



EL «REFLEJO» DE LO TRÁGICO. NOTA SOBRE LA ANTÍGONA DE KIERKEGAARD

Darío González

Una lectura del ensayo de Søren Kierkegaard sobre Antígona («El reflejo de lo trágico antiguo sobre lo trágico moderno»¹) podría ayudarnos a comprender la posición que el autor de *O lo uno o lo otro* adopta no ya solamente en el dominio de una meditación sobre «la tragedia» como género poético, sino ante todo en relación a «lo trágico» entendido como dimensión del pensamiento en general. No puede decirse que Kierkegaard sea, en efecto, un pensador trágico en el sentido en que lo son Hölderlin o Nietzsche, por ejemplo. No hay en Kierkegaard un pensamiento de la extrema unidad y del extremo desmembramiento, ni un pensamiento de la separación absoluta del hombre con respecto a su origen divino. Ni siquiera su crítica del principio idealista de la «mediación» puede considerarse análoga a la postulación de una «mediatez estricta» como aquella de la que se habla en los ensayos de Hölderlin², donde «el ilimitado hacerse Uno se purifica

1. «Det antike Tragiskes Reflex i det moderne Tragiske. Et Forsøg i den fragmentariske Stræben», en *Enten-Eller, I; Søren Kierkegaards Skrifter* (en adelante, *SKS*, citado por número de volumen y página), Copenhague, Gad, 1997, vol. 2, pp. 137, ss.

2. Cfr. HÖLDERLIN, Fr., «Lo más alto», en *Ensayos*, trad. F. Martínez Marzoa; Madrid, Hiperión, 1983; 159.

mediante ilimitada escisión»³. El sujeto kierkegaardiano no deja de operar en función de una «segunda inmediatez» a la que da forma precisamente en la *fe*: la distancia presupuesta por la fe es infinita pero salvable, infinitamente salvable. Aun cuando hay separación, desgarramiento, distancia, la «necesidad» que los gobierna no es un principio fatídico. No es el elemento trágico, en definitiva, el que se constituye en clave de una hermenéutica de la existencia. A diferencia de lo que sucede en los autores mencionados, la tragedia no es vista por Kierkegaard a la luz de una «filología» que fuese, a su vez, trágica. En Kierkegaard, lo trágico es leído desde otro lugar, y ésa parece ser justamente la condición de lo que aquí se denomina «lo trágico moderno». Y sin embargo, su lectura no es estrictamente «moderna». Es cierto que, en el momento en que Kierkegaard se aparta de la tragedia en sentido griego –veremos la importancia que este punto de desvío tiene en su recreación de Antígona–, impide también que la tragedia genere e imponga su propia filología, sus propios cánones de lectura. Pero esto significa al mismo tiempo localizar el núcleo irreductible de lo trágico, afirmar un cierto sentido de lo trágico como aquello que puede a lo sumo proyectar sus «reflejos» sobre la consciencia moderna sin confundirse con ella. El título del ensayo de Kierkegaard nos permite, de esta manera, formular una hipótesis de trabajo que será preciso desarrollar y confrontar con el texto mismo: hay un *reflejo* de lo trágico antiguo que no se identifica con el mero pasaje a la *reflexión*, entendida ésta como rasgo característico de la modernidad.

¿Cuál es, en particular, el valor que *Antígona* puede revestir en relación a esta tentativa de leer la tragedia griega desde fuera de la tragedia griega? Y si lo que hay en juego es otra hermenéutica, otro canon de lectura, ¿qué es lo que esa hermenéutica le debe al ejemplo de *Antígona*, qué es lo que puede extraer de él? Una vez constatada la diferencia entre la «posición» de Kierkegaard y la

3. *Ibid.*, «Notas sobre Edipo», p.141.

del pensamiento trágico, en efecto, es sorprendente la proximidad que ciertos puntos particulares de esta lectura de *Antígona* guardan con respecto a las proposiciones de una lectura trágica. Supuesto que el propósito de Kierkegaard no sea solamente el de trazar una distinción entre la tragedia antigua y la moderna sino, más precisamente, hacer de algún modo visible el reflejo de aquélla en ésta, cabe presumir que la tragedia griega tiene todavía algo que decir a la modernidad, o que al menos la distinción misma entre lo antiguo y lo moderno podría ser redefinida en función de una cierta interpretación de lo trágico. En este último aspecto, evidentemente, Kierkegaard no se encuentra tan lejos de aquello que subyace al pensamiento trágico contemporáneo: *una crítica de la modernidad fundada en la revisión de los criterios de diferenciación de lo moderno con respecto a lo antiguo*. El «desvío» que Kierkegaard opera con respecto a lo trágico antiguo responde, de hecho, a un gesto crítico, y no simplemente a un interés histórico-descriptivo. No se trata sólo de apartarse de lo antiguo según el movimiento de la historia universal, sino de *volver a decidir* en qué momento debe producirse el desvío, asumiendo a partir de esa decisión una posición esencialmente polémica respecto de la modernidad misma.

A primera vista, cabría pensar que el resultado de este desvío no es más que una *variación* del mito tradicional de Antígona tal como es presentado en la tragedia de Sófocles.

«La estirpe de *Lábdaco* es, pues, objeto del encono de los dioses encolerizados. *Edipo* ha matado a la esfinge y liberado a Tebas; Edipo ha asesinado a su padre y se ha casado con su madre, y *Antígona* es el fruto de ese matrimonio. Así son las cosas en la tragedia griega. Aquí me aparto. Para mí todo sucede del mismo modo y, sin embargo, todo es diferente. Todos saben que Edipo ha matado a la esfinge y ha liberado a Tebas, y él vive respetado y admirado, feliz en su matrimonio con Yocasta. Lo demás permanece oculto a los ojos de los hombres

(...).Sólo *Antígona* lo sabe» (153)⁴. «Doy por supuesto que Edipo ha muerto. *Antígona* tenía ya conocimiento de este secreto mientras él vivía, pero no había tenido el valor de confiarse al padre. Con la muerte del padre, se ve privada de la única salida que le permitiría librarse de su secreto.(...) Hay una cosa, sin embargo, que ignora: si el padre mismo lo sabía o no» (159). Por lo demás, «*Antígona* se ha enamorado, (...) está enamorada a muerte» (160). «Claro que mi *Antígona* no es una muchacha corriente, y por eso su dote es también extraordinaria: es su dolor. No puede pertenecer a ningún hombre sin esa dote» (161). «Su dolor ha crecido ahora en virtud de su amor y del sufrimiento compartido con aquel a quien ama. Sólo en la muerte puede encontrar paz; así, su vida está consagrada a la pena, y ha puesto, como si dijéramos, un límite, una barrera contra la desgracia que quizá fatalmente se habría propagado en la generación siguiente. Sólo en el instante de su muerte puede confesar la sinceridad de su amor, sólo confesar que pertenece a su amado en el instante en que no le pertenece» (162).

Si supusiésemos que para Kierkegaard todo consiste en el intento de apartarse de la versión griega de *Antígona* y del universo de pensamiento que la determina, de hecho, resultaría fácil interpretar ese intento según procedimientos que, en general, el texto parece autorizar: 1) entender la variación kierkegaardiana de la *Antígona* griega fundamentalmente como un *juego*, un gratuito ejercicio de re-escritura que podría ser valorado al margen de toda intención exterior al juego mismo, de modo que incluso las intenciones reveladas por el autor serían simples pretextos o justificaciones; 2) subordinar totalmente ese juego al propósito de una confesión literaria de *contenidos autobiográficos*⁵, confesión tanto más efectiva en la medida en que, desde cualquier otro

4. Los números entre paréntesis indican la paginación correspondiente al primer volumen de *Enten-Elleren* la citada edición danesa (SKS2), de la que he traducido directamente las citas.

5. «Mortalmente enamorada», la *Antígona* de Kierkegaard debe renunciar a Hemón del mismo modo en que Kierkegaard debe romper su compromiso con Regina Olsen, supuestamente en atención a la melancolía y al oscuro pasado del padre. Cfr. *Søren Kierkegaards Papirer*; Copenhague, Gyldendal, 1968-78; IV A 107.

punto de vista, la variación parece ser completamente arbitraria; 3) suponer que Kierkegaard, situado frente a un testimonio de lo trágico antiguo, no hace otra cosa que asumir aquí *la posición de la modernidad* por considerar que ésta supera la evolución anterior, trasladando el mito de Antígona, como entendía hacerlo también Ballanche en su propia versión, «al seno de las creencias modernas»⁶, en una suerte de apropiación cristiana de un valor cultural clásico; 4) concebir la variación kierkegaardiana de Antígona en base a otra variación, una tímida variación especulativa de las categorías que *Hegel* aplica en su interpretación del mismo fenómeno. Hay algo de verdad en cada una de estas orientaciones. Reducirse a ellas sería, sin embargo, renunciar a una tarea no menos importante: indicar *qué* es exactamente aquello con lo que Kierkegaard juega o parece jugar en este ensayo, cuál es la dimensión de lo trágico que su variación pone en juego, en qué momento preciso de la descripción de la tragedia antigua debe Kierkegaard «apartarse».

Es cierto que la intención de Kierkegaard es aquí demasiado explícita como para poder ser pasada por alto. Lo que el autor busca es introducir de lleno en la tragedia aquello que el drama griego, a causa de su propia falta de reflexión, conoció sólo veladamente, a saber, *el dolor*. La propia necesidad de su destino habría dispensado al antiguo héroe trágico de un sentido pleno del dolor. Ya en este punto se advierte lo que parece ser la «diferencia» entre la antigüedad y la modernidad de lo trágico, fundada en una diversa interpretación de la culpa: «en la tragedia antigua la pena es más profunda, el dolor es menor; en la moderna, el dolor es mayor, la pena es menor. La pena contiene siempre en sí algo más de *substancial* que el dolor. El dolor indica siempre una *reflexión* sobre el sufrimiento, algo que la pena desconoce» (147; las cursivas son mías). Se trata, entonces, de tomar la Antígona clásica, «hija de la pena», y proporcionarle «la

6. BALANCHE, Pierre-Simon, *Œuvres*; Paris, 1830, t. I, p. 43.

dote del dolor» (152), colocar «el fruto de la pena en la bandeja del dolor» (155). La Antígona de Kierkegaard sería, por lo tanto, una Antígona más reflexiva que la antigua, capaz de recapacitar sobre su sufrimiento, una Antígona elevada por encima de la substancialidad de su sufrimiento. Pero el hecho de que se hable aquí en términos de «substancialidad» y «reflexión» puede llevar a malentendidos. De hecho, en la medida en que la reflexión es a menudo indicada como característica de una etapa más avanzada de la evolución del espíritu en relación a la mera substancialidad, podría parecer que se trata aquí, una vez más, de establecer solamente la distinción entre lo antiguo y lo moderno o la modalidad de la transición de lo uno a lo otro, esbozando a tal efecto las condiciones compositivas de una *Antígona* estrictamente «moderna». En la medida en que el «dolor» es ahora el rasgo que la define, podría pensarse que esta *Antígona* es sólo un ejemplo de la heroicidad adecuada a «nuestra época», una época que, en comparación con la griega, «es más melancólica y, por lo tanto, más profundamente desesperada» (141). Este malentendido se disipa, sin embargo, tan pronto como se observa el rol específico que la «reflexión» desempeña en relación a la «substancialidad» de la pena en la *Antígona* de Kierkegaard.

Lo primero que debe notarse a este respecto es que la distinción entre lo «substancial» y lo «reflexivo» se sitúa en el cruce de diversos ejes problemáticos. Partiendo de la observación aristotélica que hace de la *διανοια* (razonamiento, discurso) y del *ηθος* (carácter) las fuentes principales de la acción trágica, Kierkegaard recuerda que también para Aristóteles «la cuestión principal es el *τελος*», el fin de la acción, puesto que «lo característico de la tragedia griega es que la acción no procede solamente del carácter, que la acción no es subjetivamente reflexionada [*reflekteret*] de manera suficiente, sino que la acción misma tiene un relativo ingrediente de pasividad» (142). Allí recurre Kierkegaard al concepto de substancialidad: «El mundo antiguo no contaba con la subjetividad reflexionada [*reflekteret*] en sí misma. Si bien el

individuo se movía libremente, reposaba sin embargo sobre determinaciones substanciales, sobre el estado, la familia, la estirpe (143). El comentario crítico a los *Escritos de Søren Kierkegaard* refiere acertadamente la aplicación kierkegaardiana del término «substancialidad» al principio de la *Filosofía del Derecho* hegeliana según el cual el individuo, alejado de la familia, del estado y de la estirpe, «pierde su substancialidad», y que el individuo puede ser «persona substancial» sólo en el estado⁷. El mismo esquema determina ya las célebres referencias a *Antígona* en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, contenidas precisamente en la sección correspondiente a la «eticidad»⁸. Este es uno de los ejes problemáticos que Kierkegaard parece tener en cuenta, desde el momento en que *Antígona* ejemplifica la cuestión de la relación entre el individuo y el estado, por una parte, y entre el individuo y la estirpe, por otra.

Tratándose también aquí de un principio de substancialidad opuesto al de la «subjetividad reflexiva» o reflexionada, convendría prestar atención, sin embargo, al uso que el propio Kierkegaard hace de estos términos en el contexto de *O lo uno o lo otro*. Para comenzar, el primero de los «estadios eróticos inmediatos» descritos por Kierkegaard se caracteriza por un estar «aprisionado en un anhelo substancial» comparable a la vida vegetativa (86), mientras que el pasaje al segundo estadio supone que «el deseo es arrancado de su reposo substancial en sí mismo» y que su objeto «deja de caer bajo la determinación de la substancialidad» (85, 86); luego, refiriéndose a la ópera, se dice que en ésta «encuentra su expresión la pasión irreflexionada, substancial [ureflekterede, substantielle]» (120); así, la angustia que hay en el *Don Juan* «no es una angustia subjetivamente reflexionada en él, sino substancial» (131). La noción de «substancialidad» parece

7. *Kommentarer til Enten-Eller*; SKS, K2-3, 149; cfr. HEGEL, G.W.F., *Jubiläumsausgabe*, Stuttgart, 1964; vol. 7, p. 343, ss.

8. HEGEL, G.W.F., *Phänomenologie des Geistes*, *Jubiläumsausgabe*, vol. 2, p. 340 ss.

aludir aquí a la condición de inmanencia del deseo, a la distinción entre lo objetivo y lo subjetivo (indistinción también, por lo tanto, entre el deseo y su objeto).

El problema planteado en estos pasajes de *O lo uno o lo otro* es, en definitiva, el problema estético concerniente a la posibilidad de una representación de lo substancial puro, la posibilidad de una *expresión de aquello que se cierra a la reflexión*. Esto se hace particularmente evidente en el ciclo de escritos al que pertenece el ensayo sobre *Antígona*, y en los que la categoría de la «pena» viene a señalar el límite de la representación artística: «Con ello no se negará en modo alguno que la pena pueda ser expresada artísticamente, sino que, para decirlo propiamente, *llega un punto* en el que es esencial plantear una contradicción entre lo interior y lo exterior, la cual hace que la expresión de aquella sea imposible para el arte» (167, las cursivas son mías). El «punto» al que Kierkegaard alude en ese contexto es aquel en el que la pena se encuentra con la reflexión: la «pena reflexiva» [*reflekterede Sorg*] o reflexionante en oposición a la pena inmediata (167, ss). Y esta oposición es al mismo tiempo un dilema: en tanto que reflexiva, la pena no puede encontrar su objeto (176, 185), lo ha perdido en la medida en que lo propio de la reflexión es «buscarlo» incansablemente; en tanto que inmediata, en cambio, la pena es indiscernible con respecto a su objeto.

Es claro que el uso del término «substancialidad» en un registro estético no es, de todos modos, extraño al lenguaje de Hegel. De acuerdo al análisis hegeliano, encontramos en el arte dramático «la objetividad del epos unida en sí al principio subjetivo de la lírica»⁹; esto implica que «la entera composición y su ejecución enfatiza por una parte lo substancial en los fines, conflictos y caracteres, y hace por otra parte que la interioridad subjetiva, que la particularidad sea el punto central»¹⁰. La relativa

9. HEGEL, G.W.F.: *Vorlesungen über die Aesthetik, III; Jubiläumsausgabe*, vol. 14, p. 479.

10. *Ibid.*, 540.

acentuación de uno u otro de estos elementos estructurales le permitía a Hegel explicar no sólo la distribución de los géneros de la poesía (épico, lírico, dramático), sino también la «diferencia» entre el arte dramático antiguo y el moderno. Esta es, en efecto, una segunda vertiente de sentido que debe ser especialmente tenida en cuenta, pues es a partir de allí que Kierkegaard puede intentar esclarecer su propia posición.

Antes de continuar con el examen de dicha posición, sin embargo, y sin hacer ningún tipo de concesión al género ya tradicional de las comparaciones eruditas entre el hegelianismo y el pensamiento kierkegaardiano, conviene indicar en qué punto en particular se concentra el interés teórico de Kierkegaard. Hemos observado aquí, por lo pronto, dos aplicaciones coherentes de la noción de «substancialidad» en Hegel: lo substancial de la moral, en la *Filosofía del derecho* y en la *Fenomenología*, y lo substancial como contenido del *epos*, en la *Estética*. Tratándose de conceptos estrictamente ligados al *método* hegeliano, no es sorprendente que los conceptos de «substancialidad» y de «subjetividad» encuentren aplicación en diferentes puntos del sistema, sin que uno deba prevalecer sobre el otro. Ahora bien, es evidente que Kierkegaard tiende a separar aquellas dos aplicaciones. Kierkegaard podría admitir fácilmente la idea de una confrontación entre la substancialidad *épica* y la reflexión subjetiva como carácter estructural de la representación dramática. Lo que ya no puede decirse a partir de Kierkegaard, en cambio, es que esa confrontación corresponda al mismo tiempo a una dialéctica totalmente determinada por una consideración de orden *ético*, tal como la que se desarrolla en la *Filosofía del derecho* o en la *Fenomenología*, y que el drama griego se limite a expresar o ejemplificar dicha consideración. Como veremos, lo que está aquí en juego para Kierkegaard es el *carácter no exclusivamente ético* de lo trágico. De esto no puede haber duda alguna tras una lectura atenta del ensayo sobre Antígona. Precisamente por esta razón, Kierkegaard parece abrigar en cambio ciertas esperanzas en lo

que respecta a una consideración *estética* del problema en términos derivados del hegelianismo. Claro que, a medida que crecen las expectativas depositadas en el problema estético, se altera el sentido que la estética misma reviste para Hegel. Breves alusiones contenidas en los *Papeles* de Kierkegaard confirman, en un orden más general, la existencia de tales expectativas, indicando al mismo tiempo la particular intención a la que responden. Por ejemplo: «Una observación en aporte a la cuestión de la relación entre la filosofía y la realidad según la opinión de Hegel, ya que a menudo se capta mejor a Hegel en las declaraciones que hace incidentalmente, se encuentra en la *Estética*, 3 D, p. 243»¹¹. La sentencia de Hegel a la que se alude –y que en rigor no tiene mucho de incidental– es indudablemente la siguiente: «El pensamiento es sólo una reconciliación de lo verdadero con la realidad efectiva en el pensamiento; la creación y la figuración poética, en cambio, una reconciliación en la forma, si bien sólo mentalmente representada, *de la apariencia real misma*»¹². Para Hegel, tanto la filosofía como el arte expresan una suerte de reconciliación de lo real con lo verdadero, si bien es la filosofía la que provee la reconciliación auténtica. Ya en *Sobre el concepto de ironía*, Kierkegaard discutía la idea de una reconciliación estética, puesto que a través de ésta «no tiene lugar ninguna transubstanciación de la realidad dada»¹³. Lo que a Kierkegaard le interesa defender a partir de aquel pasaje de la *Estética*, por lo tanto, no es el principio de la reconciliación estética como tal sino más bien el hecho de que ésta no sea inmanente al pensar, y que no posea entonces pretensión alguna de definitividad. De esta manera, el uso que Kierkegaard hace de lo estético es inverso al que hace Hegel en su sistema: lo estético está destinado a señalar, en Kierkegaard, no ya una reconciliación sino una contradicción

11. *Søren Kierkegaards Papirer*, ed. cit., III C 31, p. 269; diciembre 6 de 1841.

12. HEGEL, G.W.F., *vol. cit.*, p. 243.

13. SKS 1,331.

fundamental de la que el pensar no puede hacerse cargo. Kierkegaard hace en este registro, en definitiva, un uso *negativo* de las categorías estéticas.

Hecha esta aclaración general, podemos ahora volver a considerar el sentido que las nociones de «substancialidad» y «reflexión» adquieren en este ensayo de Kierkegaard. Anotaciones personales cronológicamente próximas a la redacción de *O lo uno o lo otro* confirman que Kierkegaard había prestado especial atención a los pasajes de la *Estética* hegeliana en los que se hace referencia, por ejemplo, a la función del coro, el monólogo y el diálogo en el drama antiguo¹⁴: «el *coro*, justamente, frente a los caracteres individuales y a su lucha interna y externa, expresa la mentalidad y las percepciones generales de modo que se vuelve tan pronto hacia la substancialidad de las sentencias épicas como hacia el ímpetu de la lírica»; el diálogo, por su parte, es la «forma dramática completa», y «sólo en él pueden los individuos actuantes expresarse *unos a otros* su carácter y su fin tanto desde el lado de su particularidad como en atención a lo substancial de su pathos, y de ese modo llevar adelante la acción en un movimiento más real. En el diálogo puede asimismo diferenciarse, a su vez, la expresión de un pathos *subjetivo y objetivo*»¹⁵. Kierkegaard razona en los mismos términos: «La tragedia antigua (...) no ha desarrollado tampoco el diálogo hasta tal grado de reflexión exhaustiva como para que todo se vuelque en él» (142,143). En la moderna, «el pensamiento se hace transparente en el diálogo» (146). La tragedia moderna es, por lo tanto, más subjetivamente reflexiva. Gracias al diálogo, el «pathos substancial» puede expresarse, y en esa expresión se diferencian el pathos objetivo y el pathos subjetivo. Teniendo siempre en mente la diversa consti-

14. Cfr. *Søren Kierkegaards Papirer*, III C 34, p. 271.

15. HEGEL, G.W.F., *ibid.*, p. 498, 499. Traduzco aquí por «mentalidad» el alemán «Gesinnung», sin olvidar que éste es el término del que Hegel se vale para traducir el griego διανοια en su cita del pasaje de la *Poética* de Aristóteles referido a las dos fuentes de la acción.

tución de la *culpa* trágica en la antigüedad y en la modernidad, Kierkegaard puede aplicar estas consideraciones estéticas al formular su propio dictamen crítico respecto del drama moderno:

«Se trata seguramente de una falsa interpretación de lo trágico, por lo tanto, cuando nuestra época se esfuerza por hacer que todo lo fatídico se transubstancialice en individualidad y subjetividad. No se quiere saber ni decir nada sobre el pasado del héroe, se le carga su vida entera sobre sus espaldas como si fuese su propia obra, se lo hace responsable de todo; de ese modo, sin embargo, su culpa estética se convierte en una culpa ética. El héroe trágico pasa así a ser malvado, el mal pasa a ser propiamente el objeto trágico, pero sin que el mal tenga interés estético alguno y sin que el pecado sea un elemento estético» (144).

Podría parecer que lo que Kierkegaard critica en este pasaje es en primer lugar la preponderancia de lo individual y su alejamiento con respecto a la substancialidad moral. En la tragedia, por cierto, «la culpa original, lo mismo que el pecado original, es una determinación substancial, y ese algo substancial hace justamente que la pena sea más profunda» (149). Suprimir la dimensión supra-individual de la culpa es suprimir la entera substancialidad moral que le sirve de base. Pero no es eso lo que más preocupa a Kierkegaard aquí. El objeto de su crítica del drama moderno no es tanto el olvido de la substancialidad, sino la *transubstanciación* del destino de la estirpe en la historia individual. El problema que se señala consiste en que el elemento «reflexivo», en este caso, no sólo se diferencia de la substancialidad del pathos al intentar expresarla, no se desentiende meramente de ella adoptando un rumbo diferente, sino que *reduce totalmente* lo substancial adecuándolo a los propios límites de la subjetividad. Según esta tendencia del drama moderno, no hay otra substancialidad que aquella que encuentra expresión en la acción del héroe, no hay nada substancial que quede fuera del alcance de la transubstanciación reflexiva. No hay, por lo tanto, algo substancial que escape a la acción libre del sujeto. En otros términos: en virtud de una reflexión que se supone exhaustiva, no hay *restos*

de lo substancial¹⁶. La posibilidad de una manifestación de estos «restos» de la substancialidad en tanto que tales, sin embargo, es acaso la posibilidad trágica por excelencia. La estrategia de Kierkegaard tendería precisamente a rescatar esa posibilidad.

Que todo dependa de la acción del héroe significa que la culpa en cuestión es exclusivamente una culpa *ética*. Que la culpa haya llegado a ser, en el drama moderno, puramente ética, no estética, implica que una cierta tensión entre lo estético y lo ético ha sido suprimida. Este sería el efecto de la «transsubstanciación» aludida. Los conflictos que el drama representa son, en su totalidad, interiores a la ética: tanto lo «substancial» como lo «subjetivo» son en realidad dimensiones de lo ético. Por eso la «pena» se aligera en la tragedia moderna en la misma medida en que el «dolor» crece. En la antigua, «la pena es más profunda porque la culpa tiene la ambigüedad de lo estético» (147). El valor «estético» de lo trágico residiría siempre, de hecho, en el juego de dos elementos en tensión: «La verdadera pena trágica exige (...) un momento de culpa; el verdadero dolor trágico, un momento de inocencia. La verdadera pena trágica exige un momento de transparencia; el verdadero dolor trágico, un momento de opacidad» (150). La pena dejaría de ser trágica si en la acción no hubiese inocencia; el dolor dejaría de ser trágico si la acción no estuviese rodeada de oscuridad. Pues bien, lo estético aporta esa inocencia y esa oscuridad en la medida en que se rehúsa a la reducción ética. En Kierkegaard, *lo estético da profundidad a lo ético*: una profun-

16. Aunque sólo de manera operativa, Kierkegaard utiliza este término en *Temor y temblor*: «La ocultación (y, como consecuencia de ella, el reconocimiento) es en la tragedia griega un resto épico que tiene su fundamento en un *fatum* en el que la acción dramática desaparece, y en el que ésta tiene su enigmático origen. A esto se debe que el efecto producido por una tragedia griega se parezca a la impresión que produce una estatua de mármol, a la que le falta el poder de la mirada. La tragedia griega es ciega» (SKS 4, 174). El contraste entre la fluidez de la acción dramática y la rigidez de la escultura, la imposibilidad de que ésta pueda ser realmente integrada a aquélla, refuerza el sentido que intentamos dar aquí al término «resto».

didad, sin embargo, de la que la ética por sí misma no puede hacerse cargo. Manteniendo así la tensión entre lo estético y lo ético, Kierkegaard consigue mantener abierta la puerta que conduce de lo ético a lo religioso. Lo estético, considerado bajo la ambigua luz de la tragedia, debía ya contener una alusión o un presentimiento de lo religioso. A través de la diferencia histórico-cultural entre el drama antiguo y el drama moderno, entre la antigüedad y la modernidad –y, lo que es más importante, *más allá de esa diferencia*– uno no puede dejar de advertir aquí la necesidad de una diferenciación entre los universos pre-cristiano y cristiano. Suponer que esta última diferenciación es irreductible a la primera, es decir, inconmensurable con respecto al contenido concreto de la evolución histórica, es lo que hace posible adoptar una posición crítica frente al drama moderno, desenmascarándolo en el momento en que se presenta como habiendo ya asumido plenamente los presupuestos del cristianismo. Se comprende por qué el pseudónimo correspondiente al ensayo de Kierkegaard sobre *Antígona* debe ser, no obstante, el de un autor «estético». Que en la modernidad todo se haya vuelto «ético», que todo quede en manos de un individuo dueño de su propia capacidad de elección, como escribía recientemente Joakim Garff, «es, si se lo ve con los ojos del esteta, (...) una moderna compensación por la pérdida de la significación que antaño –en la tragedia griega por ejemplo– le era conferida al sujeto cuando éste caía en manos de un gran poeta»¹⁷. La distancia entre las posiciones del «eticista» y del «esteta» en *O lo uno o lo otro* consiste en que solamente este último es capaz de afirmar *como problema general* el diagnóstico respecto de la modernidad en torno al cual se construye el ensayo sobre *Antígona*: «Nuestra época ha perdido todas las determinaciones substanciales de la familia, el estado, la estirpe» (148). Sólo el «esteta» puede advertir, más allá del mero diagnóstico,

17. GARFF, Joakim: «Bagved Øiet ligger Sjælen som et Mørke», en vv.aa., *Studier i Stadier*; Copenhagen, Reitzel, 1998.

la paradoja que esto envuelve: en la modernidad *todo* es ético, precisamente porque la ética, habiendo perdido su fundamento substancial, ha perdido también su *infinitud*¹⁸. De ahí que Kierkegaard pueda valerse también de la mirada del esteta en su intento por enfocar la dificultad que la modernidad encierra desde el punto de vista religioso.

El propósito al que tiende esta estrategia no es, por lo tanto, el de escoger simplemente lo estético en lugar de lo ético, sino el de recrear la tensión entre ambos. Que «todo» se haya vuelto ético implica esencialmente que también la estética de la modernidad responde a la exigencia de una representación *sin restos* de lo ético. Volvemos así a un problema ya apuntado: el de la «transubstanciación» de la substancialidad ética¹⁹. Por más que el drama moderno sea capaz de manifestar, a su modo, la contradicción entre lo substancial y lo subjetivo, esa contradicción se resuelve siempre en el interior de la ética. Incluso en su pretensión de haber incorporado los principios de una ética «cristiana», expresando la culpa como «pecado» y el dolor del héroe

18. En lo esencial, por lo tanto, no hay contradicción entre esta concepción de la tragedia, que invita a rescatar la profundidad estética de lo ético, y la concepción aparentemente opuesta que el propio Kierkegaard expone en *Temor y temblor*, donde el punto de vista del «héroe trágico», considerado como plena expresión de la eticidad (es decir, de una ética sin infinitud), es confrontado a otro tipo de héroe: el caballero de lo infinito. En este caso es la fe la que se hace cargo de la dimensión de «ocultación» que antes dependía de la estética.

19. Isak Winkel Holm desarrolla una temática análoga a la de la «transubstanciación» en el registro estético cuando propone leer la posición de Kierkegaard como una «crítica de la transfiguración estética» («Poesiens himmelbrev. Søren Kierkegaards kritik af den æstetiske forklarelse», en vv.aa., *Studier i Stadier*, ed. cit.). Dicha crítica implica el rechazo del ya mencionado principio de «reconciliación» estética, característico del pensamiento idealista (p. 45, 46) y necesariamente vinculado a una estética de lo sublime. Afirmar la «transfiguración» estética sería precisamente confiar al arte y a la experiencia estética la capacidad de «hacer transparente para el pensamiento ideal la materia sensible del mundo», despojándola de «todos los aspectos dolorosos y oscuros de la vida» (p. 46).

como «arrepentimiento» (148), el drama moderno no puede hacer otra cosa que disolver la tensión entre la culpa del individuo y la dimensión substancial («original») del pecado. Este es, por así decirlo, el otro costado de la paradoja señalada por Kierkegaard: desde el momento en que la modernidad recurre a la «reflexión» para asegurar el carácter ético de la acción (adjudicándosela a un individuo dueño de sus actos), ese mismo recurso a la reflexión quita profundidad a la acción representada. Pues bien, ¿cómo eludir esta limitación que, al parecer, es característica de toda producción poética moderna? ¿Cómo recobrar, en una hipotética recreación de *Antígona*, aquella «ambigüedad» estética de lo trágico capaz de dar profundidad a lo ético? En este punto es preciso que prestemos atención a un hecho más que evidente: Kierkegaard *no escribe una nueva «Antígona»*, sino que se limita a establecer, como decíamos al comienzo, el punto de desvío de su propia lectura con respecto a los cánones de lectura contenidos en la *Antígona* clásica. El resultado no es otra *Antígona*, una *Antígona* capaz de ejemplificar la «diferencia» entre lo antiguo y lo moderno, sino una serie de *reflejos* aislados de lo trágico griego que, presuponiendo dicha diferencia, la trascienden. Sólo a través de estos reflejos podría captarse en la modernidad la ambigüedad de lo trágico, es decir, evitar su reducción a una reflexión exhaustiva que suprimiría la contradicción entre lo estético y lo ético, y que señalaría solamente contradicciones interiores a la ética. No hay aquí una *διανοια*, ni un *ηθος*, ni un *τελος* que dé unidad y coherencia a la acción representada²⁰ Este aspecto se

20. Y es que no se trata en modo alguno de la «acción» de *Antígona*, sino de indicar el lugar de *Antígona* en relación a la contradicción: *Antígona* como sufriente. Devolver a lo trágico su dimensión estética significa, por lo pronto, reestablecer el *pathos* que haría que la acción fuese precisamente una acción trágica, y esto implica a su vez retornar al punto de equilibrio entre la acción y la pasión, entre lo activo y lo pasivo. Kierkegaard no escribe ni reescribe una tragedia, pero es obvio su interés por determinar las condiciones de posibilidad de un sentido de lo trágico. Los «fragmentos» presentados por Kierkegaard tienen, de esta manera, el valor de un esbozo o escrito preparatorio para una

encuentra suficientemente tematizado en el texto: no se trata de «proveer trabajos coherentes o grandes totalidades», de «trabajar en una torre babilónica para que Dios descienda en su justicia y la destruya», sino de reconocer «como lo propio de todo esfuerzo humano el hecho de ser fragmentario» (150). El ensayo entero es leído por su autor como un fragmento «póstumo» (151), privado de la posibilidad de una «totalización» por la fuerza de la propia muerte. Hay en todo esto, obviamente, una serie de alusiones metafóricas sobre las que será preciso volver más tarde: todo consiste en la decisión de presentar *restos*. Pero no se trata solamente de un inocuo juego estilístico. Lo importante es que los «fragmentos» que Kierkegaard hace corresponder a la Antígona clásica puedan ser interpretados al mismo tiempo como «reflejos» de un sentido de lo trágico irreductible a aquello que la consciencia moderna toma como su principal instrumento: la reflexión.

La afirmación de dicha irreductibilidad, como hemos visto, supone que el concepto de «reflexión», tomado como criterio determinante en la concepción del drama, ha pasado a desempeñar una función específica en esta lectura de *Antígona*. La heroína kierkegaardiana se sitúa, explícitamente, *entre* la substancialidad y la reflexión. El autor cree incluso justificar de ese modo la elección de una «figura femenina»: «En tanto que mujer tendrá la substancialidad suficiente como para que la pena pueda mostrarse; pero, en tanto que pertenezca a un mundo reflexionante, tendrá la reflexión suficiente como para obtener el dolor» (152). Esta caracterización de la figura de Antígona no contradice en modo alguno la ulterior distinción general presentada en el *Diario de un seductor*: «La mujer es, en efecto, substancia; el hombre, reflexión» (419), ni la idea aparentemente caprichosa de concebir una Antígona de género masculino²¹. Dotada de cierta reflexividad,

pieza que no necesita consumarse, puesto que lo esencial se encuentra ya dicho en ellos.

21. Cfr. *Søren Kierkegaards Papirer*, III A 207, p. 82. Esa variación es presentada por Kierkegaard, curiosamente, como aquello que permitiría «darle

Antígona participa todavía de una substancialidad capaz de dar profundidad a su pena. La figura de Antígona se presta magníficamente, por lo tanto, a la expresión de la contradicción entre el elemento substancial y la subjetividad reflexiva. Pero no sería posible captar la significación precisa que esta contradicción tiene en Kierkegaard sin considerar en primer lugar los términos en los que la contradicción se concreta, a saber, los componentes de la culpa trágica: la «pena» y el «dolor». Un análisis de la relación que estos dos términos entablan en el ensayo kierkegaardiano permitiría mostrar que no se trata solamente de aplicar a la tragedia los conceptos de un sistema de estética –lo substancial por una parte, lo individual y reflexivo por otra–, sino de mostrar *qué tipo de dialéctica se establece entre lo substancial y lo reflexivo cuando «la culpa» es precisamente el punto de contacto entre ambos*. Por lo que respecta a la diferencia entre lo trágico antiguo y lo trágico moderno, la determinación de la culpa del héroe «es propiamente el foco a partir del cual todo irradia en su diversidad característica» (146). Y ese «foco» [*Braendpunkt*, punto de ignición] es justamente lo que se trata de localizar: «lo dialéctico donde se tocan entre sí las determinaciones de la pena y del dolor» (150).

Podemos precisar del modo siguiente la pregunta que Kierkegaard parece intentar responder en todo este desarrollo: ¿En qué punto, o de qué manera la pena substancial de Antígona *pasa* a la reflexión y, por lo tanto, se reconoce como dolor? ¿Qué tipo de «pasaje» a la reflexión es éste? Lo decisivo es aquí que el carácter reflexivo del medio en el que la heroína se sitúa no la domine totalmente; que el soporte de la reflexión sea, en rigor, más bien que Antígona misma, el «mundo» al que Antígona

un final» a su *Antígona*, haciendo que el héroe muera en un duelo. Si a partir de esta consideración volvemos a la *Antígona* finalmente escogida por Kierkegaard en su ensayo, la *Antígona* femenina, podemos decir que ésta tiende precisamente a la representación de un conflicto sin solución, una acción sin «final».

pertenece. (153). El punto de ignición de la pena es a la vez un punto de transformación, el punto en el que la pena pasa a ser dolor sin que se salga de la pena misma. En otros términos, la pena se muestra en el mundo de la reflexión como algo extraño a la reflexión misma, se muestra sin revelar su objeto, sin que se pueda reflexionar sobre su objeto. Por eso la pena no es asimilada íntegramente en un «diálogo», forma superior del drama en la que el pathos subjetivollegaría a diferenciarse del pathos objetivo.

El punto dialéctico, el punto de contacto y de distinción entre la pena y el dolor, entre la substancialidad de la pena y la reflexividad del dolor, es señalado a través de un par de metáforas que merecen ser examinadas con atención. Por un lado, el autor declara «dar por ajuar a la hija de la pena la dote del dolor» (152). El mismo motivo es aplicado en parte a otras figuras femeninas en *O lo uno o lo otro*: María Beaumarchais en el *Clavigo* de Goethe, Doña Elvira en el *Don Juan*, Margarita en el *Fausto*, son para Kierkegaard «novias de la pena», y éstas deben aparecer reunidas para que «la voz de la pena no enmudezca» (209). Esta idea cobra sentido cuando se recuerda que «entanto que esposa la mujer alcanza su determinación», y si se admite que «sólo podemos ocuparnos de la mujer, en general, en la medida misma en que es puesta en relación con esa determinación» (156). No hay una «voz» propia de la mujer más allá de la que le brinda la presencia reflexiva del esposo. Y sin embargo, la heroína de Kierkegaard es ya esposa, «esposa de la pena» aun cuando «no conoce varón alguno»; es incluso, «en sentido puramente estético, una *virgo mater* que lleva su secreto bajo el corazón» (156). Esposa aunque virgen, la heroína habla, se expresa en virtud de la «dote» que el dolor constituye. Pero la dote misma sigue siendo algo extraño a su propia subjetividad, algo que recibe de su pasado substancial, un resto de esa substancialidad que ella «lleva» consigo aun cuando habita el mundo de la reflexión. En tanto que la heroína habla en virtud del dolor, la tragedia da un lenguaje a aquello que no posee ni siquiera una voz. Pero esto significa

también que aquello que carece de voz pasa al lenguaje sin ser verdaderamente asimilado por éste en su capacidad reflexiva²².

Una segunda alusión metafórica puede ayudarnos a precisar esta dinámica. Se trata, en realidad, de una comparación muy puntual que Kierkegaard establece entre lo que podríamos llamar, siguiendo la terminología aquí presentada, el «foco» de tragicidad de la *Antígona* griega y el que corresponde a su propia variación del mito de Antígona: «Y así como la Antígona griega no puede soportar que el cadáver del hermano yazca sin recibir los últimos honores, así siente [nuestra Antígona] cuán duro habría sido que ningún ser humano conociese aquello que la angustia, que ni una lágrima hubiese sido derramada (...). Así, Antígona es grande en el dolor» (156, 157). Nuevamente, lo que el autor tematiza en ese pasaje no parece ser otra cosa que la diferencia entre el drama antiguo y el moderno. «En *Antígona*, la culpa trágica se concentra en un punto determinado, que ella ha enterrado a su hermano pese a la prohibición del rey» (154). En la Antígona de Kierkegaard, en cambio, el elemento trágico estaría dado por el hecho

22. Alejándonos un poco de la intención principal de Kierkegaard, diríamos que hay aquí una alusión a una cierta *palabra no-reflexiva* de la tragedia, algo que para Hölderlin la poesía hacía posible (en el poema, es «la sensación» la que «habla idealmente») y que, a propósito de Antígona, permitiría pensar el carácter «mediatamente fáctico» de la «palabra trágica» griega (Hölderlin, Fr., *Ensayos*, ed. cit., p. 84 [«Sobre la distinción de los géneros poéticos»]; p. 149 [«Notas sobre Antígona»]). Más allá del contraste, también tomado en consideración por Hölderlin, entre «la forma dialógica» y el «coro» (p. 148), «órganos sufrientes del cuerpo que lucha el combate divino» (p. 150), la esencia de la presentación trágica está en la «palabra fáctica». Lo «mediatamente fáctico» de la palabra trágica griega consiste en que «se apodera del cuerpo que es más sensible», mientras que , la palabra «se apodera del cuerpo que es más espiritual». Por eso «la *palabra trágica griega es mortalmente fáctica*, porque el cuerpo vivo del cual se apodera, mata efectivamente» (149). Esta relación de intimidad entre *la palabra trágica y la muerte*, la irreductibilidad de esta relación con respecto a las instancias representadas por el coro y el diálogo, es justamente lo que nos interesa destacar aquí como uno de los elementos de la tragedia antigua que, a partir de la lectura de Kierkegaard, podría darse como «reflejo» en la moderna.

subjetivo del dolor o la angustia de la heroína. Pero en la medida en que, junto a esta «diferencia», debemos considerar además un «reflejo» de lo trágico antiguo en lo moderno, los términos de la comparación dejan de parecer inocentes. El auténtico reflejo de lo trágico se proyecta precisamente a partir del «punto dialéctico» que ha permitido establecer la comparación. El oscuro pasaje de la pena al dolor de Antígona, aquello inasimilable para la reflexión, aquello que Antígona lleva sin embargo a la reflexión como *resto* de una insondable pena substancial, se expresa en el esbozo kierkegaardiano del mismo modo en que el *factum* de la muerte —el cadáver del hermano— se hace presente en la tragedia griega. Es aquello que no se «transsubstancializa», sino que permanece en su calidad de resto. A partir de allí, lo verdaderamente «trágico» del mito de Antígona no es ya el simple choque entre la voluntad expresada por Antígona y la voluntad expresada en la prohibición del rey, ni el conflicto entre divinidades rivales (las terrestres y las celestiales), sino que radica en otro conflicto, el conflicto propio de la relación insistentemente señalada de Antígona misma con la muerte, la muerte como único sitio en el que se produce —paradójicamente, por lo tanto— el encuentro con lo divino²³. «Antígona no pertenece al mundo en el que vive; aunque sana y floreciente, su vida propiamente dicha es algo oculto, y si bien está viva, en otro sentido es una difunta» (155). El único pasaje de Sófocles que Kierkegaard cita en griego es el verso 850, precisamente la exclamación que destaca esa contradicción: «¡Oh, desventurada, sin ser de los vivos, ni de los muertos, sin morada en la vida ni en la muerte!». Kierkegaard añade: «nuestra Antígona puede decir esto acerca de sí misma durante toda su vida» (157). En este sentido la Antígona de Kierkegaard no es una Antígona moderna, sino un reflejo tardío de la única Antígona posible, la Antígona trágica. O más precisamente: un reflejo de «lo trágico» de Antígona. Pero permitir que ese reflejo se pro-

23. Cfr. HÖLDERLIN, F., «Notas sobre Antígona», p. 148.

duzca significa también interpretar la esencia de lo trágico de una manera determinada, señalar exactamente dónde está y dónde no está el punto de refracción de lo trágico griego. Como dice Kierkegaard refiriéndose al acto del entierro del hermano: «si se ve esto como un hecho aislado, como una colisión entre el amor de hermana y la piedad por un lado y una arbitraria prohibición humana por el otro, Antígona dejaría de ser una tragedia griega, sería un tema trágico completamente moderno» (154). La colisión sería, en ese caso, interior a la ética. Pero lo verdaderamente trágico, incluso en la tragedia griega, está en otra parte. Lo trágico no es solamente el choque de lo familiar y de la vida civil, sino también, más profundamente, el extrañamiento de lo familiar en lo familiar mismo, por más que dicho extrañamiento cobre una dimensión dramática a partir de una confrontación puntual con las exigencias de la vida civil. Por eso Antígona no encuentra una morada ni entre los vivos ni entre los muertos: no la encuentra bajo la luz de las deidades olímpicas, pero tampoco en un descenso a las divinidades subterráneas. No es que tales o cuales dioses entren en contradicción con tales o cuales otros, sino que «lo divino» como tal se ha vuelto contradictorio²⁴. No es sólo que el individuo trágico aparezca como desgarrado entre dos obligaciones éticas inconciliables, sino que una cierta contradicción originaria –anterior a toda ética– se refleja en el individuo, y es solamente a partir de ese reflejo que la contradicción misma puede cobrar una significación ética. Es ese reflejo de una contradicción originaria el que hace que no haya «morada» y, sin embargo, tampoco una «salida». La *Antígona* griega tenía la virtud de expresar figurativamente esa doble imposibilidad: la reclusión de Antígona en una cámara mortuoria, sin salida, confirmaba por una parte su ajenidad con respecto al mundo de los vivos, pero también la imposibilidad de una permanencia junto

24. Ésta es, por ejemplo, la conocida posición de VERNANT y VIDAL-NAQUET en *Mythe et tragédie dans la Grèce ancienne* (Paris, Maspero, 1973), (p. 33).

a los muertos. El estar «sin salida», o, más precisamente, «por todas partes sin salida» (παντοπορος απορος, verso 360), es, como decía Heidegger en su lectura del primer coro de *Antígona*, «una interpretación del δεινοτατον», del ser del hombre como «lo más pavoroso» (versos 332-333), entendiendo aquí «lo pavoroso [*das Unheimliche*] como aquello que nos arranca de lo "familiar" [*Heimlichen*] ... Lo pavoroso no nos deja estar en nuestra propia casa [*einheimisch*]»²⁵. Sólo a partir de ese núcleo de esencial extrañamiento podemos entender también la condición de los hombres como απολις (verso 370)²⁶, sin un sitio histórico que les sea propio. Que el hombre pueda apartarse de la πολις como lugar de cruce de todos los caminos, presupone, en este caso, la *falta de caminos* como carácter determinante de lo trágico.

Tal vez no debamos simplemente dar lugar aquí a una lectura como la de Heidegger, pero sí intentar comprender, a la luz de ésta, de qué manera la visión de la tragedia se altera en la medida en que la «colisión» entre la mentalidad familiar y la mentalidad civil deja de operar como criterio principal de interpretación. Lo propio de un «pensamiento trágico» en sentido estricto sería, de un modo u otro, concebir dicha colisión como manifestación del carácter «esencialmente» trágico de lo humano. Este, como decíamos al comienzo, no es el caso de Kierkegaard. Pero es evidente que Kierkegaard no ha dejado tampoco de pensar la existencia en su estrecha proximidad con la *posibilidad* de lo trágico. El aislamiento del sujeto respecto de la substancialidad moral supone, también en Kierkegaard, la posibilidad de un aislamiento aún más profundo y originario. De allí la importancia de la *Antígona* clásica.

25. HEIDEGGER, M., *Introducción a la metafísica*; Buenos Aires, Nova, 1980; p. 187. Mantengo la traducción de Emilio Estiú incluso en lo que hace al término clave: «lo más pavoroso», *das Unheimlichste*, término que en otro contexto podría haberse vertido también como «lo más siniestro». Nótese, por lo demás, que la traducción alemana del verso de Sófocles citada por Kierkegaard en nota aplica esta misma raíz para «morada»: *Im Leben nicht heimischnoch im Tode!* (Trad. J.J. Donner, Heidelberg, 1839).

26. HEIDEGGER, M., *op. cit.*, 189.

sica: el *pathos* de su aislamiento tiene, en efecto, una dimensión estética que le da profundidad y universalidad, una ambigüedad estética que, en virtud de un elemento de tenebrosidad y de inocencia, hace que ese aislamiento aparezca en escena como una posibilidad siempre presente, precisamente en la medida en que la «acción» representada no lo asimila, sino que lo presupone como límite de toda acción humana²⁷.

Que la «culpa inocente» de la *Antígona* clásica sea ahora el punto crucial, y no ya el choque con la prohibición de enterrar a su hermano, que esta prohibición sea tan sólo aquello que suscita la re-presentación de un conflicto más antiguo, permite pensar que el sujeto, ya como individuo, dispone de un cierto «sentido» para lo trágico, una forma de percepción de su existencia que no le viene dada por su pertenencia a una instancia ética externa, sea ésta la familia, el estado o el destino. Como Antígona, dotada de voz y expresividad pese a no haber ingresado totalmente al mundo de la reflexión –pese a su «virginidad», según la metáfora kierkegaardiana–, la existencia es capaz de captarse a sí misma en su ser singular justamente en tanto que situada «entre» la substancialidad y la reflexión, anclada en un pasado substancial y, sin embargo, separada de ese pasado por el mismo sentimiento de extrañamiento que la une indisolublemente a él. La «dote del

27. No se trata de desconocer la importancia que el conflicto «ético» tiene en la tragedia, sino de retenerlo como sólo uno de los aspectos en juego. Una observación de Vernant puede ayudarnos a entender esto. «El momento trágico es aquel en el que se ha abierto, en el corazón de la experiencia social, una distancia lo suficientemente grande como para que se tracen claramente las oposiciones entre el pensamiento jurídico y político por una parte, y las tradiciones míticas y heroicas por la otra, y lo suficientemente pequeña, sin embargo, como para que los conflictos de valor se sientan todavía con dolor y para que la confrontación no cese de efectuarse» (*Op. cit.*, p.16). Si bien la historia de la tragedia podría ser cabalmente comprendida a partir de la «gran distancia» y de la «clara oposición» mencionadas por Vernant, *lo trágico* de la experiencia humana se nos escaparía si no prestáramos también atención a la «pequeña distancia» y a la incesante «confrontación» que se produce a través de ella. Podemos decir que Kierkegaard tiende a subrayar este último aspecto.

dolor» se lo permite. Poseer esa dote significa, para el individuo, haberse apropiado de la «pena» sin que ésta revele su objeto, sin que la pena, por lo tanto, pierda los rasgos de tenebrosidad y de inocencia que caracterizan a lo substancial en su choque con la reflexión. El «sentido trágico» del que hablábamos es justamente aquel que hace posible dicha apropiación. Kierkegaard le da el nombre preciso: «la angustia es el órgano mediante el cual el sujeto se apropia la pena y la asimila. La angustia es la fuerza motriz mediante la cual la pena ahonda en el corazón de alguien» (153). La angustia es efectivamente «una reflexión» o una «determinación de la reflexión» (153, 154). La angustia es el único «órgano» [*Organ*], el único sentido mediante el cual el hombre podría captar la pena como *su* pena, el sentido de la singularización de la pena en el individuo. Pero esta singularización no es un dejar atrás lo substancial, sino un hacerlo presente en el mundo de la reflexión al mismo tiempo como lo *extraño*, lo inasimilable para la reflexión. Definida la angustia como una forma de reflexión, debe añadirse entonces que se trata de una *reflexión paradójica*, reflexión sobre algo que se aleja en el momento en que se intenta tomarlo como objeto de reflexión. De allí la comparación con el deseo:

«Así como una apasionada mirada erótica busca ansiosamente su objeto, así también mira la angustia a la pena, buscándola ansiosamente. Así como una detenida e incorruptible mirada amorosa se ocupa del objeto amado, así también la angustia se ocupa ella misma de la pena. Pero la angustia contiene un elemento adicional que hace que se aferre aún más fuertemente a su objeto, pues a la vez lo ama y le teme. La angustia tiene una doble función; es por una parte el movimiento de descubrimiento que constantemente toca, y mediante este tanteo descubre la pena, puesto que ronda en torno a la pena. O bien la angustia es repentina, poniendo toda la pena en un único ahora, de manera tal, sin embargo, que este ahora se resuelve instantáneamente en sucesión» (153).

Este *estar constantemente descubriendo* su objeto es el rasgo que nos interesa, pues implica que el objeto es captado siempre como posibilidad, como algo de lo cual «es posible» apropiarse. La apropiación se relaciona siempre con un objeto no-asimilado, un *resto* al que a la vez ama y teme, puesto que está allí como expresión de la extrañeza de lo substancial. Por eso la angustia podrá ser más tarde calificada como una «determinación intermedia» entre la posibilidad y la realidad efectiva²⁸. Ese momento intermedio es el que falta en la representación de los conflictos externos que constituyen el contenido del drama. En virtud de su posición intermedia, sin embargo, la angustia conserva aquello que la pura reflexión perdería en su intento de transubstanciación: la profundidad de la pena, el fondo oscuro a partir del cual la pena vuelve siempre a ser descubierta. La pena se vuelve la «propia» pena del sujeto –apareciendo entonces como dolor en el sujeto–, simplemente porque éste no puede deshacerse de aquello que, en virtud de la angustia, todavía no ha terminado de descubrir.

La angustia es, por una parte, la categoría trágica que le permite a Kierkegaard concebir una *Antígona* irreductible a la heroicidad antigua. La angustia es «una determinación de lo trágico moderno» (153); «pertenece esencialmente a lo trágico moderno» (154). El carácter reflexivo de la angustia explica suficientemente su filiación a la modernidad. Sin embargo, cuando observamos la compleja estructura del acto reflexivo propio de la angustia, advertimos también que este acto no cumple con aquello que la modernidad esperaría de la reflexión: indicar *qué* es aquí y ahora aquello sobre lo que se reflexiona. Lo moderno sería que la reflexión misma se apropiara el contenido substancial de la pena. Aquí, en cambio, es el individuo el que carga con la pena sin pertenecer él mismo totalmente al mundo de la reflexión. La angustia es reflexión desde el punto de vista de la forma: angustia

28. Cfr. *Begrebet Angst* [El concepto de la angustia], SKS 4, 354.

por algo o sobre algo; pero la angustia no puede indicar su objeto, la angustia no deja que su objeto sea un objeto de reflexión. Paradójicamente, el «objeto» de la angustia pertenece a lo substancial, se halla «hundido» en un sustrato en el que lo subjetivo y lo objetivo no se han diferenciado todavía. Esta misma paradoja puede ser explicada en otros términos: «la angustia comporta siempre de suyo una reflexión sobre el tiempo, pues no puedo angustiarme respecto de lo presente, sino sólo por lo pasado o futuro, pero lo pasado y lo futuro, mantenidos uno frente al otro de manera tal que lo presencial desaparece, constituyen una determinación de la reflexión»²⁹ (154). No hay un objeto presente o representable de la angustia, o más bien: el objeto de la angustia es el ausentarse de lo presente ante la demanda de la reflexión. Esto no sucede en la experiencia griega: «la pena griega, como toda la vida griega, es presencial, por eso es mayor la pena y menor el dolor» (154). Ya en el terreno del drama moderno, sin embargo, lo que se destaca aquí es el *rol negativo* de la reflexión, la reflexión como aquello que hace visible la falta del objeto de la pena y que de esta manera despierta, a lo sumo, la interrogación en relación al objeto. Lo trágico en este sentido arraiga en la duda, en el presentimiento, en la inquietud. «Por eso *Hamlet* es tan trágico, porque presiente el crimen de la madre. *Robert le diable* pregunta a qué se debe que él haga tanto daño. *Høgne*, a quien su madre ha concebido de un ogro, ve accidentalmente su imagen en el agua, y pregunta a la madre por qué su cuerpo ha llegado a tener ese aspecto» (155). Como en el caso de *Høgne*, la reflexión subjetiva es sólo la superficie sobre la que se refleja una silueta incierta, silueta a la vez amable y temible cuyos rasgos no pueden ser totalmente integrados a la representación corriente de lo familiar. Así, la reflexión es sólo un instrumento del extrañamiento. Lo que parece resultar decisivo para Kierkegaard, de

29. Traduzco el danés *det Præsentske* por «lo presencial», sólo para distinguir este término de la forma habitual *det Nærverende*, «lo presente».

hecho, es que la reflexión no alcanza a reconstruir la profundidad de lo substancial: no hay *respuesta* posible para la interrogación del sujeto. En eso consiste el «secreto» de la *Antígona* de Kierkegaard: no es sólo que sepa algo y no lo comunique, sino que aquello que sabe tiene la forma de una interrogación que nadie responde. Es su interrogación la que no tiene salida. La muerte del padre se ha interpuesto entre las preguntas de Antígona y toda posible respuesta (cfr. 159), como si la tragedia entera consistiese en una imagen invertida del encuentro de Edipo con la esfinge. Así, ella comparte la muerte de Edipo, como los «compañeros de muerte» a los que se dirige el autor del ensayo³⁰. Antígona comparte la muerte del padre: no simplemente su haber-muerto, no su pertenecer al mundo de los muertos, no la muerte como pasaje a la universalidad, no el reposo o el abrigo de la muerte, sino la constante «puesta en muerte», la muerte como acontecimiento descarnado, la «muerte desnuda»³¹. En este paralelismo de la muerte, de hecho, no hay ya «diálogo», no hay ni siquiera una «lírica» que dé representación a la dinámica interna de la angustia.

Por una parte, el *acontecimiento* de la muerte es paradójicamente lo único que mediatiza la relación de Antígona con la estirpe, con el estado, con la familia. Por otra parte, y precisamente por esta razón, la relación con la muerte es aquello que no se deja desarrollar como representación de un conflicto entre diversas configuraciones del «mundo» ético. Si la relación con el

30. El término de Kierkegaard es Συμπαρανεκρωμενοι, inspirado en la expresión ομονεκρος, utilizada por Luciano de Samosata en los *Diálogos de los muertos*. Kierkegaard habría modificado esa expresión a partir del término bíblico νενεκρωμενος, «difunto» (Hebreos 11, 12) y de otro término griego, συννεκρουσθαι, «morir juntos». Puede que haya querido sugerir así cierta diferencia de matices entre παρα- y ομο como expresiones de la «mismidad» de la muerte compartida. De lo que se trata, en efecto, no es de morir juntos ni de encontrarse en la muerte, sino de tener muertes paralelas.

31. Cfr. la traducción francesa de André Bonnard de la *Antígona* de Sófocles, Lausanne, 1938, verso 882.



acontecimiento de la muerte define, sin embargo, lo que hay de propiamente trágico en este mito, habrá que concluir que «lo trágico» como tal desborda la representación dramática a la que da lugar. Ésta parece ser la presuposición de Kierkegaard cuando, escribiendo en la modernidad un ensayo capaz de retener los reflejos de la *Antígona* clásica, descubre que éstos no componen un nuevo drama.