

## **KIERKEGAARD Y EL PROYECTO SOBRE EL LADRÓN MAESTRO (1834-1835): EL REBELDE MARGINADO FRENTE AL ORDEN ESTABLECIDO**

### **Kierkegaard and The Master-Thief Project (1834-1835): The Rebel Outcast and The Established Order**

**Nassim Bravo**

Universidad Panamericana (México)

*nbravo@up.edu.mx*

#### **RESUMEN**

Entre 1834 y 1835, Kierkegaard, quien todavía era un estudiante de veintiún años en la Universidad de Copenhague, se interesó en la figura mítica y folclórica conocida como el “ladrón maestro”. Decidió entonces trabajar en un drama que girara alrededor de este personaje y su lucha en contra del orden establecido. Con eso en mente, este artículo tiene dos objetivos. El primero consiste en hacer una exposición general del denominado proyecto del ladrón maestro. Las notas de Kierkegaard sobre el ladrón maestro han permanecido en una relativa oscuridad, de manera que este artículo busca presentarle al lector hispanohablante este trabajo poco conocido del pensador danés. El segundo objetivo es analizar la cuestión filosófica planteada en el proyecto del ladrón maestro, es decir, la cuestión sobre la relación del individuo rebelde y marginado con el orden establecido.

#### **PALABRAS CLAVE:**

*Søren Kierkegaard, individuo, subjetividad, ladrón maestro, mito, literatura danesa.*

#### **ABSTRACT**

In the years 1834 and 1835, Kierkegaard, still a 21-year-old student at the University of Copenhagen, became interested in the mythical character known as the master-thief. He then decided to work on a drama about this character and his struggle against the established order. With this in mind, the paper has two main objectives. First, to offer a complete account of the so-called master-thief project. Kierkegaard's notes on the master-thief have remained in a relative obscurity. This paper aims at exposing this little-known work of the Danish thinker to the Spanish-speaking reader. Second, to analyze the philosophical question raised in the master thief project, that is, the issue about the relationship of the rebel and marginalized individual with the established order.

#### **KEY WORDS:**

*Søren Kierkegaard, individual, subjectivity, master-thief, myth, Danish literature.*

## KIERKEGAARD Y EL PROYECTO SOBRE EL LADRÓN MAESTRO (1834-1835): EL REBELDE MARGINADO FRENTE AL ORDEN ESTABLECIDO

### INTRODUCCIÓN

En el invierno de 1834-1835 Kierkegaard escribió en papeles sueltos una serie de observaciones sobre una figura conocida como el “ladrón maestro [*mestertyv*]”. Al parecer, su intención consistía en escribir un drama o novela sobre dicho personaje. Decía estar sorprendido de que nadie hubiera emprendido antes una obra semejante, pues el tema, según su punto de vista, resultaba idóneo para un “tratamiento dramático” (Kierkegaard, 2011, p. 36; SKS 27, p. 118).<sup>1</sup> Aunque solo le dedicó siete entradas breves a la idea, podría argumentarse que este fue el primer proyecto literario de Kierkegaard, y si bien la figura del ladrón maestro solo se menciona de forma explícita en estas notas, el tema del forajido de corazón noble —el lobo solitario que se enfrenta al orden establecido corrupto y padece la incomprensión y el juicio condenatorio de la sociedad— volverá a aparecer de una u otra manera en la carrera como escritor del pensador danés. Incluso podría sugerirse que el mismo Kierkegaard adoptaría personalmente ese papel, como si estuviera profetizando la dureza con la que sería tratado en los años por venir.

El *mythos* del ladrón maestro es muy sencillo. Se trata básicamente de un forajido con sentimientos nobles que se enfrenta al orden establecido. Dentro de este marco sumamente general, el

---

<sup>1</sup> Para la conveniencia del lector, en este artículo se ofrece en primer lugar la referencia a la traducción en castellano o en inglés —si es que hay alguna disponible— de las obras de Kierkegaard. Para quien desee acudir a la fuente original, se incluye enseguida la referencia a la última edición danesa de las obras de Kierkegaard, señalada con las siglas SKS (*Søren Kierkegaards Skrifter*). Se indica aquí el número de volumen, así como las páginas. Cuando no exista ninguna traducción o esta resulte confusa o equívoca, incorporaré mi propia traducción del texto danés.

ladrón maestro estaría inserto en la misma tradición del arquetípico Robin Hood del folclor inglés de la Edad Media tardía. Sin embargo, aquello que lo distingue del gran paradigma, me gustaría argumentar, es la forma en que se enfrenta al orden establecido, o, mejor dicho, la idea focal que lo empuja a su aislamiento criminal y a su rebelión en contra de la sociedad. La intuición elemental detrás de este planteamiento es que a dicha idea podemos asociarla con la noción de *visión de vida*.

Este artículo tiene dos objetivos. El primero, más general, consiste en hacer una descripción integral del proyecto del ladrón maestro. Como se mencionó, esta serie de notas para un drama constituye el primer trabajo literario de cierta seriedad en la célebre carrera como escritor de Kierkegaard. Bastaría con esto para que el proyecto del ladrón maestro tuviera un interés histórico. El pensador danés, que en 1834 es todavía un estudiante anónimo de veintiún años en la Universidad de Copenhague, comienza aquí a probar suerte en el mundo de las letras. Se trata de un proyecto oscuro que el mismo Kierkegaard olvidaría durante su etapa más madura como autor y es quizá por ese motivo que los comentaristas han olvidado también al ladrón maestro: a la fecha solo existen tres artículos sobre el tema, uno en danés y dos en inglés.<sup>2</sup> Con esto en mente, la meta es presentarle al lector hispanohablante este trabajo poco conocido del joven Kierkegaard.

El segundo objetivo, más específico, es analizar el valor filosófico del proyecto. No se trata de una tarea sencilla. Las notas sobre el ladrón maestro son un trabajo juvenil, incompleto e incluso prematuro, de forma que pretender encontrar ahí la misma

---

2 Los artículos son: Henning Fenger (1971a), “Mestertyven, Kierkegaards første dramatiske forsøg [El ladrón maestro, el primer proyecto dramático de Kierkegaard]”; Sara Katrine Jandrup (2002), “The Master Thief, Alias S. Kierkegaard, and his Robbery of the Truth”; y Nassim Bravo (2015), “The Master-Thief: A One-Man Army against the Established Order”. Los primeros dos artículos se concentran en el aspecto histórico del proyecto, mientras que el tercero tiene como propósito rastrear de forma general la figura del ladrón maestro dentro de la obra de Kierkegaard.

profundidad que en la obra madura de Kierkegaard representaría una labor necia e infructuosa. Como cualquier escritor en ciernes, el joven Kierkegaard experimenta con distintos estilos y géneros (en este caso, el drama). No se requiere demasiado esfuerzo por parte del lector atento para descubrir ahí la influencia poderosa de figuras que él consideraba como modelos para seguir, pensadores como Johan Ludvig Heiberg o el mismo Hegel.

Sin embargo, esto no significa que el proyecto del ladrón maestro carezca por completo de un valor conceptual más allá de su interés histórico o filológico. Se sabe que uno de los temas predominantes en la obra de Kierkegaard, desde *Sobre el concepto de ironía* hasta *La enfermedad mortal*, es el del individuo en su misión existencial de desarrollarse a sí mismo (el elemento *subjetivo*) dentro de un marco establecido (el elemento *objetivo*). Un aspecto fundamental en el pensamiento del danés fue determinar cuáles debían ser los límites de la subjetividad y de la objetividad, o, dicho en términos existenciales, cómo debía ser la relación del individuo con su mundo. Para ilustrar esta cuestión, Kierkegaard reunió a lo largo de su carrera un amplio repertorio de “individuos paradigmáticos”, figuras como Sócrates, Fausto, Johannes el Seductor, Abraham, etcétera. Si tomamos esto en consideración, me gustaría argumentar que el personaje folclórico del ladrón maestro es el primero de estos individuos paradigmáticos en el corpus kierkegaardiano. Desde mi punto de vista, el proyecto del ladrón maestro constituye el primer intento de Kierkegaard por arrojar luz sobre la cuestión de la relación entre el individuo y su mundo; en este caso particular, se trata del individuo rebelde y marginado que se enfrenta al orden establecido. El objetivo de este trabajo consistiría entonces en analizar la naturaleza de dicha relación.

El artículo se compone de dos partes principales. En la primera (apartado 1) intento hacer una descripción del contexto histórico-literario en el que aparece el proyecto del ladrón maestro. La idea de Kierkegaard de componer un drama respondía, como es comprensible, a ciertos estándares —implícitos o explícitos— admitidos en el mundo literario de Copenhague durante las primeras

décadas del siglo XIX. Hay ideas y conceptos kierkegaardianos que solo pueden entenderse de forma cabal teniendo a la vista las exigencias de ese micromundo cultural que era la Dinamarca de la Edad de oro. Como estudiante y aspirante a escritor, Kierkegaard estuvo siempre al tanto de las últimas tendencias en creación y crítica literaria, de modo que es importante conocer estas fuentes primarias para lograr una mejor comprensión de su temprana actividad literaria. En la segunda parte (apartados 2-7), la principal, se encuentra el análisis propiamente dicho del proyecto del ladrón maestro. Se examina ahí, entre otras cosas, el sitio del proyecto dentro del corpus kierkegaardiano, el perfil general del ladrón maestro según la tradición y las fuentes históricas empleadas por Kierkegaard y la cuestión central de la relación del individuo rebelde frente a su mundo.

## 1. EL CONTEXTO LITERARIO DE DINAMARCA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XIX

### A. *La Bildungsroman alemana y el realismo danés a principios del siglo XIX*

En términos generales, el modelo de la *Bildungsroman* todavía ejercía una poderosa influencia en Dinamarca en los primeros años del siglo XIX, especialmente en los años veinte y treinta. Desde la publicación en 1796 de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe —el prototipo indisputable de este género novelístico— se convirtió en un lugar común la noción de que la novela debía mostrar la formación del individuo a través de una multitud de experiencias, reflejando su gradual metamorfosis desde una visión fragmentaria y sin forma de los acontecimientos hasta alcanzar una comprensión integral del mundo y sus relaciones como un todo orgánico. En otras palabras, el objetivo de la novela de formación era ilustrar el modo en que el héroe adquiriría una *visión de vida*.

La impronta de la *Bildungsroman* alemana asumió en Dinamarca —especialmente en el transcurso de los años veinte y en las décadas siguientes del siglo XIX— la forma de un *realismo literario*

que se dividió, a su vez, en varios subgéneros: realismo poético, realismo histórico, realismo dramático, etcétera.<sup>3</sup> Este realismo temprano pretendía construir una imagen literaria de los usos y costumbres de la sociedad de la época,<sup>4</sup> incluyendo también aspectos de la vida cotidiana que anteriormente eran considerados triviales o indignos (desde una perspectiva poética). Por otra parte, si bien es cierto que había un claro intento por alejarse de las imágenes idílicas y de poner un límite a la fusión de la subjetividad del autor con su obra, este nuevo enfoque no buscaba producir una simple calca de la realidad. No se trataba, pues, de un realismo crudo. Antes bien, la visión “realista” consistía en *reproducir poéticamente* la realidad, esto es, en destacar artísticamente los tipos ideales de una sociedad y de los perfiles psicológicos de sus integrantes. La idea era subrayar los aspectos universales y necesarios de la realidad, revelar, desde una perspectiva superior, las leyes inmutables que rigen sobre el todo, demostrando, al mismo tiempo, que “la contingencia que parece gobernar la realidad desde una perspectiva *inmediata* es meramente *aparente*” (Garff, 2006, p. 86-87).

De esta manera, observamos que existe un parentesco entre la *Bildungsroman* y esta particular especie de realismo. Ambos géneros comparten la convicción optimista de que el mundo es, de hecho, un cosmos: un todo ordenado y regido por leyes racionales en el que cada cosa (y personaje) tiene su sitio propio. Hasta cierto punto, habría que admitir que la esencia del modelo alemán, la *Bildung*, pasó a un segundo término en la concepción literaria de los daneses. Mientras que la *Bildungsroman* se concentra en la des-

---

<sup>3</sup> Sobre el realismo danés de los años veinte y treinta, ver el artículo de Joakim Garff (2006), “Andersen, Kierkegaard –and the Deconstructed *Bildungsroman*”. Para una perspectiva más amplia del tema, ver también la obra de Claes Kastholm Hansen (1975), *Den kontrollerede virkelighed. Virkelighedsproblemet i den litterære kritik og den nye danske roman i perioden 1830-1840* [La realidad controlada. El problema de lo real en la crítica literaria y la nueva novela danesa en el periodo de 1830-1840].

<sup>4</sup> No debe confundirse este realismo con la *Hjemstavnsdigtning*, “poesía costumbrista”, de comienzos del siglo XX.

cripción del proceso mediante el cual el protagonista adquiere esta visión integral del mundo, la meta principal de las piezas realistas era dibujar el “cuadro completo” del mundo, la sociedad y sus relaciones. La *Dannelse* de los personajes, que podría traducirse como “formación” o “educación” —el equivalente danés de la *Bildung*—, constituía un elemento más dentro de este cuadro.

### **B. Heiberg y la nueva crítica literaria**

Algunos de los escritores favoritos de Kierkegaard, como Steen Steensen Blicher, Poul Martin Møller y, más tarde, Thomasine Gyllembourg, formaban parte de esta nueva corriente literaria. Aquí nos interesa especialmente el caso de Johan Ludvig Heiberg (1791-1860), quien es una figura esencial para comprender la manera en que Kierkegaard se aproximaba a la literatura.

Además de dramaturgo, Heiberg se consideraba a sí mismo un filósofo —y un filósofo hegeliano, ni más ni menos—, de modo que sus esfuerzos se dividían entre la composición de dramas y la elaboración de una teoría estética que le proporcionara un sustento especulativo a la nueva dramaturgia que deseaba instaurar en Copenhague. Después de una fulgurante campaña apoyada en la creación incesante de exitosos vodeviles (*Kong Solomon og Jørgen Hattemager*, *Aprílsnarrerne*, *Recensenten og Dyret*, *Elverhøj*, entre otros) y la traducción de piezas francesas, principalmente de Eugène Scribe, en 1828 Heiberg se adueñó de la escena danesa, es decir, del repertorio del Teatro Real de Copenhague (Fenger, 1971, p. 87-89). Desde finales de los años veinte y hasta bien entrados los años cuarenta, Heiberg fue el juez supremo en Dinamarca en cuestiones de estética y crítica literaria.

Adelantándose a las lecciones de estética de su mentor, Hegel, Heiberg elaboró una clasificación de los géneros artísticos estructurada en triadas que priorizaba a las obras poéticas en las que se revelaba con mayor fuerza una conciencia de lo universal e ideal por encima de lo particular y concreto. Dicha clasificación apareció por primera vez en una serie de artículos de 1828 dirigidos al también poeta Adam Oehlenschläger (Heiberg, 1861-1862). Años más tarde,

en 1837, Kierkegaard dibujaría en su diario un detallado esquema en el que se ilustraba la teoría de Heiberg (SKS 17, p. 113), lo cual constituye una evidencia de que el estudiante de teología estaba al tanto de los planteamientos dialécticos del dramaturgo.

La jerarquía de géneros heibergiana estaba sustentada en las categorías dialécticas de Hegel, al menos tal como Heiberg las entendía. De acuerdo con este, cada género literario pasa por distintas etapas. En primer lugar, la etapa de la *inmediatez*, seguida por una etapa *reflexiva*, que es la negación de la primera, para concluir en la *etapa especulativa*, la cual constituye una *unidad superior* de las dos etapas precedentes. Dentro del marco general de la historia de la literatura, la etapa inmediata corresponde, según Heiberg, a la poesía lírica, la reflexiva es representada por la poesía épica y, por último, el drama encarna la síntesis unificadora de la etapa especulativa.<sup>5</sup>

Es obvio que el esquema de Heiberg se apoya en categorías hegelianas y, hasta cierto punto, intenta reproducir los movimientos dialécticos del filósofo alemán. Aun así, algunos comentaristas como George Pattison (2003, p. 321) y Brian Söderquist (2007, p. 177) sostienen que la interpretación que Heiberg hace de Hegel es *sui generis* y que, en ese sentido, resulta bastante original. Tal vez la diferencia más importante reside en la importancia histórica que ambos pensadores le adjudicaban al arte y, más específicamente, a la poesía. Mientras que en Hegel es claro que el arte desempeña un papel más bien limitado en comparación con la religión y la filosofía, en el sentido de que en un contexto actual ya no se puede decir que la literatura siga funcionando como vehículo de la verdad, Heiberg, en su posición de dramaturgo y esteta, consideraba

---

<sup>5</sup> En la estética de Hegel, en cambio, vemos que la inmediatez corresponde a la épica y la reflexión a la lírica. Es preciso tener en cuenta que el esquema de Heiberg apareció antes que *Las lecciones de estética* de Hegel, de modo que es muy posible que el poeta no se diera cuenta de la modificación que estaba introduciendo en la estructura dialéctica del maestro alemán. Aunque Kierkegaard finalmente aceptó la jerarquía heibergiana, también se percató de que tendría más sentido comenzar con la épica, como muestra la historia de la poesía (Kierkegaard, 2011, p. 121; SKS 27, p. 141).



que el arte, en unión con la filosofía, era indispensable en la época contemporánea como el instrumento supremo para lograr que el gran público se hiciera consciente de su destino (Söderquist, 2007, p. 177-178). Para decirlo de otra forma, el proyecto filosófico y estético de Heiberg era al mismo tiempo un proyecto pedagógico.

Por otro lado, aunque Heiberg emplea la tradicional mecánica hegeliana de la negación y la negación de la negación, nos da la impresión de que su jerarquización refleja un proceso más bien lineal de los géneros literarios “menos conscientes” a los “más conscientes”, de los más inmediatos y subjetivos a los más reflexivos y universales. Resulta poco sorprendente que en la cima de esta jerarquía se encuentre el drama y, dentro de los subgéneros dramáticos, el vodevil, la especialidad de Heiberg. Si bien Henning Fenger (1971) argumenta que este no tenía la intención de crear una tabla en la que se mostrara cuáles eran los géneros más “perfectos” (p. 138), no podemos ignorar el hecho de que el escrito donde desarrolla su esquema es un análisis crítico que trata de demostrar la *imperfeción* de la poesía de Oehlenschläger, uno de los autores más populares de la época. Desde el punto de vista de Heiberg, la poesía de Oehlenschläger ha fracasado porque sus obras han permanecido dentro del ámbito de lo *subjetivo e inmediato*; dicho de otro modo, Oehlenschläger ha sido incapaz de crear una frontera clara entre su propia personalidad y su producción literaria, lo cual constituye un impedimento para que una verdad más universal (y no meramente subjetiva) se revele a través de sus escritos. Esto último le presenta la ocasión a Heiberg (1861-1862) para desarrollar una nueva triada dialéctica, ahora dentro del subgénero dramático de lo cómico. Dicha triada está compuesta por el *capricho* (= lo inmediato), la *ironía* (= lo reflexivo) y el *humor* (= lo especulativo). Sobra decir que, para Heiberg, Oehlenschläger se ha estancado en el estadio inmediato del capricho.<sup>6</sup> Sus obras,

---

<sup>6</sup> Es interesante observar que, diez años más tarde, en 1838, Kierkegaard usará exactamente la misma crítica en su reseña de la novela de H. C. Andersen, *Solo un músico*.

en consecuencia, no exponen conceptos universales, sino tan solo sus experiencias individuales.

Frente a la “comicidad caprichosa”, la ironía representa un primer distanciamiento reflexivo de la mera subjetividad. Sin embargo, Heiberg (1861-1862) se da cuenta de que el ironista considera su propia perspectiva irónica como el criterio último de la realidad y, por consiguiente, permanece en un estado irracionalmente parcial e insostenible (p. 67). Aunque Heiberg no prosigue con su análisis de estas categorías, es posible deducir que el máximo grado de conciencia, la síntesis unificadora, corresponde a la etapa del *humor*.

Los experimentos estético-hegelianos de Heiberg constituyen probablemente la mejor elaboración teórica del ideal de la corriente realista en la literatura danesa de los años veinte y treinta. Heiberg, al igual que otros escritores de su generación, tenía la convicción optimista de que el mundo es un todo ordenado y de que la literatura debía reflejar este orden superior. No es una casualidad, pues, que Heiberg considerara a Hegel y a Goethe como los dos genios más grandes de la época. Ambos habían dibujado magníficamente en sus obras, filosóficas o literarias, el carácter orgánico de la realidad. Mientras que Goethe les proporcionó a sus personajes, especialmente a su Wilhelm Meister, una visión de vida [*Livsanskuelse*], Hegel fue más lejos y construyó toda una visión de mundo [*Verdensanskuelse*]. El proyecto heibergiano, literario y filosófico a la vez, intentaría años más tarde fusionar ambas visiones en un único género máximo: *la poesía especulativa*. Mientras tanto, Heiberg creyó que el vodevil, género usualmente juzgado como inferior, era el tipo de poesía que mejor cumplía con esta función. El vodevil, con sus caricaturas absurdas y sus diálogos ingeniosos, sus intrigas de farsa y sus números musicales, satisfacía, en efecto, el gusto básico del gran público danés. Pero, visto desde la perspectiva superior de la conciencia humorística, revelaba crudamente el carácter ridículo e insignificante de todo

lo que hay de particular frente a la universalidad del concepto filosófico. Demostraba, en pocas palabras, la vanidad de todo.<sup>7</sup>

En esta situación se encontraba el mundo de la literatura en Dinamarca a principios de los años treinta, que es cuando Kierkegaard comenzó la redacción de sus diarios. Heiberg continuaría profundizando sus planteamientos durante los siguientes años y otros pensadores como H. L. Martensen y el mismo Kierkegaard también aportarían sus propias reflexiones a la discusión. Ahora pasemos al análisis del proyecto sobre el ladrón maestro de Kierkegaard.

## **2. EL SITIO DEL PROYECTO DEL LADRÓN MAESTRO DENTRO DE LA OBRA DE KIERKEGAARD**

Kierkegaard desarrolló su idea acerca del ladrón maestro entre septiembre de 1834 y marzo de 1835. El proyecto, o, mejor dicho, esbozo de proyecto, ocupa solo cuatro papeles sueltos, de los cuales el primero se divide en seis entradas. Es decir, apenas ocho entradas en total (Kierkegaard, 2011, p. 36-40; SKS 27, p. 118-123). Como se sabe bien, la extensión de los diarios de Kierkegaard es enorme. La gran mayoría de este material fue organizada por el propio autor en cuadernos rotulados. Los documentos que quedaron fuera de este monumental trabajo editorial (por parte de Kierkegaard) tradicionalmente han recibido el nombre de “papeles sueltos [*løse Papirer*]”, e históricamente han corrido con una suerte no siempre feliz, pues buena parte de ellos simplemente se ha perdido, mientras que el resto ofrece complicados problemas de clasificación. Esto ocurre especialmente con los papeles sueltos de la época juvenil o universitaria de Kierkegaard. En el momento de la muerte del escritor, dichos papeles estaban depositados en una caja de cartón marcada con la letra “A” y el título “Diarios y

---

<sup>7</sup> Heiberg desarrolló esta teoría en su “manifiesto del vodevil” de 1826, *Om Vaudivillen som dramatisk Digtart og dens Betydning paa den danske Skueplads* [Sobre el vodevil como género poético y su importancia para la escena danesa].

artículos semejantes de una época antigua [*Journaler og andet Slight fra en ældre Tid*]. Es dentro de este conjunto poco homogéneo —el cual incluye apuntes variados sobre teología, filosofía y estética— que encontramos los papeles acerca del ladrón maestro.

Por fortuna, las ocho entradas dedicadas a este tema están fechadas. La primera entrada fue redactada el 12 de septiembre de 1834. Hay una entrada más de septiembre, luego tres escritas el mismo día, el 29 de enero de 1835, y las restantes están fechadas en diciembre, febrero y marzo, respectivamente.

Justo antes de comenzar a trabajar en esta idea, Kierkegaard estaba inmerso en sus estudios de teología en la Universidad de Copenhague. Algunos meses antes, había empezado a asistir al curso sobre filosofía del cristianismo (correspondiente al semestre de invierno entre noviembre de 1833 y abril de 1834) de su profesor, mentor y amigo Frederik Christian Sibbern (1785-1872), y las entradas de su diario redactadas antes de las notas sobre el proyecto del ladrón maestro abordaban temas teológicos, especialmente la cuestión de la predestinación. No es claro el motivo por el cual Kierkegaard se interesó de forma repentina en el tema del ladrón maestro —proyecto orientado más a lo estético que a lo teológico—, pero tal vez tuvo algo que ver con la representación de la ópera *Fra Diavolo* en el Teatro Real de Copenhague. La pieza, representada por vez primera en Dinamarca el 19 de mayo de 1831, tenía como protagonista al bandido italiano del mismo nombre, Fra Diavolo, uno de los “ladrones maestros” que Kierkegaard utilizaría como modelo para su propio proyecto. El estudiante danés era un visitante asiduo del Teatro Real, de manera que no es poco probable que estuviera familiarizado con esta ópera.

En cualquier caso, después del 15 de marzo de 1835, fecha de la última entrada, el proyecto del ladrón maestro es interrumpido abruptamente y no se lo vuelve a mencionar sino hasta 1837, en una nota marginal donde Kierkegaard (2013) recuerda su “juvenil y romántico entusiasmo por el ladrón maestro” (p. 43; SKS 17, p. 134). Naturalmente, tan solo podemos especular acerca de los motivos

que lo condujeron a abandonar su incipiente proyecto dramático, si bien cabe pensar en la aparición de otras tres figuras literarias, Fausto, Don Juan y Ahasverus (mejor conocido como el *Judío errante*), que por ese entonces comenzaron a captar su atención.

Si tomamos lo anterior en cuenta, es decir, el espacio mínimo que ocupa el ladrón maestro dentro de la vastísima producción literaria de Kierkegaard, podríamos preguntar: ¿qué razón hay para interesarnos en un proyecto incompleto que, visto desde casi cualquier perspectiva, no es más que un ejercicio poco original de juventud? Me parece que no es una cuestión menor el puesto que ocupa el ladrón maestro, desde un punto de vista cronológico, dentro del corpus. Aunque existen entradas en el diario anteriores a 1834, concretamente apuntes acerca de exégesis e historia eclesiástica relacionados con cursos de teología impartidos en la Universidad de Copenhague entre 1830 y 1834, todo indica que el ladrón maestro constituye la primera empresa literaria a la que Kierkegaard se dedicó con cierta seriedad. Es indudable que el proyecto a veces se pierde en lo fragmentario, resulta inconexo y carece de una trama más elaborada aparte de la idea central del delincuente rebelde que se enfrenta a la autoridad. Sería poco razonable intentar descubrir el brillante genio literario del Kierkegaard maduro en este experimento juvenil. En cambio, son dignas de mención las intuiciones precoces que descubrimos en el ladrón maestro, nociones embrionarias que florecerán más tarde en la obra del gran pensador danés. Principalmente la idea de una convicción vital, esto es, una visión de vida que desde el interior mueve al corazón humano a hacerlo todo y a sacrificarlo todo.

### **3. EL PERFIL DEL LADRÓN MAESTRO**

La principal característica del paradigma implícito del ladrón maestro, Robin Hood, es un profundo sentido de la justicia. De acuerdo con el mito popular, que es el que aquí nos interesa, Robin Hood y su compañía de bandidos, sus *merry men*, se dedican al pillaje en el bosque de Sherwood. Les roban a los ricos para

alimentar a los pobres. Sus delitos son excusados por el pueblo porque su causa es justa; Robin Hood es, en suma, un luchador social. Antes que un marginado o un criminal, es un héroe popular.

Si quisiéramos entender la lógica de semejante bandido, descubriríamos una premisa muy sencilla: “es necesario proteger al desamparado de la opresión del tirano” o “hay que redistribuir la riqueza” o “es preciso corregir los abusos de la justicia convencional”. El “ladrón noble” opera con una lógica muy simple. Kierkegaard (2011), aunque nunca menciona directamente al mítico bandido de Sherwood, sí se refiere a este rasgo típico: “[...] es notable que se lo imagine [al ladrón maestro] robando al rico para ayudar a los pobres, lo cual ciertamente demuestra nobleza y que él no roba para su propio provecho” (p. 37; SKS 27, p. 118). En este caso, Kierkegaard hace alusión a un bandido danés real llamado Peder Mikkelsen (1762-1809). Aunque la historia de Mikkelsen no tenía nada de notable —su gran hazaña consistía en haber huido de prisión en un par de ocasiones (Hansen, 1834)—, la tradición oral parece haberle atribuido un carácter magnánimo que no escapó a la atención de Kierkegaard. Nuestro joven escritor en ciernes, que en 1834 tiene solamente veintiún años, no deja de apuntar cándidamente los lugares comunes correspondientes:

Pero especialmente debemos recordar que con esta idea no se piensa en absoluto solo lo malo, el robo, etcétera, como móvil único y exclusivo. Todo lo contrario, se piensa más bien en un ladrón maestro provisto de bondad, amabilidad, generosidad, sumadas a una extraordinaria disciplina, astucia, ingenio. Un ladrón que en realidad no robaba por robar, es decir, por apropiarse de los bienes ajenos, sino por alguna otra razón. (Kierkegaard, 2011, p. 37; SKS 27, p. 118)

Hasta aquí el ladrón maestro no se distingue en nada del modelo de Robin Hood. Me parece que el primer signo de que Kierkegaard desea construir algo diferente lo encontramos en las primeras líneas de la primera entrada. Leemos ahí que el ideal del bandido noble es un lugar común cultural. Casi todas las na-

ciones, admite Kierkegaard, poseen un ideal del ladrón maestro. Estos ideales adoptan peculiaridades propias del pueblo del que han surgido y, no obstante, todos ellos cuentan asimismo con las características comunes que hemos nombrado (Kierkegaard, 2011, p. 36; SKS 27, p. 118). Pero, por otro lado, Kierkegaard se admira de que nunca se le haya ocurrido a nadie elaborar *dramáticamente* la idea del ladrón maestro.

Desde luego, el desarrollo literario de una figura como el ladrón maestro no solo existía ya, sino que era especialmente abundante, incluso en autores cercanos a la época de Kierkegaard como los hermanos Grimm, Walter Scott y Friedrich Schiller. Lo que nos llama la atención es la distinción implícita que se hace entre el folclor y la construcción dramática. Según parece, Kierkegaard supone que la figura popular se encuentra arraigada en una base común de la que se nutren todas las culturas y que es relativamente simple: el ladrón de buenos sentimientos que hace justicia por su propia mano, mira por el más desprotegido, etcétera. El héroe folclórico es unidimensional, por así decirlo; toda su fuerza reside en un único aspecto que el mito acentúa. Un tratamiento dramático, por su parte, exige un desarrollo de los personajes mucho más sofisticado, especialmente en la dramaturgia neoclásica y romántica predominante en los últimos años del siglo dieciocho y los primeros del diecinueve.

Podría decirse que el ladrón maestro del folclor se nos muestra desde el comienzo en su forma acabada. En cambio, un ladrón maestro elaborado dramáticamente necesita un trasfondo más complejo. Su personalidad no se explica únicamente por las circunstancias actuales en las que tiene lugar el relato, es decir, la injusticia predominante, el régimen opresor de un tirano, etcétera, sino también por sucesos traumáticos que ha padecido, su educación, las relaciones que entabla con el resto de los personajes del drama y otros elementos parecidos. En otras palabras, el héroe dramático cuenta con una biografía. A través de su propia historia el héroe obtiene un aprendizaje, una forma integral de comprender el mundo, es decir, adquiere una *visión de vida*.

#### 4. KARL VON MOOR Y LOS BANDIDOS DE SCHILLER

Para ilustrar lo anterior, me gustaría tomar como ejemplo otro de los grandes modelos del ladrón maestro en la literatura clásica: Karl von Moor del drama *Los bandidos* de Schiller.

Desde el primer acto se nos muestra el contexto familiar del protagonista. Karl es el mayor de los dos hijos de un anciano conde, Maximilian von Moor, quien vive en compañía de su otro hijo, Franz, y de la novia de Karl, Amelia. Se nos explica que Karl ha llevado una vida de excesos durante su juventud, pero que ahora está dispuesto a reformarse y a implorar el perdón de su padre. Pero Franz, quien desea apoderarse de la hacienda familiar, urde un plan para hacer creer al conde que su hijo se ha entregado a una vida criminal. El viejo, enfermo y agotado, termina por creer la mentira de Franz y arroja una maldición sobre Karl. Cuando este se entera de que su disculpa no ha sido aceptada y que encima de todo ha sido repudiado por su padre, decide convertirse en el capitán de una compañía de ladrones.

El desarrollo del drama de Schiller nos sugiere que, a causa de esta decepción familiar, el protagonista ha llegado a la conclusión de que la justicia objetiva es imperfecta, se percató de que a pesar de su contrición sincera y de sus buenas obras, perderá su herencia —que por derecho le corresponde— y el amor de su padre. En consecuencia, se convence de que la justicia es algo que debe realizarse al margen de la ley y de manera subjetiva. Esta convicción, la cual ha obtenido gracias a su experiencia personal, es la que determina su conducta en el resto de la obra.

Vemos, entonces, que el ladrón maestro del folclor posee un sentido de justicia de un modo natural e inmediato, si se nos permite la expresión; él mismo, podría decirse, es un símbolo de la justicia. En contraste, el comportamiento del ladrón maestro dramatizado es el resultado de un sistema de creencias que se ha adquirido gradualmente en el transcurso de la vida del sujeto.



## 5. EL CARÁCTER SATÍRICO Y HUMORÍSTICO DEL LADRÓN MAESTRO

Kierkegaard se sorprende, como hemos mencionado más arriba, de que nadie haya pensado en escribir un drama sobre el ladrón maestro, así que hemos de suponer que no conocía el drama de Schiller.<sup>8</sup> Aun así, los paralelismos entre el bandido kierkegaardiano y el schilleriano son indudables: los dos están enamorados, se enfrentan a la autoridad por una afrenta cometida en el pasado, son marginados por la población, desprecian a sus colegas bandidos a pesar de verse obligados a colaborar con ellos (Kierkegaard, 2011, p. 37-38; SKS 27, p. 118-119), etcétera.

En la siguiente entrada, Kierkegaard (2011) introduce la noción de que el ladrón maestro es movido por una idea:

Este ladrón maestro aceptaría su crimen con osadía y franqueza (por ejemplo, Kagerup) y sufriría el castigo debido como un hombre consciente de haber vivido por una idea. Precisamente por eso, él reconoce en lugar de negar la realidad del Estado —como podría decirse— en su vida. Solo se opone al abuso. También podríamos imaginarlo como alguien que quiere burlarse de la justicia, pero en ese caso se trataría de una especie de burla sobre todas las cosas y una declaración en acto de la

---

<sup>8</sup> De hecho, Kierkegaard tenía en su biblioteca personal la edición en 12 volúmenes de la obra reunida de Schiller (*Schillers sämtliche Werke*). Aunque esta edición data de 1838 (mientras que las anotaciones del ladrón maestro provienen de 1834-1835), Kierkegaard anteriormente había sido dueño de otra edición de la obra reunida, esta de 1830, cuyos volúmenes estaban firmados con su nombre y que en 1833 se la obsequió a un joven estudiante llamado Christian Seidelin. Por último, *Los bandidos* se representó en el Teatro Real de Copenhague ni más ni menos que en 1834. Piénsese que, después de la muerte de Goethe en 1832, los dos poetas alemanes, Goethe y Schiller, se convirtieron prácticamente en un objeto de culto dentro de los círculos literarios de la capital danesa, algo que no pudo pasar desapercibido para Kierkegaard. Tomando esto en cuenta, Andrés Nagy (2008), por ejemplo, no se resiste a sugerir que el ladrón maestro se inspira en la obra de Schiller (p. 173). Sin ir tan lejos, no es demasiado difícil admitir que Kierkegaard ya desde esta época debía estar interesado e incluso familiarizado con el pensamiento del poeta alemán. Acerca de la edición de las obras de Schiller de 1830, ver el magnífico artículo de H. P. Rohde (1967), “Søren Kierkegaard som Bogsamler [Søren Kierkegaard como coleccionador de libros]”, y la famosa obra de Henning Fenger (1980), *Kierkegaard, The Myths and Their Origins*.

completa vanidad de su idea. Él jamás olvidaría la sinceridad y confesaría su delito, una vez que reconociera cómo logró engañar al derecho (p. 38; SKS 27, p. 119).

Una vez más constatamos el parecido con Karl von Moor. Al final del drama de Schiller, cuando se desata el nudo y se descubren las maquinaciones de Franz, el héroe decide entregarse a la justicia, a la cual, por cierto, nunca dejó de reconocer. En otras palabras, Karl es consciente de que su estilo de vida es criminal y oprobioso, un punto en el que insiste y que no cesa de recordarles a los miembros de su compañía, a quienes aconseja siempre que renuncien a esta clase de existencia y busquen un modo de vida honrado. Si se ha obstinado en seguir la carrera del delito, ha sido por una convicción completamente personal. En el pasaje citado, Kierkegaard menciona el nombre de otro ladrón danés histórico, Søren Andersen Kagerup, quien había sido ejecutado en 1832, dos años antes del proyecto del ladrón maestro. Según el reporte de un pastor a quien Kierkegaard conocía y admiraba, Carl Holger Visby (Kirmmse, 1996, p. 13) —quien hasta 1830 había sido capellán de la prisión en Christianshavn—, Kagerup, tras haber sido arrestado por un robo irrelevante, admitió sin reparos su crimen y aceptó la sentencia de los tribunales (Visby, 1832). Al parecer, Kierkegaard se sintió impresionado con la franqueza de Kagerup.

El héroe kierkegaardiano apela también a esta idea subjetiva para justificar su comportamiento. De forma parecida, admite la validez de la justicia del estado. Desde esta perspectiva particular, la dialéctica entre la justicia subjetiva y la justicia objetiva se asemejaría a la que encontramos en *Antígona*, el drama clásico de Sófocles. El presupuesto básico en esta clase de tragedia es el dilema de la conciencia ética del protagonista que se esfuerza —infructuosamente, como se revela al final— por conciliar su visión de vida personal con las exigencias universales de la ley. La tensión se produce cuando una voluntad individual, la del héroe trágico, colisiona con una serie de normas aceptadas en un contexto histórico y cultural concreto (en el caso de *Antígona*, es el choque entre el deseo piadoso de la

heroína por darle sepultura a su hermano y la prohibición expresa del rey Creonte, personificación de la ley y el estado). Naturalmente, el supuesto en este planteamiento es que ya existe un sistema de creencias establecido y admitido como válido de forma objetiva, al cual se opone una conciencia individual. Como sugerirá Martensen (1838) algunos años más tarde, lo trágico funciona con “categorías mundanas” (p. 361).<sup>9</sup>

De acuerdo con la entrada que hemos citado más arriba, parece que Kierkegaard pretende ir más allá de estas “categorías mundanas”. Ahí dice que la rebeldía del ladrón maestro podría imaginarse como “una especie de burla sobre todas las cosas”, lo cual implica, en consecuencia, “una declaración en acto de la completa vanidad de su idea”. Mientras que en la tragedia clásica se toma la parte por el todo, es decir, se le da una validez objetiva a la moral convencional, Kierkegaard propone un escenario en el que todo se convierte en un objeto de burla para su protagonista; todo, incluso su propia idea, se nivela en el plano de la insignificancia o, como leemos en la entrada, se transforma en una *vanidad* [*Forføngelighed*]. Más adelante, Kierkegaard (2011) insiste en la necesidad de que su ladrón maestro posea un gran sentido del humor, el cual, señala, *puede* armonizar con su insatisfacción (p. 38; SKS 27, p. 119).

Esta breve digresión acerca del humor del ladrón maestro parece no explicar demasiado, pero si la analizamos con cuidado y prestamos atención al contexto que la rodea, tal vez podamos comprenderla mejor y completar algunos vacíos. En primer lugar, pensemos en lo que significa que alguien *se burle de algo*. Una alternativa, la más simple, es que el sujeto sea un loco o un imbécil, es decir, que carezca de un entendimiento de las cosas. La otra alternativa es precisamente lo contrario de lo anterior: que

---

<sup>9</sup> La categoría mundana, es decir, la validación de una institución terrena como una realidad absoluta, se contraponen a las más elevadas “categorías especulativas” que, según Heiberg, son propias del subgénero cómico.

el sujeto posea un entendimiento cabal de las cosas. Alguien que se percata de una contradicción esencial dentro de un sistema de creencias, una institución, una costumbre, etcétera, puede intentar revelar dicha contradicción por medio de la burla o la sátira. En este sentido, Kierkegaard resalta que el carácter del ladrón maestro es *satírico* y lo compara con otra figura del folclor medieval, Till Eulenspiegel, un “bufón” que viajaba por Alemania gastando bromas y burlándose de las costumbres de la burguesía y los aristócratas de la época. Eulenspiegel se mostraba como un necio para dejar al descubierto la necesidad de los demás, aspecto en el que se parece a Sócrates, quien se reconocía a sí mismo como ignorante a la vez que destacaba, por medio de la ironía, las contradicciones de un saber aparente y de una época en decadencia.

Aquello que les permite a Sócrates y a Eulenspiegel ridiculizar el orden establecido es una conciencia superior e integral que les muestra las contradicciones de una realidad que los demás estiman como absoluta. Sócrates como ironista y Eulenspiegel como satírico hacen patente, por medio de sus burlas, que el valor de estas realidades es meramente relativo. Podría argumentarse que Kierkegaard deseaba atribuirle a su ladrón maestro una conciencia semejante. Se sabe que, antes de elegir el tema de la ironía para su disertación de teología, Kierkegaard (2013) consideró la posibilidad de escribir acerca del concepto de sátira entre los antiguos (p. 115; SKS 17, p. 241). Quizá el proyecto del ladrón maestro constituye un antecedente de este interés temprano por la sátira.

Kierkegaard indica que este “gran sentido del humor” de su héroe, que aquí hemos intentado asociar con la conciencia superior del satírico, podría también estar en consonancia con su insatisfacción frente a la autoridad. Esto significa que existe una diferencia entre la idea particular que ha llevado al ladrón maestro a enfrentarse al orden establecido (como una injusticia de la que ha sido víctima en el pasado, por ejemplo) y la comprensión integral que le permite burlarse de todo, incluida esta misma idea. A esta posición superior que se eleva por encima de las particularidades y las reduce a un valor puramente relativo podemos relacionarla,

desde mi punto de vista, con el concepto de *humor* que Heiberg había expuesto en su crítica a Oehlenschläger.

## 6. VISIÓN DE VIDA Y VISIÓN DE MUNDO

Las entradas acerca del ladrón maestro adoptan simultáneamente dos perspectivas distintas, aunque emparentadas:

(a) *Visión de vida*: el protagonista cuenta con una *idea personal* que lo mueve a enfrentarse al orden establecido. Si bien Kierkegaard no aclara en ninguna parte en qué consiste dicha idea, sí dedica algunas líneas para desarrollar el carácter y las relaciones personales de su bandido, y subrayar el valor determinante que tiene esta idea sobre su conducta. Esto lo vemos principalmente en la entrada del 29 de enero de 1835 (Kierkegaard, 2011, p. 39; SKS 27, p. 119). Ahí leemos que el ladrón maestro tiene una novia que, en virtud de su amor, pasa por alto el lado “malo” de su amado, aunque también trata de convencerlo de que abandone su vida criminal. También menciona a una anciana madre que lo ama mucho y que se angustia por los extravíos de su hijo. Estas dos figuras, análogas a los personajes de Amelia y el conde en *Los bandidos*, cumplen la función de mostrar el contraste entre el submundo criminal del ladrón maestro y la existencia “éticamente correcta” de una familia convencional. El ladrón maestro (al igual que Karl von Moor en el drama schilleriano) desearía reunirse con su novia y no causarle más disgustos a su madre (o a su padre, en el caso de von Moor). De hecho, se nos revela que se siente desdichado con su actual situación. Detesta verse obligado a asociarse con otros criminales y le resulta amargo descubrirse “estigmatizado” e “incomprendido” por el resto de la sociedad. Sin embargo, está dispuesto a sufrirlo todo por su idea. Por lo demás, únicamente se nos indica que esta idea nace de una “grave insatisfacción” (Kierkegaard, 2011, p. 40; SKS 27, p. 119).

Puesto que en este “drama” no hay un nudo, tampoco hay un desenlace. En realidad, parece que a Kierkegaard no le interesaba elaborar una trama más compleja. Lo importante era destacar la

cualidad de esta idea como el centro de gravedad de la personalidad del héroe. El valor de los acontecimientos particulares y el carácter de la relación del protagonista con los demás personajes se determinan precisamente a través del filtro de la idea. Mientras que, en una primera etapa, los casos concretos (acontecimientos y relaciones) se muestran como contingentes y fragmentarios, con la introducción de la idea adquieren un sentido especial. Desde este nuevo enfoque, ya nada es fortuito. A esta idea, me gustaría sugerir, podemos relacionarla con la *visión de vida* que los autores de la *Bildungsroman* intentaban desarrollar en sus protagonistas.

La visión de vida, interpretada de esta manera, está ligada esencialmente al protagonista y a su historia personal. Aunque gracias a ella el héroe es capaz de interpretar la totalidad de los hechos, se trata en última instancia de una visión individual.<sup>10</sup> La tesis de la visión de vida, que en el proyecto del ladrón maestro es apenas desarrollada, tendrá un eco importante en la obra posterior de Kierkegaard. En 1838, en la reseña *De los papeles de alguien que todavía vive*, Kierkegaard argumentará que un buen novelista debe poseer una visión de vida que unifique y proporcione un cierto orden a sus experiencias vitales; de otro modo, la existencia real del escritor de novelas tendrá un carácter fragmentario y, en consecuencia, sus personajes ficticios sufrirán del mismo defecto. De manera parecida, el célebre “elígete a ti mismo” que Kierkegaard propone en la segunda parte de *O lo uno o lo otro* sugiere que el desarrollo existencial de la subjetividad requiere en primera instancia de la adopción de una visión de vida. Se trata, pues, de una implicación filosófica decisiva en el pensamiento del danés. Si la evolución del

---

<sup>10</sup> El término danés que traduzco como “visión de vida” es *Livanskuelse* (o *Livs-Anskuelse*). Esta expresión se encuentra emparentada con el término alemán *Lebensanschauung*, que también suele traducirse como “visión de vida” o “concepción de vida”. El sustantivo danés *Anskuelse*, derivado del verbo *at anskue* [considerar, observar], se emplea de forma coloquial para referirse a una *opinión* (personal). De modo secundario, también puede referirse a una *intuición* en el sentido de conocimiento *inmediato*.

individuo es un tema central en la obra de Kierkegaard, el núcleo y condición de dicha evolución es la visión de vida, sugerida por primera vez en este precoz proyecto literario de 1834-1835.

(b) *Visión de mundo*: Mientras que la visión de vida “individual” parece tener sus raíces en la concepción tradicional de la *Bildungsroman* alemana, el carácter *humorístico* del ladrón maestro parece estar inspirado en la corriente realista de la literatura danesa y, de un modo más específico, en el enfoque especulativo que Heiberg deseaba imprimir en su dramaturgia. A través de la exposición humorística, se revela, por un lado, la cualidad contingente y relativa de los hechos concretos considerados en su particularidad (el valor objetivo de la justicia convencional, la importancia de los deseos personales del protagonista, etcétera), y, por el otro, se intenta mostrar, por contraste, el carácter necesario, orgánico y universal de la totalidad. En este sentido, el ladrón maestro desempeñaría la función de un Sócrates que, mediante su sátira, expone las contradicciones del orden establecido con el fin de cimentar el camino para la revelación de una verdad superior. El resultado ideal de la exposición humorística es una *visión de mundo* integral.

## 7. ¿INDIVIDUALIDAD O UNIVERSALIDAD?

La brevedad y el carácter fragmentario de las entradas sobre el ladrón maestro hacen que cualquier intento de desarrollo conceptual tenga que permanecer, desafortunadamente, en un cierto estado de ambigüedad. No debemos olvidar tampoco que este es el primer proyecto literario de Kierkegaard, de modo que no es imposible que él mismo no tuviera una completa claridad acerca de la idea que quería elaborar dramáticamente. La pregunta que debemos plantear —y que el mismo Kierkegaard se plantearía constantemente— es si la visión de vida ha de fundarse en la experiencia individual o en un enfoque universal como el que proponía Heiberg.

En esta etapa de la carrera del escritor danés no creo que se pueda ofrecer una respuesta definitiva. Es claro que a Kierkega-

ard le interesaba resaltar la personalidad solitaria, melancólica y ensimismada de su personaje. En otras palabras, él no deseaba crear un héroe popular a la manera de Robin Hood o de Fra Diavolo, sino un “lobo solitario” que se enfrenta por sí solo a un mundo que lo ha marginado. Tal vez por razones personales él podía identificarse con esta clase de figura. Aun así, el hecho de que quisiera darle a su ladrón maestro una subjetividad profunda e introspectiva no significa necesariamente que estuviera en desacuerdo con la perspectiva sistemática de Heiberg. Por el contrario, una personalidad con estas características resulta idónea para el desarrollo especulativo al que aspiraba la dramaturgia heibergiana. Como se ha indicado, la *Bildungsroman* y el realismo danés compartían la creencia optimista de que el mundo constituye un todo ordenado. No veo ningún motivo decisivo para asegurar que Kierkegaard no tenía esta misma convicción. Antes bien, su obsesión de estos años por descubrir “ese punto arquimédico [*hiint archimediske Punct*]” que lo “aclara todo”<sup>11</sup> representa un indicio importante de su confianza en el carácter orgánico de la realidad.

En las obras canónicas del Kierkegaard maduro volvemos a encontrar de forma constante el planteamiento de la relación entre el individuo y el orden establecido. En el *Concepto de ironía* de 1841, Kierkegaard critica duramente al ironista del Romanticismo que busca reconstruirse a sí mismo aislándose del mundo. Más adelante, en *O lo uno o lo otro* (1843), el danés, a través del

---

<sup>11</sup> Ver, por ejemplo, la siguiente entrada, redactada el 11 de septiembre de 1834, es decir, un día antes de la primera entrada sobre el ladrón maestro. Kierkegaard (2011) dice: “La razón por la cual no puedo decir que yo disfrute de la naturaleza es que mi reflexión no comprende qué es lo que disfruto. En el caso de una obra de arte, en cambio, puedo comprenderla, puedo —por así decir— encontrar aquel arquimédico punto que, una vez hallado, me aclara con facilidad todas las cosas. Yo puedo perseguir ese único gran pensamiento y ver cómo todas las particularidades contribuyen a iluminarlo. Veo incluso la individualidad del autor como ese mar en el cual se refleja todo lo particular” (p. 35; SKS 27, p. 117). La ambigüedad entre individualidad y universalidad aparece también en este pasaje: a través de la *individualidad* del autor, se revela la *unidad* (“aquel punto arquimédico”, “ese único gran pensamiento”, “ese mar”) de todo lo *particular*.



seudónimo B, formula la máxima “elígete a ti mismo”, sugiriendo con ello no la construcción arbitraria de la subjetividad —como su amigo, el esteta A—, sino la afirmación del yo dentro de su realidad concreta. Incluso el famoso caballero de la fe de *Temor y temblor*, con su profunda interioridad, mantiene siempre un pie firme en la realidad, impidiendo de ese modo que su fe se volatilice.

Si quisiéramos analizar de forma retrospectiva al juvenil ladrón maestro, es decir, tomando en consideración la totalidad del corpus kierkegaardiano, y sintiéramos la tentación de clasificarlo en alguna de las famosas tres esferas existenciales —la estética, la ética o la religiosa—, creo que sería preciso concluir que el ladrón, por extraño que parezca, sería un individuo *ético*. Aunque es un rebelde, su rebelión no busca la destrucción del orden establecido, como lo haría el individuo estético, sino la reconciliación. De manera dialéctica, la mayor introspección subjetiva del ladrón maestro le permite reafirmarse en un sentido superior dentro de su mundo. Por otro lado, no podría ser un individuo religioso, pues no ha alcanzado la categoría de la fe. Como individualidad satírica que se burla no solo del orden establecido, sino incluso de sí mismo, el ladrón maestro se encuentra en el ámbito del humor y, por consiguiente, en el umbral que conduce —diría el Kierkegaard del *Postscriptum* (1845)— al estadio religioso. No obstante, es incapaz todavía de cruzar ese umbral.

Como puede verse, el proyecto del ladrón maestro nos ayuda a perfilar la cuestión acerca de la relación entre el individuo y su mundo. Es un tema que Kierkegaard seguirá planteando hasta el final de su vida.

## REFERENCIAS

- Bravo, N. (2015). The Master-Thief: A One-Man Army against the Established Order. In J. Stewart y K. Nun (Eds.), *Kierkegaard's Literary Figures and Motifs*. Tome II: *Gulliver to Zerlina* (pp. 111-120). Hampshire: Ashgate.
- Fenger, H. (1980). *Kierkegaard, The Myths and Their Origins*. New Haven y Londres: Yale University Press.

- Fenger, H. (1971a). Mestertyven, Kierkegaards første dramatiske forsøg. *Edda*, 71, 331-339. Biblioteca del Centro de Investigaciones Kierkegaard, Copenhagen: Dinamarca.
- Fenger, H. (1971b). *The Heibergs*. Nueva York: Twayne Publishers.
- Garff, J. (2006). Andersen, Kierkegaard –and the Deconstructed *Bildungsroman*. En H. Deuser, K. B. Söderquist y N. J. Cappelørn (Eds.), *Kierkegaard Studies, Yearbook 2006* (pp. 83-99). Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter.
- Hansen T. P. (1834). *Archiv for danske og norske Criminalhistorier, eller mærkværdige Domfældtes Levnet, Forbrydelser og Straf*. Copenhagen: T. P. Hansen.
- Heiberg, J. L. (1861-1862). Svar paa Hr. Oehlenschlägers Skrift: Om Kritiken i Kjøbenhavns flyvende Post, over Væringerne i Miklagard. *Prosaiske Skrifter* vol. 3, pp. 194-284). Copenhagen: C. A. Reitzel.
- Heiberg, J. L. (1826). Om Vaudevillen som dramatisk Digtart og dens Betydning paa den danske Skueplads. *Prosaiske Skrifter* (pp. 41-111). Copenhagen: C. A. Reitzel.
- Jandrup, S. K. (2002). The Master Thief, Alias S. Kierkegaard, and his Robbery of the Truth. *Søren Kierkegaard Newsletter*, 43, 7-11. Recuperado de: <https://wp.stolaf.edu/kierkegaard/files/2014/03/Newsletter43.pdf>
- Kastholm Hansen, C. (1975). *Den kontrollerede virkelighed. Virkelighedsproblemet i den litterære kritik og den nye danske roman i perioden 1830-1840*. Copenhagen: Akademisk Forlag.
- Kierkegaard, S. (2013). *Los primeros diarios*. Volumen II. 1937-1938. M. Binetti (trad.). México: Universidad Iberoamericana.
- Kierkegaard, S. (2011). *Los primeros diarios*. Volumen I. 1934-1937. M. Binetti (trad.). México: Universidad Iberoamericana.
- Kierkegaard, S. (1997-2009). *Søren Kierkegaard Skrifter*. Copenhagen: Gad.
- Kirmmse B. H. (1996). *Encounters with Kierkegaard*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Martensen, H. L. (1838). *Fata Morgana*, Eventyr-Comedie af Johan Ludvig Heiberg. *Maanedskrift for Litteratur*, 19, 361-397. Recuperado de: <https://archive.org/details/maanedskriftfo01unkngoog/page/n7>

- Nagy, A. (2008). Schiller: Kierkegaard's Use of a Paradoxical Poet. In J. Stewart (Ed.), *Kierkegaard and his German Contemporaries, Tome III: Literature and Aesthetics* (pp. 171-180). Hampshire: Ashgate.
- Pattison, G. (2003) Søren Kierkegaard: A Theater Critic of the Heiberg School. In J. Stewart (Ed.), *Kierkegaard and His Contemporaries* (pp. 319-329). Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter.
- Rohde, H. P. (1967). Søren Kierkegaard som Bogsamler. In H. P. Rohde (Ed.), *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling* (pp. IX-XLVII). Copenhagen: Det kongelige Bibliotek.
- Söderquist, B. (2007). *The Isolated Self*. Copenhagen: C. A. Reitzel.
- Visby, C. H. (1832). Psychologiske Bemærkninger over den, med Øxen henrettede, Morder Søren Andersen Kagerup. *Borgervennen*, 20-24, 141-187. Biblioteca del Centro de Investigaciones Kierkegaard, Dinamarca.

