

Woyzeck. Texto Teatral Contemporáneo, Vanguardia y Psicosis

RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO

CAMPO ABIERTO

WOYZECK: ¡Más y más! Silencio. Música. (*Se inclina a tierra aguzando el oído*) ¿Eh? ¿Qué? ¿Qué decís? Más alto, más alto. ¿Clávale el puñal, mata a esa zorra? ¿Lo hago? ¿Tengo que hacerlo? ¿Lo oigo también ahí? ¿También dice eso el viento? Siempre lo oigo, siempre, siempre: mata, apuñala.

Woyzeck es un texto de historia azarosa. Escrito alrededor del año 1836 por el joven Georg Büchner, no sólo se publicó tardíamente, muchos años después de la muerte prematura de su autor, sino que no fue estrenado como obra teatral hasta 1913. Pocos años después de ese estreno, Alban Berg la convierte en ópera, con el nombre de «Wozzeck», siguiendo la grafía equivocada de las primeras ediciones del texto. Fue a partir de entonces y de su reconocimiento por parte de las corrientes de vanguardia cuando llegaría a cobrar la importancia con que desde entonces se le considera.

Pero más azarosa es la circunstancia de que a la muerte de Büchner en 1837 lo que queda de esta obra son alrededor de una treintena de fragmentos de longitud desigual y orden incierto. No sólo las diferentes puestas en escena hacen que en la reconsideración de estos fragmentos *Woyzeck* aparezca de un montaje a otro como una obra muy diferente, sino que incluso en las ediciones impresas del texto no se quiere dejar constancia de ese caos y se busca una fábula que muchas veces le falta al material original.

Fuera de ese intento de reducir el texto fragmentario y contradictorio de *Woyzeck* a un texto coherente y unitario, encontramos un texto en el que se presentan rasgos que haría falta casi un siglo para que fueran apuntados por las vanguardias más destacadas de la escritura teatral. De



alguna manera, la Muerte se convirtió en colaboradora de Büchner para lograr un texto absolutamente innovador, y quizá sea a ella a quien haya que atribuirle sus rasgos más novedosos.

Por época, vocación y estilo, la obra de Büchner se encuadraría dentro del romanticismo. Quizá un postromanticismo que permite preludiar en *Lencio y Lena* aspectos del dadaísmo y en *La muerte de Danton* un cierto expresionismo de la escena. Pero en *Woyzeck* no hay tanto un “preludio” como la irrupción de una nueva forma de escritura. La obra se basa en un suceso real ocurrido en Leipzig, en el que un soldado mató a su mujer infiel y fue decapitado por ello. Tales hechos alimentaron la polémica en cuanto a la pretendida falta de control mental que demostraba el acusado, lo cual debería haber provocado la conmutación de su pena. Büchner, médico recién doctorado, se interesa por un caso en que una conducta patológica cobra tintes trágicos.

Quizá su pretensión fue poner en tela de juicio hasta qué punto el hombre es responsable de sus actos o estos son simplemente una respuesta instintiva a una serie de condicionantes. La mirada del médico se nota sobre el personaje. El personaje se contempla bajo una luz dura y fría, la más adecuada para exponer sus más pequeños detalles, la más adecuada para proceder a la disección. El personaje y sus acciones se convierten en objeto de estudio de la mirada del autor.

Lo Contemporáneo

WOYZECK: Silencio, todo está en silencio, como si el mundo hubiera muerto.

En *Woyzeck* cierta noción del texto teatral contemporáneo, tal como actualmente y desde las vanguardias del siglo XX se puede entender y reivindicar lo contemporáneo, nace en múltiples sentidos.

Estos pueden resumirse en los siguientes puntos:

- Tomar un hecho de la actualidad inmediata a su fecha de escritura y convertirlo en tema del texto. El caso de Johan Christian Woyzeck, ocurrido en 1824 / la redacción de *Woyzeck*, 1836.

Junto a esta inspiración en una noticia de sucesos, interesa la personalidad que centraliza esta obra:

- Al protagonista, Woyzeck, no se le destaca ni por sus elevadas acciones, ni por sus “errores trágicos”, ni por su posición de destacada figura histórica. Ni siquiera, como otros personajes del romanticismo (movimiento que siempre suscitó el rechazo de Büchner), por la fuerza de la subjetividad de su personaje. Woyzeck es personaje en cuanto está afectado por una patología que le obliga a actuar como lo hace.

Woyzeck tiene mucho de indagación médica, científica, de un caso patológico. Büchner, como médico, como científico, no duda en aplicar a sus personajes y sus acciones el mismo tratamiento que realizaría sobre un caso médico. En consecuencia:

- El sujeto de la enunciación moviliza una visión fría y distanciada de las acciones de los personajes.

En *Woyzeck* destaca esa mirada que asiste impasible a los hechos que suceden allí, delante de nuestros ojos. Algo que se acentúa debido a la forma dramática del texto frente a lo que sería un posible tratamiento narrativo. Escrito para ser representado ante nuestros ojos, sin que exista la figura mediadora de un narrador.

El personaje como objeto de investigación

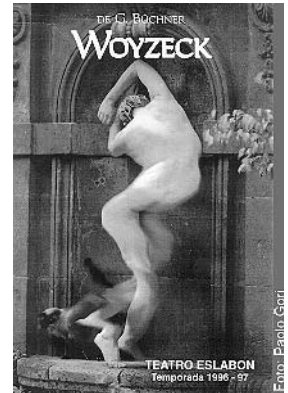
WOYZECK: No puedo dormir; cuando cierro los ojos, todo me da vueltas y oigo esos violines: más y más, siempre, siempre, y luego sale una voz en la pared, ¿tú no oyes nada? (...)

Algo me tira aquí, en los ojos, como un cuchillo.

No es la primera vez que Büchner aborda un personaje con rasgos psicóticos como protagonista. Ocurrió en el relato *Lenz*, en el que narra el último debate entre la cordura y la locura del dramaturgo alemán que da nombre al texto (de alguna manera, figura equiparable a la del mismo Büchner). Pero en *Lenz* el narrador focaliza el relato desde el punto de vista del protagonista, y éste punto de vista era el del delirio.

Aquel desgarramiento dentro de él, la música, el dolor, le conmovieron hondamente. El universo estaba ante él en carne viva y le causaba un profundo e indecible dolor. Ahora otro ser se inclinó sobre él, temblorosos y divinos labios que se bañaban en sus propios labios. (...) A la mañana siguiente bajó y le contó a Oberlin con toda calma que aquella noche se le había aparecido su madre.
(Lenz)

No ocurre así en *Woyzeck*, donde una focalización externa, distancia-



da, fría, la de un ojo ajeno a los personajes que ocurren en la escena, provoca que los personajes sean objetualizados, contemplados como puros objetos. Personajes que se definen en lo que tienen de singular, de contingente.

En muchos momentos se introducen en la escena junto a los personajes, animales (caballos, monos, gatos) que llegan a atraer la atención del lector/espectador más que los mismos personajes humanos. Hay escenas donde se cuestiona de forma explícita acerca de la animalidad del hombre y de la posible humanidad del animal. Se plantea y pone en tela de juicio una y otra vez la especificidad de lo humano.



PREGONERO (*con un caballo amaestrado*): ¡Muestra tu talento!
¡Muestra tu raciocinio animal! ¡Avergüenza a la sociedad humana!

Bajo esa mirada fría, científica, que no quiere intervenir en lo que parece ser un espacio de observación y experimentación, los personajes del *Woyzeck* parecen ser seres con completa autonomía, sin que subordinen sus acciones a la trama de la cual forman parte, y capaces de reacciones imprevistas, marcadas quizá por algo que sobrepasa a su misma voluntad. ¿Pulsión? ¿Destino? ¿Azar?



Esta objetualización y singularidad, y esa neutralidad del sujeto de la enunciación, supone, en cuanto a la actuación del personaje en escena, que se destaque el punto de vista particular de cada uno de ellos. A través de la mirada objetiva del autor, al liberarse la acción del personaje de un marco a través del cual comprenderla, las acciones se vuelven arbitrarias y traslucen el punto de vista propio, muy particular, del personaje. La mirada objetiva nos aporta, curiosamente, una subjetivización del comportamiento del personaje.

Una arbitrariedad de la acción que lleva a que la simple presencia del personaje afecte a los espacios en los que aparece. Los escenarios de *Woyzeck* no son espacios simbólicos (por mucho que lo queramos ver así, por mucho que las puestas en escena incidan en esa simbolización del espacio). Son estilizaciones realistas de lugares cotidianos: una casa, un cuartel, una calle; pero contaminados por la presencia del personaje. Espacios que se distorsionan, a veces incluso se retuercen con la aparición de las figuras de la tragedia. Algo que constituiría casi un siglo después una de las características más destacadas del movimiento expresionista alemán.

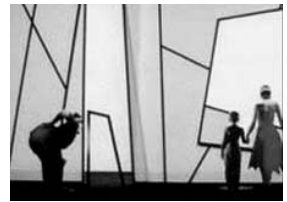
La contemporaneidad se advierte finalmente en un texto que quiere

ser una indagación acerca del hombre contemporáneo. En advertir en el hombre que vive en el mismo momento en que se escribe, se representa el relato, una fractura y en convertir el texto en la exposición fría y distante de ese problema, al cual no se intenta buscar ninguna explicación, ni proponer para su tragedia ninguna solución moral. La escena se convierte en un reflejo de lo que ocurre fuera de ella.

Pero además, hay una serie de características formales que declaran el carácter de *Woyzeck* como uno de los primeros textos de la vanguardia:

- Una escritura que se plantea como ruptura abrupta, contra cierta escritura que se considera clásica. Una ruptura que afecta a rasgos normativos que constituyen y definen a ese texto clásico, como son el de unidad de trama, el de continuidad del orden temporal, el de considerar un tiempo narrativo articulado por principios de causa-efecto, y el de coherencia de los personajes.

- Una noción del texto que se opone al de obra acabada, y a la cual contribuye la muerte prematura de su autor. Büchner, autor de dos obras de teatro, una narración breve y un puñado de cartas, muere en 1837, a los 24 años de edad, y cuando llevaba de uno a dos años trabajando en *Woyzeck*. A su muerte, quedan cuatro borradores diferentes del texto, que dan lugar en las ediciones actuales más fieles a ese estado a 27 fragmentos muy diversos del texto.



Texto inconcluso y fragmentación

WOYZECK: ¡Marie!
MARIE (*asustada*): ¿Qué pasa?
WOYZECK: Marie, vamos, es hora.
MARIE: ¿A dónde?
WOYZECK: ¿Lo sé yo acaso?

Cuatro borradores, veintisiete fragmentos... Pero, ¿por qué reconocemos entonces, en un texto fragmentario y en el cual es tan precaria la idea de unidad, una obra acabada?

Analicemos ese carácter fragmentario, que podemos apreciar en un doble nivel.

- Fragmentación en el interior de la escena. Dentro de las escenas, no se dan desarrollos internos en forma de planteamiento-nudo-desenlace, sino que las vivimos como momentos aislados que tienen validez en

cuanto a su actualidad, a su presencia en ese momento, en el presente de la representación. En ese repertorio de escenas fragmentarias encontramos algunas que apenas se quedan en planteamiento. Otras en que asistimos a un desarrollo, aunque no sabemos a partir de qué. Incluso en algunas suponemos ha ocurrido algo, a veces sin que sea claro qué. Dentro de cada escena, el fragmento es en sí heterogéneo. No hay una unidad clara de núcleo dramático, sino que asistimos a un entrecruzamiento de voces, canciones, acciones extrañas a aquellas que sostendrían la cadena dramática de la trama. Esa “ausencia de cierre” que tiene *Woyzeck* provoca que lo episódico llegue a sobreabundar frente a aquellos elementos de la escena que sostendrían la trama.

- Fragmentación en la progresión dramática. En la trama, prima la ausencia de continuidad entre las escenas. Las ediciones posteriores del texto que intentan “cerrarlo” buscan precisamente esa continuidad, a veces demasiado forzada o demasiado evidente, saltando por encima de grandes lagunas en el desarrollo de la trama o los personajes.



El orden de las escenas es pues azaroso. Muchas escenas podrían conmutarse entre sí. Otras incluso serían intercambiables entre sí: o sucede esto o podría suceder esto otro. Frente al concepto clásico de necesidad de la escena, aquí tenemos la idea de probabilidad. Son escenas que sólo pueden considerarse como probables en el ámbito de la historia más que existentes en el orden de la trama.

La ruptura impera como rasgo estructurador de las escenas, frente a la continuidad de la progresión dramática clásica. Como el filo del cuchillo con que *Woyzeck* asesina a Marie, el corte abrupto es el que determina el paso de una escena a otra, muchas veces por encima del entretreído de continuidad al que somete a las acciones y escenas del texto la relación causa-efecto de la dramaturgia clásica. El efecto de relato nace del choque de fragmentos disociados, de lo que luego se llamará, por influencia del cine, *montaje*, que Brecht proclamaría como forma característica de su nuevo teatro, el *teatro épico* y que Eisenstein postuló en su *montaje de atracciones*.

Hay en esa colección de fragmentos una aparente falta de propósito. El texto no está organizado en cuanto a sentido tutor, en cuanto a constelación de acciones y decisiones de los personajes que configuran un tema por parte del autor. El autor en sí se pone en cuestión al estar organizado el texto como pura acumulación. Hemos abandonado completamente la necesidad aristotélica de una Moral en el relato. Los hechos suceden ante nuestros ojos con entera imparcialidad, sin que haya un autor que nos

proteja de ellos con su elaboración del texto y proporcione al espectador una visión organizada del mundo.

Nos encontramos ante un nuevo concepto de texto como *no escrito*, que alcanza en la recepción su último sentido. El lector/espectador es el que finalmente organiza el texto, reordena los fragmentos, valora los saltos lógicos en la trama y los personajes y le da un sentido final del cual el texto parece carecer.

La muerte como orden estructurador

(Silencio)
MARIE: ¡Qué roja brilla la luna!
WOYZECK: Como un cuchillo ensangrentado.
MARIE: ¿Qué te traes entre manos, Franz? ¡Estás tan pálido!
¡Franz, no! ¡Por el amor de Dios! ¡So-ocorro!
WOYZECK: ¡Toma esto! ¡Y esto! ¿Es que no sabes morirte? ¡Así!
¡Así! ¡Aún sigue moviéndose! ¿Todavía no? ¿Todavía no? (*Le asesta otra puñalada a Marie*) ¿Estás muerta? ¡Muerta, muerta!
(*Llega gente. Sale corriendo*)

Estructuralmente podemos señalar en *Woyzeck* la existencia de dos tramas principales. Por una parte, la del engaño de Marie y su relación sexual con el Tambor Mayor. Y por otra, la de los celos que esto provoca a Woyzeck. Ambas tramas tienen un desarrollo dudoso. No existe progresión clara entre las diferentes escenas que las compondrían, más allá que la que nace del montaje, y que siempre podríamos alterar mediante una nueva ordenación, siempre posible, de los fragmentos.

En ese engaño y en esos celos se acrecienta la mirada enloquecida de Woyzeck. Su delirio y su paranoia se alimentan entre sí. Su incapacidad para dar cuenta de eso que tiene en casa, por una parte el cuerpo de Marie, por otra, la existencia de un hijo sobre el cual no quiere mantener ninguna relación paterna. Un hijo de la naturaleza más que de la voluntad. Un niño que siempre se encuentra durmiendo cuando aparece su padre. Un sueño nada apacible, un sueño que, el mismo padre reconoce, agota al niño, en un esfuerzo que en nada se diferencia de la actividad de la vigilia.

WOYZECK: Está bien, Marie. ¡Cómo duerme el niño! Cógelo por debajo del brazo, la silla le hace daño. Tiene la frente llena de goterones: todo es trabajo, bajo el sol, sudar hasta durmiendo.

Y ambas tramas convergen en un punto, que señala la auténtica y única peripecia o núcleo narrativo de la obra: el asesinato de Marie por



Woyzeck. El único momento en que el relato se expresa como cambio y como suceso irreversible. Aquello que no puede transmutarse, y que por lo tanto representa un orden. La única forma de marcar la cronología de cada escena es relativa a su relación con el asesinato de Marie. Antes o después del crimen.

Woyzeck y la vivencia de lo real

WOYZECK (*confidencial*): Doctor, ¿ha visto usted alguna vez la naturaleza doble? Cuando el sol está en lo alto del mediodía y es como si al mundo lo devorasen las llamas, me ha hablado una voz terrible.

¿Cuál es el problema de Woyzeck como personaje? Sin duda que su incapacidad para controlar su voluntad, una incapacidad resultante de una visión distorsionada y delirante de la realidad, ante la cual el personaje siempre está en permanente huida.

La patología de Woyzeck nace, según la huella que podemos reconocer de Büchner como autor, como médico que observa un caso a estudiar, de las condiciones que vive el personaje, sometido a una continua degradación por parte de los estamentos a los que vive sometido.



Woyzeck es un soldado del más bajo rango de la escala militar, y al cual la disciplina niega toda posibilidad de voluntad. Una disciplina que impide incluso a Woyzeck pernoctar en la casa de su familia, que le llega a impedir formar una familia. La falta de control de la propia voluntad, supeditada al interés superior marcado por lo militar, se vería compensada por la integración del individuo en un organismo superior, que garantiza el sentido de éste como parte de una cadena, una cadena que a través de la renuncia de ciertos rasgos de su individualidad le unirá a un ideal, a un sentido superior. Sin embargo, para Woyzeck lo militar es simplemente una obligación degradante que le desposee de toda dignidad humana. Y esto se expresa en el trato que tiene con el Capitán.

Woyzeck no tiene tampoco control sobre su cuerpo. Alquilado para ser objeto de experimentos a un siniestro Médico, la otra figura paterna que aparece de forma negativa en *Woyzeck*, éste se debate entre la manipulación del experimento y la rebelión ingobernable de lo real de su cuerpo.

Woyzeck es alguien ausente de su casa, ausente en su familia. Que no actúa como padre ni como marido. Más allá del simple hecho de la falta

de bendición eclesiástica para su unión con Marie. Marie se describe a sí misma, y es descrita por personajes como Andrés, el misterioso compañero de Woyzeck, su alter ego, como una prostituta. Como tal, su casa, su cuerpo, está abierta a todos excepto a Woyzeck, que incapaz de someter su deseo, apenas intenta penetrar en su misma casa. Woyzeck es un perpetuo exiliado de su propio hogar, de ese hogar que necesita de su palabra para ser constituido, y es la ausencia de esa palabra, una palabra que para ser dicha debe ser aceptada, transmitida, la que no llega a bendecir esa unión.

(Llaman a la ventana)

MARIE: ¿Quién va? ¿Eres tú, Franz? ¡Entra!

WOYZECK: No puedo, han tocado a retreta.

MARIE: ¿Qué te pasa, Franz?

WOYZECK *(con misterio)*: Otra vez ha pasado una cosa, muchas cosas; ¿no está escrito: «Y he aquí que subía una humareda de la tierra, semejante a la humareda de una hoguera»?

MARIE: ¿Qué estás diciendo?

WOYZECK: Me ha venido siguiendo hasta las mismas puertas de la ciudad. ¿Qué va a pasar?

MARIE: ¡Franz!

WOYZECK: Tengo que irme. *(Se va)*

MARIE: ¡El pobre! Tan desquiciado. Ni siquiera ha mirado a su hijo.



¿Qué se juega en ello? Ni más ni menos que el nombre de su hijo, un hijo sobre el cual Woyzeck no logra ejercer ningún rasgo paterno, un hijo al cual nada tiene que dar.

¿Nada?

Escritura y Psicosis

WOYZECK: Tienes frío, Marie, y sin embargo estás caliente. Cómo te arden los labios. Aliento ardoroso, de puta, y, sin embargo, yo daría el cielo por besarlos otra vez. Y cuando se está frío, ya no se tiene frío. Con el rocío de la mañana ya no sentirás frío.

MARIE: ¿Qué estás diciendo?

WOYZECK: Nada.

(Silencio)

Es ahí donde, en el seno de la psicosis de Woyzeck, aparece una posibilidad de escritura y de ordenación. La paranoia de Woyzeck considera que la única manera de ordenar el deseo de Marie está en acabar con ella como cuerpo. Y como tal, se ensaña en su acuchillamiento, para conseguir abrir todo lo real que Marie como cuerpo encierra y finalmente eso real que emerge de su cuerpo abierto anega al mismo Woyzeck. El relato

estalla. A partir de entonces, todo se convierte en un movimiento incesante. Los personajes parecen vivir dentro de un carrusel en el cual se niega la posibilidad de un lugar fijo que permita un punto de referencia.

WOYZECK (*le asesta otra puñalada a Marie*): ¿Estás muerta?
¡Muerta, muerta!
(*Llega gente. Sale corriendo*)

Su único principio ordenador, la muerte de Marie, sólo sirve para abrir una serie de escenas en las que cualquier propósito ha desaparecido. Sólo cabe la entrega de Woyzeck a un delirio incesante, que reviva una y otra vez ese instante en el que él ha abierto lo real.

Es eso lo que le entrega a su hijo. En una de las escenas, supuestamente finales, Woyzeck se encuentra con su hijo en la ribera de la laguna a donde ha ido para hundir el cuchillo, arma homicida. El hijo, por fin despierto en presencia de Woyzeck, huye asustado de ese padre que le llama. ¿Para qué? Quizá para someterle a la misma transformación a la que sometió a su madre. Para anegarle en lo real, en ese legado siniestro de Woyzeck. El niño se refugia en brazos de uno de los personajes más misteriosos de la obra, el idiota, aquel que ha asistido a toda la tragedia pero de la cual nada puede decir porque nada quiere saber. Y el idiota transmite al hijo las palabras que Woyzeck le ha destinado: «Arre arre caballito». Ése es el logro de Woyzeck, el resultado de su acción: un movimiento incesante en el que se borra cualquier posición, un movimiento que gira y gira y acabará siendo succionado por un gran agujero, el que ha abierto en el cuerpo de Marie, en el seno mismo del relato, y que acaba tragando a todos los personajes de la obra.

KARL, EL IDIOTA. EL NIÑO. WOYZECK.

KARL (*con el niño en el regazo*): Se ha caído al agua, se ha caído al agua. ¡No!, se ha caído al agua.

WOYZECK: Niño, Christian.

KARL (*le mira fijamente*): Se ha caído al agua.

WOYZECK (*quiere acariciar al niño, éste no se deja y rompe a llorar*): ¡Dios mío!

KARL: Se ha caído al agua.

WOYZECK: Christian, pequeño, te voy a regalar un caballito, arre, arre. (*El niño lo rechaza. A Karl:*) Cómprale tú un caballito al niño.

KARL (*le mira de hito en hito*)

WOYZECK: Arre, arre, caballito.

KARL (*con ruidosa alegría*): Arre, caballito, arre, caballito. (*Sale corriendo con el niño*).

Psicosis y texto de vanguardia

UJIER. MÉDICO. JUEZ.

UJIER: Un buen asesinato, un asesinato auténtico, un hermoso asesinato, tan hermoso que no se puede pedir más, hace tiempo que no hemos tenido nada semejante.

Es por ello por lo que *Woyzeck* llega a nosotros como una obra en la cual, en su fragmentación, en su falso aspecto de obra concluida, reconocemos un principio de construcción, que luego habrían de seguir las vanguardias de principios del siglo XX: el encuentro con lo real en el seno del texto sin que exista una palabra, una mediación simbólica, que nos permita acceder a ese encuentro sin acabar destruidos. Un encuentro en el que necesariamente nos sometemos a la experiencia de desmembramiento de la obra, a la experiencia del relato convertido en cadáver, en pura cristalización de lo real. Un viaje en el que se plantea una escritura desde la psicosis. Una aventura de las vanguardias (de la cual *Woyzeck* fue uno de los puntos iniciales más claros y ejemplares) quizá condenada al fracaso, pero en su momento asumida como la única posible, cuando ya el relato ha fallado, cuando no existe una posible ordenación de la experiencia que logre asegurar al sujeto, sin exigirle su entrega a lo real, su destrucción como tal sujeto.

Es sin duda el viaje que nos propone ese texto del cual no por casualidad la Muerte fue una insospechada colaboradora.