

La esencia de la música según Kierkegaard

1. EL OBJETO DE LA MUSICA («MUSIKKENS GJENSTAND»)

Desde la Kierkegaard-Renaissance (1920-30) hasta el año 1991 la bibliografía crítica sobre la obra de S. Kierkegaard ha crecido considerablemente. El pensamiento del danés ha sido objeto de numerosos estudios e interpretaciones. Algunos críticos se refieren a cuestiones generales de la filosofía de Kierkegaard ¹, otros optan por el análisis de tipo histórico-comparativo y relacionan la obra del danés con otros filósofos de la historia del pensamiento ², los hay que centran su interés en cuestiones específicas y particulares del inmenso *corpus* kierkegaardiano ³.

1 De entre los estudios globales de la obra de Kierkegaard véase: Malanstchuk, Gregor., *Kierkegaard's Thought*, Princenton 1971; Hannay, Alaistair, *Kierkegaard*, Boston 1982; Thompson, Josiah, *Kierkegaard. A critical biography of the philosopher who has been called the father of Existentialism*, London 1974; J. colette, *Histoire et Absolu. Essai sur Kierkegaard*, Paris, Desclée, 1972.

2 Existen multitud de estudios histórico-comparativos sobre la obra de Kierkegaard. Su pensamiento ha sido analizado en relación a otros autores o filósofos de la época, como son Schopenhauer, Feuerbach o Stirner, también en relación a autores del pasado, como Sócrates, Platón, Aristóteles, San Agustín, Santo Tomás, Pascal, ... e igualmente ha sido comparado con pensadores posteriores a él, como Nietzsche, Sartre, Camus, Jaspers, Marcel, Wittgenstein y otros. Hay una buena bibliografía de los estudios comparativos en: F. Lombardi, *Kierkegaard*, La Nuova Italia, 1976.

3 Véase el artículo: Pizzuti, Giuseppe, *Recenti studi italiani su Kierkegaard: Filosofia* (1984), vol. 35, pp. 127-138. En este artículo el autor resume las últimas investigaciones italianas sobre aspectos muy concretos de la filosofía de Kierkegaard.

Dentro de este último bloque bibliográfico observamos el olvido de un tema que, aunque no es sustancial ni característico en el conjunto de la obra de Kierkegaard, no por ello debe pasar desapercibido. Nos referimos a la filosofía de la música. Una simple ojeada en torno a los últimos ensayos bibliográficos patentiza la ausencia de esta cuestión en los estudios kierkegaardianos ⁴.

Nuestra modesta intención es estudiar el tema de la música en la obra estética de Kierkegaard con el fin de solventar, en la medida de lo posible, este olvido en la bibliografía crítica y erudita sobre el filósofo de Copenhague.

Kierkegaard reflexionó largamente sobre la esencia de la música en la primera parte de *O esto o lo otro* («Enten-Eller») ⁵, obra publicada en Copenhague en 1843 bajo el seudónimo de *Victor Eremita*. El segundo ensayo de esta primera parte titulado *Los estadios eróticos inmediatos o El erotismo musical* («De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske») ⁶ constituye una reflexión acerca de la esencia de la música, del lenguaje y la poesía.

Veamos las tesis principales de este ensayo estético.

4 Véase: N. Viallaneix, *Cronique Kierkegaardienne: Revue philosophique de la France et de l'étranger* (19830, n. 3, pp. 323-328. Véase también: M. Sales, *Dix ans de publications kierkegaardiennes en langue française: Archives de Philosophie* (1972), tom. 35 n. 4, pp. 649-672; A. Camprodon, *Nouvelles lectures de Kierkegaard: Revue de theologie et philosophie* (1979), vol. III, n. 1, pp. 63-72. De toda la extensa bibliografía sobre Kierkegaard solamente hemos hallado dos breves artículos sobre su filosofía de la música: T. H. Croxall, *A Strange but Stimulating Essay on Music: Musical Times* (1949), XC, pp. 46-48 y W. Hamilton, *Daring to be the Enemy of God: Some Reflections on the Life and Death of Mozart's don Giovanni: Christian Scholar* (1963), XLVI, pp. 40-54.

5 Citamos por la edición crítica danesa: *Samlede Vaerker*, XIV vols., Copenhague 1920-31, a cargo de Heiberg, Drachmann y Lange. Se cita de la siguiente forma: SV, volumen en romanos, número de la página en arábigos. Utilizamos la traducción de Demetrio Rivero Gutiérrez, *Obras y papeles de S. Kierkegaard*, 10 vols., Guadarrama, Madrid 1962-1971. La obra *O esto o lo otro* ocupa el primer volumen de la edición danesa y los volúmenes 8, 9 y 10 de la traducción española de Gutiérrez. Nosotros nos referimos solamente al volumen 8.

6 SV., I, 35-132. Trad. española: VII, 106-251. A partir de ahora citaremos la edición española entre paréntesis a continuación de la danesa.

Kierkegaard concibe la música como el medio («Medium») de expresión de la inmediatez erótica («det umiddelbare erotiske») o genialidad erótica (« erotiske Genialitet). La música es el canal por medio del cual se manifiesta lo inmediato-sensible. Dice nuestro autor:

«El objeto absoluto de la música lo constituye la genialidad erótico-sensual. Esto no significa naturalmente que la música no pueda expresar otras cosas, pero en todo caso aquél es su peculiar objeto»⁷.

El objeto esencial de la música es lo erótico inmediato, la pura sensualidad. Este es su objeto fundamental, aunque accidentalmente también puede ser medio de expresión de otros objetos. Del mismo modo que la escultura puede representar cosas distintas de la belleza humana, y sin embargo, es ésta su objeto absoluto. Y también la pintura puede hacer lo mismo con otras cosas diferentes de la belleza celestial y, sin embargo, es ésta su objeto absoluto.

Por tanto la música para Kierkegaard es un medio de expresión cuyo objeto es lo erótico-inmediato. Pero, ¿qué es lo erótico-inmediato? Es lo sensual, esto es, lo que se refiere a los sentidos, al placer y al dolor. La música expresa por medio de su arte las sensaciones inmediatas, las impresiones que se relacionan con los sentidos corporales, es decir, con el oído, la vista, el tacto, el olor, el gusto, y proporcionan sensaciones de placer o de dolor, de frío o calor, de gusto o disgusto. La música es el medio más perfecto para expresar estas percepciones sensuales, o dicho de otro modo, es el medio más adecuado de expresión de todo lo que atañe a lo erótico-sensual.

Esta inmediatez de los sentidos sólo puede ser expresada por la música puesto que sólo ella es capaz de manifestar inmediatamente la inmediatez sensual. La música es directa, irreflexiva e inespíritual. El concepto es extrínseco a la música, del mismo modo que el arduo

7 SV., I, 56 (VII, 133).

ejercicio racional también queda fuera de la expresión musical. Lo sensual sólo puede expresarse plenamente mediante un canal que reproduzca perfectamente su inmediatez. Este medio sólo puede ser el genio musical. Así lo expresa Kierkegaard:

«Ahora, si suponemos que la genialidad erótico-sensual exige una expresión que la manifieste en toda su inmediatez, nos sale al paso una pregunta obvia: ¿Cuál es el medio más apropiado para ello? E insistimos en que aquí lo que importa es que tal genialidad quede expresada en su inmediatez. En su estado mediato y razonado cae, desde luego, dentro de la esfera propia del lenguaje, quedando sujeta a las categorías éticas. En su inmediatez sólo puede ser expresada por la música»⁸.

En efecto, por medio de lenguaje podemos describir el funcionamiento de los órganos corporales, e incluso establecer baremos de sensibilidad física, pero de ningún modo podremos reproducir la inmediatez del dolor o del placer. La música expresa vigorosamente la pura sensualidad, los violines resuenan en el seno del oyente, el latido de su corazón se acelera y su piel tersa se estremece frente al dolor o el placer. La música es aconceptual, está fuera de las categorías éticas (el segundo estadio kierkegaardiano), es pura y simple inmediatez.

2. MUSICA Y LENGUAJE («MUSIK OG SPROGET»)

Explicar por medio del lenguaje («Sproget») lo que la música es, significa mediatizar lo inmediato, es decir, someter lo que es irreflexivo e impulsivo a las categorías del pensamiento conceptual que compone y divide. Describir por medio del lenguaje la esencia de la música constituye la más sublime de las paradojas.

8 SV., I, 56 (VII, 132-132).

El lenguaje es el medio propio de la idea («Ideens Medium») ⁹. La música expresa lo sensual, el lenguaje, en cambio, manifiesta lo eidético, lo que se refiere al mundo del espíritu, del pensamiento. Así lo expresa Kierkegaard:

«El lenguaje, considerado como medio, es cabalmente el medio que se determina de un modo absolutamente espiritual. Por eso es el medio propio de la idea. (...) En el lenguaje todos sus elementos sensibles quedan reducidos en cuanto medios a simple instrumento y siempre son negados» ¹⁰.

Por medio del lenguaje el hombre expresa ideas, conceptos. La música también puede expresar ideas pero de un modo accidental, su objeto fundamental es lo sensual. Asimismo el lenguaje que es un medio espiritual puede ser utilizado accidentalmente para expresar estados sensitivos. Ahora bien, su objeto esencial es el espíritu («Aanden»). A pesar de que el lenguaje utilice elementos sensibles, como son las cuerdas vocales, la úvula, la lengua, las partículas de transmisión del sonido... estos elementos son utilizados única y exclusivamente como instrumentos y, por tanto, no guardan ninguna relación con el objeto del lenguaje que es absolutamente espiritual. No sucede lo mismo con otros medios de expresión:

«En la escultura y en la pintura lo sensible no es nunca un simple instrumento sino algo esencial que no debe ser negado constantemente, al revés, que siempre ha de ser considerado formando parte del resto. No cabe duda que sería un esfuerzo desencaminado el que pretendiese eliminar los elementos sensibles en la contemplación de una obra de escultura o de un lienzo, porque con ello anularíamos toda su belleza» ¹¹.

9 SV., I, 57. El lenguaje es expresión de la idea («Udtryk for Ideen») (VII, 136).

10 SV., I, 57 (VII, 137).

11 Ibidem.

En la escultura, en la pintura y en la arquitectura la idea está íntimamente vinculada al medio de expresión y no es posible reducir a simple instrumento el elemento sensible de dicha manifestación. Si prescindieramos de los colores de una pintura, ¿qué quedaría de ella? Lo sensible en estas formas estéticas está intrínsecamente unido al objeto de expresión. No ocurre lo mismo con el lenguaje ni con la música. Lo sensible queda reducido al papel de simple instrumento, y en consecuencia, eliminado.

En este sentido, existe más afinidad entre la música y el lenguaje que entre la música y cualquier otra manifestación artística ¹². A pesar de sus diferentes objetos, Kierkegaard observa ciertas afinidades.

En primer lugar, la música como el lenguaje es un medio de expresión que se dirige a los oídos. Esto no lo hace ningún otro medio ¹³.

En segundo lugar, el elemento propio del lenguaje y de la música es el tiempo. En cambio, el elemento peculiar de todos los demás medios es el espacio. La escultura, la arquitectura, la pintura son medios expresivos que precisan un espacio determinado para su realización. No ocurre lo mismo ni con la música ni con el lenguaje. Además estas expresiones permanecen en el tiempo una vez han sido acabadas de ejecutar. No ocurre lo mismo con el lenguaje o la música. Estos solamente existen en el momento de ejecución. Acabado el momento parece también la expresión. Una ópera, una aria cesa en el momento en que los músicos dejan de tocar los instrumentos. Y lo mismo sucede con el lenguaje. Cuando el hablante cesa de hablar irrumpe el silencio y se acaba la comunicación, aunque el silencio también puede ser vehículo de una determinada idea. En cualquier

12 SV., I, 56 (VII, 135).

13 SV., I, 58. El lenguaje se dirige a los oídos («Sproget henvender til Oeret») (VII, 138).

caso, el lenguaje y la música sólo existen en el momento de ejecutarlos. Dice Kierkegaard al respecto:

«La música sólo existe en el momento de su ejecución. No se puede decir que exista en un sentido propio mientras se la lee en la partitura, y esto por muy diestro que sea el intérprete y aunque le supongamos con la imaginación más viva. Propiamente sólo existe en el momento de ejecutarla. Las restantes artes y sus creaciones respectivas tienen mucha mayor constancia, puesto que se instalan en el espacio sensorial...»¹⁴.

Ahora bien, ¿qué medio de expresión es más perfecto? ¿La música o la palabra? Kierkegaard no responde a la pregunta, aunque nos dice que constituye un error considerar la música más perfecta que el lenguaje¹⁵. Pero ello no implica necesariamente que el lenguaje sea más perfecto que la música. Son dos medios distintos que expresan objetos distintos. Cuanto mejor representen el objeto que les determina tanto más perfecto es el medio de expresión. Así, por ejemplo, la música es más perfecta que el lenguaje cuando representa la sensualidad mientras que el lenguaje es más perfecto que la música cuando el objeto en cuestión es la idea o el concepto.

El lenguaje y la música son, por tanto, dos medios distintos, pero complementarios. Dice Kierkegaard que donde el lenguaje cesa nos encontramos siempre con la música¹⁶. Es decir que la música confina por todas partes el lenguaje. Desde este punto de vista, resulta una insensatez afirmar que la música es superior al lenguaje o viceversa. Cada cual se desarrolla en su campo, en su feudo y no hay lugar para la intersección de esferas.

14 SV., I, 59 (VII, 139).

15 Ibidem. Es un error («Misfortaelse») considerar la música superior al lenguaje.

16 SV., I, 61 (VII, 141).

Lo humano se puede expresar complementariamente mediante la música y el lenguaje. Cuando nos referimos a lo humano en su aspecto sensual, esto es, en lo que atañe a los sentidos, el medio más idóneo de expresión es la música. Pero cuando nos referimos a lo humano en su vertiente intelectual, es decir, reflexivo-conceptual, el canal de expresión más pertinente es el lenguaje.

Hay momentos de la vida humana, momentos de placer o de dolor que no pueden expresarse mediante palabras, que no pueden reproducirse mediante el lenguaje. Frente a ellos las palabras enmudecen. Cuando esto sucede, entonces aparece la música que con su dulce melodía suple la deficiencia del lenguaje y embalsama el alma en un sueño letárgico. De este modo el espíritu penetra en el mundo de lo indecible, de lo inexpresable verbalmente.

Dice Kierkegaard a continuación:

«La música siempre expresa la inmediatez peculiar de lo inmediato. Por eso, relacionada con el lenguaje, aparece también siempre en primer lugar y en último lugar. Con lo que se pone nuevamente de manifiesto lo errado que es afirmar su mayor perfección como medio. La reflexión radica en el lenguaje, y de ahí que éste no pueda expresar lo que es inmediato. La reflexión, pues, mata lo inmediato, y por la misma razón, el lenguaje no puede expresar de suyo la musicalidad»¹⁷.

De suyo el lenguaje no puede expresar la musicalidad. La esencia de la música se le escapa, se le escurre entre las redes conceptuales. Kierkegaard reconoce la paradoja que comete al intentar expresar la musicalidad por medio del lenguaje. Pero no tiene otro recurso. O esto o callar. Opta por hablar pero sin caer en ingenuidades. En el fondo su discurso se sitúa más allá del lenguaje y de la música y, por tanto, es lícito decir que utiliza un *metlenguaje*. Desde este meta-

17 SV., I, 59-60 (VII, 141).

lenguaje habla del lenguaje y de la música asumiendo la paradoja inherente a su tentativa.

El objeto de la música es lo inmediato indefinible, mientras que el objeto del lenguaje es la idea. Según Kierkegaard la pura inmediatez es lo más pobre y lo menos perfecto. Lo voluptuoso, lo sensual es lo más primitivo, lo más ancestral, lo que está más alejado de la elaboración y el raciocinio. Esto es, lo más pobre.

A juicio de otros pensadores lo sensual constituye el motor y la clave de la existencia humana y desde este punto de vista la inmediatez erótica es lo más perfecto y sublime de la existencia humana ¹⁸. Kierkegaard no comparte esta opinión y afirma que la pura inmediatez, objeto de la música es lo más pobre:

«Lo inmediato es indefinible y, en consecuencia, el lenguaje no lo puede apresar. Pero el hecho de que la inmediatez sea indefinible no representa una perfección, sino un defecto» ¹⁹.

En este sentido cabe afirmar que el objeto de la música es más pobre que el objeto del lenguaje, o dicho de otro modo, que la idea es superior a la sensualidad. Ahora bien, aquí se debe matizar porque, como afirma Kierkegaard, existen dos tipos de inmediatez.

Existe la inmediatez determinada espiritualmente («det Umidelbare, aandelig bestemt»). Esta inmediatez queda encerrada en el ámbito del espíritu ²⁰. Según Kierkegaard ésta no puede ser en modo alguno el objeto absoluto de la música. En este caso la música se encuentra en un terreno extraño que no es lo propiamente sensual.

Pero existe otra forma de inmediatez, a saber, cuando ésta se determina de un modo espiritual precisamente para caer fuera de la

18 Ibidem.

19 Ibidem.

20 SV., I, 61. Lo inmediato determinado espiritualmente: 'Det Umidelbare aandeligt bestemmet' (VII, 141).

órbita propia del espíritu²¹. En este caso, la música ha hallado su objeto absoluto («absolute Gjenstand»). Así distingue Kierkegaard ambas formas de inmediatez:

«Para la primera inmediatez es incidental el hecho de que sea expresada musicalmente, lo que importa de manera esencial es que esa inmediatez se convierta en espíritu, y en consecuencia, sea expresada por el lenguaje. Para la segunda, en cambio, lo esencial es que se exprese la música, pues ésta es su único medio de expresión»²².

Por tanto, el objeto de la música es la inmediatez de lo sensible («det sandselige Umiddelbarhed»). La inmediatez determinada espiritualmente constituye un artificioso ensamblaje entre dos objetos absolutamente diferentes, el espíritu y lo sensual. En consecuencia, la inmediatez determinada espiritualmente cae fuera del ámbito de la música y de la esfera del lenguaje.

Dicho esto, concluye nuestro autor:

«La genialidad sensual constituye, pues, el objeto definitivo de la música. Esta genialidad es absolutamente lírica. La música le sirve de ámbito de expansión, donde aquélla vuelca toda su impaciencia lírica. Pues, al estar determinada espiritualmente, viene a ser como una fuerza, una vida, un movimiento e inquietud y sucesión constantes. (...) Así volvemos de nuevo a nuestra tesis de que la genialidad sensual se manifiesta inmediatamente en forma musical»²³.

21 SV., I, 61 (VII, 142).

22 Ibidem.

23 SV., I, 62 (VII, 143).

3. MUSICA Y CRISTIANISMO («MUSIK OG CHRISTENDOMMEN»)

La música, para Kierkegaard, es fenómeno connatural del mundo cristiano²⁴. Con el cristianismo la música alcanzó su máximo esplendor, su culminación. Pero, ¿qué relación guarda la música con la religión cristiana? ¿Por qué defiende el autor este vínculo entre musicalidad y cristianismo?

La música es el medio de expresión de la inmediatez sensual, de la inmediatez excluida del espíritu, es decir, determinada espiritualmente pero en el sentido negativo. Para la música el espíritu es lo negativo, es aquello que no puede expresar, aquello que cae fuera de su órbita. Esta inmediatez marginada y separada abismalmente del espíritu pertenece al cristianismo²⁵. La sensualidad pura aparece por primera vez en el cristianismo. Así lo razona Kierkegaard:

«La sensualidad como principio, fuerza y sistema aparece por primera vez dentro del marco del cristianismo. En este sentido decimos que el cristianismo ha introducido la sensualidad en el mundo. Claro está que para comprender bien esta tesis es necesario entenderla en el sentido de su contraria, a saber, que es el cristianismo el que ha excluido y arrojado del mundo la sensualidad»²⁶.

Y añade:

«La sensualidad, bajo la categorización del espíritu, quedó puesta por primera vez con el cristianismo. Es muy natural, pues el cristianismo es espíritu y éste es el principio positivo que el cristianismo trajo al mundo. Así pues, al enfocar la sen-

24 Ibidem.

25 SV., I, 62 (VII, 142).

26 SV., I, 50-51 (VII, 128).

sualidad bajo la categoría del espíritu, se ve claramente que su significado consiste en ser excluida»²⁷.

El razonamiento de Kierkegaard es indirecto. La música es sensualidad pura. El cristianismo introduce el espíritu en el mundo. La sensualidad queda fuera de la esfera espiritual, y por tanto, es excluida del reino del espíritu. Esta exclusión no se daba en el helénismo por no existir la determinación espiritual. Claro que existía sensualidad en la antigüedad pero no estaba determinada espiritualmente. La sensualidad en el cristianismo es negada y esta exclusión le confiere fuerza y vivacidad. Ante el acoso del espíritu, la sensualidad trata de superar su marginación y esto repercute fundamentalmente en la música. La música que es la expresión de lo sensual, adquiere su máximo esplendor con el cristianismo, porque a través de ella lo sensual se revitaliza y lucha contra el espíritu que es su enemigo.

¿Qué significa negación de lo sensual? No significa ni mucho menos que el cristianismo niegue la materia, o los sentidos, sino que sitúa a ésta bajo el peso del espíritu. El cristianismo descubre que el hombre propiamente es espíritu, lo que no significa rehusar la sensualidad, sino situarla en un estado inferior, extrínseco a la determinación espiritual y, por tanto, secundario. Pero la sensualidad, que es parcialmente negada, reacciona frente a la hegemonía del espíritu. Esta reacción se expresa por medio de la música, que se hace eco de esta sensualidad. Por tanto, como consecuencia del cristianismo, la música consigue su máximo esplendor, su punto álgido. Desde este punto de vista, tiene sentido la afirmación de Kierkegaard de que la música es demoníaca («Misik er det Daemoniske»):

«La música es propiamente un arte cristiano, o dicho con mayor exactitud, el arte que el cristianismo introduce precisamente al excluirlo; y el medio para expresar lo que el cristia-

27 SV., I, 50-51 (VII, 128).

nismo excluye de su esfera y así queda puesto en tanto que excluido. En una palabra, que la música es demoníaca»²⁸.

Aclarada la relación entre la música y el espíritu, entre la sensualidad inmediata y el cristianismo, el autor se dispone a comentar la ópera *Don Giovanni* de Mozart. Esta ópera plasma perfectamente el modo de vida estético, encarnado en la figura de Juan, el seductor. La música que es la expresión de lo sensual negado espiritualmente constituye el medio más idóneo para expresar el contenido del primer estadio existencial, que se caracteriza por la irreflexión y la voluptuosidad desbordada.

4. LA MUSICALIDAD ABSOLUTA DEL DON JUAN («DON JUAN ER ABSOLUT MUSIKALSK»)

Como se sabe, en el primer estadio existencial kierkegaardiano lo que priva por encima de todo es la irreflexión, la sensualidad y la inespiritualidad. El protagonista de la ópera de Mozart, *Don Juan*, personifica perfectamente este *modus vivendi*, esta sensibilidad vital. La forma de expresión más idónea de esta mentalidad sensualista y seductora es sin lugar a dudas la música. El estadio estético queda fuera de lo conceptual, de lo ético, y de las categorías del espíritu. Resulta imposible expresarlo verbalmente, porque el lenguaje comunica ideas, y en el estadio estético lo que priva es lo sensual y no lo eidético. Kierkegaard considera que la más brillante expresión artística de este estadio es la ópera de Mozart titulada *Don Giovanni*. Mozart consigue expresar la esencia de don Juan perfectamente. Según Kierkegaard no existe, ni existirá jamás, una expresión más ajustada a la esencia del don Juan que la ópera de Mozart. He aquí una muestra de sus elogios a Mozart:

²⁸ SV., I, 54. La música es un arte cristiano: 'Musikken er en christelig Kunst' (VII, 133).

«Por medio del *Don Juan* ingresa Mozart en aquella eternidad que no está fuera del tiempo, sino en la temporalidad, en aquella eternidad que no tiene cortinas que la oculten a los ojos humanos, y donde los inmortales no están una vez por todas, sino que incesantemente van ascendiendo en ella a medida que las generaciones se suceden contemplando a esas criaturas inmortales con renovado entusiasmo, con la mirada enardecida y alegre, y caminando si cesar hacia la tumba, para dar paso a otras generaciones que también quedarán transfiguradas con la misma contemplación»²⁹.

Y añade en otro lugar:

«No es nada probable que a Mozart le salga nunca jamás un competidor. La gran suerte de Mozart está en haber logrado una materia que es absolutamente musical en sí misma. Pero si algún otro competidor intentara habérselas con Mozart en plan competitivo, no tendría más remedio que componer el *Don Juan* otra vez»³⁰.

En consecuencia, la máxima expresión de la existencia estética es el *Don Juan* de Mozart. Y ¿por qué? Porque Mozart reproduce de una forma lúcida y transparente la esencia del seductor, del amante de la pura sensualidad. La armonía, el compás, el tono, la vivacidad de la ópera plasma a la perfección la esencia de la vida estética. Resulta imposible expresar mediante la música los estadios éticos y religioso, porque éstos están determinados positivamente por el espíritu, y la música es extrínseca a lo espiritual. En el estadio estético el espíritu existe pero en su forma negativa, es decir, excluido. Es la inmediatez marginada del espíritu.

Don Juan encarna el deseo, la búsqueda del placer. Su objetivo es gozar, gozar y gozar a nivel sensual. Vuela de flor en flor en busca

29 SV., I, 42-43 (VII, 111).

30 SV., I, 46 (VII, 120).

del néctar más exquisito. Pero jamás alcanza la plenitud ni el reposo, porque su inconstancia le impele a seducir otra doncella y después a otra y así indefinidamente. Su esencia es la seducción, la búsqueda constante, pero vacía de sentido. Seduce por seducir, por el mismo gusto de la seducción, sin ninguna finalidad determinada. Así lo describe Kierkegaard:

«Don Juan, en cambio, es un seductor de raíz. Su amor no es psíquico, sino sensual. Y el amor sensual, por definición, no es un amor fiel, sino absolutamente pérfido. O lo que es lo mismo, no ama a una sola, sino que las ama a todas, es decir, las seduce. En realidad solamente existe de momento y en el momento. Y ya sabemos que el momento según su concepto, no es más que una mera suma de momentos, y es así como nos tropezamos con el seductor»³¹.

El don Juan no dirige la mirada a una determinada mujer porque le guste su físico o su cuerpo. Se siente atraído por todas y desea seducir a cualquier mujer sea cual sea su belleza y simetría. El deseo sensual determina su esencia. Cuando tiene el 'objeto' entonces ya dirige la mirada hacia otra presa. No puede reposar. Busca incesantemente y esta persecución estéril y sin fin es lo que más placer le produce. Por tanto, en el estadio estético no hay lugar para la idea ni para la reflexión, y por ello es plenamente musical.

La música de Mozart representa transparentemente esta existencia errante e inquieta del seductor. Esta vivacidad no puede reproducirse verbalmente. Sólo la música se hace eco de ella. Dice Kierkegaard:

«Don Juan desea y este deseo tiene un efecto seductor. El goza con la satisfacción de sus deseos, pero tan pronto como ha satisfecho sus deseos se pone a buscar un nuevo objeto, y

31 SV., I, 83 (VII, 181).

así sucesivamente. Sin duda que engaña, pero no de tal manera que haya planeado de antemano su engaño. Lo que sugestion a las seducidas, engañándolas, es el poderío peculiar de su sensualidad. (...) Porque don Juan no hace más que desear y desear, y contentarse con gozar incesantemente de la satisfacción de sus deseos»³².

La fuerza del don Juan radica en el deseo, en la energía del deseo sensual. Anhela toda la femineidad de cada mujer, y en esto consiste su ímpetu, sensualmente idealizante. Desconoce la prudencia reflexiva y calculadora. Su vida es espumosa como el vino con el que cobra fuerzas, y está siempre en movimiento como los sonidos musicales que acompañan la jovialidad de sus banquetes³³. Es un triunfador nato. Es impulsivo, espontáneo, directo. Ataca sin previo aviso. La música es, pues, el único medio artístico que puede expresar esta fuerza ínsita en el conquistador. Su vitalidad es omnipotente como omnipotente es la ópera de Mozart.

En la ópera don Giovanni domina la acción y alrededor de él se mueven las restantes figuras: el criado Leporello, obligado por don Giovanni a secundar sus aventuras amorosas, Doña Elvira, seducida y abandonada por don Giovanni, todavía enamorada del conquistador, Doña Anna, cuyo padre —el comendador— ha sido muerto por don Giovanni; don Ottavio, prometido de doña Anna e instigado por ésta a vengar la muerte del comendador, y la pareja formada por Zerlina y Masetto, cuyos amores se ven turbados por los manejos de don Giovanni.

En el aria, *Fin ch'han dal vino*, don Giovanni desahoga su desenfadada ansia de vivir, cuya aparente alegría deja entrever la fuerza demoníaca que empuja al protagonista. Kierkegaard descubre en ella la esencia del estado estético, de la sensualidad inmediata, cuya expresión sólo puede ser musical. Concluye el danés:

32 SV., I, 87 (VII, 189).

33 Ibidem.

«Don Juan, en resumen, no tiene ninguna consistencia, sino que más bien es un soplo que se precipita raudo en constante desaparecer. Exactamente como la música, acerca de la cual se puede afirmar que desaparece tan pronto como ha cesado de sonar y que renace solamente en cuanto empieza a vibrar de nuevo»³⁴.

5. ESCUCHAD, ESCUCHAD, ESCUCHAD
EL DON JUAN DE MOZART
(«HOER, HOER, HOER MOZARTS DON JUAN»)

En definitiva, la música de Mozart y en concreto la ópera *Don Giovanni* resulta ser la más sublime expresión del estadio estético personificado en la figura de don Juan el seductor. Este aspecto rítmico, musical del primer estadio existencial kierkegaardiano no ha sido lo suficientemente explicitado y, sin embargo, la musicalidad es su constitutivo esencial.

Los críticos y hermeneutas de la obra de Kierkegaard tratan de describir este estadio sensual por medio de conceptos, de metáforas y comparaciones³⁵. Todo resulta vano, puesto que la inmediatez absoluta no puede ser domeñada por el concepto, ni explicitada por el lenguaje verbal. Sólo la música, sólo Mozart es capaz de comunicar el talante estético, la sensibilidad seductora de la existencia. El análisis conceptual traiciona la misma esencia del estadio estético. El perpetuo deseo de conquistar, las ansias de vivir eternamente, la ebullición continua de anhelos y experiencias victoriosas, todo esto no puede comunicarse por vía del lenguaje. Por ello recomienda Kierkegaard al final de su ensayo que no hay otro camino que escuchar el Don Juan de Mozart:

34 SV., I, 96 (VII, 195).

35 Véase, por ejemplo: E. Padilla, *Libertad estética de don Juan el seductor de Kierkegaard*: Revista de Filosofía de Costa Rica (1978), vol. XVI, n. 44, pp. 193-202; A. Clair, *Le mythe de Faust et le concept kierkegaardien de démoniaque*: Revue Philosophique de Lovain (1979), IV serie, n. 33, t. 77, pp. 24-50; Clive, Geoffrey, *Demonic in Mozart: Music and Letters* (1956), XXXVII, pp. 1-13.

«¡Escuchad el Don Juan! ¡Oíd el comienzo de su vida! Como el rayo se desata de la preñada oscuridad de las nubes de tormenta, así surge don Juan desde el fondo de la seriedad, más rápido y caprichoso que el propio zigzag del rayo y no menos acompasado. Oíd como se lanza sobre la rica variedad de la vida y como se estrella contra sus diques más firmes. Oíd estos sonidos de violín, ligeros como pasos de danza. Oíd los signos de alegría, el júbilo del placer, y la festiva dicha del gozo. Oíd los ecos de su huida brutal, cuando huyendo se adelanta a sí mismo, cada vez más rápido y caprichoso. Oíd la codicia desenfrenada de la pasión, el ruido suave del amor, el susurro de la tentación, el torbellino de la seducción y la calma impresionante del momento... ¡Sí, escuchad, escuchad, escuchad el Don Juan de Mozart!»³⁶.

FRANCESC TORRALBA ROSELLÓ
Cátedra de Metafísica
de la Universidad de Barcelona
del Dr. Eudaldo Forment