

LA VIDA DE LAS MARIONETAS: SU ALMA Y SU DANZA

Cecilia Cozzarin
 Universidad de Buenos Aires
 cecicozzarin@gmail.com

Retomando la pregunta lanzada por Derrida en la Séptima Sesión del *Seminario La bestia y el soberano* (2008) acerca del alma de las marionetas¹, justamente en el intersticio que en dicho texto se plantea –el pasaje del *quién* al *qué*–, abordaremos dos cuestiones conexas a la misma: por un lado, si las marionetas pueden bailar y, por otro, cuál es su tipo de alma. Entre uno y otro interrogante intentaremos establecer una respuesta provisoria a la pregunta derrideana a luz de la particular relación que une a la marioneta con la fuerza de gravedad, como parábola del movimiento que atraviesa la vida misma.

Las marionetas bailan mejor, porque su alma está en su danza

En *Sobre el teatro de las marionetas* (1810), Heinrich von Kleist enuncia una paradoja que lo conduce a afirmar la superioridad de la marioneta respecto de la gracia y el movimiento de un bailarín humano. El personaje llamado “señor C...” sostiene que un bailarín debería aprender del movimiento de estos muñecos para mejorar su formación dancística, lo cual descoloca a quien concibe el movimiento de las marionetas en un sentido mecánico y automático. El mismo personaje profundiza esta afirmación rechazando que el marionetista accione cada uno de los miembros de la marioneta y tire de ellos, porque, en realidad, lo que éste debe hacer es gobernar el movimiento de la marioneta *desde adentro*, es decir, ubicarse en el lugar de la misma y tocar su centro de gravedad. La tarea de quien mueve la marioneta se convierte entonces en algo opuesto a la operación de un mecanismo y es por ello que su movimiento se describe como el *camino del alma del bailarín*. Cuando el marionetista-bailarín comparte el centro de gravedad con la marioneta, gracias a esta convergencia, se produce la danza, porque todo el mecanismo se pone en movimiento rítmicamente, “trasladándose el pro-

1. “¿Tienen las marionetas un alma, como se preguntaban antaño acerca de las mujeres y de las bestias?”. J. Derrida, *Seminario La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*, trad. C. De Peretti y D. Rocha, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 225.

pio maquinista al centro de gravedad de la marioneta, o sea, con otras palabras, *danzando*².

Las marionetas bailan con más gracia porque se apoyan mejor, distribuyendo sus puntos de apoyo respecto de la gravedad de múltiples maneras, más “adecuadas” o cercanas al funcionamiento de la naturaleza en general. En este sentido, las marionetas presentan dos ventajas respecto del bailarín humano: nunca muestran afectación, porque sus movimientos se identifican siempre con un centro de gravedad o apoyo y, al mismo tiempo, son antigrávidas, es decir, “no saben nada de la inercia de la materia”³. Los miembros de la marioneta son péndulos que obedecen a la gravedad y el marionetista sólo tiene a su disposición el centro de gravedad del movimiento. Entre las marionetas y los hombres existe una diferencia en relación con la tierra y la fuerza de gravedad que los atrae a ambos, porque para el primero el suelo supone un espacio de reposo y de no-danza, mientras que para la segunda, implica una resistencia provisoria que sirve de impulso para el movimiento. Solamente algo “divino” o “más allá” de lo humano puede competir con la materia en este aspecto, al mismo tiempo que el mundo orgánico, lo vivo, en apariencia más cercano a lo humano que la marioneta, resulta degradado. Kleist postula una jerarquía de entes con la cual se cuestiona el estatuto de lo humano en general, puesto que el hombre ya no es el propietario exclusivo de la gracia, ni de la danza.

En *El alma atómica* (1986) Hocquenhem y Schérer retoman los análisis de Kleist en relación con las marionetas para señalar que resulta imposible transferirles un alma personal, porque en torno a ellas siempre se trata de *otra* alma, “indiferente, infrahumana y sobre humana, incuestionable en su extrañeza”⁴. El alma de las marionetas está cubierta por un velo de gracia no humano que se da en el ámbito de la danza, pensada como modo de comprender lo que implica un cuerpo destinado a soportarla. En este sentido, el dinamismo (o la danza) de las marionetas de Kleist obedece exclusivamente a la gravedad, como si ésta fuera una especie de fundamento vital de lo no viviente. Por lo tanto, “la oposición entre la máquina y el alma ha dejado de ser pertinente”⁵ y, por el contrario, se pone de relieve una co-pertenencia entre lo humano y lo no humano en términos de una danza compartida entre las máquinas-marionetas y los hombres, puesto que *estamos en ellas* y

2. H. von Kleist, “Sobre el teatro de las marionetas”, trad. A. de Zubiaurre, *Ideas y Valores*, Vol. LX, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, agosto de 2011, p. 170.

3. *Ibid.*, p. 171.

4. G. Hocquenhem y R. Schérer, *El alma atómica*, trad. D. Zadunaisky, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 33.

5. *Idem.*

ellas en nosotros. Asimismo, se abandona la concepción mecánica de las marionetas y se le da lugar a un nuevo modo de pensar lo no humano, “evitando la dominación, la prótesis, la utensilidad”⁶.

Por su relación con la gravedad, la marioneta danza y, en su danza, no expresa otra cosa que a sí misma, un *grado cero* del alma que habilita la circulación y el intercambio. El alma no está directamente en la marioneta, sino en la perplejidad que su danza provoca en el hombre, el cual no puede decidir si aquello que tiene delante de sus ojos es un objeto o un sujeto, ni si se trata de algo humano o no humano. Las marionetas nos miran cargadas de un alma especial, de un alma material insignificante, previa y en todo superior a nuestra capacidad cognitiva, que pone en jaque nuestra concepción del mundo, porque no son objetos absolutamente neutrales, sino que se encuentran en este espacio incómodo, ambiguo, de indeterminación, que es la *vida* misma.

Conclusiones

A modo de conclusión, podríamos referirnos a la filosofía de Zarathustra, en la cual se vuelven difusos los límites entre lo humano y lo no humano, puesto que el hombre ya no es “superior” por el pensamiento, sino que la actividad pensante radica en la relación especial que éste tiene con el suelo. En efecto, para Nietzsche la práctica filosófica comienza por “caminar como el primer paso de danza [que] anuncia una relación fundamental con el suelo y con la gravedad”⁷. En este sentido, los pies son los oídos del bailarín y deberían serlo también para el filósofo. Como sostiene Marie Bardet, tanto la danza como el pensamiento se conciben a la luz de un *affaire* gravitatorio, es decir, una relación *tensional* entre lo pesado y lo ligero, que desafía la oposición entre ambos a partir de la experiencia sensible de la gravedad. Esta última impide que el pensamiento se cristalice en una mera abstracción y, por el contrario, lo hace aparecer como un juego de fuerzas gravitatorias que pone en evidencia su implicación con la materia⁸. La marioneta participa de este *affaire* gravitatorio porque su cuerpo está ahí, pesando, como una manera de sentir la tierra. El cuerpo de la marioneta, al igual que todo cuerpo yaciendo efectivamente, está en contacto con el suelo: *es tocada* por él al mismo tiempo que ella lo *toca*.

6. *Idem*.

7. M. Bardet, *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 24. Traducción mía, C. C.

8. Cfr. *ibid.*, pp. 39-42.

Así como con la incitación a utilizar los pies que hace Zarathustra, con el movimiento de las marionetas, el cual se expresa en su alma y en su danza, se produce una modificación en la concepción de la vida humana y de la vida no humana. La cosa no viva ya no es más “cosa” (qué) y la vida humana ya no responde más a una idea o concepto de “hombre” (quién), sino que en tanto relación con la gravedad, ambos se dan al interior de las fuerzas en movimiento que los atraviesan y no son otra cosa que la vida misma. La marioneta y el hombre aparecen como cuerpos pesantes y pensantes, cuerpos vivos de una vida material que dura, porque pesa y (se) piensa.