

LA PUERTA TRASERA DEL EDÉN. ACERCA DE LA GRACIA EN “ÜBER DAS MA- RIONETTENTHEATER” DE HEINRICH VON KLEIST

Pablo PACHILLA

CONICET (ARGENTINA)

pablopachilla@gmail.com

Resumen: El presente trabajo analiza la cuestión de la gracia en el breve relato kleistiano “Acerca del teatro de las marionetas”. El problema filosófico que allí se presenta es el de la posibilidad de que un cuerpo artificial como el del muñeco articulado adquiera una gracia que el cuerpo propio del ser humano no podría alcanzar jamás, aun en el caso de los mejores bailarines. Nos proponemos entonces el desafío de pensar de qué modo debe ser pensada la relación entre los cuerpos y el conocimiento para que tal fenómeno sea posible. Sostendremos que la noción de gracia constituye en este texto el modo kleistiano de construir una línea de fuga frente a su interpretación de Kant.

Palabras clave: Kleist, gracia, Kantkrise, movimiento, corporalidad.

Abstract: This paper analyzes the question of grace in the short Kleistian tale “On the Marionette Theatre”. The philosophical problem that is presented there is that of the possibility that an artificial body such the articulated puppet acquires a grace that the self body of human being could never reach, even in the case of the best dancers. We will therefore propose the challenge of thinking in what way must be thought the relations between bodies and knowledge to render such a phenomenon possible. We will argue that the concept of grace constitutes in this text the Kleistian way of building a line of flight to his interpretation of Kant.

Keywords: Kleist, grace, Kantkrise, movement, corporeality.

„[...] so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.“

Heinrich von Kleist

1. Introducción

La vida de Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist fue corta pero por demás intensa. Nacido en 1777 en Frankfurt/Oder, pequeña ciudad alemana en la frontera con Polonia. A lo largo de sus treinta y cuatro años de vida, Kleist, antes de suicidarse junto con su amante moribunda en 1811 en las cercanías de Berlín, hizo sucesivas experiencias fallidas en el campo militar, fundó revistas y el primer diario berlinés, el *Berliner Abendblätter*. Pero por sobre todo, viajó sin descanso, escribió poemas, novelas, obras de teatro y piezas inclasificables como la que nos ocupará en este trabajo. Sus obras no gozaron de éxito durante su vida –ninguna de sus obras teatrales fue llevada a escena–, y hubo que esperar prácticamente hasta el siglo XX para que pasara a ocupar un lugar notorio en el gran panteón de la literatura alemana. Su producción posee una cualidad intempestiva, acaso a contrapelo de la Modernidad, que hace que suela ser colocado más cerca de Franz Kafka que de su contemporáneo Johann Wolfgang von Goethe. Entre los motivos de su revalorización a comienzos del pasado siglo, pueden considerarse la publicación de un ensayo Stefan Zweig dedicado a la peculiar tríada Kleist–Hölderlin–Nietzsche¹, y el hecho de que el propio Kafka lo considerara un precursor de sí mismo.²

El breve opúsculo de Heinrich von Kleist “Über das Marionettentheater” de pertenencia genérica ambigua entre el relato y el ensayo, narra un encuentro fortuito en los jardines públicos entre el narrador –cuyo nombre desconocemos– y un personaje llamado tan solo “Herr C.”, primer bailarín de la Ópera en la ciudad en la que se encuentran –aludida tan solo como “X”. Dicha escena sirve de excusa para una conversación entre ambos, cuyo puntapié inicial es la

1) Cfr. ZWEIG, Stefan, *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin – Kleist – Nietzsche*, Leipzig, Insel, 1925.

2) Para una buena exposición de las relaciones de Kafka con Kleist, cf. FURST, Lilian, “Reading Kleist and Kafka”, in *Journal of English and Germanic Philology*, III (1985), 84, pp. 374-395.

curiosidad suscitada en el narrador por el interés del bailarín en el teatro de las marionetas montado en la plaza del mercado. Dado por sentado, en principio, su estatuto de arte bajo destinado a la plebe ignara, la curiosidad del narrador se ve acrecentada al preguntarle Herr C. “si, en efecto, no había encontrado muy *gracioso* algunos movimientos de danza de aquellas marionetas”³ [*ob ich nicht, in der Tat, einige Bewegungen der Puppen im Tanz sehr graziös gefunden hatte*]. Con un estilo conciso y compuesto por párrafos cortos que van creciendo paulatinamente en tamaño conforme va aumentando la intensidad del relato, lo que sigue del texto consiste en un intercambio de consideraciones sobre la gravedad, la conciencia y su influencia sobre el movimiento en el que la noción de gracia [*Grazie*] juega un papel central. En lo sucesivo intentaremos realizar algunas aproximaciones para intentar echar luz sobre esta noción tal como aparece en el texto.⁴

La principal dificultad de esta empresa radica en el hecho de que se trata de un concepto plurisemántico, cuyas distintas acepciones son simultáneamente explotadas en el texto de un modo enigmático: por un lado, el problema de la gracia es presentado en relación con los cuerpos, su movimiento y sus relaciones; por el otro, es también remitido al episodio bíblico del Génesis en el que Adán y Eva, al comer la manzana, caen del Edén, perdiendo la gracia. No pretendemos profundizar en una exégesis bíblica, lo cual implicaría un trabajo de dimensiones extraordinarias, puesto que se pueden encontrar innumerables palabras que actualmente se suelen traducir por “gracia” tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, y tan solo una breve exposición de los conceptos hebreos, griegos y latinos puestos en juego exigiría una tarea titánica. Sin embargo, puesto que en el texto kleistiano la referencia resulta relevante, tampoco podemos dejar de tener presente dicha acepción.

Si se piensa la referencia al mentado episodio bíblico en relación a la biografía de Kleist, resulta tentador pensarla como una traducción de su interpretación de Kant, puesto que la datación del texto –publicado en el *Berliner Abendblätter* el 12 de diciembre de 1810– es varios años posterior a su llama-

3) VON KLEIST, Heinrich, “Sobre el teatro de marionetas y otras prosas cortas”, trad. Antonio de Zubiaurre, in *Ideas y Valores*, LX (2011), 146, p. 169 [el subrayado es nuestro]. Las referencias a la versión original alemana fueron tomadas de VON KLEIST, Heinrich, “Über das Marionettentheater” in <http://gutenberg.spiegel.de/buch/593/1>. Consultado en Diciembre de 2013.

4) Si bien desde luego un estudio pormenorizado de la obra completa de Kleist podría revelar puntos de contacto entre la cuestión de la gracia en “Über das Marionettentheater” y otros textos de su autoría, por lo general se suele poner en relación este opúsculo casi exclusivamente con la obra de teatro *Der Prinz von Homburg*, en la cual el protagonista recorre un camino que deriva en una redención asimilable a la propuesta en aquel. Al respecto, cf. PÉREZ, Ana, “Kleist como autor dramático”, in VON KLEIST, Heinrich, *Narraciones*, trad. Yolanda Mateos, Buenos Aires, Enlazarora de Mundos, 2013, p. 39.

da “crisis kantiana”:⁵ al entrar en conocimiento indirecto de la filosofía kantiana, Kleist se sume en una profunda crisis existencial, que se atestigua en las cartas de 1801 a su prometida Wilhelmine von Zenge:

Hace poco conocí la filosofía más reciente, llamada kantiana, y puedo transmitirte una de sus ideas principales, sin miedo de que resultarás tan terriblemente destrozada como esto ha sido para mí. Ya que no eres una especialista en el tema, trataré de decirlo tan claro como me es posible para que comprendas su importancia. [...] Si todos viéramos el mundo a través de unos lentes verdes, estaríamos forzados a juzgar que todo lo que vemos es verde, y nunca estaríamos seguros si nuestros ojos ven las cosas como ellas son realmente, o si agregamos algo a lo que vemos. Y así, esto ocurre con nuestro entendimiento. Nosotros no podemos decidir si lo que llamamos verdad es de veras verdad, o si simplemente nos parece así. Por eso, la verdad que nosotros aprehendemos aquí no es la verdad después de nuestra muerte, y todo es un vano esfuerzo por poseer lo que nunca conseguiremos. [...] Ay Wilhelmine, si esto no sobrecoge tu corazón, no te rías de quien se siente herido en lo más profundo. Mi único fin se ha hundido ante mi vista, y no tengo otro. [...] Desde que advertí que la realización de la verdad no será conocida aquí en la tierra, no he vuelto a tocar otro libro. Me la paso de ocioso en mi cuarto, sentado frente a la ventana, huyendo de casa con un malestar interno que me conduce a las tabernas o cafés, buscando distracción, pero sin encontrar ningún alivio.⁶

No tendría sentido alguno analizar filológicamente la interpretación kleistiana de Kant, puesto que es a todas luces evidente para todo lector actual del genio de Königsberg que las consecuencias que Kleist extrae de lo que cree saber de Kant manifiestan una comprensión que poco y nada tiene que ver con la filosofía crítica kantiana. Podría decirse, tal vez, que el Kant que le llegara a Kleist haya tenido alguna mediación de Friedrich Heinrich Jacobi o de la lectura jacobiana de Kant, de acuerdo con la cual esta conduciría al *nihilismo*.⁷ Pero más allá de la cuestión de la adecuación o no de la interpretación kleistiana de Kant, lo que resulta interesante de este episodio con respecto al texto de las marionetas es que en este último se plantea una relación de finitud con el conocimiento como correlativa a la humanidad caída luego del pecado. En otras palabras, la pérdida de la gracia y la clausura del Edén acaso funcionen en Kleist como otros nombres de la relación de permanente desajuste establecida por la Modernidad entre sujeto y conocimiento. Si la “crisis kantiana”

5) Para una excelente exposición de la relación de Kleist con Kant, cf. CASSIRER, Ernst, *Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie*, Charleston, Nabu Press, 2011.

6) VON KLEIST, Heinrich, *An Abyss Deep Enough: Letters of Heinrich von Kleist, with a Selection of Essays and Anecdotes*, trad. Philip B. Miller, New York, E. P. Dutton, 1982, pp. 95-96.

7) Sobre este punto en particular, cf. MÜLLER-LAUTER, Wolfgang, “Nihilismus als Konsequenz des Idealismus”, in SCHWAN, Alexander (ed.), *Denken im Schatten des Nihilismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, pp. 113-163.

de Kleist fue tan profunda como lo atestigua su correspondencia, debemos preguntarnos si la gracia por la que “Acerca del teatro de las marionetas” se pregunta, postulada como correlativa a una nueva y segunda ingestión –esta vez *redentora*– de la manzana del conocimiento, a una conciencia nula o infinita, no es algo así como la manera kleistiana de imaginar un levantamiento de la barrera entre el sujeto y la cosa o una línea de fuga a la Modernidad.

Nos proponemos, entonces, acercarnos a la noción de gracia desde los diversos ángulos que el texto propone, recurriendo para ello a aparatos conceptuales extemporáneos al propio Kleist. Veremos, en este sentido, que el texto sobre las marionetas no deja de producir fricciones al ser leído desde una perspectiva occidental moderna; sostendremos, asimismo, que ello se debe a que su modo de poner en juego la cuestión de la gracia constituye una experimentación conducente a pensar más allá de las categorías de su época. Finalmente, evaluaremos el opúsculo a la luz de una perspectiva que considere el vacío entre los cuerpos como condición de posibilidad de una articulación *agraciada*, tal como la pergeñada por Deleuze y Guattari o inclusive por ciertas corrientes de la tradición china. Pero antes será preciso, en aras de despejar el camino, pasar revista por otros acercamientos posibles al texto, midiendo hasta qué punto permiten arrojar luz sobre la noción de gracia en él presente.

2. Corporalidad

La gracia, en este extraño escrito, no solo es central en cuanto al cuerpo de nociones que entran en tensión en el texto, sino también en el cuerpo por el cual el texto se cuestiona –cuerpo de la marioneta, cuerpo del hombre–. En efecto, según el señor C., la gracia es conseguida únicamente mediante la ubicación del alma en el centro de gravedad del movimiento [*Schwerpunkt der Bewegung*]. Esta ubicación exacta, según el bailarín, resulta imposible de realizar en el cuerpo propio para la humanidad caída desde el pecado adánico. Cuando el narrador le pregunta a su interlocutor por las ventajas artísticas de la marioneta frente al cuerpo humano mismo, su respuesta es elocuente.

Ante todo, mi dilecto amigo, una de índole negativa, y es ésta: que el muñeco no haría jamás nada *afectado*. Porque la afectación, como usted sabe, aparece cuando el alma (*vis motrix*) se halla en cualquier otro punto distinto del centro de gravedad del movimiento. Ahora bien, como el maquinista mal puede gobernar otro punto que ése por medio del alambre o el hilo, ocurre que todos los demás miembros, como tiene que ser, se hallan muertos, son simples péndulos y siguen

la sola ley de la gravitación, excelente cualidad que en vano se busca entre la gran mayoría de nuestros bailarines.

Fíjese usted tan sólo en la A. –continuó diciendo– cuando hace la Dafne y, perseguida por Apolo, se vuelve a mirarle. El alma la tiene entonces en las vértebras de la cintura; se dobla como si fuera a romperse, igual que una náyade de la escuela de Bernini. Fíjese en el joven F. cuando en el papel de Paris se halla ante las tres diosas y entrega a Venus la manzana. El alma la tiene –da susto el contemplarlo– en el codo. Semejantes faltas –agregó como para terminar– son inevitables desde que comimos la fruta del árbol de la ciencia. El Paraíso está ahora cerrado, y el querubín a nuestra espalda; tenemos que hacer el viaje alrededor del mundo y ver si por acaso el Edén tiene del lado de atrás algún acceso.⁸

Como sea, de acuerdo con la teoría del interlocutor del narrador, la gracia es conseguible por intermedio de la marioneta. La marioneta no posee alma, sino que el alma que anima mediatamente sus movimientos es la de maquinista. No pudiendo el bailarín humano lograr por completo esta ubicación exacta de su alma en el centro de su cuerpo, puede empero recurrir para ello a un cuerpo ajeno, “colocando” su alma en el centro de la marioneta. Pero ¿cómo puede un alma *colocarse* en una marioneta? La llamada “unión sustancial”, esto es, la unión entre *res cogitans* y *res extensa*, ya le había causado suficientes dolores de cabeza a Descartes para el caso del hombre, colocándolo en un atolladero del que Spinoza y Leibniz solo podrán salir trastrocando el dualismo en monismo. Pero en ese caso aún existía la ventaja de que la unión sustancial en el hombre era establecida por Dios, lo cual no es el caso en la relación entre el alma humana y la marioneta.

“La naturaleza también me enseña, por medio de esas sensaciones de dolor, hambre, sed, etc., que yo no solo estoy en mi cuerpo como el marinero en su nave, sino que estoy unido estrechísimamente y como mezclado con él, de tal manera que formo una sola cosa con él”,⁹ escribe Descartes en la Sexta Meditación. ¿Es posible que esta “unión estrechísima”, sin embargo, se traslade desde el cuerpo propio a un cuerpo no unido por Dios con mi alma? ¿Es posible que la relación entre el maquinista y la marioneta exceda también la relación del marinero en su nave para adquirir una unión *sustancial*? Por último, ¿es de esta índole la unión propuesta por el bailarín? La respuesta a todas estas preguntas pareciera ser negativa; la última de ellas, no obstante, despeja la pertinencia de las anteriores: una metafísica dualista no puede explicar la teoría de las marionetas, y no parece ser lo que tiene en mente Herr C. Y sin

8) VON KLEIST, Heinrich, “Sobre el teatro de marionetas y otras prosas cortas”, *op. cit.*, p. 171.

9) DESCARTES, René, *Meditaciones metafísicas y otros textos*, trad. E. López y M. Graña, Madrid, Gredos, 1977, p. 73 [§6].

embargo, subsiste aún otro problema, a saber: que la relación entre el alma del maquinista y la marioneta no solo adopta una naturaleza cualitativamente diferente de la instrumental, sino que inclusive conlleva un perfeccionamiento del movimiento, como si subsanara un error intrínseco de la naturaleza.

¿Cómo comprender entonces la naturaleza de la corporalidad y de la relación entre corporalidades que está juego en el texto? Parecería que las filosofías de la Modernidad contemporáneas al propio Kleist, por el hecho mismo de mantener bajo diversas modalidades la dicotomía entre alma y cuerpo, no nos ofrecerían herramientas propicias para tener una mejor aproximación al problema. Puesto que lo que aquí nos ocupa es el problema filosófico que el texto en cuestión nos presenta, y de ningún modo se pretende realizar un análisis de índole filológica, se impone recurrir a desarrollos más cercanos a nuestro presente. Esta operación de lectura, si bien implica desde luego un cierto anacronismo, hace patente asimismo –creemos– el hecho de que determinados problemas planteados en el campo literario no necesariamente encuentran aparatos conceptuales adecuados para pensarlos en su misma época. En otras palabras, es posible aducir el anacronismo en ciertas operaciones de lectura a *desfasajes* propios de las esferas culturales.¹⁰ Esta metodología nos parece apropiada para el caso en cuestión, puesto que como escribe Bernd Fischer, Kleist “[f]ue percibido a menudo como muy por delante de su tiempo”.¹¹

Por estas razones, recurriremos en lo que sigue del presente apartado a dos enfoques del pasado siglo en aras de cotejar brevemente su concepción de la corporalidad con el problema al que nos enfrenta el texto kleistiano. Vale aclarar que no se pretende realizar un análisis exhaustivo de los autores tratados, sino tan solo poner a prueba si algunos conceptos que consideramos representativos del pensamiento contemporáneo en torno a la corporalidad funcionan a la hora de pensar el texto de Kleist, a saber: el concepto de *esquema corporal* merleau-pontiano y el concepto de *cyborg* tal como fue acuñado por Donna Haraway.

Deslindando la concepción de «esquema corporal» y distinguiéndola del modo en que era comprendida por la psicología asociacionista, Merleau-Ponty

10) Nos parece vigente, en este sentido, la crítica althusseriana a la concepción hegeliana –subsistente según el autor en el joven Marx– de un *Zeitgeist* que unificaría las distintas esferas, reduciendo su temporalidad propia. Cf. ALTHUSSER, Louis, “Contradiction et surdetermination”, in *Pour Marx*, París, Maspero, 1965.

11) FISCHER, Bernd, “Introduction: Heinrich von Kleist’s Life and Work”, in FISCHER, Bernd (ed.), *A Companion to the Works of Heinrich von Kleist*, New York, Camden, 2003, p. 2 [la traducción es nuestra].

escribe en la *Fenomenología de la percepción*:

Si se experimentó la necesidad de introducir esta palabra nueva [«esquema corporal»], era para expresar que la unidad espacial y temporal, la unidad intersensorial o la unidad sensorio-motriz del cuerpo es, por así decir, de derecho, que no se limita a los contenidos efectiva y fortuitamente asociados en el curso de nuestra experiencia, que los precede de cierta manera y posibilita precisamente su asociación. Nos encaminamos, pues, hacia una segunda definición del esquema corporal: ya no será el simple resultado de las asociaciones establecidas en el curso de la experiencia, sino una toma de conciencia global de mi postura en el mundo intersensorial, una «forma» en el sentido de la *Gestaltpsychologie*.¹²

¿Es posible que esta noción sí funcione para pensar la relación del maquinista con su marioneta? ¿Es posible, en otros términos, proyectar el esquema corporal, tal como lo entiende Merleau-Ponty, a un objeto externo, haciéndolo propio? Sin embargo, si este fuera el caso, ¿no volveríamos al punto de partida? Ya que lo esencial de la relación con la marioneta parece ser *precisamente* su radical otredad con respecto al cuerpo humano como cuerpo fenomenal. El mismo *cul-de-sac* se nos presenta al apelar a otros aparatos conceptuales.

En “A Cyborg Manifesto”, Donna Haraway presenta al cyborg como “un híbrido de máquina y de organismo”, de tal modo que este “elude el paso de la unidad original, de identificación con la naturaleza en el sentido occidental”.¹³ “Las máquinas de este fin de siglo”, escribe Haraway en el ‘91, “han convertido en algo ambiguo la diferencia entre lo natural y lo artificial, entre el cuerpo y la mente”, de lo cual se desprende que “los límites entre lo físico y lo no físico son muy imprecisas para nosotros” (*ibid.*). ¿Podría pensarse en este sentido la fantasía de Herr C. de conseguir una marioneta ajustada completamente a sus necesidades? “Sonrió [Herr C.], y dijo que se atrevía a sostener que si un mecánico llegara a construirle una marioneta según las exigencias que le habría de señalar, ejecutaría con ella una danza que ni él ni algún otro diestro bailarín de su tiempo, sin exceptuar al mismo Vestris, serían capaces de igualar.”¹⁴

Según Haraway, las nuevas tecnologías desafían los dualismos del estilo *yo/otro*, *mente/cuerpo*, etc., de un modo tal que ya no queda claro “quién hace y quién es hecho en la relación entre el humano y la máquina”. Esta conceptualización nos presenta una ventaja con respecto a las anteriores, en tanto

12) MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 115-116 [la traducción es nuestra].

13) HARAWAY, Donna, “A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-Feminist in the Late Twentieth Century” in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, pp. 149-181 [la traducción es nuestra].

14) VON KLEIST, Heinrich, “Sobre el teatro de marionetas...”, p. 170.

la relación del humano con la marioneta parece implicar en el texto kleistiano una efectiva indistinción o desdibujamiento del *agente* o del sujeto del hacer. Sin embargo, Haraway agrega que “las máquinas pueden ser aparatos protésicos, componentes íntimos, partes amigables de *nosotros mismos*”, y que “la máquina no es una cosa que deba ser animada, trabajada y dominada, pues la máquina somos nosotros y, nuestros procesos, un aspecto de nuestra encarnación”. En este punto, nos encontramos nuevamente con la dificultad anterior. En esa extraña operación mediante la cual el alma del maquinista se instala en el centro de gravedad de la marioneta, lo interesante, aquello que produce la gracia, parece estar dado paradójicamente por la radical separación ontológica entre ambos, esa brecha que posibilita precisamente la naturalidad de los movimientos, el encanto y la calma provenientes de la naturaleza *inhumana* de la marioneta, de su “no tener el alma en el codo”, como afirma Herr C. con respecto al joven F. encarnando el papel de Paris. Desde el momento en que pensamos la marioneta como “nuestra encarnación”, la gracia se desvanece por completo.¹⁵

3. Aliados y enemigos de la gracia

Es posible organizar la constelación de conceptos que entran en tensión en el texto alrededor de la noción de gracia. Esta trae aparejadas la calma [*Ruhe*], la ligereza [*Leichtigkeit*] y el encanto [*Anmut*], y se opone en el texto a dos grupos conceptuales. Por un lado, al elemento cómico [*komisches Element*], la risa [*Gelächter*] y la afectación [*Ziererei*]. Por el otro, a la reflexión [*Reflexion*], la conciencia [*Bewußtsein*] y el conocimiento [*Erkenntnis*].

Trataremos el primer grupo de opuestos en el próximo apartado. En cuanto al segundo grupo, por su parte, se distingue la primera –la *reflexión*–, que conlleva irremediablemente falta de gracia, de las dos últimas, que mantienen con la gracia una relación peculiar. Si bien el *conocimiento* es fruto del pecado de Adán al comer la manzana, es también la vía que, de ser atravesada al infinito, puede devolvernos a la gracia original: “cuando el conocimiento ha

15) Esperamos haber mostrado con las líneas precedentes que sostener que una teoría del cuerpo propio no puede aplicarse a la marioneta y que esta no constituye un cyborg no resultan afirmaciones triviales, sino que sus opuestos serían perfectamente defendibles filosóficamente. En efecto, resulta totalmente plausible argumentar, como lo hace en Haraway en una tradición que podría considerarse cartesiana, que objetos “del mundo exterior” pueden acoplarse a nuestro cuerpo hasta el punto de mezclarse con él. No pretendemos, por otra parte, refutar o desacreditar dicha concepción –con la que concordamos en buena medida– sino tan solo señalar que no resulta aplicable *específicamente a la concepción kleistiana* de la relación entre el maquinista y la marioneta.

pasado, por decirlo así, a través de un infinito, comparece de nuevo la gracia¹⁶ [*so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein*]. Por otra parte, la conciencia también mantiene una relación bivalente con la gracia, puesto que el texto prosigue: “Y ésta se presenta a la vez con su máxima pureza en la figura humana que no posee conciencia alguna o en la que la tiene infinita, es decir, en el muñeco articulado o en el dios.”¹⁷ [*so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.*] La gracia puede comparecer en una conciencia nula o infinita, mas no en una conciencia finita como la del hombre.

Por consiguiente –dije yo un poco distraído– ¿tendríamos que volver a comer del árbol de la ciencia [*Baum der Erkenntnis*] para caer de nuevo en el estado de inocencia original?

Pues, sí –respondió– ese es el último capítulo de la historia del mundo. (*ibid.*)

4. Carencia de gracia

El otro conjunto al que se opone la *Grazie* en el texto es, como mencionábamos, el del elemento cómico [*komisches Element*], la risa [*Gelächter*], y la afectación [*Ziererei*]. La *afectación* aparece en el texto cuando Herr C. comenta las ventajas de la marioneta por sobre el bailarín: “Porque la afectación, como usted sabe, aparece cuando el alma (*vis motrix*) se halla en cualquier otro punto distinto del centro de gravedad del movimiento. [*Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung*]. El *elemento cómico* o comicidad y la *risa*, por su parte, aparecen en el relato del narrador sobre el joven que, al intentar reproducir un movimiento agraciado hecho involuntaria e inadvertidamente, fracasaba continuamente: “en los movimientos que hacía se encerraba un algo de tal comicidad que a duras penas logré contener la carcajada” [*die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten*]. En su reflexión especular, el muchacho había perdido su aura. El pasaje es descrito a la perfección por Hinrich Seeba en los siguientes términos:

16) VON KLEIST, Heinrich, “Sobre el teatro de marionetas...”, p. 174.

17) VON KLEIST, Heinrich, “Sobre el teatro de marionetas...”, p. 174.

Solo mirando al espejo puede el muchacho, secándose el pie en un taburete, reconocer y comenzar a cuestionar su individualidad; él ve su pose inintencional, que parecería ser enteramente suya, modelada sobre un original artístico, la famosa escultura de un muchacho sacándose una espina del pie. Con sus ojos fijos en la imagen especular, se obsesiona por recapturar la pose, la cual, como se percata, había recreado inconscientemente; pero el “aura” fugaz (como la llamaría Walter Benjamin) del original está perdido para siempre en la reproducción repetitiva.¹⁸

El sentido que Kleist da al conjunto de estos tres términos opuestos a la gracia [*komisches Element, Gelächter, Ziererei*] coincide cabalmente con aquello que Bergson tomaba como objeto de estudio en *Le Rire. Essai sur la signification comique*. Para el vitalista francés, induce a la risa todo aquello que carezca de elasticidad, toda rigidez de carácter, todo aquello que en el hombre haga pensar en una máquina; en otras palabras, *causa gracia*¹⁹ –produce un *effet comique*– todo aquello que en el ser humano carezca de gracia [*grâce*].

En resumen, sea cual sea la doctrina a la cual nuestra razón se afilie, nuestra imaginación tiene su filosofía irrevocable: en toda forma humana ella percibe el esfuerzo de un alma que modela la materia, alma infinitamente ligera, eternamente móvil, sustraída a la pesantez ya que no es la tierra la que la atrae. De su ligereza alada esta alma comunica algo al cuerpo que ella anima: la inmaterialidad que pasa así a la materia es lo que se llama la gracia [*grâce*]. Pero la materia resiste y se obstina. Ella atrae, querría convertir a su propia inercia y hacer degenerar en automatismo la actividad siempre en vilo de este principio superior. Querría fijar los movimientos inteligentemente variados del cuerpo en pliegues estúpidamente contraídos, solidificar en muecas durables las expresiones movientes de la fisonomía, imprimir, en fin, a toda la persona, una actitud tal que parezca clavada [*enfoncée*] y absorbida en la materialidad de alguna ocupación mecánica en lugar de renovarse sin cesar en el contacto con un ideal viviente. Allí donde la materia logra así espesar exteriormente la vida del alma, fijar su movimiento, contrariar, en fin, su gracia, ella obtiene del cuerpo un efecto cómico [*effet comique*]. Si se quisiera entonces definir aquí lo cómico aproximándolo a su contrario, habría que oponerlo a la gracia más aun que a la belleza.²⁰

Esta concepción bergsoniana de lo cómico como opuesto a la gracia parece coincidir con la mirada de Herr C., que se ríe del movimiento del muchacho

18) SEEBA, Hinrich C., “The Eye of the Beholder: Kleist’s Visual Poetics of Knowledge”, in FISCHER, Bernd (ed.), *A Companion to the Works of Heinrich von Kleist*, New York, Camden, 2003, p. 105 [la traducción es nuestra].

19) Utilizamos aquí esta expresión, como se aclara a continuación mediante el original francés, simplemente en su acepción castellana, que remite en el texto kleistiano –como intentamos mostrar– precisamente a lo opuesto de la gracia en los sentidos precisos trabajados en este escrito.

20) BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification comique*, Québec, Bertrand Gibier, 2002, p. 19 [la traducción es nuestra].

precisamente por su absoluta carencia de gracia. Este parece ser, no obstante, el único punto de contacto de la filosofía bergsoniana con la concepción de Herr C., puesto que la aseveración de este último con respecto a la relación de proporcionalidad inversa entre gracia y reflexión va en sentido contrario a la concepción bergsoniana. “Vemos que, en la medida en que en el mundo orgánico es más oscura y débil la reflexión, tanto más radiante y dominadora se presenta de continuo la gracia”.²¹ [*Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt.*] La reflexión, es cierto, se ubica en Bergson del lado del yo de superficie, que ignora la profundidad que lo constituye y de la cual es tan solo la punta del iceberg. Sin embargo, en el pasaje citado Herr C. parece ver en el polo correspondiente a la materia o al mundo orgánico, y no en el espíritu –como Bergson–, la portadora de la gracia. Y aún así, las características que predica de las marionetas coinciden plenamente con aquellas que Bergson atribuye al alma.

Además –dijo– esos muñecos tienen la ventaja de ser antigrávidos. Ellos no saben nada de la inercia de la materia, propiedad que entre todas se opone con mayor empeño a la danza. No lo saben porque la fuerza que a ellos los eleva en los aires es superior a la que los ata a la tierra.²² [*Zudem, sprach er, haben diese Puppen den Vorteil, daß sie antigrav sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselte.*]

Las mismas características que Bergson atribuye al alma, el ser “infiniment souple, éternellement mobile, soustraite à la pesanteur parce que ce n’est pas la terre qui l’attire”, son atribuidas por Herr C. a la marioneta. E inclusive la relación establecida por Bergson entre el alma y el cuerpo, esto es, la transmisión de gracia de la una al otro, se ajusta también a la relación entre el maquinista y la marioneta. “De sa légèreté ailée cette âme communique quelque chose au corps qu’elle anime : l’immatérialité qui passe ainsi dans la matière est ce qu’on appelle la grâce”, escribía Bergson. En ambos, lo que provoca la gracia es una extraña comunicación, algo que sucede en un “entre dos”. La diferencia entre Bergson y Herr C. radica empero en que, para este último, esta transmisión de la ligereza alada no puede ser realizada hacia el cuerpo propio, sino hacia un cuerpo ajeno: ya no se trata, por ende, de una comunicación vertical entre alma y cuerpo, sino de una comunicación transversal de un cuerpo a otro. Si para Bergson causaba gracia –rire– aquello que en el hombre hiciera

21) VON KLEIST, Heinrich, “Sobre el teatro de marionetas...”, p. 174.

22) VON KLEIST, Heinrich, “Sobre el teatro de marionetas...”, pp. 171-172.

pensar en una máquina, para Herr C. causa gracia –*grâce*– aquello que en la máquina haga pensar en el hombre redimido o en Dios, definidos por una relación con el conocimiento.

5. Un arte de la ignorancia

Ahora bien, ¿cómo pensar esta relación entre gracia y conocimiento? Giorgio Agamben da cierre a *Desnudez*, uno de sus últimos libros, con un minúsculo –y enigmático– artículo que lleva por título exactamente las últimas palabras de “Über das Marionettentheater”: “El último capítulo de la historia del mundo”, ese que acontecerá, según Herr C., cuando volvamos a comer del árbol del conocimiento para caer de nuevo en el estado de inocencia original. Allí, Agamben propone una relación de equilibrio entre el saber y el no saber, afirmando que, así como existen clasificaciones de los saberes, deberían existir también clasificaciones de los no saberes necesarios para los saberes: hay que practicar, según el pensador romano, “un arte de la ignorancia”.²³ La idea sostenida en el texto es que todo conocimiento tiene su condición de posibilidad en un no conocimiento. Curiosamente, Agamben escribe que si quisiera expresar lo antedicho “en términos anticuados”, diría que es necesario que “lo que nos es más íntimo y nutritivo tenga la forma no de la ciencia y del dogma, sino de la *gracia* y del testimonio”.²⁴ El autor expresa en los siguientes términos la concepción que la Modernidad mantuvo de la relación entre saber y no saber:

También el saber se mantiene, en último análisis, en relación con una ignorancia. Pero lo hace en el modo de la remoción o en aquel, más eficaz y potente, de la presuposición. El no saber es lo que el saber presupone como el país inexplorado que se trata de conquistar, el inconsciente es la tiniebla adonde la conciencia deberá llevar su luz. En ambos casos, algo es separado, para luego ser compenetrado y alcanzado. La relación con una zona de no conocimiento vela, por el contrario, por que esta siga siendo tal. [...] Como tan bien había comprendido Kleist, la relación con esta zona de no conocimiento es una danza.²⁵

En otras palabras, no se trata de *conquistar* la zona de no saber –donde debe darse a este verbo todas sus implicancias políticas–, sino de mantener con él una relación peculiar que, de acuerdo con Agamben, Kleist habría comprendido como *danza*. Pero, ¿cómo debemos comprender esta relación

23) AGAMBEN, Giorgio, “El último capítulo de la historia del mundo” in AGAMBEN, Giorgio, *Desnudez*, trad. Mercedes Ruvituro y María Teresa D’Meza, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, p. 168.

24) AGAMBEN, Giorgio, “El último capítulo de la historia...”, p. 168 [el subrayado es nuestro].

25) AGAMBEN, Giorgio, “El último capítulo de la historia...”, p. 169.

o esta danza? El artículo agambeniano a propósito de Kleist debe ponerse en relación con los artículos que lo preceden en el libro, principalmente con “Desnudez” –el que le da el título al libro–, puesto que se trata de una continuación de la reflexión allí planteada a propósito de la gracia. En efecto, el problema que allí Agamben coloca sobre la mesa partiendo de un encuentro con performances artísticas es el de la relación, en la teología cristiana, entre vestido y desnudez. La aporía advertida por el filósofo es la siguiente. En el episodio bíblico de Adán y Eva, se narra que luego de la ingestión del fruto, el hombre y la mujer adquieren conciencia de su propia desnudez: “Entonces se abrieron los ojos de ambos y vieron que se hallaban desnudos” (Gén 3, 7). Ahora bien, si esto es así, debían ya estar desnudos *previamente* al pecado. Pero entonces, ¿cómo no se percataban de su desnudez? Retomando una larga tradición exegética del catolicismo, Agamben concluye que no se encontraban efectivamente desnudos puesto que estaban vestidos por un manto de *gracia*: “Antes de la caída, ellos, aún sin estar cubiertos por vestido humano alguno, no estaban desnudos: estaban cubiertos por un vestido de gracia que se adhería a ellos como un hábito glorioso”.²⁶

El autor pasa revista por diferentes experiencias sádicas, desde la narrada en *Saló* de Pasolini hasta la que sufren actualmente los prisioneros de Guantánamo, coincidiendo con Sartre en que el objetivo del sádico es desnudar por completo a su víctima, haciéndole adoptar posturas antinaturales para arrancarle el vestido de gracia que lo cubre aún en su ausencia de vestido, y de este modo revelar la *carne* que subyace –aquello que en otros textos el autor llamara *nuda vita* o ζωή–.²⁷ Para nuestra mirada teológicamente cargada, la desnudez en cuanto tal es imposible; solo existe el acontecimiento de desnudamiento, acontecimiento que constituye el objetivo del sádico.

La desnudez, lo ‘no agraciado’ que el sádico intenta aferrar, no es más que, como la corporeidad desnuda de Adán para los teólogos, la hipóstasis y el soporte evanescente de la libertad y de la gracia, lo que se debe presuponer a la gracia para que algo como el pecado pueda acontecer. La corporeidad desnuda, como la vida desnuda, es solo el oscuro, impalpable portador de la culpa. En verdad, existe solo la puesta al desnudo, solo la gesticulación infinita que le quita al cuerpo el vestido y la gracia.²⁸

26) AGAMBEN, Giorgio, “Desnudez”, in AGAMBEN, *Desnudez...*, p. 83.

27) Con este pasaje, Agamben identifica curiosamente su concepto de *nuda vita* con el concepto fenomenológico, de gran importancia tanto en Sartre como, especialmente, en Merleau-Ponty, de *chair*. Es de suponer, sin embargo, que la identificación debe tomarse con pinzas y restringirse al contexto en que se formula.

28) AGAMBEN, Giorgio, “Desnudez”, in AGAMBEN, *Desnudez...*, p. 110.

A partir de esos desarrollos cobra nueva luz el artículo sobre Kleist que cierra el libro, puesto que revela su propuesta de velar por una relación armónica con el no conocimiento como un intento de escapar a la posición sádica, de velar por un velo o por una ilatencia. Si la carne es inapresable, si solo puede emerger en la tortura pero es, no obstante, el elemento presupuesto necesariamente por el manto de gracia, la mejor estrategia parece ser no intentar desgarrar el cuerpo hasta desocultarla, no *conquistarla*, sino dejarla permanecer como zona de no conocimiento, dejarla comparecer en su inapariencia. ¿Cómo entender entonces que Agamben traiga a colación en este contexto a Kleist, y nombre esta relación con la zona de no conocimiento como *danza*? El mayor problema filosófico de “Über das Marionettentheater”, en efecto, concierne a la danza, pero consiste en que ella no puede ser llevada a la perfección por el cuerpo humano, sino que son las marionetas las que pueden realizar plenamente un baile perfectamente agraciado. Podemos pensar entonces, tal vez, que es precisamente el hecho de que el muñeco articulado no posee carne, y *no* es, a diferencia de lo que pensaba Haraway de la máquina, “un aspecto de nuestra encarnación”, lo que permite que sus movimientos sean pura gracia.

En un pasaje de “Desnudez”, Agamben resume el objetivo y la metodología que guían su trabajo: “Una investigación que pretenda medirse en serio con el problema de la desnudez debería [...] ante todo remontarse arqueológicamente más allá de la oposición teológica desnudez/vestido, naturaleza/gracia, pero no para alcanzar un estado original precedente a la escisión, sino para comprender y neutralizar el dispositivo que la produjo”.²⁹ Nos interpela, sin embargo, la pregunta de si es posible ir más allá de la metodología negativa de la mera neutralización del dispositivo teológico mencionado, en aras de construir una posición por la positiva. En este sentido, Agamben finaliza el texto de manera enigmática, dejándonos tan solo con la palabra *danza* como nombre de esta propuesta por venir.

Sin embargo, más allá de esta cualidad oracular, existe una razón más profunda por la que no podemos estar de acuerdo con Agamben. En efecto, Herr C. postulaba que la gracia podía darse mediante un conocimiento nulo o infinito: en la marioneta o en el dios. Interpretar, en este sentido, la danza en cuestión en términos de una relación entre el saber y el no saber implica una contradicción manifiesta con la concepción subyacente en el texto kleistiano. Sin duda alguna, la centralidad de la danza resulta clave en el texto. No obstante, esta mienta más bien una relación *entre cuerpos* que una relación del

29) AGAMBEN, Giorgio, “Desnudez”, in AGAMBEN, Giorgio, *Desnudez...*, p. 97.

humano consigo mismo. No se trata de una relación del bíos en el hombre como forma de vida con su zoé en tanto vida desnuda –acaso una reformulación de los viejos dualismos–, ni entre la conciencia y la materia, sino, como lo pone en escena el relato, entre el cuerpo humano y el cuerpo de la marioneta. Siempre y cuando no se quiera forzar el texto, es necesario permanecer en la literalidad y materialidad de esta relación entre cuerpos: no es otra cosa lo que se indica con la palabra *danza*. Si resulta indispensable subrayar este punto, es porque nos indica que el anhelo que subyace en el texto de Kleist difiere radicalmente del de Agamben: no se trata de velar por una relación armónica con el desconocimiento, sino de encontrar maneras de eludir las dicotomías mentadas; no se trata tampoco de desandar sesudamente los entramados de la cultura occidental tendientes a constituir subjetividades con determinadas características, sino de saltar directamente por fuera de ellas mediante encuentros con cuerpos otros que deshagan nuestra subjetividad.

6. Gracia y movimiento

Si nos preguntamos por el objeto o fenómeno del que la gracia suele predicarse, encontramos que en la mayoría de los casos se refiere al *movimiento*. El siglo XIX no es ajeno a esta concepción: tan solo por dar un ejemplo –aunque sin duda se trata de un ejemplo clave–, tan solo dieciséis años más tarde a la publicación del texto de Kleist, Hegel utilizará el término *Grazie* en sus lecciones sobre estética a propósito del arte ptolemaico, afirmando que muchas de sus figuras escultóricas carecen precisamente de “gracia de movimiento” [*die Grazie der Bewegung fehlt ganz*].³⁰ Aun cuando se trate de objetos inmóviles, aquello que Hegel ve falto de gracia es el movimiento en ellos, o más bien, aquello que ve que ellos carecen es la gracia del movimiento. En Kleist, el problema en cuestión es justamente la disputa por la gracia entre el movimiento del cuerpo propio y el movimiento de la marioneta, o mejor dicho, se juega *entre* ambos.

Tomando prestado el concepto deleuziano, se puede decir que el cuerpo propio *dramatiza* Ideas,³¹ tanto más cuanto más se trate de un cuerpo histérico. Lo que sin dudas no puede hacer es elegir voluntariamente las Ideas a ser dramatizadas; el drama que nos atraviesa, insiste y subsiste en nosotros

30) HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, eds. A. Gethmann-Siefert y B. Collenberg-Plotnikov, München, Wilhelm Fink Verlag, 2004, p. 89.

31) Cfr. DELEUZE, Gilles, “El método de dramatización” in *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, trad. José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2005.

es inconsciente. De ahí que el bailarín, por lo general, no haga de su *performance* una expresión espacio-temporal únicamente de la Idea de la danza en cuestión, sino que dramatice al mismo tiempo otras Ideas, aunque más no sea en pequeños detalles solo perceptibles para un ojo agudo y entrenado. Como escribe Günter Blamberger en la entrada “Grace and Affectation” del sitio web de la *Heinrich von Kleist Gesellschaft*,

[l]a afectación es el antónimo de la gracia. Aparece como un disturbio para el observador, que revela el arte de la representación de sí como una frágil ilusión construida. La artificialidad hace visible las emociones del performer, su vanidad y su dependencia.³²

El problema de la gracia o la artificialidad se presenta, en todos los casos, con respecto al movimiento. Entre los filósofos del horizonte de nuestra contemporaneidad que se han interesado por Kleist se destacan también Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes, en una de las innumerables notas al final de los capítulos de *Mille plateaux*, escriben que “el Teatro de la marionetas de Kleist” es “sin duda es uno de los textos más espontáneamente orientales de la literatura occidental”.³³ Quizás sea necesario hacerles caso a Deleuze y Guattari y pensar el *Schwerpunkt* del movimiento kleistiano desde un punto de vista oriental. Por fuera de la tradición occidental, el mundo chino clásico colocó en un lugar central el vacío, haciendo de él el punto nodal del movimiento y el devenir. En una línea muy similar a la los creadores del esquizoanálisis, François Cheng ha escrito, a propósito de la pintura china, que

en el propio seno del mundo visible (espacio pintado), por ejemplo entre la montaña y el agua que constituyen sus dos polos, circula también el vacío representado por la nube. Esta última, estado intermedio entre los dos polos aparentemente antinómicos –la nube nace de la condensación del agua; toma al mismo tiempo la forma de la montaña–, los sume en un proceso de devenir recíproco *montaña* \rightleftharpoons *agua*. En la óptica china, en efecto, sin el vacío entre ambas, montaña y agua estarían en una relación de oposición rígida, y por ende estática, en la cual cada una, frente a la otra y por esta misma oposición, queda confirmada en su estatuto definido, mientras que con el vacío intermedio el pintor crea la impresión de que la montaña puede, de manera virtual, entrar en el vacío para diluirse en olas y que, a la inversa, el agua, pasando por el vacío, puede erigirse en montaña. De este modo, montaña y agua ya no son percibidas como elementos parciales, opuestos

32) BLAMBERGER, Günter, “Grace and Affectation”, in *Webauftritt für Heinrich von Kleist*. Consultado en Octubre de 2013 en <http://www.heinrich-von-kleist.org/index.php?id=423&L=1> [la traducción es nuestra].

33) DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 429.

e inmóviles; encarnan la ley dinámica de lo *real*. Siempre en el campo pictórico, gracias al vacío que trastoca la perspectiva lineal, también se puede comprobar esta relación de devenir recíproco, por una parte, entre el hombre y la naturaleza dentro de un cuadro, y entre el espectador y el cuadro en su conjunto, por otra.³⁴

¿Es posible pensar la relación entre el maquinista y la marioneta de este modo? En efecto, se nos imponía como conclusión de los análisis previos que lo que otorga la gracia en esa relación es el vacío que se abre entre ellos. Si, como sostenía Laozi, “la vida fluye por el vacío intermedio”,³⁵ entonces se comprende por qué la brecha entre el maquinista y su marioneta puede constituir un no lugar o lugar atópico propicio para el devenir recíproco y de este modo hacer advenir la gracia.

El vacío no aparece como un espacio neutral que sirva tan solo para amortiguar el choque sin modificar la naturaleza de la oposición. Es el punto nodal tejido con lo virtual y el devenir, donde se encuentran la falta y la plenitud, lo mismo y lo otro. Esta concepción se aplica tanto a las cosas de la naturaleza (por ejemplo, a lo que dijimos a propósito de la montaña-agua en la pintura) como al propio cuerpo del hombre (en especial, a la idea según la cual el cuerpo humano, dominado por el *shen*, «espíritu», y el *jing*, «esencia», o por el corazón y el vientre, obtiene su armonía por el vacío intermedio [...]).³⁶

También Deleuze y Guattari, al escribir sobre Kleist, no dejan nunca de colocar en el centro la cuestión del movimiento como un *devenir recíproco* al que llaman, en línea spinozista, *afecto*.

Kleist ha explicado maravillosamente cómo las formas y las personas sólo eran apariencias, producidas por el desplazamiento de un centro de gravedad en una línea abstracta, y por la conjunción de esas líneas en un plan de inmanencia. El oso le parece un animal fascinante, al que no se puede engañar, puesto que, con sus pequeños ojos crueles, ve tras las apariencias el verdadero “alma del movimiento”, el *Gemüt* o el afecto no subjetivo: devenir-oso de Kleist.³⁷

Y al preguntarse por qué la más extraña modernidad está del lado de Kleist más bien que del de Goethe, escriben:

Porque los elementos de su obra son el secreto, la velocidad y el afecto. En Kleist, el secreto ya no es un contenido considerado en una forma de interioridad, al contrario, deviene forma, y se identifica con la forma de exterioridad siempre fuera de sí misma. De igual modo, los sentimientos son arrancados de la interioridad de

34) CHENG, François, *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*, trad. Amelia Hernández y Juan Luis Delmont, Madrid, Siruela, 2012, pp. 70-71.

35) CHENG, François, *Vacío y plenitud...*, p. 82.

36) CHENG, François, *Vacío y plenitud...*, pp. 88-89.

37) DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas...*, p. 271.

un “sujeto” para ser violentamente proyectados en un medio de pura exterioridad que les comunica una velocidad inimaginable, una fuerza de catapulta: amor u odio, ya no son en absoluto sentimientos, sino afectos. Y esos afectos son otros tantos devenir-mujer, devenir-animal del guerrero (el oso, las perras). Los afectos atraviesan el cuerpo como flechas, son armas de guerra. Velocidad de desterritorialización del afecto.³⁸

Acaso se trate, entonces, de este *entre* que permite el devenir recíproco entre maquinista y marioneta lo que da lugar a la gracia como circulación del afecto en un afuera absoluto. En este sentido es posible interpretar el imperativo de Herr C. sobre “hacer el viaje alrededor del mundo y ver si por acaso el Edén tiene del lado de atrás algún acceso” no solo como aquel “viaje” absoluto y descentrado que Deleuze y Guattari atribuyen a la vida y obra de Kleist, sino, más aún, a un acceso a las fuerzas intensivas del afecto o, lo que es lo mismo, del devenir, en una exterioridad fuera de sí misma. La *forma de la exterioridad* es para Kant, desde la «Estética trascendental» –y esto Deleuze no solo no lo ignora, sino que usa el término en este sentido, aunque tergiversándolo–, *el espacio* como forma pura del sentido externo. Que el espacio esté fuera de sí mismo significa que los afectos dejan de estar encerrados en determinadas porciones de espacio privilegiadas, para devenir ellos mismos sujeto o agente, atravesando diferentes cuerpos y cruzando el vacío entre ellos. En este sentido, que el afecto del bailarín pueda salir de su cuerpo para afectar a la marioneta implica que el afecto devenga protagonista; pero fundamentalmente, se trata de atender al hecho de que el movimiento que va del maquinista hacia la marioneta es al mismo tiempo un movimiento de la marioneta hacia el maquinista, con todo lo moldeable de su potencialidad motriz, pero también con sus propio centro gravitatorio inamovible y su transformación inexorable de los movimientos rectos del maquinista en movimientos curvos. En otras palabras, se trata de lo que acontece entre ambos, irreductible a cualquiera de los dos. Este devenir recíproco no resulta por tanto pasible de ser retrotraído a un cuerpo individual con su forma de la exterioridad. Parafraseando la frase hamletiana cara a Deleuze, puede decirse que en este devenir, *space is out of joint*.³⁹ Es en este sentido que el actor alemán Mathieu Carrière, inspirado por las clases de Deleuze en Vincennes, ha podido escribir en su ensayo sobre Kleist que “[l]os seres, las personas devienen marionetas, torpes y graciosos

38) DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas...*, p. 363.

39) “El espacio está fuera de sus goznes”. La frase original corresponde a la quinta escena del acto primero de *Hamlet*, y es aludida por Deleuze en DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 119: “Le prince du Nord dit: « le temps est hors de ses gonds » ” [“El príncipe del Norte dice: ‘el tiempo está fuera de sus goznes’”].

[*gracieux*] en función de irrupciones de puro ‘exterior’”.⁴⁰

7. Conclusiones

A la hora de intentar pensar aquello que se indica con el término *Grazie* en el escrito de von Kleist aquí trabajado, podemos concluir, en primer lugar, que el camino que va Descartes a Merleau-Ponty y a Haraway no es de gran ayuda en este sentido por el hecho de insistir en el anclaje a una mismidad corporal, ya sea bajo la forma de una sustancia, de una subjetividad empírico-trascendental o de una relación de encarnación del cuerpo propio con respecto a las prótesis. En segundo lugar, encontramos, de los años 1980 hasta nuestra contemporaneidad, dos maneras divergentes que pueden resultar útiles para pensar el problema de la gracia en el texto sobre las marionetas. En efecto, la postura agambeniana difiere radicalmente de la posición en la que podríamos ubicar tanto a Deleuze y Guattari como a Cheng y a Carrière. Para resumir esta última postura, puede ser de utilidad la siguiente cita de Carrière:

Ese pequeño punto maravilloso, ese centro de gravedad es puesto en movimiento según un plan [*plan*] determinado: la marioneta baila mientras una multitud de flujos de naturalezas diversas forman un agenciamiento susceptible de producir un cambio de movimiento; el alma del maquinista no actúa sobre la de la marioneta por intervenciones psicológicas, del estilo de la identificación, de la proyección o de la imitación; su relación ‘bastante artificial’ puede más bien ser descrita como efecto de transporte, de circulación o de intercambio de fuerzas [...]. Esto es la gracia, el encanto (*die Anmut*).⁴¹

Es cierto que la interpretación agambeniana se ve sostenida por las últimas palabras de Herr C., “el último capítulo de la historia del mundo”, las cuales hacen pensar en una redención mesiánica infinitamente diferida; la gracia sería en este caso una trascendencia tachada, por cuyo imposible advenimiento deberíamos velar. Sin embargo, Agamben soslaya en su lectura el hecho de que, en el texto kleistiano, el teatro de las marionetas es presentado como un dispositivo inmanente para el acaecimiento de la gracia. Si pensamos la Modernidad, como Agamben siguiendo a Carl Schmitt, a partir del proceso de secularización de conceptos teológicos, tanto la *Kantkrise* kleistiana como la relación entre conocimiento y gracia en “Acerca del teatro de las marionetas” deberían ser pensadas como episodios secularizados del pecado adánico. No obstante, creemos que esta operación genealógica subyacente al

40) CARRIÈRE, Mathieu, *Pour une littérature de guerre, Kleist*, Arles, Actes Sud, 1985, p. 113 [la traducción es nuestra].

41) CARRIÈRE, Mathieu, *Pour une littérature de guerre...*, p. 15.

planteo del filósofo italiano resulta desencaminada por dos motivos: en primer lugar, porque la ubicación del concepto de gracia en este contexto no aporta al esclarecimiento del texto, en tanto la referencia bíblica parece ser una herramienta más entre otras para señalar hacia un determinado estado, y no la clave interpretativa fundamental. Coincidimos con Deleuze y Guattari, en este sentido, cuando escriben que “hacer tabla rasa, partir o repartir de cero, buscar un principio o un fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...)”, y que “Kleist, Lenz o Büchner tienen otra manera de viajar y de moverse, partir en medio de, por el medio, entrar y salir, no empezar ni acabar”.⁴²

Esta concepción puede aplicarse no solo a la vida y obra de Kleist, sino también a la extraña e intempestiva historicidad del texto y, más importante aún, a la relación entre cuerpos que constituye el tema principal del escrito: en efecto, hay algo que sucede en el medio, *entre* el maquinista y la marioneta, que constituye la condición necesaria y suficiente de la gracia. Hay un devenir-marioneta del maquinista que le hace engendrar en sí una *conciencia nula* de su propio cuerpo a través del movimiento que se juega entre ambos. Si nuestras hipótesis están encaminadas, entonces la gracia caracterizada por Herr C. se presenta como una solución al problema que la filosofía kantiana le presentaba a Kleist: al construir un dispositivo tal que permita a los afectos exceder el cuerpo propio, rompiendo con la forma de la exterioridad y permitiendo un devenir recíproco entre el cuerpo propio y un cuerpo ajeno, es posible mantener una relación directa con la cosa, aunque ya no bajo la forma del conocimiento, sino –como lo planteará Kant en textos acerca de los cuales Kleist no oír hablar jamás– desde el ámbito de lo práctico. En este sentido, si la puerta frontal del Edén ya fue cerrada por el pecado de Adán, siéndole quitado el manto de gracia que cubría su cuerpo, su puerta trasera no puede consistir en cubrir nuevamente el cuerpo con un hábito glorioso, ni tampoco en coser hojas de higuera para construir delantales (Gén 3, 7), sino, por el contrario, en construir dispositivos tendientes a deshacer una subjetividad corporal cerrada sobre sí misma, que deja lo real como inaprensible. Y es que de hecho, no parece tratarse para Kleist de aprehender, aferrar o conquistar otros cuerpos –temor frente al cual Agamben construye su interpretación–, sino de encontrar, componer y devenir.

42) DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas...*, p. 29.

■Pablo PACHILLA

El autor es Profesor de Enseñanza Media y Superior en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Doctorando en Filosofía y becario de CONICET, participa en diversos grupos de investigación dedicados al pensamiento de Gilles Deleuze y a la filosofía del arte contemporánea. Su tema de investigación doctoral reside en la relación entre estética y ontología en la filosofía de Deleuze. Posee publicaciones en el país y en el extranjero y ha participado en múltiples jornadas científicas.

Recibido: 10 de marzo de 2014

Aprobado para su publicación: 9 de abril de 2014