, *Revista de filosofía*, pp. 119-137, 2005.

Collins, James, *El pensamiento de Kierkegaard*, México, Fondo de Cultura económica, 1958.

Dip, Patricia, *Kierkegaard*, Buenos Aires, Galerna, 2018.

Dip, Patricia, “Espíritu e inmediatez: la cuestión del lenguaje en Kierkegaard”, en *Enfoques*, Volumen XXX, nº 2, 2018, pp. 17–38.

Dip, Patricia, *Teoría y praxis en Las obras del amor. Un recorrido por la erótica kierkegaardiana*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2010.

Dip, Patricia, “Inmediatez y conciencia del yo en Kierkegaard”, en Guerrero, Luis, *Søren Kierkegaard. Una reflexión sobre la existencia humana*, México, Universidad Iberoamericana, 2009, pp. 93-107.

Dip, Patricia, “Estudio Preliminar” en *Johannes Climacus o el dudar de todas las cosas*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2007.

Dobre, Catalina, “Søren Aabye Kierkegaard. Obras, seudónimos y comunicación indirecta”, en Guerrero, Luis, *Søren Kierkegaard. Una reflexión sobre la existencia humana*, México, Universidad Iberoamericana, pp. 23-38, 2009.

González, Darío, “Estética y singularización del sufrimiento en las obras tempranas de Sören Kierkegaard”, *Convivium*, nº 21, 2008, pp. 5-30.

Kierkegaard, Søren, *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, Madrid, Trotta, 2006.

Kierkegaard, Søren, *El concepto de angustia*, Madrid, Trotta, 2016.

Kierkegaard, Søren, *Johannes Climacus o el dudar de todas las cosas*, Buenos Aires Gorla, 2007.

Kierkegaard, Søren, *Temor y temblor*, Buenos Aires, Losada, 2014.

Kosch, Michel, “Despair in Kierkegaard”, *Journal of the History of Philosophy*, Vol. 44, nº 1, 2006.

Llevadot, Laura, “¿Por qué Abraham no puede hablar?: Kierkegaard, Derrida y la justicia por-venir”, en *Pensamientos*, Vol 67, nº 51, pp. 33-55, 2011.

Nordentoft, Kresten, *Kierkegaard’s psychology*, Duquesne University Press, Pittsburg, 1978.

Olivares-Bögeskov, Benjamín, *El concepto de felicidad en las obras de Sören Kierkegaard: principios psicológicos en los estadios estéticos, éticos y religioso*, México, Universidad Iberoamericana, 2015.

Perkins, Robert, *Either/Or Part I*, Macon, Ga, Mercer University Press, 1995.

Rodríguez, Pablo, El surgimiento del Deseo en Kierkegaard: un análisis de los estadios eróticos inmediatos, *Metafísica y persona. Filosofía, conocimiento y vida*, año 11, julio-diciembre 2019, nº 22, pp. 83-110.

Taylor, Mark, *Kierkegaard’s pseudonymous authorship*, Princeton University Press, Princeton, 1975.