

LO ANIMAL. FIGURA DE LA FATALIDAD EN EL *WOYZECK* DE BÜCHNER

The animality. The figure of misfortune in Büchner's Woyzeck

Francisco Cruz*

Resumen

El ensayo ofrece una lectura de la tragedia *Woyzeck*, del dramaturgo alemán del siglo XIX Georg Büchner. Se intenta mostrar que la obra de ficción constituye una suerte de antípoda respecto de su fuente de inspiración: el informe psiquiátrico que precipitó la condena del sujeto histórico que da título al drama. En esta perspectiva, se propone como clave de lectura el complejo de variaciones que aporta la obra en torno al tópico o la figura de la animalidad como fuerza neutra, impensable e incontrolable que no solo arrastra al protagonista hacia la desgracia, sino que además opera como principio dinámico de toda la galería de personajes.

Palabras clave: Animalidad, fatalidad, tragedia, responsabilidad, inocencia.

Abstract

The essay offers a reading of the *Woyzeck* tragedy, by the XIX century German playwright Georg Büchner. It intends to portray that the fictional work constitutes a sort of antipodes in relation to its source of inspiration: the psychiatric report that precipitated the sentence of the historical subject, which gives the title to the drama. On this point of view, a reading code is proposed from the set of variations that the play contributes to the subject or the figure of animality. As a neutral, inconceivable, and uncontrollable force, which not only pulls the protagonist towards tragedy, but also functions as a dynamic principle of the complete range of characters.

Key words: Animality, misfortune, tragedy, responsibility, innocence.

“El mundo había sido para él claridad y también movimiento, una marcha apresurada hacia un abismo al que le arrastraba una fuerza inexorable”.
G. Büchner, *Lenz*.

INTRODUCCIÓN

En la biblioteca de su padre, cirujano oficial en Goddelau y, más tarde, consejero médico en Darmstadt, Büchner pudo leer el historial clínico del caso Woyzeck. Un soldado en retiro, hijo de peluquero, había dado muerte, por traición, a su amante. Al parecer, el acusado padecía cierto grado de extravío mental. La publicidad del caso influyó en la decisión de la Corte de solicitar un informe psiquiátrico. El estudio preparó la condena, al decretar que el acto había sido ejecutado por un individuo cuyo estado general, era el de un pleno dominio de sus facultades. El médico a cargo, de nombre

Clarus, no tenía dudas acerca de la responsabilidad moral y, por tanto, de la culpa del acusado; y así lo registró en su informe, excediendo los límites del juicio puramente clínico. Woyzeck fue condenado a la guillotina, y perdió su cabeza, ante un gentío secretamente embriagado, en la plaza de Leipzig el 27 de agosto de 1824. Este mismo año, el doctor Clarus publicaría, en una revista especializada, el ya aludido expediente psiquiátrico del homicida.

La lectura de este informe —y de otros dos casos de asesinato, cuyos agresores tenían en común el hecho de ser o haber sido soldados— quedó trabajando en la imaginación de Büchner, hasta cristalizar en la escritura de una obra dramática.¹ Pero *Woyzeck* interrumpe su fuente discursiva de inspiración, rema en contra. Una de las señas más visibles de esta ruptura es el tratamiento crítico y, hasta abismal, del sentido de la responsabilidad. Hay una figura recurrente en *Woyzeck*, decisiva en la articulación de este tratamiento. Es la presencia reiterada e inquietante de *lo animal*. Las variaciones que de esta figura ofrece la obra pueden servir de lente para proyectar y complicar la imagen de la responsabilidad en la trama de una mecánica de la inocencia.

LAS COMPARACIONES

Hay una forma muy visible, pero todavía exterior, de presentación de lo animal en *Woyzeck*. Es el uso de las comparaciones. Ya en la segunda escena, en la que Marie y su vecina observan desde una ventana el desfile de la banda militar, encabezada por el Tambor mayor, el aspecto de este detona en ambas el juego de las comparaciones. Mientras a Margreth se le aparece “como un roble” (Büchner, *W.* 188), Marie lo ve “como un león” (188). Este cruce parcial de los dominios de lo humano y lo animal se repetirá en forma más intensa en la sexta escena de la buhardilla. A las comparaciones se suman ahora los gestos de esplendor animal. La mirada fogosa de Marie y su invitación para que el Tambor mayor se pavonee: “Camina un poco, que te vea...” (Büchner, *W.* 193). A los movimientos del cuerpo, el Tambor mayor añade, después, el recuerdo del adorno animal que luce en los desfiles, “cuando los domingos voy con el penacho de plumas” (193). En tanto que Marie, ya ha desplazado, otra vez, su figura hacia el reino animal: “El pecho, como un toro; las barbas, como un león” (193).

Los gestos de resistencia de Marie no son más que variaciones del polémico juego de la seducción. Ademanos de fuerza que el Tambor mayor resume en un nuevo giro que tiende a confundir los dominios: “¡Animalito salvaje!” (*Wild Tier!*) (Büchner, *W.* 193). Así también la metáfora del criadero, con la que se insinúa a Marie: “¿Y si pudiéramos un criadero de tambores mayores?” (193). Es un lenguaje vulgar e instintivo en boca de estos personajes, pero que abre la conciencia del lector a la perspectiva del

¹ Todas las citas de *Woyzeck* están tomadas de las *Obras completas* de Georg Büchner, Madrid: Trotta, 1992. La traducción es de Carmen Gauger y sigue el texto alemán de la llamada “edición de Munich” (G. Büchner, *Werke und Briefe*, Munich, 1988), basada a su vez en la gran edición histórico-crítica de Werner Lehmann (“edición de Hamburgo”: W. Lehmann, *Georg Büchner, Sämtliche Werke und Briefe...*, Munich, 1967).

extrañamiento. Por eso la alusión al demonio que luce tras los ojos de Marie, hacia el final de la escena, también excede el sentido de lo picaresco: “¿Te sale el diablo (*der Teufel*) por los ojos?” (193).

Antes que señalar la irrupción de una potencia extraña al sujeto, lo demoníaco aparece en conexión con el fuego o el brillo de los ojos. Ya Margreth había censurado a su vecina, “Aún le siguen brillando (*glänze*) a usted los ojos” (Büchner, *W* 188), frente al paso de la banda militar. Y en la escena de la plaza pública, son las luces de la barraca las que seducen a Marie: “¡Cuántas luces!” (Büchner, *W* 190). Pero en la paradójica imaginación de Woyzeck, la barraca y sus luces aparecen como “un gato grande y negro con ojos de fuego” (*feurigen Augen*) (190). En la escena que sigue, Marie frente a un pedazo de espejo, observa el reflejo de esas luces y ojos, dos piedras doradas que, ahora, iluminan su rostro: “¡Cómo brillan las piedras! ¿Qué piedras serán? ¿Cómo ha dicho él?... Seguro que es oro” (Büchner, *W* 190-191).

Si el Tambor mayor aparece a los ojos de Marie *como un león*, Woyzeck será sorprendido por el Doctor *como un perro*: “Lo he visto, Woyzeck; has orinado en plena calle, has meado contra la pared como un perro” (Büchner, *W* 194). Es cierto que, en este caso, la comparación remite a un incidente aislado, concretamente, a la publicidad de un apuro animal. Pero releída en el contexto global de la tragedia, la imagen del perro condensa la inferioridad vital de Woyzeck frente al poder sexual del toro, su animalidad inerte ante la ferocidad del león y, dicho en sintonía con el mundo de Kafka, la vergüenza de todas las humillaciones.

Cuando Woyzeck ve pasar la traición, desde una ventana, en la forma del baile, del movimiento de los cuerpos y de las palabras de Marie (“Más y más. Y más y más”) (Büchner, *W* 198), es la publicidad del instinto lascivo lo que acusa esta comparación: “¡Hacedlo en pleno día, hacérselo a uno encima de las manos, como los mosquitos!” (198). Pero también podría ser el índice de un impulso de destrucción mecánico: el del perro, que imagina al león y la zorra como si fueran pequeños insectos. “¿Clávale el puñal, mata a esa zorra? Apuñala, apuñala a esa zorra” (Büchner, *W*. 199).

EL PANEGÍRICO DE LOS ANIMALES

A primera vista (la que ofrece el rudimentario mapa de las comparaciones), la figura de lo animal en *Woyzeck* señalaría un aspecto de cierto tipo de personajes; algo así como la naturaleza salvaje (*wild*) de las vidas más humildes. Pero de entrada, el discurso del Pregonero ofrece una perspectiva más abismal que contamina toda la obra. Es cierto que la índole circense del discurso lo vuelve parcial; tan cierto como que la totalidad del drama se deja leer en clave grotesca.²

El panegírico de los animales tiene como eje su relación de igualdad y hasta de superioridad frente a lo humano. Si el cruce de los dominios ya no es parcial, es porque

² Es la tesis de Wolfgang Kayser, quien sostiene que uno de los dos aspectos esenciales que encierra el todo de la obra es el “del grotesco bajo el cual representa su sector del mundo el pregonero” (113).

el mono militar, los canarios cantores y el caballo astronómico “tienen un raciocinio animal o más bien una animalidad dotada de raciocinio” (Büchner, *W*. 189). Y esta bestial sensatez hace que el mono pueda ser un soldado, andar derecho, vestido y armado e, incluso, “disparar con pistola” (189); o visto al revés, el arte del canto, con el que los canarios se ganan el favor de “todos los potentados de Europa” (189), es un signo de su lógica animal. Así, el caballo astronómico puede leerle “el porvenir a todo el mundo, cuántos años tiene uno, cuántos hijos, qué enfermedades” (189); lo suyo es el arte adivinatoria, una forma rudimentaria de la ciencia. Por eso “es miembro de todas las sociedades científicas” (Büchner, *W*. 190) y, además, “profesor de nuestra universidad” (190), donde enseña el arte de la equitación. Es cierto que el mono, que “ya es un soldado, todavía no es mucho, el escalón más bajo del género humano” (Büchner, *W*189). Pero lo decisivo, y en este punto la conocida relación se invierte, es que “no es una bestia irracional, como tantas personas” (189).

Se observa el cambio de perspectiva, de las comparaciones a la *metamorfosis*. El Pregonero concluye acerca de su caballo técnico, adivino y matemático:

Sí, no es una bestia sin inteligencia, es una persona. Un ser humano, un ser humano animal (*tierischer Mensch*) y sin embargo un bruto, una bestia... sabe hacer cuentas y sin embargo no sabe contar con los dedos, ¿Por qué? Simplemente, no sabe expresarse, ni explicarse, es un ser humano metamorfoseado (*ist ein verwandelter Mensch*)” (Büchner, *W* 190).

Así como Gregor, en *La metamorfosis*, no pierde totalmente su identidad al despertar en el cuerpo de una cucaracha, de forma similar, el caballo astronómico si bien despertó al arte y la ciencia, todavía tiene su cola y sus cuatro pezuñas.

Por boca del Pregonero, cuyo discurso es como esos malos espejos que al reflejar un cuerpo lo deforman, Büchner representa la comedia del arte y del progreso. Y donde habría que entender la palabra *Kunst*, en su doble inscripción histórica de arte y técnica, de acuerdo con sentido griego de la *téchne*. Así por lo menos se deja leer la presentación del “mismo” arte:

Vean ustedes la criatura tal y como Dios la formó: nada, nada de nada. Vean ahora el arte (*die Kunst*): anda derecho, lleva levita y pantalón, lleva un sable. ¡Así! ¡Haz una reverencia! Así se hace. ¡Echa un beso! (*Toca la trompeta*.) Michel entiende de música (Büchner, *W* 189).

Es la técnica militar y el arte de la música en figura simiesca.

Se puede ver esta figura simiesca, como el reverso paródico del arte “idealista”. De ese arte al que se refiere Lenz, el personaje, en la novela homónima y en una aparente paradoja, como “el más ignominioso desprecio de la naturaleza humana” (Büchner, *Lenz* 143); y al que se refiere otra vez Büchner, en una carta a su familia, donde figura Schiller entre los “escritores idealistas” (*Correspondencia*, 250),³ por

³ Carta a la familia, del 28 de julio de 1835.

oposición a Shakespeare. A ellos parece dirigirse el Pregonero cuando aconseja al público aprender de su caballo que, en un acto de excreción animal, muestra que todavía “sigue siendo naturaleza, naturaleza en estado puro (*unideale Natur*)” (Büchner, *W* 190). Literalmente: naturaleza no ideal o no idealizada. “Aprendan de él... Se ha dicho: hombre, sé natural, estás hecho de polvo, arena, cieno. ¿Y tú quieres ser más que polvo, arena, cieno?” (190).

Es cierto que Büchner discute, repetidas veces, en las cartas y mediante sus personajes, el aspecto *artificial* del arte “idealista”. Ante obras como, por ejemplo, el *Apolo de Belvedere* o una *Madonna* de Rafael, Lenz dice sentirse “muy muerto” (Büchner, *Lenz* 144). Y este efecto de muerte es justo lo contrario de lo que Lenz considera el único criterio en materia de arte: “la sensación de que lo que se ha creado tiene vida” (143). Pero sería un error inscribir, simplemente, la poética de Büchner en las coordenadas del naturalismo. Por boca de Lenz, Büchner anticipó a sus descubridores situándose más allá de la oposición idealismo-naturalismo: “...los escritores que pasan por saber reproducir la realidad, tampoco la conocen y sin embargo son más soportables que los que quieren transfigurar esa realidad” (143). Quizá la gran resonancia que la poesía de Büchner tuvo en el arte y la literatura expresionistas, pueda dar la clave para una mejor lectura de su poética.

Decía que la figura simiesca del arte debiera verse también como el reverso paródico de la técnica, o mejor, de la ideología del progreso científico-técnico. Así aparece reflejada y deformada en el espejo del discurso del Pregonero: “Educación, solo educación... Vean los adelantos de la civilización. Todo progresa, el caballo, el mono, el canario” (Büchner, *W*. 189).

Queda pendiente la pregunta de si ambas figuras de la *téchne*, arte y técnica, pertenecen para Büchner a una misma trama. En todo caso, el mono es uno.

LOS REPRESENTANTES DE LA BURGUESÍA: EL DOCTOR Y EL CAPITÁN

Desde la perspectiva que ofrece el discurso del Pregonero, la figura de lo animal se expande por todo el espacio de la obra. Es un hilo común, antes que nada, a toda la galería de personajes. Ya no se trata, entonces, de la naturaleza salvaje, no cultivada, de las vidas más humildes: visión doblemente parcial. Porque el salvaje siempre puede ser enderezado por la educación, por la luz de los que están a la vanguardia del proceso civilizatorio. Pero los representantes de la “ilustración” o, en términos sociales, del mundo burgués, el Doctor y el Capitán, ofrecen un perfil desencajado de su fachada—por lo mismo, postizamente—civilizada. Con relación a Woyzeck, son más bien agentes de un proceso de degradación.

George Steiner, cuya lectura del drama, en *La muerte de la tragedia*, tiene como eje el vínculo entre lenguaje y dolor, hace ver el contraste entre la palabra quebrada de Woyzeck y la feroz locuacidad de estos personajes: “La fluidez de sus torturadores, el médico y el capitán, resulta tanto más espantosa porque lo que les corresponde decir no está dignificado por un lenguaje civilizado” (201-202).

En el caso imaginario de que Schiller fuera un lector de *Woyzeck*, creo que vería el contraste entre el soldado y los burgueses —o en la onda de Steiner, entre “incapacidad del habla” (201) y locuacidad extrahumana—, de acuerdo con su idea de la doble forma del desequilibrio humano: la del salvaje (*Wilder*), frente a los bárbaros (*Barbaren*).⁴ Pero ocurre que, visto así, se camufla la figura simiesca del arte. En este espejo, el bárbaro no se refleja como la *inversión* del salvaje; aparece, más bien, como su *refinamiento*. Quizá pueda ser leído en esta clave, y ampliando el sentido de la palabra “arte”, uno de los llamados *Fragments póstumos* de Nietzsche: “El refinamiento de la crueldad (*Grausamkeit*) es una de las fuentes del arte” (528).

La figura simiesca del arte, como reverso paródico de la ideología del progreso científico-técnico, se proyecta, de manera ejemplar, en la versión büchneriana del médico que declaró responsable y culpable al Woyzeck histórico.

En la casa del Doctor, cuando este le reprocha a Woyzeck su conducta animal, el soldado se defiende apelando al dominio de la naturaleza: “Pero, doctor, si a uno le viene la naturaleza (*wenn einem die Natur kommt*)” (Büchner, *W* 194). A partir de este y otros ejemplos, se nota que en la literatura de Büchner, lo animal se configura como cifra de la naturaleza, de una cierta experiencia de la naturaleza, y así también, prefigura el modo cómo en el expresionismo sería elaborada esta experiencia.⁵

Frente al oscuro dominio de la naturaleza, en la forma de lo animal, el Doctor opone, a modo de principio de su ideología, el luminoso señorío de la voluntad, que hace del hombre un ser libre: “¡Viene la naturaleza, viene la naturaleza! ¡La naturaleza! ¡No he demostrado yo que el musculus constrictor vesicae está sometido a la voluntad? ¡La naturaleza! Woyzeck, el hombre es libre (*der Mensch ist frei*), en el hombre la individualidad se transfigura en libertad” (Büchner, *W*. 194).

La paradoja que encierra la figura del Doctor no puede ser mayor. Por una parte, condena el acto animal de Woyzeck en nombre de la libertad, por otra, es quizá el agente más feroz de su proceso de degradación. No hay que entender este proceso, sin embargo, como una caída de lo humano en lo animal. De modo parecido a lo que ocurre en *La metamorfosis*, en la tragedia de Büchner *falta lo humano*, solo se encuentra en un hipotético pasado, fuera de la obra. O si se quiere, en esta obra solo se ofrece en la forma del sufrimiento que une los destinos de Woyzeck y Marie. Pero desde el inicio ya se ha perdido la frontera que separa al hombre del animal.

El refinamiento técnico de la ferocidad se traduce en la animalización de Woyzeck. Para el Doctor, el soldado no es más que un animal de laboratorio, literalmente, su conejillo de Indias; un cuerpo del olvido al servicio del deseo del animal más fuerte. El dinero es la forma como el Doctor *agarra* y mantiene cogida a su presa,

⁴ Cfr. *Cartas sobre la educación estética del hombre* 134-135.

⁵ La hipótesis de lectura de lo animal, como signo de la experiencia de la naturaleza en el arte y la literatura expresionistas, es de Pablo Oyarzún: “En el expresionismo... dicho problema [de la naturaleza] se marca en la experiencia del animal, de lo animal, que el idioma alemán resume en la palabra *wild*, que no quiere meramente decir ‘feroz’, sino también ‘primigenio’” (184).

cuya miseria la ha vuelto inerme; y el experimento, el modo como la *engulle*. A cambio de dos centavos diarios, Woyzeck es obligado a seguir una dieta que, gradualmente, lo va hundiendo en el temblor, la oscuridad, el frío y la alucinación. “¿Ya has comido los guisantes, Woyzeck? Va a haber una revolución en la ciencia, yo voy a hacerla saltar por los aires. Urea, 0, 10, clorhidrato de amonio, hiperoxidul” (Büchner, *W.* 194). El experimento tiene los rasgos perversos de una terapia invertida: cada síntoma de extravío y deterioro, es estimulado por el Doctor con un aumento: “Woyzeck, tienes la más hermosa aberratio mentalis partialis, segunda especie, con las características más patentes... voy a darte un aumento” (195).⁶ Es el signo objetivo de un proceso doble de crecimiento y disminución: el rebajamiento vital de Woyzeck, frente al incremento del poder del Doctor sobre él.

La locuacidad extrahumana, ridícula y atroz, forma parte del perfil “excéntrico”⁷ de este personaje. En este sentido, nada oculta, pues carece de interior. Así, ante su propia víctima, dice sin reservas lo poco que ella significa para él: “No, Woyzeck, no me irrita, irritarse no es sano, irritarse no es científico... Dios me libre de excitarme a causa de un ser humano. ¡Si al menos fuese una salamandra lo que se le muere a uno!” (Büchner, *W.* 194). Aquí no se trata solo de que el soldado aparezca a los ojos del Doctor como un animal más pequeño que una lagartija. Es también la animalización de Woyzeck la que aparece en la perspectiva de la *muerte*, de una caída que se opone, paradójicamente, a lo que en la escena del Patio, el Profesor va a llamar, justo antes de arrojar un gato al vacío, la “autoafirmación orgánica de lo divino (*die organische Selbstaffirmation des Göttlichen*)” (Büchner, *W.* 201). El gato cae, pero antes de tocar el suelo, se agarra de Woyzeck e incluso lo muerde.

En la misma escena, y frente al gato, Woyzeck aparece privado de toda resistencia. Su cuerpo tiembla y el mundo se le vuelve cada vez más negro. El Doctor lo expone, ante los estudiantes, en un cuadro que evoca la *Lección de anatomía* de Rembrandt, como un animal casi paralítico, en el umbral que confunde a lo vivo con lo inerte:

...señores, vean ustedes a este hombre; desde hace tres meses no come otra cosa que guisantes, ¡observen los efectos, tómenle el pulso, vean qué desigual, aquí, y los ojos! ...palpen ustedes, señores, palpen. (*Le tocan las sienas, el pulso y el pecho.*) ...Woyzeck, mueve las orejas para estos señores, yo ya quería

⁶ *Cfr.*, también este pasaje, de la novena escena de la Calle: “DOCTOR: El pulso, Woyzeck: breve, duro, arrítmico, desigual... Músculos faciales rígidos, tensos, contracciones intermitentes, posición erguida, tensa. WOYZECK: ...Hace buen tiempo, mi capitán. Mire usted qué hermoso y firme es ese cielo gris, le entran a uno ganas de clavar un garfio en él y ahorcarse, tan solo por la coma que separa el sí del no, el sí del no... DOCTOR (*sale corriendo tras él*): Fenómeno, Woyzeck, aumento” (196-197).

⁷ Utilizo la palabra en el sentido que le da Kayser a propósito del *Woyzeck*. Abarca no solo el ámbito del discurso, sino también el de las indicaciones escénicas, dando a entender que el movimiento de los personajes (y, en especial, el del Doctor, el Capitán y el soldado) coincide con el de las marionetas, con el de una pura exterioridad mecánica. La figura de la marioneta es el hilo de la lectura de Kayser y creo que se confunde con nuestro registro, el del automatismo animal (*Cfr.* 106ss.).

mostrárselo a ustedes. Actúan en él dos músculos... ¡Animal! (*Bestie*) ¿Habré de menearte yo las orejas? ¿Quieres hacer como el gato? ¿Lo ven, señores? Es la transición al asno... (*Übergänge zum Esel*)” (Büchner, *W* 201-202).

Si la figura del Doctor sirve como parodia macabra del “idealismo” técnico, el personaje del Capitán hace, antes que nada, de caricatura de la moral burguesa. Su excéntrica locuacidad tiene como manía la bondad y la virtud humanas. Uno de los signos de la pulsión maniaca del discurso del Capitán es el mecanismo retórico de la repetición: “Woyzeck, eres una buena persona, una buena persona” (Büchner, *W* 192), y en la misma escena de la barbería, “Está bien, Woyzeck. Eres una buena persona, una buena persona (*ein guter Mensch, ein guter Mensch*)” (192). Pero en el lenguaje del Capitán, lo bueno no es todavía lo virtuoso o lo moral: “Woyzeck, no tienes moralidad. Moralidad es cuando uno es moral, ¿Comprendes? Es una palabra buena (*ist ein gutes Wort*). Tienes un hijo sin la bendición de la Iglesia, como dice nuestro muy reverendo capellán, sin la bendición de la Iglesia; la expresión no es mía” (192). La definición circular es otra forma de la repetición que, en este caso, indica que la moralidad no es más que una *palabra*, un sonido hueco; parafraseando al Capitán, *es una palabra huera*. Es significativo notar que la otra repetición, al final del pasaje citado y leída oblicuamente, aparece asociada a la enajenación de la lengua: “la expresión no es mía”. Porque el vacío de las palabras no tiene que ver simplemente con la falta de sentido. Esta falta es el índice de una ausencia mayor: la que el Doctor ilustra, en la escena de la Calle, pasándole un sombrero al Capitán, imagen que resume la excentricidad de ambos: “Esto es una cabeza huera (*Das ist ein Hohlkopf*)” (Büchner, *W* 196).

En la misma escena de la Calle, el Capitán le confiesa a su soldado: “...yo te quiero bien, porque eres una buena persona, Woyzeck, buena persona” (Büchner, *W* 196). Pero su conducta en relación con Woyzeck es casi tan sádica como la del Doctor.⁸ Este descalce entre el discurso y el acto es otra forma de mostrar que la moral burguesa no es más que el eco de palabras que han perdido su sentido, o una cosa más entre las cosas, de acuerdo con la acertada interpretación de Woyzeck: “...si yo fuese un caballero y tuviera sombrero y reloj y una levita inglesa y hablara como los señoritos, sí que me gustaría entonces ser virtuoso. Tiene que ser bien lindo eso de la virtud, mi capitán. Pero yo soy un hombre pobre” (Büchner, *W*. 192).

WOYZECK: EL FUEGO, LA MÚSICA, LO ANIMAL

Si se observa la actitud de Woyzeck a lo largo de la obra, destaca sobre todo su movimiento *acelerado*. Pero no es la aceleración natural de una vitalidad desbordante; es más bien el temblor y la prisa de un animal acosado y servil. Tal vez podría ser visto

⁸ *Cfr.*, sobre todo, la humillación, frente al Doctor, relativa a la traición de Marie: “CAPITÁN: A ver... Las barbas largas... Dime, Woyzeck, ¿No has encontrado ningún pelo de barba en tu opera? ¡Eh! Entiendes lo que digo, ¿No? ¿El pelo de un hombre, de la barba de un zapador, de un suboficial, de un... de un tambor mayor? ¡Eh, Woyzeck! Pero tú tienes una mujer decente. No te pasa como a otros” (196).

como una figura que vive en *estado de fuga*, pero donde la fuga no encuentra salida y se confunde con la rapidez de la ejecución de las órdenes que recibe. Quizá la mejor imagen para ilustrar esto sea la que ofrece el Capitán en la escena de la Calle: “Andas por el mundo como una navaja de afeitar abierta, uno se corta si te roza; corres como si tuvieras que afeitar a un regimiento de cosacos y fueran a ahorcarte un cuarto de hora después de acabar con el último pelo” (Büchner, *W* 196). En la visión del Capitán, la prisa o la fuga de Woyzeck coincide con la ejecución de la orden que, en este caso, corresponde a su trabajo de soldado-barbero, y lo que es más decisivo aún, refleja que la orden es sentida por él como una *amenaza de muerte*, cuya inversión ya despunta en el filo de su paso. Y también en el filo de su mirada: “CAPITÁN: ... Me estás apuñalando con los ojos...” (196).

Si bien el estado de fuga es el aspecto más visible de la conducta de Woyzeck, ocurre que, a veces, se hunde en la postura inversa: la parálisis, que aparece en conexión con la palidez y el enfriamiento del cuerpo.⁹

En ambas actitudes, el servilismo dinámico y la rigidez similar a la de las estatuas de piedra, a juicio de Canetti, coincide la vida *exterior* del esquizofrénico con la del soldado en servicio.¹⁰ Si el soldado pasa de un estado a otro en forma artificial, según el arbitrio del superior, el esquizofrénico lo hace exigido por su patología. Woyzeck aparece, en esta perspectiva, como una mezcla de ambas figuras.

Ya desde la primera escena el soldado siente el acoso de un poder aterrador e impersonal que, en su paradójica alucinación, toma la forma del *fuego* y de una *música* inaudita: “¡Qué claridad! Un fuego recorre el cielo y se oye un estruendo como de trombones. ¡Que se nos echa encima! Vámonos. No mires atrás” (Büchner, *W*. 187). Pero su compañero Andrés escucha solo lo “los tambores del cuartel” (187). En la buhardilla y frente a Marie, Woyzeck cuenta que el fuego lo ha seguido hasta las puertas de la ciudad, en señal de algo ominoso, según la imagen bíblica con la que lo mide: “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?’” (Büchner, *W*. 188). Es el paisaje que observa Abraham, cuando dirige su vista hacia Sodoma y Gomorra, ciudades devastadas por una lluvia de fuego y azufre (*Génesis* 19, 23-28).

En la escena de la taberna, cuando Woyzeck se ahoga ante el paso de la traición, se desata en él un impulso de destrucción cósmica, el deseo de apagar el sol o el fuego del mundo: “¡Sí, bailad, revolcaos! ¿Por qué no apaga Dios el sol de un soplo y que todos se revuelquen en la lujuria, macho y hembra, hombre y bestia? ... La hembra... La hembra está caliente. Más y más, más y más” (Büchner, *W*. 198). En este pasaje, el

⁹ “CAPITÁN: ¡Qué cara pone este hombre! ... Woyzeck. ¿Qué te pasa?, estás blanco como el papel... WOYZECK: Mi capitán, la tierra quema como el infierno, pero yo estoy helado, estoy helado; el infierno es frío... DOCTOR: Músculos faciales rígidos, tensos... posición erguida, tensa” (196). *Cfr.* también el cuadro ya citado, donde el Doctor expone a Woyzeck como un animal casi paralítico (201-202).

¹⁰ *Cfr.* “Negativismo y esquizofrenia”, en *Masa y poder*, 318ss.

fuego (el sol, el ardor) sirve como imagen del expansivo e indestructible poder sexual que, a los ojos de Woyzeck, todo lo arrastra hacia una monstruosa confusión de los dominios de lo humano y lo animal.

El soldado siente que el mundo arde, mientras él se aleja y enfría cada vez más. “Mi capitán, la tierra quema como el infierno, pero yo estoy helado, estoy helado; el infierno es frío” (Büchner, *W* 196). Repetidas veces Woyzeck describe la temperatura de los cuerpos. En la húmeda noche del asesinato: “Tienes frío, Marie, y sin embargo estás tan caliente. Cómo te arden los labios” (203). Y después, en la taberna, ante otra mujer: “Käthe, estás caliente. ¿Por qué...? Tú también te pondrás fría” (204). Hasta el anónimo Andrés toma parte de la hoguera del mundo, en un pasaje que evoca el asco o vértigo de Kafka ante los ambientes caldeados: “Todo me da vueltas. ¡Qué manos tan calientes tienes! ¡Andrés! ... Tengo que salir al aire libre, qué calor hace aquí” (197).

Pero la imagen del fuego aparece también, en diálogo con el Doctor, como objetivación visual de una voz que el soldado escucha dentro de sí, asociada (la imagen, la voz) a la experiencia del desdoblamiento: “Doctor, ¿Ha visto usted alguna vez la naturaleza doble (*doppelten Natur*)? 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 (*fürchterliche Stimme*)” (Büchner, *W*. 194).

Esta voz aterradora es la esotérica voz de *lo animal*, el modo como dentro de Woyzeck *resuena la naturaleza*. Ya el paisaje de Campo Abierto, donde esta vocación retorna en forma más filuda e intensa, es un indicador de su fuente telúrica:

...Silencio. Música. (*Se inclina a tierra aguzando el oído.*) ¿Eh? ¿Qué? ¿Qué decís? Más alto, más alto. ¿Clávale el puñal, mata a esa zorra? Apuñala, apuñala a esa zorra (*Stich, stich die Zickwolfin tot!*). ¿Lo hago? ¿Tengo que hacerlo? ¿Lo oigo también ahí? ¿También dice eso el viento? Siempre lo oigo, siempre, siempre: mata, apuñala (*Hör' ich's immer, immer zu: stich tot, tot*) (Büchner, *W*. 199).

Es cierto que la música remite a los violines de la taberna, a la escena del trauma que condensa y abre todas las heridas. Pero también se podría decir que la forma primitiva de la voz telúrica es *musical*. Que la voz articulada que dice *es necesario matar* no es más que la traducción de una música feroz, de un sonido extrahumano que persigue, ahora, al soldado *por dentro*. De noche: “¡Andrés! 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 de la pared, ¿Tú no oyes nada? (Büchner, *W*. 199).

Tiene razón Steiner cuando afirma que el *Wozzeck* de Alban Berg, a pesar de su genialidad dramática y musical, “distorsiona el principal recurso de Büchner” (202). Este recurso es la palabra quebrada, la interrupción y el balbuceo de Woyzeck, la creación de una lógica del dolor. En la ópera, la música vendría a darle *continuidad* a esa lengua rota, haciendo del soldado un personaje elocuente. Pero Steiner no repara en el papel que la música tiene dentro de la tragedia de Büchner. Es la voz no articulada de la naturaleza, un sonido animal e interior que no solo corta el hilo del

Lo animal. Figura de la fatalidad en el Woyzeck de Büchner

discurso de Woyzeck —como los dogos de la noche, en el poema *Ocaso de las palabras* de Celan—, sino que además lo *arrastra* hacia el crimen. Herzog recoge este papel de la música, en su versión cinematográfica del drama. Y precisamente lo hace en el salvaje cuadro del asesinato, ahogando las palabras de Woyzeck en una masa sonora de violines.¹¹

CONCLUSIÓN

Durante el trance asesino, *el* soldado no mata a *su* mujer. Por una parte, es como si toda la violencia de la naturaleza estuviese contenida en ella. Por otra, es esta *misma* fuerza “diabólica” (el fuego, la música) la que actúa *a través* de él. Por eso, el acto es un modo, trágico e ilusorio, de *inversión* y *liberación* de todas las humillaciones. Así se deja leer en la insólita actitud de Woyzeck, una vez ejecutado el crimen. Por primera vez, en todo el drama, el soldado *canta* y *baila* en la taberna. Mientras el cuerpo muerto de Marie se enfría, el suyo siente, ahora, *calor*. “Así, Käthe. Siéntate. Tengo calor. ¡Calor! ...Así es, el diablo se lleva a una y deja suelta a la otra” (Büchner, *W*. 204). Parece que el acto de sangre lo hubiera devuelto, desde el enfriamiento y la parálisis mortal, al *fuego* y *ritmo* atroz de la vida.

*Pontificia Universidad Católica de Valparaíso**
Instituto de Arte
Doctor en Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile
La Higuera 159 C, Concón (Chile)
cruz.pancho@gmail.com

OBRAS CITADAS

- Büchner, Georg. “Woyzeck”, en *Obras completas*. Madrid: Trotta, 1992.
----- “Lenz”, en *Obras completas*. Madrid: Trotta, 1992.
----- “La muerte de Danton”, en *Obras completas*. Madrid: Trotta, 1992.
----- “Correspondencia”, en *Obras completas*. Madrid: Trotta, 1992.
Canetti, Elías. *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik, 1981.
Celan, Paul. *El meridiano*. Santiago de Chile: Intemperie, 1997.
Hölderlin, Friedrich. “Notas sobre Antígona”, en *Ensayos*. Madrid: Hiperión, 1976.

¹¹ Aunque quizá esta música sea todavía demasiado “humana” frente al sonido atronador de algunos pasajes orquestales de la ópera de Berg.

Francisco Cruz

- Oyarzún, Pablo. “A propósito de Werner Herzog”, en *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile: La Blanca Montaña, 1999.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova, 1964.
- Kinski, Klaus. *Yo necesito amor. Memorias*. Barcelona: Tusquets, 1995.
- Lesky, Albin, “El problema de lo trágico”, en *La tragedia griega*. Barcelona: El Acantilado, 2001.
- Lukács, Georg. “Georg Büchner, el falsificado por el fascismo y el auténtico”, en *Realistas alemanes del siglo XIX*. Barcelona-México, D. F.: Grijalbo, 1970.
- Nietzsche, Friedrich. “Arte y artistas”, en *Obras completas*, t. 4, v. XI, Buenos Aires: Aguilar, 1962.
- Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Barcelona: Azul, 2001.
- “Tragedia absoluta”, en *Pasión intacta*. Madrid: Siruela, 1997.
- Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1990.

FILMOGRAFÍA

- Herzog, Werner. *Woyzeck*, Klaus Kinski, Eva Mattes, Wolfgang Reichmann, DVD, Manga Films, 2005.