

ENTRE LA REFLEXIÓN Y LA GRACIA: "SOBRE EL TEATRO DE MARIONETAS" DE HEINRICH VON KLEIST *

Benigno del Río Molina
Universidad de Sevilla
debenigno40@yahoo.es

This paper focuses on how Kleist's essay "On the Puppet Theater" (1810) explores the contrast between reflection and conscience, on the one hand, and grace, on the other. Grace appears in the sense of a quality, or a gift, but also, in a theological sense. My approach is unexpectedly new: it is half-way between English philology and philosophy. From the former Romantic writer's point of view, the marionettes' dance, by being directed by the puppeteer's hands, is superior to the adult man's acts. As they are propelled by reflection and conscience, they finally become affected and artificial. In order to regain grace, man must eat once again from the tree of knowledge to conquer a second innocence that he must lose again. And after regaining the gods' infinite knowledge, he will be ready to receive grace.

Keywords: *Romanticism, marionettes, dance, gravity, reflection, conscience, grace.*

El objetivo de este trabajo es explorar en "Sobre las marionetas" (1810) de H. von Kleist la polaridad entre la reflexión y la conciencia, por una parte, y el concepto de la gracia, como un don y en un sentido teológico, por otro. Este estudio ofrece una nueva e inusitada perspectiva: unos planteamientos que se hallan a medio camino entre la filología inglesa y la filosofía. Desde el punto de vista de Kleist, el baile de la marioneta por ser agitado por la intuición del artífice, y también la gracia del niño-adolescente, son superiores a los actos reflexivos del adulto que, impulsados por la conciencia, devienen afectados y convertidos en poses. Para volver a recobrar la gracia, el hombre tendrá que comer de nuevo del fruto

del árbol del bien y del mal y así adquirir, para volver a perder, una segunda inocencia, y alcanzar, finalmente, el conocimiento infinito de los dioses.

Palabras claves: *Romanticismo, marionetas, danza, gravedad, reflexión, conciencia, gracia.*

INTRODUCCIÓN, ANTECEDENTES E INFLUENCIAS

Heinrich von Kleist, probablemente el mayor dramaturgo en lengua alemana, publicó el ensayo “Über das Marionettentheater” (“Sobre el teatro de marionetas”), en los números del 12 y el 15 de diciembre de 1810 del *Berliner Abendblätter*, un año antes de que suicidara. Muchos artistas y pensadores habían escrito a lo largo de la historia sobre las marionetas. En los trágicos griegos y en las *Leyes* (644d) de Platón, por ejemplo, los hombres aparecen como “muñecos con hilos”, pues sus destinos azarosos y precarios están en manos de los dioses. El mismo H. von Kleist utilizó parecidas metáforas en sus escritos, también para referirse a su propia condición vital. Tras su experiencia fallida en la corte prusiana de Berlín (1801), por ejemplo, le explicaría a su prometida: “Ay, Wilhelmine, nos creemos libres y el azar omnipotente nos lleva de mil hilos sutilísimos.”¹

Sin embargo, la representación de las marionetas como tal entraría tarde en la literatura occidental. Dos casos memorables fueron el retablo de maese Pedro de los capítulos 25 y 26 de la Segunda Parte del *Quijote* y el entremés el *Retablo de las maravillas* (1615) de Cervantes. Y por las mismas fechas, en Inglaterra, un teatro de marionetas asumiría un papel central en la obra *Bartholomew Fair* (1614) del dramaturgo Ben Jonson. En cuanto a los tratados de los escritores románticos sobre los muñecos, como por ejemplo el caso mencionado de Kleist, algunos pasajes de Hoffmann o el “Diálogo entre Frederick Ruychs y sus muñecos” (1827) de Giacomo Leopardi, son diálogos de ensayo-ficción, vehículos clásicos de *gnosis* más que de *episteme*. De acuerdo con Rudolph Drux (1986: 181), no siguen el modelo del diálogo platónico, sino el de los diálogos entre maestro y discípulo de la época clásica tardía, como por ejemplo el de *Asclepius* en el que el maestro se revela finalmente como una presencia sobrenatural.² De

hecho, los ensayos románticos son dados a admirar los poderes o cualidades sobrehumanas de los muñecos (aunque en el caso de Leopardi, por ejemplo, son cadáveres que han vuelto a la vida) y ofrecen, disfrazadas o sublimadas, ideas filosófico-religiosas en la vena del *Corpus Hermeticum*. Por otra parte, los grandes temas antiguos de los muñecos-dioses que toman vida en las manos de un demiurgo o artífice persistirán tanto en los entretenimientos populares como en la tradición romántica.

Kleist tomó gran interés por este tipo de teatro popular como dramaturgo, pero su entusiasmo fue debido, sobre todo, a su *Weltanschauung* romántica, pues el Romanticismo no sólo privilegiaba las artes populares y las fuentes folklóricas, sino que las proponía como hontanar de temas, motivos e inspiración poética. Sin embargo, los juicios y las imágenes del ensayo de Kleist sobre las marionetas se habían fraguado en las matemáticas, la óptica y la física newtoniana del siglo XVIII. Sus comentarios, por otra parte, eran subversivos y estaban en contra de las opiniones comunes de sus lectores eruditos. Para que nos formemos una idea, ese arte estaba considerado en aquella época en el mismo nivel en que hoy en día consideran el sexo, la violencia cruda o el lenguaje soez de ciertos comics y videojuegos muchas personas cultas. Como nos recuerda Victoria Nelson (2001: 62), en la época en la que Kleist escribía, el teatro de marionetas era considerado una forma inferior y populachera de entretenimiento público. No obstante, en un nivel más alto, ese ensayo, según Harold B. Segel, "evidencia la creencia romántica en la superioridad creativa y cognoscitiva del inconsciente sobre lo consciente, de la espontaneidad y la intuición sobre la razón. Porque el muñeco, o la marioneta, carece de la habilidad de pensar, de razonar, es capaz de una extraordinaria fluidez de movimiento." (1995:15; mi traducción). Y precisamente deseo explorar en estas páginas la polaridad que el ensayo de Kleist establece entre los temas de la reflexión y la conciencia por una parte, y el de la gracia, por otro, gracia entendida en las dos principales acepciones que tiene en castellano: como atractivo o don natural y en un sentido teológico, acepciones que aparecerán a menudo fundidas en el aludido opúsculo romántico.

La estela de interpretaciones del ensayo de Kleist, por otra parte, es muy variada. Ha sido entendido, por ejemplo, como una

crítica velada a los actores de la escena berlinesa o como la expresión innegable de un furor narcisista sublimado (Nelson, 2001: 61). Y las influencias literarias que ha ejercido desde su publicación son considerables. Por mencionar sólo las más célebres, “Sobre las marionetas” influyó en E.T.A. Hoffmann, sobre todo en su relato, *Der Sandmann* (1816); o sobre el ensayo de Rilke sobre las muñecas (1913-14)³ o las pródigas alusiones que hiciera este poeta a tales figuras en la Cuarta Elegía del Duino (escrita en 1915).⁴ En cuanto a la literatura crítica más reciente cabría señalar el ensayo de Paul de Man, “Aesthetics Formalization: Kleist’s *Über das Marionettentheater*” (1984), algunos comentarios de *Madness and Modernism* (1992) de Louis A. Sass, o los apartados pertinentes de las obras ya aludidas de Harold Seger, *Pinochio’s Progeny* (1995) o de Victoria Nelson, *The Secret Life of Puppets* (2001).⁵

2. EL CENTRO Y EL ARTÍFICE

“Sobre las marionetas” comienza cuando el narrador se acerca al señor C., un bailarín de la ópera de la ciudad, y le expresa su extrañeza de verle a menudo como espectador del teatro de muñecos de la plaza del mercado. El espacio de la representación, que no es suntuoso ni oficial, sino una plaza cualquiera y concurrida, enfatiza el aspecto populachero y vulgar del entretenimiento. El artista defiende su afición arguyendo que “un bailarín deseoso de mejorar su formación podría aprender mucho de ellos [de los muñecos].” (2005: 23) A continuación, pasa a explicar la técnica que organiza las figuras. Las marionetas se mueven, no porque el titiritero tenga que accionar decenas de hilos, sino porque gobierna el centro de gravedad que lleva en su interior cada figura para que sus miembros se agiten en variados movimientos. Cada vez que ese centro se desplaza en línea recta, los miembros de las figuras describen curvas llegando a menudo todo el grupo danzante a ejecutar un tipo de movimiento rítmico semejante al de la danza. El artífice manipula los hilos, pero con toques tan diestros y calculados, que produce una serie de maniobras de gran complejidad orgánica y rítmica. Las marionetas se agitan de acuerdo con dos tipos de movimientos: uno que obedece a las leyes de la gravedad terrestre, y otro a la pericia del titiritero. El primer tipo engendra movimientos sin alma, de péndulo muerto; en el segundo caso, los miembros de las

marionetas liberadas de la atracción de la tierra y guiadas por la actuación de las manos diestras desde el centro de gravedad, juegan y se agitan libres del peso y de los escollos que obstaculicen sus ritmos. Y es precisamente del centro de gravedad de donde surge la gracia del baile de las marionetas; un centro de gracia que aparece en contraposición con las fuerzas de atracción de la tierra y con los meros impulsos mecánicos de los muñecos. La danza desafía, por tanto, la ley de la gravedad que es, en un sentido matemático, a la pesadez de la conciencia, como el centro de gravedad es a los ritmos gráciles de los muñecos.⁶ Es decir: desde el centro de gravedad opera la gracia transformando los movimientos mecánicos de las articulaciones de las marionetas.

El titiritero, por otra parte, puede ser, él mismo, bailarín y tener un concepto de lo bello en la danza, pero, sobre todo, debe tener una cierta sensibilidad, pues como explica el texto, el arte de las marionetas no "puede ser ejercido completamente sin sensación" ("Empfindung"). (2005: 34) El titiritero, entonces, además de tener alma de bailarín, debe ser un hombre sensible que sienta la danza que imprime sus dedos. El ritmo de las figuras brota del centro de gravedad del movimiento de la marioneta, cuya línea es "el camino del alma del bailarín". Pero el alma tiene que ser la fuente constante de la gracia para que los movimientos de los miembros puedan articularse en un todo.

El ánimo, que es el centro de gravedad del movimiento, recibe los estímulos de la música. El titiritero, entonces, acciona las marionetas comunicándoles expresiones de su alma y formando una misteriosa unidad con las figuras. Más aún: él es, en verdad, el alma de las marionetas, pues alcanza todos los movimientos de los miembros al accionar el centro. Pero él también es transformado, pues la danza, a su vez, le devuelve a las articulaciones de sus dedos periciales el ritmo que les imprimía a las figuras, ritmo que retorna a su carne, aquilatado y enriquecido por la experiencia ingrátida del baile. Él es, por tanto, muñeco grande y vivo, transformado, títere secreto que danza sin desplazarse.

Una vez metido en su papel, el artífice-bailarín debe olvidar su plan y abandonarse al papel que representa dejando en suspenso su

conciencia y liberando a los títeres de las trabas de su pensamiento. No debemos olvidar que el lector debe aceptar la convención, es parte del pacto narrativo, presentada por Kleist de que las marionetas del ensayo son algo más que meros muñecos de madera dotados de mecanismos artificiales. Las marionetas reales no se agitan con más gracia que los virtuosos bailarines que se desplazan por los escenarios del mundo. Las figuras de Kleist no son muñecos reales, sino seres idealizados que ilustran una teoría tan bella como elegante. Teoría del baile; teoría del alma. Más aún: como explica Victoria Nelson en *The Secret Life of Puppets*:

Bien pudiera verse a Kleist como un precoz exponente de lo que Sherry Turkle ha llamado (siguiendo la elaboración de Pigmalión que hiciera Bernard Shaw) “El efecto ELIZA”, efecto de la actual “cultura de la simulación”, la cual nos insta, por ejemplo, a percibir los animales reales como menos ‘realistas’ que los animales “animatrópicos” de las películas. La “*opacidad* de la máquina”, explica Turkle, hace que lo veamos de una forma psicológica y, por tanto, que se produzca el salto inconsciente que cierra “el hiato entre lo que en realidad puede hacerse y lo que nos *imaginamos* que puede ser hecho.” [...] Esto se ha convertido en un mecanismo que organiza en nuestra percepción lo que ha sido expresado de una forma platónica en la tecnología como lo que puede hacer la “realidad virtual”. En el caso de Kleist, podría esgrimirse, la verdadera *opacidad* de la marioneta hace que él la vea de una manera espiritual (mi traducción; 64).

4. LA CAÍDA EN LA REFLEXIÓN

Pero retomando el comienzo del ensayo de Kleist, nos preguntamos, ¿cómo puede ser un baile de muñecos mecánicos fuente de inspiración para un bailarín curtido? En primer lugar, los movimientos de la marioneta, al carecer de una conciencia que los controlen, apuntan hacia el ideal de la danza, pues no pueden alcanzar la afectación que es una consecuencia de la reflexión. Como explica el

narrador: "Pues la afectación aparece, como sabe usted, cuando el alma (*vis motrix*) se localiza en algún otro punto que el centro de gravedad del movimiento." (2005:38) Pero en los momentos de afectación, la gracia desaparece y el alma es desalojada del centro de gravedad. Entonces, una vez que el entendimiento ha sustituido al ánimo, se llega con la afectación al amaneramiento que mina la danza despojándola de toda expresión individual y genuina. En segundo lugar, la marioneta supera al bailarín en la ingravidez que convierte a su figura en ideal para la danza y que le confiere a sus movimientos una gracia especial, pues el muñeco se desplaza como un bailarín ideal que se hubiera liberado de la atracción de la tierra. La gravedad de la que la marioneta se libera apunta a la pesadez de la conciencia del bailarín humano quien tiene puesta su atención en su columna vertebral y quien encuentra tan difícil alcanzar su propio centro de gravedad. Como explica el bailarín:

Estos muñecos tienen la ventaja de ser *ingrávidos*. Nada saben de la inercia de la materia, la cual es la tendencia más contraria a todas las propiedades para la danza, porque la fuerza que los levanta por los aires es mayor que aquella que los ata a la tierra [...] Los muñecos necesitan del suelo sólo para rozarlo, como los elfos, y para avivar de nuevo el ímpetu de las articulaciones por medio del impedimento instantáneo; nosotros lo necesitamos para reposar sobre él y recobrar el esfuerzo de la danza [...] [El bailarín] nunca iba a convencerme de que en un títere mecánico podría haber más gracia que en la estructura del cuerpo humano.

Replicó que al hombre le era absolutamente imposible elevarse a la altura del títere en eso. Sólo un dios podría competir con la materia en este terreno; y aquí estaría el punto en el cual se entrelazan los dos extremos del mundo anular. (2005: 39-40)

El hombre en su caída original alcanzó una conciencia de sí que no sólo le velaba la entrada en el paraíso, sino que le arrebatava su propia felicidad. El hombre en el Edén había comido del fruto prohibido haciéndose conocedor del bien y del mal. Se sentía en extremo culpable de haber pecado contra el Señor y su falta provocó la

pérdida de la inocencia y la gracia, lo cual generaba una conciencia de sí que le hacía contemplar su desnudez y sentir vergüenza. La conciencia juega, por tanto, una parte capital en la expulsión del hombre del estado de gracia, y también del paraíso ubicándole en el ámbito del sudor, el sufrimiento, el trabajo y la muerte. La irrupción del conocimiento y la reflexión en la vida del hombre, lo condujo primero a la caída y a habitar la región del tiempo y la penuria. Y cuando pierde la unidad con esa naturaleza prístina que lo rodea, con ese centro fructífero y paradisíaco que lo nutre, aparece el pesar de la reflexión, y el desdoblamiento que la conciencia promueve e incita. El hombre atisba con envidia y zozobra la existencia leve de los muñecos, ve en la ingravidez de las marionetas un ideal inalcanzable, porque esas despreocupadas figuras están exentas de la fatiga y el pesar, y de las exigencias de los días humanos, pues el destino de la marioneta se halla en el paraíso itinerante e intermitente de las algarazas y músicas de las ocasiones festivas.

5. EL JOVEN DEL ESPEJO

El narrador relata entonces la historia de un joven de dieciséis años con quien solía ir a bañarse. Un día, el adolescente, cuando iba a secarse apoyó una pierna sobre un taburete, y esa imagen reflejada en un espejo le recordó la escultura clásica “El espinario”, en que un joven desnudo, y en la misma postura, intenta extraerse una espina de la planta del pie. En principio, irradia el adolescente del baño una gracia inexplicable, en gran parte debida a que no es consciente de la inocencia ni de la belleza de sus actos. Sin embargo, tal gracia ya había atraído el favor de las mujeres produciendo en el joven los primeros atisbos de vanidad y de auto-contemplación. Los intentos del joven de imitar una estatua clásica que era considerada como paradigma de la gracia lo conducen tristemente en la dirección contraria. La conciencia de sí y los intentos reflexivos de alcanzar semejante postura, le hacen perder esa gracia que es connatural a la inocencia y al candor de la primera adolescencia. Mientras el joven se estudia en el espejo, el narrador le espeta de que él solo ve fantasmas: imágenes de un cuerpo que ha perdido ciertos dones. De sobra conoce el narrador que tamaña cualidad no depende ni de la voluntad ni de la reflexión constante. La aparición de la conciencia, en verdad, implica un yo

escindido entre un yo que observa y otro que es mirado. Los intentos del joven de recuperar la postura inimitable de "El espinario" frente al espejo significan su caída, su expulsión del reino de la gracia, pues el conocimiento de sí conlleva la escisión de su yo y la conmoción de la identidad. El joven que busca sufe de afectación y su acto, antaño grácil, se ha transformado en mera pose. Al repetir frente al espejo aquel primer movimiento inocente y natural, produce una imitación carente de originalidad, consciente y forzada. Es un movimiento que se produce no en función de sí mismo, sino de otro. Y la afectación sustituye a la gracia tanto como la pose a la naturalidad. La repetición de un acto mecánico destruye, en efecto, la gracia, y el adolescente se convierte, al menos momentáneamente, en un autómatas. Sin embargo, con el transcurrir de los años, su hermosura se marchita, y los gestos y posturas corporales delatan con tristeza los restos de una gracia que habitara aquel cuerpo y que un día se desvaneciera. Al intentar reproducir con insistencia cualidades perdidas, el joven experimenta tanta turbación como desequilibrio. El lector puede interpretar sus actos como un comentario irónico sobre el narcisismo del hombre moderno quien intenta hallar una explicación de su realidad vital estudiando las imágenes sucesivas que proyecta su yo: las perturbaciones que producen los desdoblamientos de su conciencia y su escisión. Heinrich von Kleist, en una carta a Otto August Rüttele von Lilienstern, del 31 de agosto del 1806, escribía: "Todo primer movimiento, todo lo involuntario es bello, y todo es sinuoso y embrollado tan pronto se comprende a sí mismo. ¡Oh, el entendimiento! ¡El desgraciado entendimiento!" (Pérez, 1999: 28). Trasladando los anteriores postulados a la esfera del arte, podemos enunciar que la gracia natural que emanaba la obra de arte antiguo se degrada cuando una obra contemporánea sigue la imitación de un dogma artístico que pretende apropiarse el paradigma clásico de belleza. La tarea del artista no es copiar, entonces, sino plasmar a través de la intuición, la más propio y entrañable, esa sustancia original que gravita aureolada de gracia.

6. LA LUCHA CON EL OSO

El bailarín, el señor C., cuenta entonces cómo durante su permanencia en una finca en Rusia mantuvo una sesión de esgrima con

uno de los hijos de su anfitrión, joven a quien venció. Entonces los hermanos del vencido, dando grandes gritos, condujeron al invitado a un corral donde había un gran oso atado a una cadena y erguido a dos patas; y se lo presentaron al bailarín como “su maestro de esgrima”. El señor C. comenzó entonces a lanzar estocadas contra el animal, quien esquivaba o paraba sagazmente cada efecto calculado del arma del bailarín. La seriedad del oso, nos relata, le sacaba de sus casillas. No sabía, frente a tal adversario, si estaba dormido o soñaba; perdía la seguridad en sí mismo. ¡Él que pensaba que era un gran maestro en el arte de la espada! El oso, quien no ansiaba vencer ni engañar, lo vencía. Más aún: parecía leerle el alma a quien se afanaba en derrotarlo; y en aquellos casos en que los que las estocadas del bailarín no llevaban intención seria, ni siquiera se inmutaba. El oso aparece entonces como otro ejemplar de “la gran familia” a la que la marioneta pertenece. Pues si a esta no la aventajaba el mejor bailarín del mundo, al oso ruso no lo aventajaba el mejor de los maestros de esgrima. La mirada afilada que el oso clava en el luchador frustrado revela la afectación de las estocadas y la conciencia del atacante que se desdobra en dos. Sin embargo, cuando los habitantes de la finca propusieron al oso como el maestro de esgrima del bailarín, la invocación resultaría irónica, pues al igual que las marionetas, el arte de ese animal es inalcanzable. Pero a diferencia de la gracia exterior de los muñecos, el oso parece esconder ese don, que en su caso es celado y natural, y que es producto de sus respuestas instintivas contra los ataques afectados y artificiales del luchador humano. Como la marioneta representa a un bailarín ideal cuya destreza es imposible de alcanzar, el oso representa también un estado ideal de la naturaleza y de la defensa natural que le será imposible superar. Mas aún: los ataques repetidos contra un oso al que los señores de la finca tienen esclavizado con cadenas nos evoca la actitud del hombre hacia la naturaleza, pues ése no busca fundirse con ella, sino establecer una confrontación con quien considera su rival y contrincante, esclavizándola y explotándola, y atacándola con una serie de acciones calculadas y afectadas que acaban redundando en contra del usurpador, vulnerándolo y reduciéndolo finalmente a ser un perdedor malgrado. Su contrincante es, de hecho, el espejo natural de todo esgrimista, pues le devuelve sus miradas al sesgo, los gestos audaces y las estocadas. No obstante, al igual que el adolescente brega por alcanzar la postura de “El espinario” y la gracia frente al espejo, el combatiente se mira en la imagen de su contrincante (el oso en este caso), pero este espejo no le

devuelve gestos y estocadas, sino que desenmascara y pone en evidencia su maquinación racional, su lógica y sus esfuerzos mecánicos que finalmente le conducen a la derrota frente a un ejemplar salvaje de la naturaleza. El señor C. cuando asiste al teatro de marionetas como bailarín, lo hace para aprender de su gracia y del encanto de sus ritmos, pero cuando ejerce como esgrimista, se entrega al dominio de la reflexión y del cálculo que utiliza contra el puro instinto natural del oso. Entre la lucha abierta entre lo natural y el instinto, por un lado, y la reflexión constante, por otro, vencerá la primera, pues cuando la conciencia aparece durante la acción, obstaculiza y frena la fuerza necesaria que el impulso requiere y que tiene su origen en el sentimiento verdadero. Más aún: el sentimiento es el impulso y el centro de gravedad del ánimo. La reflexión sobre la acción reprime el poder del sentimiento, que representa el impulso que une al hombre con el mundo y que rebasa al yo que se cultiva a sí mismo.

7. CONCLUSIÓN: EL ÚLTIMO CAPÍTULO DE LA HISTORIA DEL MUNDO

El ensayo de Kleist abre al final la posibilidad de recobrar el paraíso perdido y de que el ser humano halle la unidad en sí mismo y con la naturaleza. El señor C., quien ha sufrido, principalmente como esgrimista, la pérdida de la gracia a causa de sus movimientos calculados y su conciencia, quintaesencia, finalmente, sus pensamientos con respecto a este tema. El estado de la reflexión, que, como hemos visto, él considera negativo, es indirectamente proporcional a la aparición de la gracia. Y afirma tras su experiencia fallida con el oso: "Vemos en el mundo orgánico que, a medida que la reflexión se torna más oscura y débil, hace su aparición la gracia en forma cada vez más radiante y soberana." (2005: 43) El bailarín arguye por tanto que disminuyendo la reflexión, que debilitando los poderes controladores de la conciencia, el hombre se puede poner de nuevo en disposición de alcanzar ese estado benéfico. Kleist emplea, entonces, la metáfora de un espejo cóncavo donde podemos buscar una imagen. Debido a nuestra cercanía y al esfuerzo realizado, no la hallamos, mientras que si nos retiramos y cancelamos la reflexión, podemos de repente toparnos con la imagen sin haberla buscado. Y prosigue el autor:

Pero así como [...] la imagen de un espejo cóncavo, después de haberse alejado hacia el infinito, surge otra vez súbitamente ante nosotros, de modo análogo retorna también la gracia cuando el conocimiento ha pasado por el infinito; de modo que ella aparece con la máxima pureza al mismo tiempo que en aquella estructura del cuerpo humano que carece de toda conciencia y en la que tiene una conciencia infinita, esto es en el títere o en el dios. (2005: 45)

Así, cuando el conocimiento ha pasado por el infinito, como explica el texto, y como les ocurre a los dioses, encontramos de nuevo lo perdido (la imagen en la metáfora del espejo) que es la gracia. La conciencia infinita está, por tanto, ligada a los dioses, al estado divino, pero también a aquellos hombres que han alcanzado un gran conocimiento. Es decir, el hombre, en cuanto niño, o en la primera etapa de la adolescencia, es comparable al títere y su inconsciencia. De su estado, como del de las marionetas, emana la gracia. Pero el niño-adolescente se halla, por otra parte, sujeto al peligro de la reflexión que lleva a la auto-conciencia de sí y al esfuerzo y al amaneramiento. Por otro lado, el hombre en cuanto puede ser semejante a un dios, se rebela contra la sujeción de la conciencia en virtud del conocimiento infinito, encaminándose a reconciliar conciencia y naturaleza.

La ausencia de peso de la *vis motrix* (del alma) es la condición previa para que el hombre alcance, al fin, la visión armónica de un todo. Y es en la infinitud del sentimiento donde aquella fuerza supera la objetividad, la razón y la reflexión. La aparición del sentimiento, por tanto, organiza la relación del hombre con la realidad en la que vive. El centro de gravedad, a través del cual los dedos del titiritero confieren gracia al baile de las figuras, tiene su correlato en el proceso espiritual que emprende el ser humano. Debido al afán de lógica y racionalidad del hombre, su relación con la trascendencia puede restablecerse sólo si come de nuevo del árbol del conocimiento para, así, poder alcanzar el estado de perder una segunda inocencia. Recordemos: la pérdida de la gracia había supuesto para el hombre su alienación de la naturaleza. Al domeñar la naturaleza con las ataduras de la conciencia, el hombre se había apartado del camino que le conducía a la verdad, pudiendo alcanzar tan sólo la verdadera senda en el “último capítulo del mundo”,

capítulo, en el que la naturaleza, liberada del peso de la reflexión, llegaría a ser parte del todo armónico del mundo que el sentimiento puro articularía, al fin, con la esencia misma del hombre. La caída original, en la que la conciencia se desplegó alcanzando su escisión, puede ser superada al fin. El hombre, no obstante, debe ahora superar la conciencia y su desdoblamiento con el objeto de alcanzar una "conciencia infinita" que le permita recobrar la irrupción inesperada del instante, esa irrupción que la reflexión impedía y, tras superar la segunda inocencia en el "último capítulo de la historia del mundo", prepararse para recibir, al fin, la gracia.

NOTAS

- ¹ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, ed. Helmut Sembdner, Munich, Carl Hauser, 1964, Vol.II. Citado en Ana Pérez (ed.), Heinrich von Kleist, *Narraciones*, Madrid, Cátedra. Letras universales, 1999, pág.26.
- ² Rudolph Druх, "Platonic and Hermetic Dialogues", en *Marionette Mensch: Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Büchner*, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1986.
- ³ La versión del ensayo a la que he tenido acceso está en inglés y se titula: "Doll: On the Wax Dolls of Lotte Pritzel" (1913-14). Trad. Idris Parry. Londres: Syrens, 1994. Este ensayo no sólo se inspiró en el de Kleist, sino en una exposición de muñecas de tamaño de personas reales que había visto el poeta en Munich. Rilke examina varios temas, por ejemplo, la paradoja de esas muñecas que, aunque parecen tener vida, nunca la tendrán, o sobre la capacidad de esos seres de absorber la ternura y el cariño de los humanos, o de cómo le inventamos almas a las muñecas, le entregamos nuestro afecto, aunque, finalmente, el niño se siente engañado por ellas.
- ⁴ En la Cuarta Elegía, una vez que se supera el yo, el ser permanece ante la posibilidad de una relación irrealizable con el mundo material (representado por la figura de la marioneta) y el mundo trascendental (representado en el poema por la figura del ángel). La conjunción ángel-marioneta es, de hecho, la solución que Rilke ofrece a la muda y estéril idolatría desarrollada en la niñez, un estado de inocencia, al que, como ocurre en el caso del

jardín del Edén, nunca podremos ya regresar –esta idea estará en contradicción, como veremos, con los últimos postulados del ensayo de Kleist. Para alcanzar la pérdida del yo necesaria para experimentar la verdadera *unio mystica*, la conjunción entre el mundo visible y el invisible, debemos, como aconseja el ensayo de Kleist, comer de nuevo del fruto prohibido y volver a perder la inocencia por segunda vez. Sin embargo, Rilke apuntará finalmente –y en oposición a Kleist– a la consecución de una forma más sofisticada y más alta de auto-conciencia al mismo tiempo que al acceso de una forma de auto-olvido. Para más información sobre el aspecto de la marioneta en esta cuarta elegía, véase, por ejemplo, H.B.Segel (43-45) y Otto Dörr (95-100).

⁵ El ensayo mencionado de Paul de Man pertenece al volumen, *The Rhetoric of Romanticism*. Nueva York: Columbia University Press, 1984, 263-290.

⁶ Esta relación entre la gravedad (sobre todo entendida en un sentido moral, metafórico y con connotaciones negativas) y la gracia (sobre todo en un sentido espiritual) será desarrollado más adelante en el periodo de entreguerras por la filósofa francesa Simone Weil (1909-1943), véase por ejemplo, una edición de sus pensamientos, *La gravedad y la gracia*, publicado después de su muerte, y que tiene traducción en castellano, Madrid, editorial Trotta; originalmente publicado en 1943.

OBRAS CITADAS

- De Man, P. 1983. “Aesthetics Formalization: Kleist’s *Über das Marionettentheater*”, *The Rhetoric of Romanticism*. Nueva York: Columbia University Press, 1984, 263-290.
- Druх, R. 1986. “Platonic and Hermetic Dialogues”, en *Marionette Mensch: Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Büchner*, Munich: Wilhelm Fink Verlag.
- Kleist, H. (1810) 1999. *Narraciones*. Ed. Ana Pérez. Trad. de Yolanda Mateos. Madrid: Cátedra.
- (1810) 2005. *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Trad. Jorge Riechmann. Madrid: Ediciones Hiperión.
- Nelson, V. 2001. *The Secret Life of Puppets*. Cambridge (Mass.) y Londres:

- Harvard University Press.
- Rilke, R. M. (1913-14) 1994. "Doll: On the Wax Dolls of Lotte Pritzel". Trad. Idris Parry. Londres: Syrens.
(1922) 2002. *Las Elegías del Duino*. Trad. y ed. Otto Dörr. Madrid: Visor.
- Sass, L.A. 1992. *Madness and Modernism*. Cambridge (Mass.) y Londres: Harvard University Press.
- Seger, H. 1995. *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, Automaton, and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Weil, S. (1947) 2001. *La gravedad y la gracia*. Trad. e intr.. Carlos Ortega, Madrid: editorial Trotta.