

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Reflexiones en torno a la ética del
director de escena a partir del
espectáculo ***El Circo de la paloma
decapitada.***

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A :

EDGAR ALLAN USCANGA AGUAS

ASESOR: MTRO. LECH HELLWIG-GÓRZYŃSKI

SINODALES:

PROF. MARIO BALANDRA OLIVER
LIC. DANIEL HUICOCHEA CRUZ
DR. ALEJANDRO ORTÍZ BULLÉ-GOYRI
MTRA. AIMÉE WAGNER MESA



México, D.F., a 17 de octubre de 2007.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

***A mis padres,
por todo; por dar;
por recibir.***

Agradecimientos: *A todos mis compañeros de la carrera, por ser cómplices del mismo viaje.*

A mis amigos, por estar y siempre estar.

*Gracias a **Tíbor Bak Geler, Mario Balandra, Cristina Barragán, Ricardo García Arteaga, Gonzalo Blanco, Fernando Carrasco, Ma. Del Carmen Conroy, Silvia Corona, Carlos Fernández Quintanar, Benjamín Gavarre, Manuel González Casanova, Lech Hellwig- Górzyński, Daniel Huicochea, Yoalli Malpica, Fernando Martínez Monroy, Marco Antonio Novelo, Alejandro Ortiz Bulle-Goyri, Norma Ortiz, Leo Otero, Mónica Raya, Rubén Paguaga, Sara Ríos, Rosa Ma. Ruiz, Rodolfo Valencia (q.e.p.d.), Ronaldo Vales** por haber sido mis maestros y marcar los caminos pasados, presentes y futuros.*

*Gracias a todos los integrantes de **Mimo Fúnebre Teatro*** : **Adriana Bautista**, por los lazos color crayola; **Adriana Reyes**, por el abrazo que dura mil años; **Adolfo Matías**, por la amistad que perdura en el camino; **Belén Ortiz**, por el baile eterno; **Esperanza Penagos**, por los secretos de Guanajuato; **Frida Rojas**, por las palabras azules; **Gabriela Domínguez**, por el trabajo bajo la arena; **Karla Cantú**, por la fe musical; **Liliana Ramírez**, por el espejo de colores; **Luis David Serrano**, por el miedo que se convirtió en dragón; **Mariana Velázquez**, por la risa que palpita en las venas; **Paola García**, por las mareas en el desierto; **Raúl Villegas**, por tu estar de sonrisa y fuego; **Santiago Rodríguez**, por encontrarme en unos ojos; **Saremi Moreno**, por los títeres volátiles; **Sofía López**, por ser carne y espejo de los sueños compartidos; **Talía García**, por la ternura que quiebra árboles; **Ximena de Anda**, por ayudarme en la nieve; **Alejandro Cárdenas**, por ser cómplice de siempre en el amor que ahora ya es mi piel y mi sangre, porque estuviste, porque estás, porque estarás.*

Gracias a Lech, por ser mi maestro, asesor y mi principal influencia para la construcción del oficio que más amo. Por tu vitalidad, profesionalismo y colores que pintarán de ahora en adelante el teatro de mi vida.

Gracias a mi hermana Raquel, por todo lo que me ha dado.

*Y en especial, a todos los integrantes del equipo de trabajo de **El circo de la paloma decapitada** porque sin ustedes estas hojas no tendrían su sentido justo. A ustedes les dedico este trabajo, porque es de ustedes, de nosotros.*

**Cía. Teatral fundada en 2005 integrada por alumnos, pasantes y egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro.*

ÍNDICE

Pág.

| | |
|--|-----------|
| Introducción..... | 6 |
| Capítulo I. La ética en el contexto contemporáneo..... | 9 |
| 1.1.- Posmodernidad y la destrucción de los metarelatos..... | 11 |
| 1.2.- Relatividad, verdad y discursos..... | 12 |
| 1.3.- La indiferencia del hombre hacia el hombre: búsqueda de una ética de la pasión humana..... | 14 |
| 1.4.- Observaciones para la construcción de una ética de nuestros tiempos..... | 20 |
| Capítulo II. La ética teatral de Stanislavski y Brecht | 26 |
| 2.1- Stanislavski y su Ética y disciplina | 26 |
| 2.2.- La ética en la práctica escénica de Bertolt Brecht | 34 |
| Capítulo III. En búsqueda de una ética teatral | 42 |
| 3.1.- Los objetivos éticos de la labor teatral..... | 44 |
| 3.2.- Premisas para la comprensión de las responsabilidades éticas del director de escena..... | 47 |
| Capítulo IV. Proceso de escenificación de El circo de la paloma decapitada..... | 52 |
| 4.1.- El proceso..... | 53 |
| 4.1.1.-.Concepción y diseño del contenido del discurso teatral..... | 53 |
| 4.1.2.- Conformación del texto dramático..... | 58 |
| 4.1.3.- Premisas de articulación del universo escénico de El Circo de la paloma decapitada | 61 |
| 4.1.4.- Proceso de escenificación..... | 66 |
| 4.1.4.1.- Investigación previa..... | 66 |
| 4.1.4.2.- Ensayos..... | 68 |
| 4.1.4.3.- Estreno y temporada..... | 71 |
| 4.2.- -Descripción del espectáculo..... | 71 |
| Conclusiones. La propuesta escénica de El circo de la paloma decapitada en relación con los objetivos éticos de la labor teatral..... | 77 |

| | |
|--|-----|
| <i>Bibliografía</i> | 85 |
| <i>Anexos</i> | 88 |
| | |
| <i>Anexo 1. El Circo de la paloma decapitada. Conformación del texto</i> | |
| <i>Dramático</i> | 89 |
| <i>Anexo 2. Notas de periódicos y revistas</i> | 109 |
| <i>Anexo 3. Ejercicios realizados durante la 1ª etapa de ensayos</i> | 112 |
| <i>Anexo 4. Imágenes</i> | 115 |
| <i>Anexo 5. Ficha técnica</i> | 117 |
| <i>Anexo 6. Fotografías del espectáculo</i> | 118 |

INTRODUCCIÓN

La síntesis de los conocimientos adquiridos en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro no encuentran su concreción si no se les confronta con la práctica. El perfil del egresado nos permite un conocimiento basto y sintético de los aspectos que implica la creación teatral, elementos teórico-prácticos cuya eficaz unión brindan al quehacer escénico, en cualquiera de sus ámbitos, un desarrollo profesional.

Ante esta exigencia académica y personal, nos encontramos como pasantes de la carrera con la necesidad de hacer un balance a manera de reflexión de nuestra labor académica, y como estudiante del área de dirección, a partir de un proyecto escénico surgido en la cátedra de Dirección III y IV a cargo del Mtro. Lech Hellwig-Górzyński. Dicho proyecto es la puesta en escena de *El circo de la paloma decapitada*, espectáculo conformado con los textos *Woyzcek* de Georg Büchner, fragmentos de *1984* de George Orwell y poemas de Bertolt Brecht. Hemos encontrado en las obras de estos destacados autores el vehículo para la expresión de nuestras inquietudes, y en el proceso de escenificación de nuestro espectáculo, el campo seductor necesario para responder a partir de él preguntas fundamentales para lo que consideramos la continuación de nuestra labor escénica dentro del campo de la dirección, las cuales surgen de una inquietud general: **¿cómo pensar una ética del director de escena en un contexto en el cual dicho aspecto parece olvidado del proceso de creación teatral?**

Por lo tanto, el objetivo del presente trabajo es describir la problemática actual de la ética en nuestros tiempos y buscar los puentes para aplicar dichas reflexiones al campo de la dirección escénica. Nuestras reflexiones surgen del análisis de nuestro contexto, así como del acercamiento a dos creadores escénicos que nos pueden aportar mucho al campo de la ética teatral: Stanislavski y Brecht. La confrontación de dichas reflexiones se dio a partir del proceso de escenificación de *El circo de la paloma decapitada*, en donde realizaremos una conclusión de lo que deseamos sean las bases para una ética teatral personal, además de aventurarnos a proponer algunas líneas para la investigación futura de dicho aspecto que parece olvidado de nuestra formación académica y procesos de puesta en escena.

La preocupación por la investigación y teorización de una ética del director de escena en nuestro contexto artístico es casi inexistente. Constantin Stanislavski realizó

una aportación importante a este ámbito con su libro *Ética y disciplina* a principios del siglo XX, en el cual expresa una serie de preocupaciones en torno a la labor del oficio teatral y los obstáculos que permiten su ejecución plena. A partir del señalamiento de vicios actorales y de dirección en el trato humano que se lleva a diario, Stanislavski nos alerta acerca de lo que implicaría para el oficio teatral la carencia de una ética profesional.

A lo largo del siglo XX los esfuerzos de los nuevos creadores escénicos se encontraban más en el registro documental teórico de sus intereses estéticos. Es por ello que observamos en este siglo un auge teatral quizá nunca visto en la historia: nuevos estilos literarios, tendencias escénicas y sobre todo el inicio de investigaciones teórico-prácticas que a la fecha son influencia constante en la creación teatral.

Nos planteamos así este primer problema: **¿qué es la ética teatral?, ¿cómo pensarla actualmente, sin olvidar lo que la experiencia teatral individual nos podría decir acerca de ella?** Por que, si bien su reflexión es pertinente, no basta con lo poco que se ha escrito de ella. La experiencia en nuestro oficio, creemos, es una fuente de conocimiento fundamental en la reflexión de este aspecto.

El desinterés de la ética en el oficio teatral responde a una indiferencia de nuestro contexto actual respecto al hombre; por ende, a una ética conciente que nos ayude a observar lo humano en lo humano, defender la dignidad, la vida, el trabajo. Si la manifestación cultural por excelencia que habla del hombre a través del hombre no participa de una ética en su oficio, ¿no encontramos una contradicción en el germen mismo de nuestro arte, la cual pertenece al campo de la hipocresía creadora? Este problema, creemos, no es más que la consecuencia de la falta de reflexión de una ética teatral que alimente, sustente y defienda nuestro trabajo. Dicha indiferencia responde a un desinterés general de nuestra época hacia el ser humano. La ética teatral y el dominio del oficio son los cimientos de lo estético, son un binomio inseparable y, por supuesto, la reflexión de estos aspectos le brindarán al arte teatral una evolución que parece no quiere parar. Estos cuestionamientos nos llevan a pensar que la creación artística en general y la teatral en particular exigen de sus creadores una serie de responsabilidades muchas veces olvidadas no por descuido, sino porque no se saben cuáles son o bien porque hemos perdido la sensibilidad del papel social de nuestro oficio. Es el momento de empezar a pensar en la proyección social de nuestra labor, aspecto que de hecho es su esencia.

Como hemos mencionado anteriormente, este problema particular se observa en la generalidad de nuestra vida ya globalizada. Es por ello imprescindible acercarnos al contexto en el cual estamos inmersos. Filósofos y creadores contemporáneos nos han dicho mucho acerca estos aspectos, por lo que es importante conocer sus aportaciones ya que nos pueden brindar fuentes de conocimiento importantes para tratar de comprender la indiferencia de la sociedad actual por el hombre y, por tanto, de la ética. Aquí surgen las preguntas que punzan en muchas cabezas: si cambia lo social, ¿cambia lo individual?; si cambia lo individual, ¿cambia lo social?

El proceso de escenificación de nuestro espectáculo nos brindará una serie de reflexiones de vital importancia para el futuro desarrollo profesional que como egresados nos hemos propuesto, las cuales están inmersas en el problema de cómo pensar una ética teatral cuando nuestro contexto social es indiferente a ésta.

En el primer capítulo del presente trabajo describiremos de manera general el contexto actual y la reflexión posmoderna, a partir de la exposición de las principales ideas que en torno a ella se debaten, con el fin de dilucidar la situación de la ética y las actividades artísticas.

Dedicaremos el siguiente capítulo a la exposición de las ideas principales de la ética teatral de Stanislavski y la postura artística de Bertolt Brecht para poder comprender la importancia de la ética teatral en nuestros tiempos.

El tercer capítulo estará dedicado a concretizar las premisas para una ética del director teatral a partir de los aspectos destacados de los dos primeros capítulos. Finalizaremos explicando el proceso de puesta en escena de *El circo de la paloma decapitada* en relación con la ética del director de escena que hemos formado.

La pertinencia del problema que planteamos radica en que será una contribución para estudiantes y profesionales del teatro ya que el aspecto ético está olvidado dentro de la investigación teatral y los planes de estudio de las principales escuelas teatrales del país. Así mismo, pretendemos a manera de conclusión delimitar algunos aspectos de lo que podría ser una investigación futura de la ética teatral o la ética en el teatro.

CAPÍTULO I. LA ÉTICA EN EL CONTEXTO CONTEMPORÁNEO.

Los conceptos de ética y estética se han transformado a lo largo de la historia de la humanidad. El florecimiento de las humanidades ha permitido su reflexión, y la variedad de las aportaciones a esos campos ha permitido, sin duda, pensarnos de manera distinta. Nuestra época no es la excepción, ya que la relatividad de los discursos es una de sus características. Sin embargo, ha habido intentos para esclarecer dichos conceptos de una forma tal que permitan su transformación y nos alerten acerca de su pertinencia.

Es por ello que debemos exponer primero cuál es nuestro entendimiento de la ética y la estética ya que son dos términos que constantemente utilizaremos en el presente trabajo. Para nosotros, la ética en términos generales es la rama de la filosofía que trata del comportamiento y parámetros de acción del hombre; es decir, de la forma en la que procede para realizar actos personales, en relación a otros y su sociedad. El proceder ético se establece a partir de valores. Ante un problema ético, el ser humano se plantea a sí mismo su esquema de vida en relación a sí mismo, los demás y el universo. La ética, desde el punto de vista filosófico, nos hace ver que hay ciertos valores que cambian según el contexto social (moral), pero que existen unos otros que podemos catalogar como universales, como la fraternidad y el respeto a la vida.

Por otra parte, compartimos el concepto que Adolfo Sánchez Vázquez propone para la estética. Para él, la estética es *"una forma de apropiación humana del mundo en donde se pone de manifiesto – o se expresa- una relación humana con la realidad a través de un objeto – la obra de arte- que contiene en sí misma el material espiritual del hombre."*¹ Es decir, que a través de una experiencia estética, en términos de Sánchez Vázquez, podemos apreciar la forma en la que los seres humanos plasmamos nuestra realidad ya sea afirmándola, negándola, deformándola, alejándola, ridiculizándola, etc. Es por ello que la estética, entendida desde este punto de vista, como una rama de la filosofía, plantea en sus reflexiones aspectos como las categorías estéticas (lo bello, lo feo, lo sublime, lo trágico) y la forma en la que el contexto social participa en dichas expresiones.

¹ Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*, México, Grijalbo. p. 35.

Los conceptos de ética y estética se han transformado y replanteado de manera peculiar desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. La destrucción de los *metarelatos*² de la sociedad moderna (progreso, ciencia, razón, democracia) le significó a todos los campos del conocimiento humano su replanteamiento o la apertura de su sistema cerrado. En particular, las ciencias sociales vivieron una crisis surgida a partir del cuestionamiento del *positivismo* y *materialismo dialéctico* como fundamento de sus paradigmas.

Entendida la posmodernidad como cuestionamiento y puesta en caos del sistema moderno, su influencia en el pensar filosófico contemporáneo es de gran importancia. En el campo de la estética, ha influido las creaciones de varios artistas, desarrolladas a partir de los años sesentas. Sólo por mencionar el caso del arte escénico, dichas reflexiones han trastocado a tal grado que incluso ya se piensa en la presencia del actor, despojado de la creación de anécdotas y personajes, como génesis del lenguaje teatral... un campo realmente seductor para los nuevos aspirantes a la creación escénica.

¿Y el campo de la ética? Dicha rama de la filosofía siempre ha sido de vital importancia para las sociedades humanas. ¿Cómo pensar ahora la ética frente al contexto social que vivimos? Ya que ninguna ideología es inocente, ¿qué implica un pensar moderno de la ética frente a uno posmoderno? Hemos iniciado el presente trabajo compartiendo nuestra preocupación por reflexionar acerca de la ética del oficio teatral – y la de la dirección escénica en particular- y su pertinencia frente a un contexto en donde nos es evidente que lo humano ya no *ES*, ni parece *SER*.

Para iniciar nos hemos propuesto examinar de manera general el contexto histórico actual a partir de la exposición de las ideas fundamentales de filósofos posmodernos, para poder dilucidar el debate que existe en torno a una ética pertinente para nuestros tiempos, una ética que, podemos adelantar, se pregunta cómo rechazar el relativismo y los discursos dogmáticos para apostar por una reflexión propositiva en tanto el deseo de reivindicar al ser humano.

² Para la mayoría de los posmodernos, un *metarelatos* es un discurso dogmático con validez incuestionable.

1.1.- La posmodernidad y la destrucción de los metarelatos.

El siglo XIX se caracterizó, a grandes rasgos, por la supremacía de la razón y lo que ella implicó: la justificación del auge del colonialismo y el desarrollo acelerado de la ciencia en *pro* del progreso (máquina de vapor, electricidad). Dicho desarrollo culminó en el auge de la vida capitalista citadina y en la pobreza extrema de los obreros que salieron del campo en busca de ese ideal que promovía la sociedad del progreso. A raíz de esto, dos son las corrientes filosóficas características de dicho periodo: *positivismo* y *marxismo*.

El *positivismo* se basa en la supremacía de la razón y en el paradigma del progreso como fin último de la humanidad. Propone un avance lineal de las sociedades a partir de la consolidación del sistema económico capitalista. El auge de dicha ideología lo observamos en la expansión del imperialismo y en el avance acelerado de las tecnologías.

El *marxismo* surge como contraposición de dicha visión del mundo, ya que expone de manera crítica las consecuencias del sistema capitalista para el ser humano y su sociedad. Propone la revolución en las relaciones sociales de producción como mecanismo de reivindicación del sector proletario.

Como podemos apreciar, dichas corrientes filosóficas se contraponen. Su conflicto resume y define el contexto del siglo XX, encontrando su máxima expresión en la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría. Sin embargo, *positivismo* y *marxismo* perdieron credibilidad en términos de sus verdaderos alcances. Por una parte, el *positivismo* y su apuesta a la razón no lograron alcanzar el progreso que preconizaban a pesar de que a finales del siglo XIX y aún en el nuestro, el avance tecnológico se aceleró. Por supuesto, no negamos aquí las posibilidades de evolución del ser humano (que no progreso) a partir del avance científico. Pero al observar la realidad es innegable que las desigualdades sociales son abismales, todo ello por los mecanismos que nuestro actual sistema económico tiene para establecerse. Es así que el *metarelato* del progreso se viene abajo.

Ahora bien, el *marxismo* adquirió gran fuerza ya que era una reflexión crítica, mordaz y propositiva frente al capitalismo. Intenta reivindicar al hombre proletario y su dignidad a partir de la apropiación de los medios de producción. Al proponer la revolución como forma de cambio radical, esta corriente filosófica apostó a la

concientización de las capacidades organizativas, sociales, creativas y productivas del ser humano. La vida cotidiana de los países que intentaron su instauración se empapó del ideal comunista en la esfera artística y social. Sin embargo, el ideal se destruiría inevitablemente ya que el costo social que tuvo el intento de un cambio radical y violento fue gravísimo. El comunismo en la URSS se transformó en dictadura para su país y los que lograron invadir. Pronto se revelaron las intenciones de dicho sistema social que cedió sus ideas justas en busca de una forma mas digna de vida, para dar lugar a una lucha con el imperio capitalista para apoderarse del mundo. La otra opción también se destruyó.

Este panorama general es lo que los filósofos empezaron a criticar a partir de lo que ellos llaman la *posmodernidad*. Dicho término ha dado lugar a varias discusiones, ya que surgió como un estilo arquitectónico a inicios del siglo XX que pretendía alejarse de los cánones clásicos. También se ha puesto a discusión su etimología ya que *posmodernidad* significaría *per se* una nueva etapa después de la modernidad.

Otro grupo de pensadores, entre ellos Jean Baudrillard, Lyotard y Fukuyama, han adoptado la postura que la *posmodernidad* es la puesta en caos del sistema moderno a partir de la crítica del estilo de vida contemporáneo en el plano artístico, económico-social y filosófico. Dicha puesta en caos se da a partir de la destrucción de los *metarelatos* que consolidó la modernidad. Usaremos esta definición cuando nos refiramos en adelante a la *posmodernidad*.

A continuación expondremos a grandes rasgos las ideas fundamentales del pensamiento y estilo de vida contemporáneos para poder dilucidar la manera en que podamos replantear la ética.

1.2.- Relatividad, verdad y discursos.

Como toda corriente filosófica, la *posmodernidad* muestra distintas facetas y posturas. Por un lado, encontramos una visión pesimista de la vida del hombre. Fukuyama, filósofo estadounidense, es el ejemplo por antonomasia de esta corriente al declarar el *fin de la historia*. Mas allá de ser una frase que impactó a propios y a extraños, lo que en realidad intentó fue dar fe del sentimiento de vacío humano, expresado contundentemente en el *existencialismo* y en el *teatro del absurdo*. Lo novedoso e intrigante de su pensar es el planteamiento, en referencia al *Mito de Sísifo* de Camus, que la historia del hombre ha llegado a un callejón sin salida en donde sólo le queda repetirse absurdamente. Consideramos este pensamiento pesimista de la vida

cotidiana importante porque refleja un aspecto de la situación actual de las artes: como ya todo está dicho, el arte muestra su vacío, es decir, **su falta de contenido y sentido**. Este aspecto, como explicaremos más adelante, es una base para el planteamiento de nuestra ética teatral.

Otro concepto importante es el de la *relatividad*, acuñado como símbolo del avance científico del siglo XX. Albert Einstein esclareció en sus teorías que el ser humano ha intentado apropiarse de la realidad a partir de parámetros para delimitarla, olvidándose que dichos axiomas se ven entorpecidos por la simple condición humana de la limitación de su conocimiento y sentidos. Con muchos más alcances de los que apuntamos aquí, las investigaciones de Einstein y científicos posteriores, nos hicieron ver que la indeterminación gobierna la realidad: nada es seguro, no podemos afirmar gran cosa -ni la posición exacta de un electrón- sin esclarecer antes el punto de vista del que partimos. Si las verdades acuñadas por el hombre son relativas, ¿hasta qué punto podemos seguir creyendo como válidos los grandes *metarelatos* de nuestra sociedad como el progreso, la democracia o la obra de arte perfecta? Este cuestionamiento influyó en todas las ramas del saber humano y promovió la apertura de dichos sistemas antes cerrados. Es por ello que en ciencias y artes se habla de la interdisciplina como forma de establecer y complejizar las distintas ramas del saber humano.

Si seguimos de la mano la corriente de Fukuyama, caeremos en algo que ellos mismos critican: hablar desde sólo un lugar. En contraste, filósofos y artistas han encontrado en aquello que la corriente pesimista critica, la génesis de un hacer constructivo para la sociedad. Ellos plantean que la innegable falsedad de los *metarelatos* de la modernidad y la relatividad de la verdad y los discursos puede ser la oportunidad para que el ser humano se reivindique y se responsabilice de sus propias visiones del mundo. Es por ello que apelan a que los distintos grupos humanos se relacionen superando su fragmentación social para complejizar los vínculos que tenemos con el mundo a partir del conocimiento del otro.

Es así que podemos decir que los cuestionamientos contemporáneos nos permiten pensar de otra manera aspectos de la realidad que considerábamos como paradigmas. La mayor contribución de dichas reflexiones es una alerta para que las sociedades humanas, ahora más interrelacionadas, encontremos formas en que la convivencia y la reivindicación del ser humano tengan un lugar imprescindible en este mundo que necesitamos reconstruir. Es por ello que a continuación revisaremos la

forma en que la reflexión posmoderna ha influenciado nuevas formas de pensar una ética para nuestros tiempos.

1.3.- La indiferencia del hombre hacia el hombre: búsqueda de una ética de la pasión humana.

Ya que cada etapa histórica caracteriza al ser social, es necesario delimitar las particularidades del individuo contemporáneo para poder definirlo en razón a su comportamiento moral y ético. Nietzsche fue pionero en dicha caracterización. Alfredo Cante Valencia nos explica la opinión de dicho filósofo respecto a las características del hombre moderno:

- 1) El entenebrecimiento del espíritu. (Coexistencia de una apariencia estoica y frívola felicidad).*
- 2) La hipocresía moral.*
- 3) Un cúmulo de condolencia y satisfacciones compartidas y todo aquello que se olvida el individuo.³*

Ese alejamiento del hombre del pensamiento moral lo lleva a tomar una postura nihilista, concepto importante para entender la ética de nuestros tiempos. Es por ello que se ha dado paso a un ser humano que defiende sobre todo su individualidad como premisa necesaria para la conquista de su supuesta libertad. Cabe resaltar que dichas opiniones surgieron cuando el avance científico e imperialista de las naciones más poderosas era avasallador. La alerta temprana que Nietzsche nos obligaba a ver, es que el racionalismo exacerbado, justificado por el *positivismo*, tenía como consecuencia a un ser desprovisto de su esencia humana y, por tanto, un ser condenado a vivir una crisis moral. El desarrollo del ser humano hasta nuestros días, nos permite ver las consecuencias de dicho sistema de vida. Dicho hombre moderno ha encontrado su *apoteosis* en nuestros días y lo caracteriza de la siguiente manera:

- A) Este individuo es capaz de acumular muchas vivencias pero carece de experiencias.*
- B) Es capaz de acumular muchas redes complejas de "información" pero carece de formación.*

³ Cante Valencia, Alfredo, *La pertinencia de la ética en tiempos de la Globalidad*, México, 2001, Tesis Licenciatura, UNAM, FFyL, p. 39.

C) *Sólo reconoce la alteridad en la medida en que define su propia forma de ser y de sentir y es, por tanto, incapaz de tener auténtico encuentro con el otro.*⁴

Es decir, que el hombre contemporáneo se vive y construye a partir de vivencias intrascendentes y frívolas en busca de una falsa realización personal. Además, se presenta como un ser saturado de información, pero incapaz de manejarla o responsabilizarse de ella; así como ensimismado y muchas veces ciego frente a los demás que sólo son para él vehículo de confirmación y realización de su vida vacía.

Cante Valencia nos alerta acerca del problema de la sociedad actual e introduce una idea pertinente de profundizar: la postura del hombre frente a la alteridad. El hombre contemporáneo, incapaz de percibir realmente a la otredad, sólo es para él una proyección satanizada de sus carencias y limitaciones, lo cuál es lógico dada la idealización del mundo en que vive. Esa idealización y satanización, son proporcionales al grado de incompetencia, ignorancia y falta general de responsabilidades. Es por ello que este ser desprovisto de una relación real con el otro y sustituida por la idealización de la misma es un ser - como observamos en las democracias occidentales - racista, xenófobo e intolerante.

¿Pero qué ocurre cuando este ser contemporáneo se encuentra realmente con el otro; qué personaje ha construido ante la inevitable situación de intentar relacionarse con los demás y el mundo? Ante estas "situaciones nuevas" para él, este personaje tiene elaboradas ya de antemano un repertorio de respuestas y patrones de conducta programadas. Es decir, que no se sorprende ante la realidad, no tiene capacidad creativa y determina de antemano cómo debe conducirse y qué emociones sentir:

Si por casualidad se encuentra ante "*lo realmente otro*", ante la verdadera alteridad, sabrá cómo exorcizar la situación ya que dispondrá de un cupo específico de clichés negativos para rechazar lo que no se ajusta a sus hábitos de respuesta y de opinión ya confirmados.⁵

Es por ello que podemos decir que, entre muchos otros factores, la forma del pensar y el hacer del hombre contemporáneo nos lleva a la conclusión que la *individualidad* y el *hedonismo* delimita su proceder. Podemos decir que esta

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 35.

individualidad extrema es una expresión de la violencia de nuestra época significando, tal vez, el aspecto que la define. Este acto violento es una clara ruptura de lo social-colectivo de una manera sutil, pero no por ello sin consecuencias. La imposición de las visiones del mundo y el sometimiento frente a ellas transgreden las redes de relación de las sociedades y sus integrantes. Sin embargo, en su origen se dan por el afán de individualismo, pero con recursos y formas que se han socializado. Es la moneda de cambio de nuestra época.

La lucha y manipulación de las sociedades y sus individuos ha dejado un sentimiento de malestar de ético (ya que los parámetros de relación se dan a partir de lo establecido por los intereses personales, los *mass media* o del Estado). El *hedonismo* es la manera en la que las sociedades contemporáneas han encontrado el alivio frente a la crisis que nos significa intentar relacionarnos con el otro. Gilles Lipovetsky, filósofo contemporáneo perteneciente a la corriente posmoderna, reflexiona a profundidad en torno al hedonismo de nuestros días. Nos explica que el ser globalizado encuentra en su proceder hedonista dos opciones. Por una parte ve ventaja, ya que fractura de este modo toda posibilidad de socialización disciplinaria o rectora. Su falso reclamo ante una sociedad coercitiva es su posibilidad de determinar valores morales *a priori* partiendo siempre de la búsqueda de su supuesta individualidad y libertad. Es decir, no tiene a quién responder de sus actos, solo a él mismo. De esta manera es que contribuye a la fragmentación de toda posibilidad de socializar. Simultáneamente, exige de esta sociedad hedonista que ha creado, la estimulación de sus necesidades exacerbando como valores, por tanto, todo aquello que se relacione con el sexo, el placer y el bienestar inmediato.

El engaño que el ser humano contemporáneo se hace a sí mismo es que la sociedad le debe pagar con placeres inmediatos y que cambian constantemente (a veces es la variedad de productos en el aparador, medios para bajar de peso rápidamente y sin esfuerzo, etc.)

Es aquí en donde reconocemos la pertinencia de encontrar alternativas que nos permitan salir de la deshumanización a la que nos arroja la razón técnico-científica, la de los *mass media* y el Estado. Este sentimiento de reencontrarnos con nuestra esencia humana ha adoptado matices diversos, desde la moda *new age* hasta las luchas por la defensa del medio ambiente. Pero, incluso, estos movimientos resultan violentos en el sentido que algunos de ellos se quieren dar paso a toda costa en búsqueda de la superficialidad emocional; otros, con la necesidad de la sobrevivencia cueste lo que

cueste sin capacidad de relacionarse y encontrar el punto de acuerdo con lo que se oponen. Esta nueva violencia le da una nueva dimensión al sentimiento de desesperanza que ha perseguido al hombre desde su origen hacia sí mismo y sus semejantes, ya que podemos decir que el origen de su problemática es, como hemos procurado explicar, su incapacidad de convivir y conocer a los demás seres así como al mundo en el cual vive.

Las ideologías modernas (*positivismo y marxismo*) tenían la ventaja de unir a los grupos sociales para intentar su instauración. Actualmente, ya no hay pensares que nos unan a un nivel que supere el local, regional o círculo de trabajo. Como todo pequeño grupo busca la legitimación de sus deseos, **la anulación del otro** es el arma principal para encontrar la tranquilidad de la verdad en sus corazones individualistas y hedonistas. Vivimos un relajamiento de las ideologías para que todo se deslice hacia el placer y la realización personal. La existencia ya no se vive. Ahora únicamente se trata de consumirla a través de la proliferación de los *mass media*. El sistema que las sociedades han establecido sólo generan un vacío, llenado rápidamente por la abundancia de modelos y patrones diseñados *a priori* (la moda, lo *cool*, lo bello, lo *in* y lo *out*).

Podemos resumir entonces que la crisis de la ética es el resultado del conflicto de un ser individualista y hedonista que no sabe cómo conciliar sus vacías necesidades con la exigencia inevitable de relacionarse con los demás: individuo *versus* sociedad. Lo anterior tiene consecuencias graves como la violencia social que se presenta en dos sentidos: como la opresión y exigencias de las instituciones sociales, así como de los grupos que tratan de aniquilar dicho sometimiento (guerrillas, ejércitos de liberación, terrorismo), repercutiendo inevitablemente en nuestras relaciones personales.

Ante este panorama, ¿cómo pensar una ética que reivindique lo humano? Dicho cuestionamiento nos induce a reconocer que todo acto de violencia se contrapone a una razón ética que nos permita el punto de encuentro con el otro, así como los deseos individuales lo hacen frente a la búsqueda de una normatividad cultural por las razones que hemos expuesto. La violencia es el resultado o consecuencia del deterioro de las relaciones entre los seres humanos, por lo que es un síntoma de la crisis de valores propiciada por el modelo de vida adoptado por las sociedades contemporáneas y que nosotros alimentamos con nuestro proceder. Si el

hombre ha anulado al otro a favor de sí mismo, ¿cómo pensar una ética si los parámetros para establecerla y entenderla (la alteridad) quedan así aniquilados?

Nuestro punto de partida para contestar dicha interrogante es la ética como forma humana de relación con los semejantes. ¿Qué opciones existen para reencontrarnos con un proceder ético? Entre la variedad de ideas, nos hemos inclinado por una propuesta llamada la *ética de la pasión humana*, planteada por la filósofa Agnes Heller.

Dicha propuesta nace de las reflexiones de nuestro contexto contemporáneo y a grandes rasgos propone reintegrar las capacidades intelectuales y emotivas del ser humano como forma de reivindicar su dignidad y hacer ver que la ética es un conocimiento humano que puede ser aplicado en nuestra vida cotidiana. Su punto de partida es aceptar que la crisis de nuestro tiempo está en el plano de las relaciones humanas y su descomposición social. La ética ha sido olvidada de nuestras relaciones cotidianas. Es un vocablo que ya no existe en nuestra vida diaria, ponderándose en cambio una imagen individual y narcisista alejada de todo posible contacto con los demás, estableciendo con nuestros semejantes relaciones exclusivamente utilitarias.

La base para la ética de la pasión humana es **entender** al otro, pero también **sentirlo**, ya que esto es lo que verdaderamente nos hace humanos. Agnes Heller es pionera en el pensamiento de esta ética, exponiendo sus premisas en el libro *Teoría de los sentimientos*:

En la antigüedad, el sentimiento era fundamentalmente una cuestión ética, y el análisis de los sentimientos se subordinaba siempre al análisis de las virtudes.⁶

Agnes Heller nos hace ver que la ética de la modernidad se caracteriza por basarse demasiado en la razón (*entender al otro*). Propone que debemos buscar un lugar para insertar también la emotividad en la ética para conseguir una mayor cercanía con el otro. Es decir que su ética propone la integridad del ser humano (razón-emoción). Su propuesta es totalmente pertinente en esta época en donde nos vivimos divididos.

⁶ Heller, Agnes. *Teoría de los sentimientos*, Trad. Francisco Cusó, México, Fontamara, 1989, p. 7.

Desde que nace el ser humano comienza a apropiarse de las tareas del mundo, partiendo de su propio organismo, y es el mundo el que le proporciona las tareas que le pueden ser propias, desarrollando su identidad subjetiva y de integración con el medio. Así se desarrolla la relación de un sujeto (subjetivo) con el objeto (no tan objetivo), el hombre se relaciona con el mundo y esa relación incluye un proceso de apropiación en la búsqueda de objetivación, y la expresión de sí mismo. Por tanto en la acción humana, pensamientos y sentimientos están integrados en todas sus manifestaciones de vida, y tan sólo pueden ser separadas funcionalmente.⁷

Además de buscar de nuevo nuestra integridad, y por tanto nuestra dignidad, la autora propone que la ética de la pasión humana tiene que afirmar también la vida en sociedad, y no la colectividad virtual característica de nuestros tiempos. Lo que se debe afirmar y defender es la socialización real, aquella que tal vez ahora nos parece utópica pero que debe ser una aspiración más verdadera, ya que de ello depende nuestro desarrollo.

Por lo tanto, ante el panorama desolador de nuestros tiempos en donde se niega la vida y la relación con los demás, esta ética de la pasión humana resulta una propuesta muy pertinente porque se origina en la necesidad de reintegrar al ser humano en lo que conforma precisamente su humanidad: su capacidad racional y emotiva. La apuesta es entonces un proceder ético que dé lugar a la fuerza propositiva de la razón, sin dejar de lado nuestra capacidad emotiva porque ha sido éste aspecto el más afectado por nuestro contexto. Hablar de sentimientos es raro en nuestros días. El material teórico existente retoma muy poco esta característica humana. Es por ello que la propuesta de Heller nos resulta muy interesante porque se expresa con términos que la mayoría ya no considera. Además, se podrá entrever que su ética de la pasión humana es un estímulo para entender la ética artística que, ciertamente, ha dejado de lado, en algunos aspectos, nuestra capacidad emotiva, dando favoritismo a la disertación teórica.

Ante este panorama que hemos querido explicar, surge entonces nuestra necesidad de tomar una postura respecto a la ética. Los aspectos que hemos destacado en este capítulo, desde los concernientes a la situación de nuestro contexto actual hasta las propuestas de una nueva ética, nos han hecho ver cuáles

⁷ *Ibid.*, p. 20.

son las primeras premisas para esclarecer nuestro pensar ético. A continuación, las delimitaremos con el fin de construir una primera base sólida para poder pensar en qué podría consistir una ética artística.

1.4.- Observaciones para la construcción de una ética de nuestros tiempos.

En términos generales, podemos decir que la alerta de la situación de nuestro contexto está enfocada a la idea de que el ser contemporáneo está incapacitado para relacionarse con los demás. El problema para entrever una ética para nuestros tiempos es redimensionar la importancia que significa el otro y la forma en la que el ser humano contemporáneo debe replantear su comportamiento y esquemas de mundo lo cual es, a final de cuentas, lo que ha afectado la relación humana con los otros. Es por ello que el planteamiento de una ética pertinente para nuestros tiempos debe atender dos aspectos: el primero, el plano del individuo, en donde el hedonismo exacerbado ha afectado la esencia humana y, a la par, un plano social en donde la humanización de nuestras relaciones con los otros sea la base para consolidar los lazos afectivos y sociales.

Es así que podemos decir que nuestra postura frente a la ética para estos tiempos es que debe ser una manera en la que se dignifique la vida humana. Esta nueva ética es una manera de resistencia al sistema dominante el cual, como hemos visto, promueve para su perduración esquemas y formas de vida que alienan al hombre y que, dicho de una vez, le cierran el camino al ser humano que desea plenitud y reconocer en los lazos sociales una manera de identificación, ayuda, y responsabilidad para la instauración de formas más dignas de organización social.

Por tanto, los valores de esta ética estarán en el marco de la defensa de la dignidad humana a nivel personal y colectivo. A nuestro modo de ver, estos dos aspectos deben estar unidos porque se retroalimentan. A partir de la premisa de la reintegración del ser humano en sus planos afectivo y racional, el proyecto y lucha de la ética estará constantemente buscando eliminar esquemas de vida que nos fragmentan individual y colectivamente. Y este es otro objetivo de la ética: superar la fragmentación, en una unidad que no sea cerrada, sino orgánica, en todo el sentido de la palabra. Sin embargo, debemos reconocer que los aspectos éticos difícilmente, por ahora, serán un motor que genere el movimiento de una sociedad a nivel general. Todavía es un aspecto personal, responsabilidad de cada persona y a pesar que decimos aquí que debe abarcar lo social, la verdad es que por el momento parece

abarcar sólo el plano individual para empezar un cambio a un nivel más general. A pesar de ello, creemos que los cambios no pueden ser violentos y tajantes, como lo pretendía la revolución. Los pequeños cambios generan grandes consecuencias. Así, por el momento estamos concientes que la práctica de una ética pertinente a nuestro contexto iniciará con un efecto mariposa que, algún día, empapará a la mayoría de la humanidad. Creemos que el principal campo de influencia es nuestro círculo más cercano: familia, amigos y, por supuesto, nuestra práctica profesional ya que dadas las peculiaridades del oficio teatral, es un campo amplio en donde el espectador es el principal interlocutor. Una ética teatral debe comprender que nuestro campo de influencia es muy amplio y, por tanto, asumir las responsabilidades de nuestro oficio.

A continuación, especificamos las posibles premisas para una ética emergente de nuestra vida contemporánea a partir de los aspectos que hemos destacado a lo largo de este capítulo.

PREMISAS PARA LA ÉTICA DE NUESTROS TIEMPOS.

- *Reivindicar al ser humano.* El objetivo principal de la ética será la reivindicación del ser humano a partir de buscar formas en que se contribuya a crear conciencia de la crisis de la humanidad actual, una humanidad que al participar de un sistema económico globalizado, ha perdido su esencia. El inicio de dicho cambio será el ser individual (que no individualista, ya que éste sufre de una crisis ética y que propicia la violencia, todo ello por el esquema de vida que ha asumido y no cuestiona). La reivindicación del ser humano será, por tanto, un aspecto que propiciará el cambio en su vida cotidiana. Su alienación, su vacío y su falsa realización material deberán ceder a un estilo de vida que lo dignifique.

Sin embargo, dicho nivel personal es responsabilidad de cada individuo. Vemos muy difícil que intentemos cambiar sólo porque alguien más nos lo dice. Quien tenga esa necesidad de cambio lo hará. Pero la conciencia de esa situación personal, nos responsabilizará de nuestros actos los cuales no están aislados, sino relacionados en una red compleja con el mundo. Es por ello que lo social no cambiará si no lo hacemos nosotros primero. Dichos cambios en nuestra vida, influenciarán inevitablemente la realidad ya que no estamos solos.

La esencia misma de la ética contemporánea está inmersa en este aspecto. La reivindicación del ser humano, es decir, su dignidad, será una defensa ante un sistema

aplastante que nosotros mismos hemos creado. Replantear nuestro comportamiento cotidiano y social será buscar el espacio en donde la esencia humana encuentre siempre su lugar.

- **Reivindicar al ser social.** La complejidad de las relaciones humanas entre los semejantes es lo que configura lo social. Dicho lazo abarca distintos niveles, desde la familia, el trabajo, el país y el mundo. Ya que dicha organización es más compleja, el aspecto ético de la reivindicación del ser social está en el plano político y todo lo que ello implica. Tal vez éste sea uno de los mayores retos para el ser contemporáneo, ya que son innegables las contradicciones y consecuencias de nuestro sistema social actual. Sin embargo, su replanteamiento, creemos, debe partir de su adecuación en donde se deben incorporar nuevas formas de convivencia y organización que dignifiquen la vida de sus individuos. Las responsabilidades éticas son, por tanto, muy importantes, porque este aspecto social es el que más influencia tendrá en los semejantes. La incorporación de la otredad es imprescindible así como los valores que nos permitan el diálogo.

¿Qué forma de organización queremos adoptar para acabar por fin con los grandes males sociales como la pobreza y la violencia? Es aquí en donde debemos replantear nuestro sistema económico y político y responsabilizarnos verdaderamente de la situación de la sociedad en donde estamos inmersos y buscar formas eficaces de influencia en los mismos. Si antes hemos dicho que necesitamos dignificar al ser humano, podemos decir ahora que es para lograr la dignidad de nuestro ente social.

- **Complejizar los vínculos con el mundo.** Los individuos y las sociedades han limitado sus vínculos de relación con el mundo. La consecuencia de esto es que no se desarrollan ni se retroalimentan. Una verdadera relación con el mundo implicaría entenderlo y permitir que nos transforme. Una característica de nuestros tiempos es el intento de dialogar desde las fronteras como una manera de complejizar las redes comunicativas, emotivas y expresivas del ser humano. Además, la idea de relacionarnos de distintas formas con el mundo implica, principalmente, una destrucción de nuestros *metarelatos* personales y sociales. Si permitimos la influencia variada y compleja de nuestro exterior, implicará el aumento del conocimiento que tenemos del ser humano. Dicho comportamiento podría eliminar los pensamientos xenófobos. Comprender al mundo y al ser humano inserto en él nos implica romper con nuestros sistemas cerrados, con nuestras definiciones y prejuicios. Sólo así empezará una nueva relación con los demás y nosotros mismos.

Sin embargo, un riesgo de lo anterior es que, al complejizar nuestros vínculos con el mundo, nos podríamos saturar de información, una característica de nuestros tiempos. Aquí es cuando entra la decisión ética, porque la premisa general para contactar con el exterior es que será una forma de ampliar el conocimiento de la realidad y del ser humano. Lo que se desvíe de ese fin, son redes de relación que se deben evitar para buscar nuevos caminos y con ello, superar el sentimiento de desesperanza que invade la vida cotidiana. Permitir nuevas formas de ver las cosas tendrá como resultado un conocimiento amplio y lúcido de cómo son éstas y, por tanto, de cómo las podemos mejorar.

- *La alteridad como parámetro constante.* El individualismo exacerbado ha dado como resultado a un ser que se olvida del otro. Si lo considera, como hemos expuesto anteriormente, sólo es como un vehículo para conseguir y justificar su hedonismo. La relación con el otro es, por tanto, utilitaria. Una forma en la que el materialismo de nuestro sistema económico se consolida. Esa visión del otro como un ser que obstaculiza, que limita, tendrá como consecuencia una relación falsa con los demás, justificada por razones individuales. Es decir que no nos permitirá el conocimiento del otro. La falta de diálogo y la violencia con los demás es la forma en la que se legitima un sistema de vida que ha apostado demasiado a la satisfacción inmediata y a los paradigmas incuestionables.

Es por ello que se debe dar el espacio al otro. El otro como parámetro constante implicaría reconocer que la base para un proceder ético es el establecimiento de relaciones humanas con el otro: entenderlo y sentirlo. El otro, en tanto que yo mismo, significará empezar a crear lazos humanos más dignos. El reto, entonces, será la creación de esos espacios de relación en donde los otros sean considerados. Además, como hemos mencionado, reconocer al otro como parámetro es asumir que nuestras acciones tienen consecuencias inevitables. Conseguir crear lazos sociales a partir de esta premisa implicaría, idealmente, que ya no debo preocuparme solamente en mí, porque los demás lo hacen también, pero mi responsabilidad es mantener esa red compleja de relaciones sociales.

- *Entender al otro, sentir al otro.* Las consecuencias de nuestra forma de vida encuentran su origen en un sistema que apostó demasiado a la razón. Sin embargo, se han dejado de lado los aspectos emotivos, elemento muy importante en el ser humano y que, de hecho, le da complejidad a la experiencia humana. Incorporar los

sentimientos será entonces restituir nuestra integridad humana, nuestra dignidad, porque muchas veces nos guían en nuestras acciones motivos muy racionales pero olvidamos sus implicaciones en el sentir del otro. La guerra puede estar muy bien justificada, pero las consecuencias en el espíritu de un pueblo y de la humanidad son tal vez las más graves.

No basta con entender al otro, sino sentirlo. ¿Qué significa lo anterior? Que nos relacionemos con los demás con nuestra humanidad íntegra. Sentir al otro será una manera en la que nuestras acciones encontrarán su dimensión justa. La incorporación de nuestras emociones en la vida contemporánea será una vela en el túnel, porque nada nos conecta más con los demás que los lazos afectivos. El papel de la razón será pues, sólo una guía para nuestras emociones. Si conseguimos dar dicha dimensión a la relación emotiva con los demás lograremos como consecuencia una reivindicación integral del ser humano.

El mayor obstáculo para permitirnos sentir al otro es un aspecto que ha generalizado la vida contemporánea: la indiferencia. Entender y sentir al otro significa, ante todo, vencer dicha actitud. Porque cuando lo logramos, el primer impulso que surge en nosotros es el de la acción. Si logramos accionar, conseguiremos lo que hemos apuntado aquí: complejizar los vínculos con el mundo, romper la máscara del ser humano contemporáneo, proponer relaciones sociales éticas para finalmente dignificar al ser humano y la complejidad de su naturaleza, de sus relaciones, de su pensar y su sentir.

El análisis que hemos hecho nos lleva, sobre todo, al deseo de accionar en este mundo y vencer la indiferencia. Porque necesitamos un cambio en nuestra relación con el mundo, con los demás y con nosotros mismos. Las premisas apuntadas aquí las podemos sintetizar en que la ética para nuestros tiempos nos debe permitir y provocar la acción propositiva en todos los niveles y, sobre todo, entender que no estamos solos en el mundo; que vivimos en una red muy compleja de relaciones y que, por tanto, somos responsables de lo que hacemos así como proponer soluciones y nuevas formas de organización social.

Es por ello que, aterrizando en nuestro oficio, sentimos que la ética teatral, y la de las demás profesiones, puede sustentarse en las premisas anteriores, las cuáles son pertinentes de profundizar más. Esclarecido para nosotros el panorama general de una ética que se puede aplicar a cualquier campo, necesitamos ahora fuentes para

poder aterrizarla específicamente a la labor teatral. El acercamiento a otros creadores escénicos nos permitirá retroalimentarnos y reconocer en ellos la forma en la que se puede conseguir tal finalidad.

Capítulo II. La ética teatral en Stanislavski y Brecht.

En el capítulo anterior hemos delimitado el contexto social actual y el debate que en torno a la ética contemporánea se tiene para indagar en las argumentaciones que apelan a la pertinencia de replantear una ética para nuestros tiempos, una ética que integre razón y emoción, así como los aspectos emergentes que nos hacen ver las reflexiones contemporáneas.

El presente capítulo se ocupará de exponer a *grosso modo* algunos puntos que consideramos pertinentes para el entendimiento de la ética teatral, y el de la dirección escénica en particular, a partir de las propuestas que en dicho aspecto nos ofrece la labor de dos artistas escénicos destacados: Constantin Stanislavski y Bertolt Brecht. Dichos autores significan para nosotros una fuente valiosa para plantearnos a nosotros mismos la profesionalidad de nuestro oficio.

Influencia innegable aún en nuestros días, Stanislavski replanteó y propuso muchas ideas en relación a la creación teatral en su libro *Ética y disciplina*. Así mismo, la labor de Bertolt Brecht, ya que su labor teatral estuvo motivada constantemente por una comprensión crítica de su contexto y de la condición humana. Aún en nuestros días, observamos los alcances de su teoría teatral en el ámbito artístico, filosófico social y político.

2.1.- Stanislavski y su Ética y disciplina.

Stanislavski fue el pionero en teorizar y registrar los resultados de sus búsquedas en torno a la ética. La más importante de ellas, es la conformación de una técnica actoral que profesionalice la labor del actor y que le brinde una serie de herramientas necesarias para el estilo al cuál dedicó Stanislavski su labor: el realismo. Sin embargo su visión, rigor y sensibilidad artística influenciaron a tal grado que estructuró las bases para investigadores futuros, como en el caso de Meyerhold, alumno suyo, conformador de la biomecánica. Es por ello necesario revisar primero las razones por las cuáles surgieron sus propuestas, y la manera en la que una reflexión acerca de la ética teatral se hizo necesaria.

La historia del arte teatral occidental nos permite observar dichas razones, ya que esta evolución llevó al teatro a conformarse como un oficio y, posteriormente, como una profesión. El teatro, manifestación social surgida de una sociedad organizada,

tiene un gran vínculo con las necesidades e intereses de la misma y es la forma de consolidación de las clases en el poder (religioso, estatal, económico, etc.). Como manifestaciones fuera del sistema, el teatro popular siempre fue una forma contestataria a favor y dirigida al pueblo. De hecho, conocemos las persecuciones que hubo a grupos teatrales durante la Edad Media ya que su teatro iba en contra de los intereses de la Iglesia. La evolución de este tipo de teatro permitió la consolidación del oficio teatral, que se desarrolló como una escuela no institucionalizada que enseñaba las formas, las anécdotas, los personajes que por generaciones existieron. Ejemplo por antonomasia de este fenómeno fue la evolución de la *Comedia dell'arte*.

La idea del teatro como un oficio surge desde la Edad Media, donde la organización de las pasiones implicó la organización de artesanos especializados: empezó así la formación de gremios teatrales. Hasta el siglo XIX, la importancia de los grupos teatrales radicó en que generaron la creación de escuelas dentro de las compañías. Es así como la evolución de dichos grupos, y la consolidación de la burguesía en el siglo XIX, dio como resultado la necesidad de profesionalizar el teatro, ya que su diversidad, complejidad y necesidades creativas significaban para los artistas una especialización más compleja.

A finales del siglo XIX, el Duque de Sax-Meiningen es considerado el primer director de escena, así como las escuelas de Antoine y Stanislavski las primeras en profesionalizar el oficio de la actuación a inicios del siglo XX. Como toda profesión, la labor teatral se vio en la necesidad de plantear una ética propia. Stanislavski sería pionero al proponerla en su libro *Ética y disciplina*. Dicho material, más que ser un manual de preceptos, encuentra su importancia por el tono íntimo con el cuál está escrito. El interlocutor principal es el actor principiante que se formaría en las primeras escuelas institucionalizadas de Rusia que, a la par de su formación técnica debía, según Stanislavski, conocer las bases éticas de su oficio.

Respecto al libro, podemos observar que no le ha dado un sustento estructural bien definido. Sus comentarios viajan casi *ad libitum* por distintas situaciones que él desea plantear. Sin embargo, una edición posterior clasifica sus reflexiones en subtemas.¹ Como dichas opiniones son muy variadas, nos propondremos explicar los tópicos principales a los que dedica sus reflexiones, los cuales están dedicados en su mayoría al actor, pero que se referirán también al director de escena.

¹ Tomamos aquí la versión a cargo de Edgar Ceballos.

- **Dignificar la labor del creador escénico.** Inicia su libro con la frase “No te ames a ti mismo en el arte, sino al arte en ti mismo.”² Este comentario nos ayudará a entender cuál es la premisa principal de su ética: **la relación del artista escénico consigo mismo y su oficio.** Empieza alertándonos acerca de dignificar la labor del artista escénico. Nos habla de decidir si se consagra el arte a una actividad de *sacerdote* o de *payaso*. Este comentario no es gratuito, ya que se refiere a la forma en que se ejercía el teatro hasta entonces.

*La causa del deterioro del teatro aquí y en otros países es la falta de principios y la necesidad de una mayor claridad en nuestro arte. Es por esta razón por la que el teatro no ocupa la posición elevada e importancia social que debería ocupar con el público.*³

Es por ello que, si bien beneficiará al arte teatral el establecimiento de aquellos principios, no se complementa tal fin si no se considera la labor social del teatro.

- **Creación de una atmósfera propicia para la creación.** Al respecto, habla acerca de la actitud del actor en los ensayos y las funciones. Acepta que los asuntos personales son innatos a cualquier profesión, pero que en el caso del actor deben ser dejados afuera o, como él dice, *limpiarse los zapatos del polvo de la calle*. Lo anterior puede evitar las atmósferas hostiles en el trabajo, así como el hábito de trabajar con lo peor de uno mismo. Su observación es muy pertinente, ya que no es condescendiente con las emociones que impiden la libre expresión creativa.

*Es desafortunado que tantos actores lleven gran cantidad de mezquindad, altercados, intriga, murmuraciones, incluso envidia y egoísmo mezquino al teatro. Como resultado transforman al teatro no en un templo de las artes sino en una escupidera, un nido de chismes, un bote de basura.*⁴

Stanislavski nos hace ver que, más que obedecer a un interés cuyo objetivo es la transgresión de los demás, dichas actitudes nos hablan de la autocompasión y falta de confianza de los artistas, que intentan aliviar a partir de la violencia hacia el otro y el boicot de un ambiente que, por naturaleza, tiende a la libertad y la expresión. Hasta aquí, es contundente su crítica de la actitud del artista consigo mismo.

² Stanislavski, Constantin, *Ética y disciplina: método de acciones físicas: propedéutica del actor*, comp. Edgar Ceballos, México, Gaceta, 1994, p.13.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

- **Sentido de grupalidad.** Stanislavski propone que en un equipo de trabajo la libertad y la cohesión del grupo están altamente relacionadas con la forma en que nos ocupamos de los otros. Explica lo anterior con un ejemplo muy interesante. En un equipo de cien personas, solo puedo pensar en mí mismo. Pero si todos pensamos en la necesidad de los otros, entonces serán noventa y nueve personas las que me procurarán. Si todos comenzáramos a interesarnos por los demás, entonces la humanidad entera defendería mi libertad individual, personal. Adelantado a su época, entendemos con lo anterior lo que algunos pensadores proponen como premisa para la búsqueda de una ética de nuestros tiempos: *el otro, en tanto que yo mismo.*

¿Qué es mejor? ¿Quién es más libre? La persona que se retrae en su concha y halla una independencia solitaria o la persona que lucha por la libertad de los demás y llega a olvidarse de sí mismo.⁵

- **Las jerarquías en el proceso creativo.** Con humildad, los integrantes de un proceso creativo deben respetar las jerarquías inevitables. Cualquier salto implica la falta de ética profesional. Sin embargo, Stanislavski nos hace pensar en las responsabilidades del director del trabajo. Él mismo debe ser el ejemplo de lo que pide (responsabilidad, exigencia, ética, entrega, libertad creativa), para olvidarse de predicar en las sesiones en lugar de trabajar. También es su responsabilidad generar la atmósfera creativa necesaria y cuidar el respeto de las reglas de convivencia que han establecido previamente, las cuales pueden pertenecer a la forma en que con respeto y responsabilidad se determinarán las relaciones entre los miembros del equipo de trabajo. Stanislavski nos alerta que cuando el equipo creativo entienda esa responsabilidad, la labor entonces será de todos, ya que el responsable del proyecto no debe dedicarse a monitorear que el equipo *haga las cosas bien*. Como cabeza de un proyecto, el responsable se debe plantear el problema ético de cómo ser claro con los demás, qué pedir y de qué manera:

Si pides a los demás lo que tú mismo ya has experimentado, entonces puedes estar seguro que lo que estás pidiendo se hará [...] El hombre de autoridad se puede volver sobredemandante, impaciente e irritable.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

*Comienza a justificarse a sí mismo. Trata de convencer y hasta jura que no está pidiendo tanto.*⁶

Para terminar su reflexión acerca del poder en el proceso de creación teatral, Stanislavski se sirve de la psicología animal. Como todo grupo social, existen líderes. Tal establecimiento de jerarquías generará inevitablemente conflicto en el equipo si no nos guiamos por algunos preceptos éticos. De manera general Stanislavski propone:

1.-Que el líder del grupo debe ser aceptado por consenso. Cuando la naturaleza del trabajo implica la elección de un responsable general, por convicción y convencimiento de todos los integrantes del equipo, su elección debe ser la de la persona más apta.

2.-Que el director provea de los elementos necesarios para el orden, disciplina, atmósfera creativa y ayuda para la realización plena del trabajo.

3.-Establecidas las relaciones de poder por mutuo acuerdo, es responsabilidad de todos entenderlas, apoyarlas y defenderlas ya que será el sustento para la consolidación de la puesta en escena.

*Una de las condiciones para que pueda haber una atmósfera saludable en el teatro, es que éste tiene que estar a cargo de una autoridad fuerte [...] Tan pronto como se haya elegido a alguien para dirigir el teatro o algún aspecto de su funcionamiento, entonces es tu deber apoyar a esa persona al máximo de tus capacidades.*⁷

- **La disciplina personal.** Stanislavski profundiza en el aspecto de la disciplina personal del actor. Aclara que dicha disciplina empieza por la actitud mental del artista frente a su trabajo y el de los demás, para propiciar su constante petición de una atmósfera adecuada de trabajo. Nos alerta acerca de la importancia de la congruencia entre su forma de ejercer su oficio y su vida personal, ya que en el teatro se exponen de manera sensible y crítica aspectos de la naturaleza humana que nos competen y de los que encontramos pertinencia para expresarlos. Su exigencia, en realidad, la podemos aplicar a cualquiera de las facetas de nuestra vida, y más aún en nuestros tiempos donde nuestras palabras y acciones (las propias y las de las instituciones) no encuentran dicha coherencia.

⁶ *Ibid.*, pp. 23-24.

⁷ *Ibid.*, p. 24.

¿Tendría cualquiera respeto o se dejará influenciar positivamente por un actor que interpreta los más nobles sentimientos e ideales en el escenario pero que muestra una naturaleza humana baja en su vida diaria. No lo creo.⁸

El proceso de creación se torna por naturaleza delicado. Es por ello que los integrantes del equipo deben enfrentar esa exigencia con disciplina y entrega.

Stanislavski nos hace ver que el respeto que debe tener el actor con su instrumento de trabajo debe ser el mismo que dedica con cuidado y amor cualquier otro ejecutante de otras disciplinas artísticas. No hay tiempo que perder, por lo que todos los integrantes de un grupo teatral deben establecer, respetar y perfeccionar su rutina de entrenamientos diarios, ya que las exigencias del oficio, sobre todo en nuestros días, requiere de actores, directores y demás equipo creativo, un repertorio más o menos amplio de técnicas, recursos, y conocimientos actuales de nuestro oficio, del arte en general y de los demás campos de conocimiento humano. No se puede pretender expresar la complejidad del ser humano si no se le confronta, estudia y entiende constantemente.

Termina sus comentarios con pequeños detalles que suelen pasar desapercibidos, como lo son el cuidado que el equipo debe hacer de sus objetos de trabajo (vestuario, utilería, maquillaje, etc.) ya que son también elementos que incorporará en su expresión; y mantener una relación sana y de constante respeto con el equipo eventual (técnicos, administrativos, asesores, etc.).

- Comprensión de la naturaleza de un proceso creativo y del oficio actoral.

Empieza esclareciendo la participación de la paciencia en todo proceso teatral:

Si quieres introducir disciplina y obtener la atmósfera propicia para el trabajo, entonces tienes antes que nada aprender a ser paciente, tener auto-control; ser firme, equilibrado y tranquilo. Debes saber claramente qué es exactamente lo que estás pidiendo a tus artistas, reconocer las dificultades, y saber que necesitarás tiempo para superarlas. Habrás de entender también que cada persona se esfuerza por alcanzar lo que es bueno en la vida. Ésta es su intención en lo más profundo de su alma pero siempre hay algo que obstaculiza en ese esfuerzo. Cuando esa persona

⁸ *Ibid.*, p. 31.

finalmente llega a lo que cree es lo bueno, pueden estar muy seguros de que no deseará ya separarse de él, porque le satisface más lo bueno que lo malo.⁹

Nuestro oficio se caracteriza por el trato humano que constantemente se da, pero estamos de acuerdo con nuestro autor en que la relación actor-director se torna más complicada y, por tanto, más fascinante. Entendemos que en esa época tales cuestiones apenas encontraban su campo de reflexión, pero en nuestros días una comprensión de la naturaleza de las relaciones humanas en el teatro, y específicamente la de actor-director, ha permitido un avance en la evolución de las disciplinas artísticas ya que algunas corrientes que influyen en el quehacer teatral contemporáneo consideran al actor como centro de la teatralidad, por lo que todo aquello que implica el conocimiento de la naturaleza de su oficio será la base con la cuál puede construir, junto con el director, el universo escénico. Dicho conocimiento del actor, cabe resaltar, no tiene como fin simplemente relajar las relaciones actor-director para evitar posibles altercados, sino que en nuestros días es una de las bases para hacer teatro.

El mayor problema está en reconocer los obstáculos que te impiden llegar al alma de la otra persona. ¿Cómo superar esta dificultad? No tienen que ser psicólogos para encontrar un modo y solucionar el problema. [...] Aprendan a ser un observador profesional, conocer exactamente qué es lo que están queriendo crear y encuentren su aproximación justa. Esta aproximación a otra persona de la compañía por separado se hace fácil tan pronto como seas capaz de descubrir aquello que lo separa de ti y por qué tus ideas han encontrado resistencia. Esto es muy importante: aproximarse a cada persona individualmente. Traten de conocerlo. Traten de descubrir lo que pueden lograr con él y dónde tendrán que luchar con él para acercárselo. Pero una vez que hayan hecho esto, entonces manténganse firmes, perseverantes y precisos en lo que piden de él. Piensen siempre en esto: cuando los niños comienzan con pequeñas bolas de nieve y luego las ruedan hasta que se hacen enormes. Es el mismo proceso de crecimiento que tiene que darse entre ustedes artistas creativos.¹⁰

- **La ética teatral como complemento de la profesionalización del oficio.**
Stanislavski definió la ética como *el campo de conocimiento humano que tiene como*

⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

fin desarrollar los principios morales adecuados que nos impidan caer en actos de corrupción, de la misma manera que regulan las relaciones mutuas entre la gente y gobiernos entre sí. Todo artista, como el resto de los ciudadanos, está obligado a conocer los preceptos éticos y practicarlos. Ya que el teatro se caracteriza por ser una actividad social en su gestación y objetivo, debemos entenderlo como una microsociedad en donde las bases éticas deben concordar con las sociales en donde se desarrolla.

La ética artística es la ética profesional de la gente de teatro. Sus bases son las mismas que las de la ética social pero adaptadas a las condiciones de nuestro arte. [...] La primera de ellas radica en el carácter colectivo de su trabajo.¹¹

Si bien hemos observado que las anotaciones de Stanislavski varían desde generalizaciones a pequeños consejos, nuestra labor será adecuar sus aportaciones a nuestro contexto ya que la actividad teatral ha cambiado desde los inicios del siglo XX. Sin embargo, debemos resaltar que su libro nació de la necesidad de profesionalizar el trabajo de los creadores escénicos y de los intereses que como artista se planteó (el realismo). Cualquier aportación al campo teatral debe lograr el delicado binomio formado por el interés artístico personal y el contexto social en donde nos ha tocado vivir. Observamos también que sus comentarios son, ante todo, una defensa apasionada del oficio teatral, que ha luchado, en particular en nuestra época, por encontrar su lugar en la sociedad, y que ésta reconozca en el teatro un espacio de recreación estética y de búsqueda de controversia social para establecer nuevos códigos de visión del mundo, así como desarrollar nuestras capacidades perceptivas y expresivas frente al mundo y al ser humano.

Consideramos que lo anterior es la motivación básica para pensar una ética teatral acorde a nuestros tiempos, así como propositiva para la evolución del teatro. Fuera de preceptos que pueden cambiar, Stanislavski es un pionero en defender y alertar acerca de lo que debe ser la actividad teatral para sus creadores: **un oficio profesionalizado con objetivos artísticos que brinden a sus practicantes plenitud.**

La ética artística deberá estar en concordancia con la naturaleza, carácter y propiedades de la voluntad creativa y el talento. Ambos son, ante todo, característicos de la pasión, el entusiasmo y la orientación hacia

¹¹ *Ibid.*, p. 69.

la acción creativa. Por ello, el primer objetivo de la ética artística radica en la eliminación de las causas capaces de enfriar la pasión, el entusiasmo y la tendencia de la voluntad creativa, así como aquellos obstáculos que entorpecen la acción del talento artístico.¹²

2.2.- La ética en la práctica escénica de Bertolt Brecht.

Bertolt Brecht es considerado una de las principales influencias en el teatro del siglo XX. Su trabajo no sólo abarcó puestas en escena, sino una producción basta de dramaturgia, poesía, narrativa, teoría teatral, reflexiones acerca de la naturaleza del arte, manifiestos políticos y análisis sociológicos. Sus aportaciones al teatro han sido motivo de constantes reflexiones y experimentaciones. Nos interesa internarnos en su práctica teatral para entender de qué manera consiguió unir intereses éticos y estéticos en su quehacer, conformando así un binomio importante a analizar para aplicarlo en nuestra actividad profesional. Este hecho nos puede ayudar a entender la labor de los profesionales de teatro ya que por más que se profundice en técnicas y teorías, la verdad es que no hay recetas; pero podemos aprender de Brecht que el motor para el teatro es la confrontación que el creador hace con su realidad y la manera en la que inteligentemente puede conciliar sus intereses personales (que no individualistas) con los de la sociedad. A continuación, a partir de su teoría y práctica teatral, así como el contexto en el cuál están inmersas, marcaremos algunos aspectos que, gracias a las peculiaridades del trabajo de Brecht, podemos considerarlos aportaciones específicas a la construcción de una ética del director de escena.

- **El teatro, como actividad cultural inmersa en su contexto; lo cuestiona y presenta propuestas.** Brecht estuvo inmerso en un contexto social muy peculiar, ya que se caracterizó por las consecuencias del sistema moderno que ya hemos comentado en el primer capítulo. La Segunda Guerra Mundial se empapó de los matices extremos de la crueldad humana y la denigración, todo ello como consecuencia de la justificación de un sistema social que intentó consolidarse. En Europa, la máxima expresión de lo anterior fue el *fascismo*, dictadura social que a Brecht le tocó vivir en carne propia. Ahora bien, dicho período histórico fue el origen de muchas reflexiones y de manifestaciones sociales. El *Teatro del Absurdo* se encuentra dentro de las más importantes. La labor de Brecht fue más allá de una aportación artística, ya que reconoció en el tipo de teatro que deseaba realizar un

¹² *Ibid.*, Las gritas son nuestras.

arma para el sector proletario, por lo que su trabajo está claramente empapado por los ideales socialistas. La relación que estableció con su realidad es, pues, muy compleja ya que no sólo la entendió, sino que se arriesgó a reconocer que el arte podía ser un elemento importante para la transformación de la sociedad.

Su genio alcanzó a comprender las raíces del problema social que le tocó vivir ya que, como observamos en su producción dramaturgica y filosófica, se sirvió de fundamentos socialistas para proponer posturas más generales. Si bien expone mordazmente las consecuencias de la instauración violenta de cualquier sistema, su crítica se vuelve más confrontante ya que el problema no es algo externo a nosotros como sociedad, sino que los individuos somos los responsables de nuestra vida social. Las enseñanzas de su teatro didáctico están inmersas sobre todo en este ámbito.

El contexto específico que vivió Brecht, no muy lejano al nuestro si hacemos la comparación, le llevó a una reflexión de la naturaleza del poder. Gracias a las lecturas que realizó de Marx y Engels, pudo comprender cómo el poder se legitima a través de un sistema particular y que está concebido de tal manera que fortalece su perduración. Es por ello que Brecht se propuso, a través de su obra teatral, realizar un arte combativo para crear fracturas en el sistema capitalista caracterizado por su opresión y alineación de los seres humanos. Se identificó con los obreros, campesinos y demás grupos oprimidos: *"...por el momento sólo puede ser comprendida esta nueva forma de arte, con arreglo a su contenido como a su forma, sólo por aquellos que comprenden esta situación de pobreza y explotación. No viene para dar satisfacción a la Vieja estética, sino para aniquilarla."*¹³

Como todo creador escénico, se sirvió de la comprensión de la importancia social del teatro, pero no se conformó con el tipo de teatro que se hacía, ya que su crítica más fuerte del sistema capitalista es el arte que está al servicio de su legitimación. Adelantándose a las reflexiones de filósofos y artistas posmodernos, Brecht encontró la necesidad de cuestionar los paradigmas para proponer nuevas formas de relación de los espectadores con el hecho teatral, logrando así no sólo un avance en el curso del teatro, sino una nueva forma de percepción de la realidad que, dado el contexto en el que está inmerso, parecía no dar lugar a la razón. Creemos que la importancia de su teoría radica en el origen de la misma: un cuestionamiento del sentimentalismo del arte que no da lugar a la razón. Como premisa general, que justificó en sus escritos y su práctica, fue la investigación de los

¹³ Chiarini, Paolo, *Bertolt Brecht*, 1ª ed., Barcelona, Península, 1969, p. 13.

recursos y las formas que ocupó en su teatro. De lo anterior podemos concluir que los avances en la práctica escénica no parten de un interés desinteresado que puede dar lugar al hedonismo y la superficialidad, sino de la comprensión sensible y racional de la realidad en donde estamos inmersos y de los alcances que deseamos lograr con nuestro teatro. Afortunadamente, el teatro cuenta con un artista de la talla de Brecht que se alejó de intereses hedonistas para arriesgarse a hacer un teatro que generara controversia social, fenómeno no gratuito ya que surge de la comprensión que tuvo de la naturaleza humana y su contexto.

- **Coherencia entre la teoría y la práctica.** La coherencia de su pensar frente a su contexto y sus pretensiones artísticas está presente en su práctica escénica. Su gran premisa, el despojo del sentimentalismo, la adoptó en la forma en que el actor se acercaba al trabajo con el texto. No partir de la identificación con el personaje cambia la percepción que tenemos del trabajo actoral, incluso de la teatralidad que encontró la identificación con lo sucedido en escena como el paradigma de la experiencia estética del espectador teatral. No contamos con la documentación necesaria para saber la manera en que Brecht se relacionaba con sus colaboradores de trabajo, pero la manera en que desarrolló el proceso de interpretación actoral nos hace deducir el grado de exigencia y profesionalismo que pidió a su equipo creativo. Sus aportaciones a la técnica teatral aún en nuestros días nos permiten usarlas, ya que son recursos cuya eficacia estética es innegable. Lo anterior nos hace ver un aspecto muy importante de la ética frente a su oficio, ya que su trabajo lo vislumbró siempre como una aportación al conocimiento humano.

La mayor coherencia que encontramos en su trabajo es su sustento teórico y su legitimación en los temas que abordó en sus obras. Porque uno de los aspectos más complicados para el creador escénico es conseguir que la obra hable por sí misma. Los recursos ocupados por Brecht, el proceso de trabajo y el planteamiento de la escenificación encuentran así una unión porque el hilo conductor fue siempre el uso de la razón, la práctica de la crítica constante y, así, un tratamiento casi científico de lo que implica una puesta en escena. Su mayor interés, la incorporación de la razón, logró así concretizarse.

La coherencia no sólo se aplica, por tanto, a la forma en que el proceso de escenificación se sustenta y desarrolla, sino que es un aspecto inmerso en los problemas estéticos, como el de la unión forma-contenido. Es así que podemos decir

que el aspecto de la coherencia se aplica tanto al proceso, como a su producto final.

- **Esclarecer a quién va dirigida la obra.** Brecht partió de una afinidad por el sector proletario, pero observamos en su práctica escénica que su obra no se vuelve panfletaria. Ya pasado el tiempo, ahora podemos reconocer en los objetivos artísticos de Brecht un afán por complejizar la experiencia teatral, ofreciendo a los espectadores una experiencia que transgreda los pensamientos, emociones y visiones del mundo. No victimizó al sector social en el cuál pensaba al escribir sus obras, ni lo complació. A nuestro modo de ver, incluso expone sus contradicciones para destruir su forma de ver las cosas con el objetivo de que nos responsabilizáramos de nuestro proceder.

Se dice fácil, pero en nuestra opinión la relación con el espectador es un aspecto que olvidamos y que de hecho es el objetivo de nuestro oficio. ¿De qué manera llevar al máximo dicha premisa para que el teatro encuentre de nuevo un papel importante como espacio de socialización? Desgraciadamente, y a partir del análisis de nuestro contexto expuesto en el primer capítulo, el teatro ha perdido su importancia social. Dentro de muchas razones, porque sus creadores se han olvidado del verdadero poder de nuestra labor. Es una consecuencia inevitable al apostar todo a lo "artístico". La verdadera otredad del hecho escénico es el espectador. Es el elemento más importante del teatro porque se hace y se piensa en él. El problema se nos presenta muy complejo y angustiante, porque el teatro no ha logrado consolidarse con profesionalismo y ética en la infraestructura social, ya que la mayor parte de los realizadores se encuentran fuera del sistema institucional. Sin embargo, si aprendemos de lo que nos caracteriza encontraremos el lado positivo, ya que la población mexicana es una sociedad alejada de la experiencia teatral, por lo que aquellos espectadores no acostumbrados a asistir a representaciones teatrales suelen ser incluso más perceptivos y propositivos que los espectadores ciudadanos.

- **La práctica escénica como vehículo para la transgresión de visiones del mundo.** Brecht fundamentó su teoría del *teatro épico* a partir de la puesta en crisis del modelo teatral imperante hasta ese momento: la poética aristotélica. Pero no criticaría las unidades de acción, tiempo y lugar, sino el concepto de *catarsis*, entendida ésta como el efecto característico de la tragedia en donde el espectador vive una especie de *purga* o *expiación*, a través de la compasión y el terror frente a la destrucción del

personaje trágico, a causa de una transgresión ética realizada por él. Brecht nos hace ver lo que implica esa peculiar participación del público frente al hecho escénico: el espectador se **identifica** con el personaje. A través del tiempo, este esquema perduró convirtiéndose en el ideal que querían alcanzar los autores dramáticos y narrativos. Pero Brecht nos alerta que ese esquema “*se presenta hoy como identificación con el individuo del capitalismo avanzado, como la manera de recepción de la obra de arte por parte del espectador.*”¹⁴

Es decir que Brecht reconoce en la identificación del espectador frente a la obra de arte la manera en la que el sistema capitalista encuentra su legitimación. Desprecia ese teatro no tanto por las temáticas que aborda, sino por sus recursos, ya que esa identificación se logra a través de la exacerbación del sentimiento y las emociones, en donde se pretende que el espectador se deje envolver por lo que sucede en el escenario. Lo anterior se aplica también al género narrativo, ya que desde el romanticismo la tendencia parecía ser la de ceder el lugar de la razón frente a la pasión.

Es por ello que Bertolt Brecht se propuso ofrecer una forma distinta de disfrute estético a quienes estaban aplastados por el sistema económico. Es aquí en donde surge su teoría del *teatro épico* la cual alimentaría su obra dramaturgica, narrativa y poética.

- **Lo artístico como medio, no como fin.** Brecht retomará el concepto de lo *épico* en referencia a aquellas narraciones de tiempos y guerras pasadas. Esta decisión no es gratuita, ya que encontró en este tipo de narración recursos que correspondían a la búsqueda de una nueva forma de experiencia estética.

El primero de estos recursos es la *historización* de los acontecimientos. La postura de Brecht es que el hombre debe aprender de la historia ya que ésta se repite. Es por ello que se propuso plasmar en sus obras acontecimientos de la historia universal y sus protagonistas (Galileo Galilei, Giordano Bruno, etc.). Observar dichos acontecimientos en un tiempo alejado le permitirá al espectador o lector **distanciarse** del hecho y analizarlo con ojo crítico. Esta actitud frente a los acontecimientos es la que deseaba Brecht frente a un arte capitalista obsesionado con el sentimentalismo extremo que provoca en los hombres una suerte de evasión de la realidad. La consolidación del nazismo encontró en lo anterior su génesis. A propósito del efecto del arte capitalista,

¹⁴ Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Trad. Genoveva Dietrich, 1ª edición 2004, España, Alba editorial, Colecc. Artes escénicas, p. 20.

Walter Benjamín explica en su libro *Tentativas sobre Brecht* que “el arte épico ha de despojar al arte actual de su sensacionalismo temático. Por eso con frecuencia le servirá mejor una fábula antigua que una nueva.”¹⁵

Es decir, Brecht busca a través de esta nueva estética no sólo poner en crisis a la poética aristotélica, sino a su efecto inmediato: **la emoción**. La propuesta *brechtiana* es sobre todo un conflicto entre la razón y la emoción. A este respecto, la emoción no está totalmente olvidada, es la consecuencia de analizar los hechos ya que en esa postura crítica de los acontecimientos se revela una verdad que ante nuestros ojos era invisible.

Es por ello que los recursos ocupados en este tipo de experiencia artística son el **distanciamiento** y la **historización**. Alejar las cosas para poder analizarlas y aprender de ellas. Sin embargo, Bernard Dort nos alerta que “*poco importa el tiempo, lo esencial en la obra de Brecht es el acontecimiento.*”¹⁶

La siguiente premisa en la poética *brechtiana* es el concepto de **dialéctica**. Ésta, como el conflicto surgido de los contrarios y su síntesis, es muy importante para Brecht ya que desea en su obras expresar el conflicto entre el hombre y el mundo, razón-emoción, historia-presente, bien-mal, moral-amoral, proletario-capitalista, libertad-opresión. Lo que resulta interesante es que Brecht considera que el tercer paso de la dialéctica, la síntesis, es trabajo, incluso responsabilidad, del lector o espectador. Brecht presenta conflicto entre opuestos, pero rara vez los resuelve ya que esta contraposición genera en el lector una especie de angustia – una emoción- que debe resolver. Para resolver dichos conflictos, el espectador o lector se debe enfrentar a sus modelos del mundo, a su realidad, a sus prejuicios y sentido común. Es por ello que la poética *brechtiana* no es meramente “*moralina*”. Sus obras no tienen una moraleja o enseñanza explícita, ésta es creada por el lector o espectador. Dicha confrontación de opuestos, sin embargo, no le parece a Brecht estática, es realmente cómo funciona el mundo:

El hombre y el mundo no se enfrentan como dos entidades. Su combate es intercambio, incesante transformación. Nosotros, lectores y espectadores debemos reconocerlo como tal; debemos distinguir las figuras, debemos seguirlas en su movimiento incesante. Debemos saber quién utiliza al Otro y

¹⁵ Walter Benjamin, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Trad. Jesús Aguirre, 1ª edición, Madrid 1975, Editorial Taurus, p. 34.

¹⁶ Bernard Dort, *Lectura de Brecht*, Trad. Juan Viñoly, 1ª edición 1973, España, p. 279.

*cómo éste es utilizado. Nosotros somos quienes debemos situar este combate en relación con el conjunto de la realidad, en el flujo y reflejo de la historia.*¹⁷

Comprendiendo así la manera en la que Brecht estructuró su obra a partir de recursos específicos, nos podemos dar cuenta que lo teatral es un vehículo para algo más, y no un fin en sí mismo, porque dadas las características de nuestra labor, su importancia radica en que reconocemos en el teatro un vehículo para la comprensión de los actos humanos. Éste es el fin último, y la obra teatral sólo el medio estructurado artísticamente para conseguir los objetivos que el discurso teatral se ha planteado.

- **La creación del contenido del discurso teatral.** Bertolt Brecht estuvo inmerso en un contexto artístico muy peculiar donde empezaba la búsqueda, sobre todo en las artes plásticas, de un arte no figurativo. A partir del uso del lenguaje plástico, se consiguió crear un arte abstracto, sin pretensiones de representar y, por lo tanto, de significar. Este cambio en la percepción del arte dio como origen, entre otras razones, la idea de que el arte no era un vehículo de comunicación de temas específicos, que hablaba por sí mismo y, en algunos casos, no pretendía ni podía comunicar nada. Algunas manifestaciones teatrales entran dentro de esa categoría, como el Teatro *Dadá* y surrealista. Cabe destacar que este tipo de teatro tenía un objetivo muy claro: romper el esquema del arte burgués, por lo que fue dirigido para ese público.

Como hemos explicado, Brecht compartía el interés por destruir la forma de arte instituido, pero su público no sería el burgués, sino el proletario. Dentro de su teoría, observamos la importancia de rescatar la potencialidad que tiene el teatro para expresión de contenidos y temas. Pero Brecht plantea, a la par de un cambio de forma, un cambio de contenidos. Es decir que reconoce que el teatro sí puede expresar y comunicar, por lo que se aleja de las corrientes artísticas que aseguraban lo contrario. La importancia de destacar este punto, la pertinencia de la creación de un contenido teatral, radica en que podemos hacer un parangón con nuestra época en donde algunos pensares nos dicen que ya todo está dicho y que el arte ya no puede comunicar y expresar. La idea de que el teatro puede contribuir al conocimiento del hombre a partir de la expresión de un contenido teatral nos parece, tal vez, el mayor compromiso ético de la labor teatral, porque eso significa

¹⁷ *Ibid.*, p. 213.

que el creador toma postura frente al ser humano y su contexto y contribuye a su evolución a partir de la exposición crítica del hombre en un hecho teatral. Más adelante profundizaremos en este aspecto.

El recorrido que hemos hecho de las propuestas de Stanislavski y Brecht nos ha permitido observar las dimensiones del oficio teatral en su época, y la del director de escena en particular, ya que nos damos cuenta que contamos con las herramientas básicas, pero que se necesitan madurar, practicar y complementar para conseguir una labor teatral tan comprometida como la de nuestros autores. Los puntos que hemos destacado de cada uno nos servirán como base para construir nuestras propias premisas éticas, las cuáles intentarán englobar la diversidad y complejidad de la labor teatral que hemos desarrollado personalmente hasta ahora, así como para evaluar el proceso de escenificación de *El circo de paloma decapitada*. Es por ello que ahora nos ocuparemos de compartir las premisas éticas que construimos a partir de una confrontación con los problemas de nuestro contexto, las aportaciones de Stanislavski y Brecht y las necesidades e inquietudes que pretendemos desarrollar a futuro con nuestro oficio teatral.

CAPÍTULO III. En búsqueda de una ética teatral.

El análisis de nuestro contexto, así como el de las propuestas de Stanislavski y Brecht, nos ha permitido delimitar puntos específicos para contestar nuestra gran pregunta generadora: ¿Cómo pensar una ética teatral actualmente? Hemos recalcado que la profesionalización de nuestro oficio se verá fracturada si no la complementamos con ese saber ético que no está contemplado oficialmente en el plan de estudios de nuestra carrera. La aportación que podemos hacer a este campo olvidado será una serie de premisas que hemos configurado a partir de una confrontación personal con nuestra realidad y nuestra formación académica. Las responsabilidades del director de escena no se centran solamente en la organización de una escenificación.

Con estas bases personales para una ética del director de escena queremos dejar en claro que nuestra labor es más compleja de lo que creemos, ya que la serie de relaciones que el director establece antes, durante y después de la escenificación nos significa esclarecer las diversas posturas que debemos asumir, desde la utilidad del teatro a nivel social, nuestros intereses artísticos, la comprensión del oficio de los diversos creadores, la relación con los espectadores y, finalmente, las implicaciones de ejercer nuestra labor desde un punto de vista profesionalizado.

En la investigación que hemos hecho, nos dimos cuenta que la mayoría de las carreras humanistas tienen tratados sobre ética profesional. El teatro carece de dichas propuestas, por lo que la pertinencia de la nuestra es que puede ser una base para construirla. Es por ello que las reflexiones que compartiremos a continuación se deben entender, sobre todo, como una ética profesional del director de escena que nos hemos formado y que necesita reflexionarse a profundidad para que un día pueda ser una base para la práctica de nuestro oficio.

Lo primero que debemos destacar es que es la responsabilidad ética del director teatral – o de los responsables en apropiarse la dirección escénica – es asumir posturas. En palabras de Rodolfo Valencia, profesor del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, la primera responsabilidad ética del creador escénico es la de ofrecer a los espectadores un conocimiento valioso de nuestra naturaleza humana. Es decir, que afirmar en un discurso teatral un aspecto de nuestra naturaleza nos implica una responsabilidad compleja porque debe surgir de un conocimiento humano profundo y, a la par, lograr expresarse a través de los elementos de configuración de lo escénico con los que el teatro cuenta. Dicha postura, o *discurso*

teatral en términos del Prof. Valencia, será el medio con el cuál se busca trastocar al espectador en distintos niveles. Además, sustentar que el teatro puede expresar y comunicar se opone contundentemente a la idea que, en nuestros tiempos, el conocimiento humano ha llegado a un límite y que no podemos afirmar nuevos aspectos de nuestra naturaleza.

Es por ello que, a grandes rasgos, podemos decir que la ética del director de escena encuentra su base en que nuestra labor es un vehículo artístico de comunicación y expresión que contribuye a la socialización y a la exposición de la naturaleza humana en un contexto en donde esto ya es emergente. El teatro, para nosotros, debe buscar formas de presentar propuestas y soluciones para contribuir a la construcción de un mundo mejor. Un teatro de gran carga ética, en tanto su preocupación de reivindicar los lazos entre seres humanos, que se opone a todo un sistema que se manifiesta en las formas de la denigración y la fragmentación.

La primera responsabilidad ética del director de escena es la toma de postura, atreverse a ofrecer un contenido teatral que contribuya a la evolución del ser humano y reconocer en el teatro un medio eficaz de socialización.

A continuación, y a partir de los puntos que hemos delimitado en los dos capítulos anteriores, compartiremos nuestra postura frente al teatro y a la labor del director de escena, las cuáles nos ayudaron a la construcción de una ética teatral personal la cual busca, en un futuro, desarrollo y profundidad.

LOS OBJETIVOS ÉTICOS DE LA LABOR TEATRAL.

- *Reivindicar al ser humano.*
- *Reivindicar al ser social.*
- *Complejizar los vínculos con el mundo.*
- *La alteridad como parámetro constante.*
- *Entender al otro, sentir al otro.*
- *El teatro, como actividad cultural inmersa en su contexto; actividad que lo cuestiona y presenta propuestas.*

**PREMISAS PARA LA COMPRENSIÓN DE LAS RESPONSABILIDADES ÉTICAS DEL
DIRECTOR DE ESCENA.**

- *Dignificar la labor del creador escénico.*
- *Generar una atmósfera propicia para la creación.*
- *Cuidar el sentido de grupalidad.*
- *Respetar las jerarquías en el proceso creativo.*
- *Adquirir una disciplina personal.*
- *Aplicar la ética teatral como complemento para la profesionalización de nuestro oficio.*
- *Esclarecer a quién va dirigida nuestra labor teatral.*
- *Mantener la coherencia entre la teoría y la práctica.*
- *Reconocer en la práctica escénica una forma de transgredir visiones del mundo.*
- *Lo artístico no como fin, sino como medio.*
- *Asumir la pertinencia de la creación del contenido del discurso teatral.*

3.1.- Los objetivos éticos de la labor teatral.

- **Reivindicar al ser humano.** La característica principal del teatro es la presentación de la presencia humana. Dimensionada extracotidianamente, el cuerpo del actor, inserto en un universo escénico conformado por diversos elementos, es el vehículo principal de la expresión de la naturaleza del hombre. Ante un teatro que puede estar lleno de artificios y superficialidad, el elemento humano encontrará su vibración cuando se le considera como el elemento génesis de la experiencia teatral. El reto para la práctica teatral será, entonces, una reivindicación del ser humano a partir de la presencia actoral. El actor como ser que engendra la complejidad del ser humano, encontrará una presencia más contundente cuando su trabajo se enfoca a la expresión de la complejidad que nos conforma, a nivel intelectual, emotivo y corporal.

Un teatro que se base en lo anterior propiciará en el espectador una experiencia múltiple, no sólo centrada en la repetición mecánica de un texto o en movimientos carentes de material interno. Así, retomando las premisas de la ética de la pasión humana, el hecho teatral le hará ver al espectador la variedad del comportamiento y expresión humana, ante una vida cotidiana que tiende a fragmentar nuestras capacidades.

Además, la importancia del arte escénico es que contribuye a la comprensión de diversas facetas del comportamiento humano. Es así que, la práctica escénica, se puede presentar al espectador como una forma para entender diversos aspectos de lo humano. La mayor reivindicación que nos procura el teatro es que nos ofrece nuevos puentes para comprendernos a nosotros mismos y asumir las responsabilidades que tal conocimiento conlleva.

- **Reivindicar al ser social.** Nuestro contexto nos ha llevado a la fractura de las relaciones humanas. Es así que el verdadero ente social se ha destruido, dando lugar a que el núcleo de nuestras sociedades no sea el colectivo, sino la individualidad exacerbada. Dadas las peculiaridades del teatro, nuestra labor se presenta entonces como una de las pocas manifestaciones culturales que le da espacio a la socialización. Un hecho escénico pleno, le brinda al espectador a partir de un discurso teatral, una mirada crítica de nuestro comportamiento social. La responsabilidad ética en este aspecto es que el teatro debe buscar las formas de expresar las contradicciones y vilezas del sistema social en el cual estamos inmersos.

Pero uno de los retos será entonces no sólo mostrar ese cuadro gris y desesperanzador, sino propiciar en el espectador la acción del cambio. Es por ello que el teatro se presenta como una forma transgresora, moldeada artísticamente, porque el compromiso ético de los creadores será internarse lo más que se pueda en la naturaleza de nuestra realidad para presentarla tal cual es, con la complejidad que eso conlleva.

Con lo anterior, no podemos dejar notar que la experiencia teatral en sí es un acto de socialización en donde una comunidad se reúne para entablar un diálogo perceptivo y expresivo acerca de lo que somos. Es una reflexión conjunta que adquiere su fuerza por la peculiaridad de un acto de comunión. La individualidad cede el paso a la colectividad en donde, por supuesto, la participación de la persona es importante porque se verán trastocadas sus capacidades expresivas y perceptivas frente al comportamiento humano.

La comprensión de la naturaleza del hecho teatral –el espacio innato de socialización- requiere de mucha responsabilidad para los creadores escénicos porque la defensa de esta peculiaridad le brindará el teatro, entre otras cosas, un lugar importante dentro de la infraestructura espiritual y social del ser humano.

- **Complejizar los vínculos con el mundo.** La experiencia y conocimiento resultado del hecho teatral, tiene como finalidad la transgresión de visiones de la realidad para propiciar su cambio. Motivar la acción en el espectador es invitarlo a que se relacione de otras formas con su realidad cercana, desde sus semejantes, sus círculos sociales, su medio ambiente y su realidad. La responsabilidad del director de escena es, por tanto, desarrollar y evolucionar su trabajo para que a partir del dominio del instrumento teatral, consiga crear un universo en donde se le sacuda al espectador para relacionarse y buscar mejores formas de encontrarse con el mundo.

- **La alteridad como parámetro constante.** El teatro encuentra en este aspecto un gran objetivo ético, porque es un espacio en donde comprendemos a partir del otro, un actor que gracias al dominio de su instrumento consigue expresar la complejidad humana. Pero la relación se vuelve dialéctica, porque el espectador se refiere a sí mismo para complementar lo que está percibiendo. Esta relación es una gran virtud del hecho escénico porque si bien hemos dicho que es de los pocos espacios donde se experimenta la socialización, es también uno de los lugares en donde el otro es el parámetro constante. Conseguir un hecho teatral de tal nivel e intensidad, será una labor ética en estos tiempos donde, en muchos aspectos, la otredad ha quedado olvidada y menospreciada.

- **Entender al otro, sentir al otro.** Un objetivo muy importante para la labor teatral es brindar una experiencia que reintegre al ser humano en sus capacidades racionales y emotivas. El hecho escénico se presenta así como un vehículo para influir en dichas capacidades humanas. La comprensión de lo humano no encuentra su contundencia si no propicia también sentir a lo humano. Un teatro que propicie dicha dualidad de experiencia en el espectador será un teatro que considere al hombre como un ser íntegro y de compleja conformación. Como peculiaridad del hecho escénico, el teatro debe ayudar a la creación de ese espacio de conmoción-comprensión.

Esta premisa es de gran importancia para los creadores escénicos, porque la concepción, diseño y ejecución de la expresión del contenido del discurso teatral implica dar un nivel ético a la escenificación. El proceso de puesta en escena se sustentará si partimos con la idea de estructurar un universo escénico a partir de entender y sentir al otro. Lo anterior lo podemos aplicar a la relación con los actores y

demás equipo creativo, así como a los personajes y situaciones que se pretenden representar en escena.

- **El teatro, como actividad cultural inmersa en su contexto; actividad que lo cuestiona y presenta propuestas.** El director de escena comprenderá que su labor teatral participa también de un contexto particular. La comprensión de la participación del arte escénico en dicha realidad, así como su transformación a lo largo de la historia del teatro, le permitirá dimensionar los alcances y la pertinencia del discurso teatral que desarrollará. Dicha comprensión de la realidad es dual porque abarca aspectos específicos de nuestro contexto, pero abarca también la generalidad de la esencia humana a través de la historia. Los temas universales se repiten, pero la forma que adquieren en nuestra realidad particular es la que les da variedad.

La interpretación que se hace de la realidad en un hecho escénico tendrá como sustento el ser una exposición crítica y hasta mordaz del comportamiento humano, universo escénico que, en el fondo, muestra nuestra realidad compleja para ofrecer e invitarnos a asumir propuestas para mejorar la vida.

3.2.- Premisas para la comprensión de las responsabilidades éticas del director de escena.

- **Dignificar la labor del director teatral.** La forma en que la labor del director teatral puede redimensionarse es considerarla como una profesión. De esta manera, reconoceremos y asumiremos las responsabilidades frente a nuestra sociedad. Dignificar nuestra labor será ofrecerla como vehículo de expresión humana. Es un aspecto que cada uno de nosotros debe decidir, porque las actividades teatrales son muy variadas, pero la importancia de que la estudiemos en una universidad nos implica defender los objetivos que toda preparación profesional implica, sobre todo al provenir de una universidad reconocida a nivel mundial como la nuestra, donde los objetivos humanísticos, sociales y artísticos son muy importantes.

- **Creación de una atmósfera propicia para el trabajo.** Como responsable general de un proceso de escenificación, una responsabilidad del director de escena es buscar los acuerdos y las condiciones para que el trabajo se desarrolle a plenitud. Como uno de los principales motivadores en el trabajo creativo, el director debe buscar no sólo aquellas reglas que permitirán la convivencia, sino formas en las

que todo el equipo puede encontrar espacio a su expresión y propuestas. El ambiente ideal para conseguir esa forma estimulante para el trabajo será un proceso en donde sus participantes encuentren constantemente su plenitud.

- **Cuidar el sentido de grupalidad.** El proceso de creación teatral tiene la peculiaridad de generar paulatinamente el sentido de grupalidad del equipo creativo. Estos lazos entre los miembros del grupo son producto de un proceso largo. Sin embargo, el director de escena tiene la responsabilidad de monitorear constantemente las dinámicas de grupo y propiciarlas. La mayor que se puede lograr es que los lazos grupales sean un vehículo de mutua ayuda y reconocimiento del otro en tanto sus responsabilidades, cualidades y espacios para la comunicación. Podemos decir que una de las bases para el desarrollo pleno de una puesta en escena es la consolidación de este sentido de grupalidad, en donde cada uno de los integrantes del equipo debe mantenerla a partir de dinámicas establecidas por el colectivo.

- **Respetar las jerarquías en el proceso creativo.** Los diversos tipos de relación de poder en un proceso creativo son muy complejos y suelen generar varios conflictos. Además, una concepción más actual de la actividad teatral cuestiona las jerarquías que por mucho tiempo mantuvo el arte teatral, donde el director o el productor estaban en la cúspide y los demás integrantes del equipo subordinados a éstos. Creemos que es difícil establecer aquí cual puede ser una organización ideal de tales jerarquías, pero podemos decir que depende de las peculiaridades del colectivo e incluso de la escenificación que se esté trabajando en ese momento.

Respecto a las jerarquías, creemos que si bien se pueden establecer en manera vertical (con un responsable hasta arriba) u horizontal (donde todos tienen el mismo valor de responsabilidad y decisión respecto a la escenificación), dicha organización debe establecerse por mutuo acuerdo y asignar a un responsable general. Aceptados los términos, el equipo debe respetar dichas relaciones y el encargado general, usualmente el director de escena, debe mantenerlas y asumir las responsabilidades que eso conlleva.

- **La disciplina personal.** En nuestra labor, se suele hablar más acerca de la disciplina personal del actor pero, ¿cómo pensar la del director de escena? La disciplina personal del director debe permitirle adquirir las herramientas necesarias para desarrollar profesionalmente cada uno de los aspectos que hemos definido

aquí como base para su ética personal. Una preparación constante acerca del conocimiento humano nos permitirá complejizar nuestro entendimiento de la realidad en la que estamos inmersos.

También, creemos que el director encontrará más puentes de comunicación con sus diversos compañeros si comprende las bases del trabajo de cada uno, desde los aspectos artísticos hasta los técnicos. Así mismo, la comprensión de la naturaleza de un proceso creativo. Deseamos enfatizar el entrenamiento actoral que también debe procurarse el director, ya que será una manera de encontrar referentes concretos para el trabajo creativo que desarrollará junto con el actor.

- **Reconocer en la ética teatral un complemento para la profesionalización de nuestro oficio.** Los alcances y responsabilidades inherentes a cualquier profesión encuentran su integración en la unión de los conocimientos y habilidades adquiridos en la formación académica. Considerar en dicha complementación las bases éticas permitirá encontrar una guía y claridad de la participación de nuestra profesión en la sociedad. Así mismo, introducir esas premisas éticas de la profesión no sólo será un aspecto que nos ayude a resolver ciertos problemas, sino que son un parámetro para el entendimiento de nuestra labor y de las diversas etapas de un proceso de escenificación. La mayor aspiración que nos planteamos aquí es que sea imprescindible debatir y esclarecer los problemas y responsabilidades éticas del creador escénico en el marco de la formación universitaria.

- **Esclarecer a quién va dirigida nuestra labor teatral.** El espectador como un objetivo. El espectador como el elemento necesario para generar el hecho escénico y para el cuál se configura el instrumento teatral. La toma de postura de los aspectos que hemos delimitado aquí no tienen sentido si el director teatral no esclarece primero lo que pretende con el espectador. La delimitación de los objetivos de nuestra puesta en escena respecto al espectador le implica al director diversos aspectos, entre ellos, a quién va dirigida nuestra labor. En este sentido, la propuesta escénica puede estar enfocada a un tipo de espectador específico (niños, adolescentes, sectores sociales marginados, etc.) Sin embargo, creemos que a pesar de que se puede dirigir la obra para objetivos muy particulares, el teatro debe ser un espacio en donde cualquier espectador pueda disfrutar del hecho escénico, pero si el público está determinado, la responsabilidad del director será conocer a dicho público y contribuir al crecimiento de dicho sector.

- **Mantener la coherencia entre la teoría y la práctica.** Uno de los mayores retos que se le presenta al director de escena es lograr la coherencia entre lo que plantea y la manera de lograrlo. Esa coherencia entre la teoría y la práctica se manifiesta en distintos momentos. El primero, es el de la concepción y diseño del contenido del discurso teatral y la forma en la que configura los elementos escénicos para conseguir la proyección de dicho contenido. En este aspecto, la coherencia se plantea como un problema en el ámbito de lo artístico en donde se busca la unión de la forma-contenido.

Otro momento en donde se observa la responsabilidad ética del director respecto a la coherencia lo observamos en el proceso de escenificación: que la metodología a usar para conseguir los propósitos creativos sean acordes con los objetivos planteados. Un tercer momento es propiamente el de la presentación de la escenificación, en donde se pondrá de manifiesto la relación entre lo que ofrecemos realmente y lo que pretendemos para nuestro teatro.

- **Reconocer la práctica escénica como forma de transgredir visiones del mundo.** Partimos de la idea del teatro como acto revelador de la condición humana. Es un espacio colectivo de confrontación con lo humano. La variedad de prácticas teatrales en nuestro tiempo nos hace ver los diversos objetivos que guían esta actividad. Nuestra postura es que el teatro puede recobrar su fuerza si es un espacio que se atreva a transgredir las visiones del mundo, ya que el sistema de vida nos hace indiferentes ante la realidad. Un teatro que nos muestre lo que no podíamos ver, lo que no podíamos aceptar de nosotros mismos. Sólo así se podrá propiciar un impulso para la acción, para volver a construir el entendimiento de nuestra humanidad y de nuestras responsabilidades éticas.

- **Lo artístico no como fin, sino como medio.** Las actividades artísticas durante el siglo XX, y aún en el nuestro, vivieron un contexto en donde la premisa general fue la del *arte por arte*. Sin embargo, creemos que en nuestros tiempos es emergente la necesidad de que el arte comunique y exprese dadas las características de nuestra vida actual alejada de la comprensión de lo humano. Lo artístico en el teatro, por tanto, no es fin en sí mismo, sino un medio para poder participar de un hecho teatral cuyo poder radica en que puede propiciar en nosotros el cambio.

- **La pertinencia de la creación del contenido de un discurso teatral.** A nuestro modo de ver, la primera responsabilidad del director de escena es ser ético por

excelencia. Responsabilidad que nos ayuda a definir su oficio: la concepción, diseño y ejecución en tiempo, espacio, luz, sonoridad y elemento humano, de la expresión del contenido del discurso teatral. La creación del contenido de un discurso teatral es sobre todo una afirmación de un aspecto de la naturaleza del hombre. Esa afirmación es la gran premisa para trastocar estéticamente a un espectador.

La complejidad radica en que dicho discurso teatral es el resultado de la comprensión del director de escena acerca del contexto que le toca vivir, de la historia del hombre, de la ciencia, de la filosofía, de sus pensamientos y subjetividades. Creemos que es una responsabilidad ética porque dicho discurso es el vehículo para establecer muchas relaciones humanas, desde las propias de un proceso de escenificación hasta la meta final que es con el espectador. En estos tiempos todo es relativo, todo es fragmentado, parece que todo está dicho. Pero el teatro puede ser el espacio en donde nos demos cuenta, sobre todo, que aún hay cosas que debatir.

La delimitación de las premisas anteriores para entender las responsabilidades éticas del director de escena es una guía para comprender la complejidad de nuestra labor en donde participan toda la serie de habilidades y conocimientos adquiridos en nuestra preparación profesional. La ventaja que encontramos en una esquematización de las mismas es la oportunidad de usarlas como herramienta ante un problema que consideramos pertinente. La confrontación con la práctica nos permitirá observar los alcances que tuvo para nosotros integrar a nuestro trabajo de dirección escénica las anteriores responsabilidades éticas que, como toda teoría o técnica, nos puede esclarecer límites claros para hacer uso de nuestra libertad.

Capítulo IV. PROCESO DE ESCENIFICACIÓN DE EL CIRCO DE LA PALOMA DECAPITADA.

Nos propusimos con *El circo de la paloma decapitada*, espectáculo conformado con los textos *Woyzcek* de Georg Büchner, fragmentos de *1984* de George Orwell y poemas de Bertolt Brecht, aplicar las premisas generales para una ética del director de escena con el fin de comprender a profundidad realmente en qué consiste nuestro oficio.

El origen para realizar esta puesta en escena fue una inquietud visceral que, al profundizarla e investigarla, se convirtió en una necesidad vital que necesitábamos expresar. La mayor influencia para la comprensión de esa necesidad es precisamente nuestra realidad ya que, si algo nos provocó su análisis y vivencia en nosotros mismos, fue un sentimiento profundo de inconformidad. La necesidad de expresar dicho entendimiento en una puesta en escena necesariamente nos confrontó con la búsqueda de su solución escénica a partir de un texto. Ese proceso, que duró casi un año, fue gratificante e intenso porque significó una búsqueda personal, junto con el equipo de trabajo, de encontrar la forma contundente de expresar nuestra necesidad.

Además, fue para nosotros la oportunidad de acercarnos con valentía a nuestro contexto contemporáneo y delimitar un discurso teatral que encontramos pertinente. El proceso de puesta en escena significó también para el equipo de realizadores una experiencia académica intensa ya que, como explicaremos, nos servimos de recursos teatrales *brechtianos* para construir nuestro universo escénico para encontrar su sentido propio en la escenificación.

El presente capítulo tiene como objetivo exponer el proceso de puesta en escena de *El Circo de la paloma decapitada*. Finalizaremos con una reflexión acerca de las premisas éticas del director de escena y de los distintos momentos en que se presentaron a lo largo de esta escenificación, con el fin de explicar la manera en la que dichas premisas se convirtieron en una herramienta eficaz para comprender y desarrollar nuestro proceso creativo.

4.1.- El proceso.

4.1.1.- Concepción y diseño del contenido del discurso teatral.

Hace un año aproximadamente, nos sumergimos en una investigación personal acerca de la guerra que EU inició contra la población de Irak. En desacuerdo con lo que nos mostraba la televisión, quisimos entender los mecanismos de esa guerra en particular. Descubrimos los intereses políticos, económicos y sociales de tan devastadora lucha sin sentido. Pero hubo algo que encontramos que nos conmovió por el horror y crueldad que implicaba: las fotografías de las torturas que los soldados estadounidenses ejercieron sobre prisioneros iraquíes en la cárcel de Abu Ghraib. Dichas imágenes provocaron un profundo sentimiento de desprecio contra los alcances del hombre. Dichas fotos habitaban nuestros sueños y labores cotidianas, su malestar se apoderó de nuestras vidas. Fue entonces cuando decidimos no dejar de lado aquella experiencia intensa y profundizar en ella para entenderla. La primera pregunta que vino a nosotros fue: **¿por qué el poder denigra al hombre?**

Vino entonces una etapa en la que nos sumergimos a textos contemporáneos que nos hablan acerca de nuestro contexto. Como suele suceder, muchas son las posturas y explicaciones, pero tal inmersión teórica nos agobió más, y la respuesta a tal pregunta parecía desaparecer entre tantos textos, teóricos, noticias e imágenes. Nos invadió un fuerte sentimiento de vacío, ya que dicha pregunta implicaba para nosotros una búsqueda personal para encontrar las razones por las cuáles la dignidad humana debe defenderse. Fue entonces cuando, releendo a Federico García Lorca, nos reencontramos con su *Grito hacia Roma* en el libro de poemas *Poeta en Nueva York*:

***Grito Hacia Roma*¹**

(Desde la torre del Chrysler Building)

Manzanas levemente heridas
por finos espadines de plata,
nubes rasgadas por una mano de coral
que lleva en el dorso una almendra de fuego,
peces de arsénico como tiburones,
tiburones como gotas de llanto para cegar una multitud,
rosas que hieren

¹ García Lorca, Federico, *Poesía Completa*, 1ª ed., 1996, México, Ediciones Coyoacán, pp. 261-262.

y agujas instaladas en los caños de la sangre,
mundos enemigos y amores cubiertos de gusanos
caerán sobre ti. Caerán sobre la gran cúpula
que unta de aceite las lenguas militares
donde un hombre se orina en una deslumbrante paloma
y escupe carbón machacado
rodeado de miles de campanillas.

Porque ya no hay quien reparta el pan ni el vino,
ni quien cultive hierbas en la boca del muerto,
ni quien abra los linos del reposo,
ni quien llore por las heridas de los elefantes.
No hay más que un millón de herreros
forjando cadenas para los niños que han de venir.
No hay más que un millón de carpinteros
que hacen ataúdes sin cruz.
No hay más que un gentío de lamentos
que se abren las ropas en espera de la bala.
El hombre que desprecia la paloma debía hablar,
debía gritar desnudo entre las columnas,
y poner una inyección para adquirir la lepra
y llorar un llanto tan terrible
que disolviera sus anillos y sus teléfonos de diamante.
Pero el hombre vestido de blanco
ignora el misterio de la espiga,
ignora el gemido de la parturienta,
ignora que Cristo puede dar agua todavía,
ignora que la moneda quema el beso de prodigio
y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán.

Los maestros enseñan a los niños
una luz maravillosa que viene del monte;
pero lo que llega es una reunión de cloacas
donde gritan las oscuras ninfas del cólera.
Los maestros señalan con devoción las enormes cúpulas sahumadas;
pero debajo de las estatuas no hay amor,
no hay amor bajo los ojos de cristal definitivo.
El amor está en las carnes desgarradas por la sed,
en la choza diminuta que lucha con la inundación;
el amor está en los fosos donde luchan las sierpes del hambre,
en el triste mar que mece los cadáveres de las gaviotas
y en el oscurísimo beso punzante debajo de las almohadas.
Pero el viejo de las manos traslúcidas
dirá: amor, amor, amor,
aclamado por millones de moribundos;

dirá: amor, amor, amor,
entre el tisú estremecido de ternura;
dirá: paz, paz , paz,
entre el tirite de cuchillos y melones de dinamita;
dirá: amor, amor, amor,
hasta que se le pongan de plata los labios.

Mientras tanto, mientras tanto, ¡ay!, mientras tanto,
los negros que sacan las escupideras,
los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los directores,
las mujeres ahogadas en aceites minerales,
la muchedumbre de martillo, de violín o de nube,
ha de gritar aunque le estrellen los sesos en el muro,
ha de gritar frente a las cúpulas,
ha de gritar loca de fuego,
ha de gritar loca de nieve,
ha de gritar con la cabeza llena de excremento,
ha de gritar como todas las noches juntas,
ha de gritar con voz tan desgarrada
hasta que las ciudades tiemblen como niñas
y rompan las prisiones del aceite y la música,
porque queremos el pan nuestro de cada día,
flor de aliso y perenne ternura desgranada,
porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra
que da sus frutos para todos.

El poema de Lorca nos conmovió profundamente, sobre todo por las imágenes que evoca las cuales, según nuestra interpretación, están inmersas en el contexto de la guerra. En *Grito hacia Roma* encontramos condensadas las imágenes y las sensaciones que nos provocaba nuestra inquietud, pero algo en el poema nos alentaba: sentíamos que el cuestionamiento que hace García Lorca era parecido al que a nosotros nos invadía, pero no da una respuesta; sólo nos ofrece con sus letras una serie de imágenes y sensaciones que provocan nuestra inconformidad y rechazo por la forma que ha alcanzado la crueldad y denigración humana. Entendimos entonces que deseábamos, influidos por el poema de García Lorca, llevar a escena un espectáculo que mostrara este aspecto de la condición humana, en su forma más grotesca y denigrante y que el espectador fuera el responsable de encontrar sus propias respuestas. La emotividad, energía y convicción que encontramos en dicho objetivo, lo asumimos con las imágenes poéticas que evoca Lorca cuando nos muestra aquella multitud que grita llena de reclamos y preguntas. Aquella multitud que grita loca de fuego y loca de nieve exigiendo que los frutos que nos da la tierra sean para todos. Así pues, llegamos a la convicción de crear un hecho teatral en

donde la premisa general, sobre todo para los actores, fuera la de gritar desde su más profunda necesidad lo siguiente: debemos reivindicar la dignidad del hombre.

La idea anterior nos entusiasmó, ya que habíamos podido entender y profundizar en dicho conflicto y delimitar un discurso teatral que, en este caso, pasó de la pregunta a la afirmación de que **el poder denigra al hombre, pero el poder somos nosotros**. Esta delimitación en el discurso nos permitió orientarnos en el análisis de la puesta en escena ya que no sólo nos interesaba mostrar la denigración a la que hemos llegado, sino concientizar que es producto de una forma de vida que nosotros alimentamos con nuestro proceder.

Esclarecida nuestra necesidad y el contenido del discurso teatral que deseábamos llevar a escena, nos internamos en un proceso de búsqueda de un texto que nos sirviera como vehículo de dicha expresión. Nos acercamos a varios textos literarios, pero el que fuera génesis para la puesta en escena fue la novela de George Orwell **1984**. En dicha obra literaria, el autor plasma la visión de una sociedad futura en donde el autoritarismo se logra consolidar a nivel global y la manera en que dicho estilo de vida denigra al ser humano. Por supuesto, y dada la agudeza y genialidad del autor, pudimos encontrar en el libro una monografía de nuestro mundo actual. Además, en él encontramos de nuevo aquella sensación de vacío al confrontarnos con el protagonista, Smith, ya que es un ser que está conciente de su realidad y se inmiscuye en un movimiento revolucionario falso, encontrando en dicho movimiento social irreal una esperanza para la reivindicación del hombre. Pero el poder aplastante, a manos de un Big Brother, terminará por aniquilar la conciencia del protagonista para integrarlo de nuevo a la sociedad como un ser reconstruido a partir del aniquilamiento de toda esperanza, emoción e idea del pasado y futuro.

En dicha búsqueda, nos encontramos también con la obra de Brecht. Sus poemas, producto de su vida en el exilio, lograron cautivarnos ya que encontramos en ellos uno de nuestros objetivos para la puesta en escena: un grito lanzado sin concesiones al lector. Además, sus poemas estaban alimentados por un profundo sentido humano, dirigidos a una clase social de la cual somos parte. Sus poemas son una defensa apasionada de la dignidad humana. Profundizamos en su teoría teatral y nos propusimos usar algunos de sus recursos con el fin de alcanzar nuestro gran objetivo: que la puesta en escena fuera un grito de las multitudes hacia el espectador. El uso de algunos recursos teatrales *brechtianos* obedeció, pues, a la necesidad de buscar un hecho escénico que confrontara directamente al

espectador con nuestro discurso de la denigración humana y la forma en que nosotros somos responsables de ella.

Pero el texto dramático aún no llegaba a nosotros. Fue entonces cuando pensando en las posibilidades, nos reencontramos con la obra teatral *Woyzcek* de Georg Büchner. Al releer el texto, descubrimos que era el vehículo dramático ideal ya que pudimos observar claramente el discurso teatral que necesitábamos expresar. Incluso, su análisis minucioso nos hizo ver otras facetas de nuestro contenido, ya que el aspecto de la denigración humana es expresado en la obra de Büchner en tres distintas facetas: la denigración del hombre realizada por el poder militar, científico y sexual.

Dicho acercamiento nos ayudó a entender los matices que podía alcanzar nuestro contenido en la futura puesta en escena. Además, *Woyzcek* es un texto *sui generis* dentro de la historia del teatro. Considerada la primer tragedia moderna, rompió con la estructura dramática en actos que hasta entonces funcionaba como esquema predominante, prefiriendo una estructura de cuadros en donde cada uno de ellos contaba una historia propia y poseía un contenido concreto, todas entrelazadas globalmente en la historia guía de *Woyzcek*, un soldado raso al cual todos denigran, y que será invadido por la pasión asesina cuando descubre la infidelidad de su esposa María.

Así pues, elegido el texto, vislumbramos los matices que nuestro discurso teatral podía ofrecer, esclareciendo los mismos a partir de confrontarnos con la realidad social. El uso que la ciencia ha hecho del hombre es un aspecto muy importante para entender nuestros tiempos, ya que el dominio y profundización en el conocimiento dio pie a ser un arma en contra de nosotros mismos (Bomba en Hiroshima, investigaciones pseudo científicas nazis, etc.) Como faceta de nuestro discurso, deseábamos expresar la denigración del hombre por parte de la ciencia a partir de la relación entre los personajes de *Woyzcek* y el Doctor.

El poder de la política y la milicia sobre el ser humano son claramente expuestos en el texto de Büchner, mostrándonos esa faceta de la naturaleza del hombre en donde se denigra al ser humano bajo la premisa de ideales políticos y morales. Exponer dichos mecanismos, en la figura del Capitán fue otra manera de concretizar nuestro discurso, concentrándolo también en la relación de *Woyzcek* con su esposa

María, que para nuestra puesta en escena sería la metáfora de la forma en la que la sexualidad, característica de nuestros tiempos, pueden rebajar también al hombre.

Así pues, logramos encauzar nuestra necesidad personal, resultado de una relación con la realidad, en la elaboración de un discurso teatral: el poder denigra al hombre, pero el poder somos nosotros. Tomando como vehículo anecdótico el texto de *Woyzcek*, nos propusimos la creación de un universo en donde expresáramos la capacidad humana de denigrar a nuestros semejantes, a partir del poder político, militar, científico y sexual, pero teniendo claro que nosotros somos responsables de dicha opresión. La finalidad de la puesta en escena está totalmente relacionada con el espectador ya que, rescatando la imagen de *Grito Hacia Roma* de Lorca, deseábamos recrear la historia de denigración que vive el soldado Woyzcek, pero interrumpirla constantemente para lanzar al espectador un grito de angustia, de alerta, de exhortación para entender los mecanismos que nos han llevado a ese grado de violencia. Encontramos en la teoría teatral de Brecht recursos muy sugerentes para lograr dicho fin, por lo que este proyecto sería también una investigación teatral de los alcances de dichos recursos y, sobre todo, de la manera en la que un grupo de estudiantes universitarios les da sentido para hacerlos propios.

4.1.2- Conformación del texto dramático.

La utilización del texto de Büchner obedece a la necesidad de contar con una dramaturgia que sugiriera por sí misma los alcances de la representación, además de ser el referente para los objetivos concretos del espectáculo. (**Ver anexo 1**).

El primero de ellos, era lograr en el texto una estructura que nos permitiera explotar algunos recursos *brechtianos* ya que, como hemos apuntado, el objetivo de la representación era el de una confrontación directa con el espectador. Es por ello que se respetó la estructura de cuadros del texto *Woyzcek*, pero rescatamos como recurso *brechtiano* la incorporación de poemas de Bertolt Brecht que nos podían aportar una aclaración, explicación o reclamo frente a los acontecimientos que se presentaban. Escogimos los momentos de la obra en donde se sugiere un clímax emotivo para romperlo con los poemas. Es así que la incorporación de estos textos pretende crear el efecto de distanciamiento frente a lo que ocurre para que idealmente el espectador tome una postura crítica.

El objetivo de sugerir un ambiente de feria y diversión en el espectáculo obedece a nuestro interés que la puesta en escena fuera un espacio lúdico, agradable y de influencia popular, ya que es una forma de expresar que lo presentado forma parte de nuestra vida y que es un hecho teatral que la misma población organiza y a la cual asiste. Es así que, como explicaremos más adelante, el tono y estilo de la obra no son realistas, explotando los recursos de la farsa característicos de los espectáculos de influencia popular. Decidimos poner como responsables de tal espectáculo a un grupo de prostitutas ya que era nuestro interés incorporar en sus voces una verdad humana, lo cual contradice el discurso social que los grupos marginados no tienen nada importante que decir.

La presencia de un actor que encontraron las prostitutas en un pueblo para interpretar en su representación al soldado Woyzcek obedece a la concepción y objetivos que nos planteamos lograr con este personaje. Woyzcek será para nuestra propuesta la metáfora del ser humano contemporáneo: un ser ensimismado, aparentemente trastornado sin conciencia de su realidad y que se deja humillar sin estar consciente de ello. Además, es un ser que parece no decidir nada, vive sin cuestionar la manera de ser de las cosas; las acepta sin cuestionarlas y cuando decide por fin algo en su vida, su encuentro con el otro se resume al asesinato, del cual no se hace responsable pero que, sin duda, vivirá las consecuencias.

En el texto original de Büchner, Woyzcek es presentado como un ser trastocado y con nula capacidad de diferenciar los niveles de la realidad ya que sus alucinaciones, en parte sufridas por los experimentos a los que se somete por unos pocos centavos, nos hacen ver que la naturaleza le habla, ordenándole asesinar a su esposa. Nos planteamos la pregunta: ¿cuáles podrían ser las alucinaciones del hombre contemporáneo para incorporarlas a nuestra obra? En este sentido, la novela de George Orwell nos ayudó para orientarnos ya que Woyzcek, a la par del protagonista Smith de *1984*, sería para nuestra propuesta un ser que vive en un sistema de poder aplastante que aniquila su parte humana. A Smith, en ese mundo, sólo le queda la esperanza de una utopía que nunca podrá realizarse, y que será el motivo por el cual el poder, representado por un omnipresente Big Brother, borre de su mente esas ideas que, a fin de cuentas, pueden poner en entredicho el sistema de poder que se logra consolidar. Es por ello que decidimos sustituir las alucinaciones de *Woyzcek* del texto original con textos de la novela *1984*, en donde observamos esas ideas anacrónicas, utópicas, pero con un sustento real y valiente, de cómo son

las cosas y de cómo deberían ser. Las alucinaciones de nuestro *Woyzcek*, por tanto, son discursos que se refieren a los verdaderos orígenes de la guerra, el poder y la denigración, pensamientos que son reprimidos inmediatamente por el poder – y nosotros mismos- que ante los ojos contemporáneos son afirmaciones anacrónicas e irrealizables.

Lograr la historización épica en la dramaturgia nueva era un elemento muy importante, ya que nuestro interés era el de mostrar la historia de *Woyzcek* como una narración muy lejana, con tintes de leyenda mexicana, logrando con ello un juego de distanciamiento en donde el espectador podría analizar los hechos con ojo crítico. Fue por ello que tomamos la decisión de trasladar la historia de *Woyzcek* a un contexto mexicano atemporal, con el fin de expresar al espectador que lo que queremos mostrar no sucede en un lugar y tiempo tan lejanos como parece, sino que es el acontecer actual de nuestra vida cotidiana y de nuestro país.

El elemento narrativo de la historia, que no está presente en el texto original de *Woyzcek*, lo incorporamos a partir de la creación de un nuevo personaje: La Pregonera. De inspiración popular, dicho personaje está influenciado por los juglares medievales y los trovadores, un personaje a veces marginado por las esferas del poder pero con una labor muy noble, que era la de comunicar los acontecimientos y las historias de leyenda. La Pregonera la concebimos como imagen de aquellas narraciones de nuestros abuelos que contenían una gran sabiduría popular. Ella será la responsable de ir contando la historia del soldado *Woyzcek* y, como buena narradora, agregando de su cosecha algunos comentarios y enseñanzas para entender las implicaciones de la historia que nos muestra. Así, pudimos aterrizar otro recurso del teatro épico en donde el actor rompe la cuarta pared para interpelar directamente al espectador. Se ha creado en la ficción de nuestra adaptación la idea de que La Pregonera, junto con las demás actrices, han escrito por ellas mismas el texto, dividiéndolo en siete partes con un título cada una para aclarar y jugar con el contenido de cada fragmento.

Para completar el texto, decidimos incorporar una nueva escena final, inspirada totalmente en un episodio de *1984*. En ésta última escena, deseamos expresar la forma máxima de vileza humana: el aniquilamiento de toda conciencia para su incorporación en el sistema social. Igual que Smith, *Woyzcek* será sometido a una tortura final en su intento por salir de la representación, la cual ha sido obligada a realizar. Pero las mujeres prostitutas demostrarán que, como símbolo del poder, les

basta la denigración y la tortura; es decir, la exposición del ser humano frente a sus mayores miedos y dolores extremos, para incorporar al actor a la representación en donde parece estar confinado de por vida. Observamos en esta escena la representación del poder, en manos de La Pregonera y las demás actrices, y al ser humano aniquilado, en la representación del actor que representa a *Woyzcek*.

4.1.3- Premisas de articulación del universo escénico de El circo de la paloma decapitada.

La concepción del contenido de nuestro discurso teatral fue una etapa confrontante, ya que no sólo bastaba concretar qué se deseaba expresar, sino profundizar en dicho intereses – que como hemos explicado se convirtió en obsesión- a partir de un investigación de los aspectos que nos interesaban. Una vez delimitado el contenido del futuro espectáculo y la conformación del texto dramático, empezó la etapa en donde se buscó la expresión del contenido del discurso teatral.

Apuntamos aquí que es una etapa muy peculiar ya que es la oportunidad que como directores tenemos para dar rienda suelta a nuestra intuición, nuestra forma de relación con el mundo, hacer uso de nuestra historia de vida, de imágenes, sonidos, sabores, olores, sensaciones, texturas, colores, rostros, comidas, amores, desamores, materiales, ideas, y todo lo que sea posible.

Partiremos de nuestro objetivo general: la creación de un universo escénico violento pero lúdico a la vez, en donde se exprese la capacidad de denigración de los seres humanos. Para retomar, recordemos que nuestro interés es confrontar directamente al espectador con lo que se le mostrará en escena, rompiendo constantemente la ilusión teatral para que el espectador no se “deje envolver” por lo que ocurre, sino que integre también el análisis en su experiencia estética. Ese mundo decadente, grotesco, denigrante y de muerte será un referente concreto de nuestra vida cotidiana, por lo que la obra sugerirá su emplazamiento en un contexto mexicano atemporal. Buscamos un primer referente plástico, el cual lo encontramos en el expresionismo. También los recursos teatrales buscaron su influencia en el teatro popular, aquél teatro valiente y marginado que habla de cara a su espectador, alejándose de su inmersión en las instituciones del poder.

Consideramos los cuatro elementos básicos del instrumento teatral:

Espacialidad. Un espacio vertiginoso en el cual el espectador se siente alejado en un inicio, pero que tenga la potencialidad de romper con la cuarta pared para confrontarlo directamente. Será un espacio desprovisto de elementos escenográficos para lograr su transformación sólo a partir de los recursos actorales. La sensación general del espacio es la de una caja en donde observamos dentro de ella la expresión grotesca humana, pero que constantemente se rompe frente al espectador para que sienta con todas sus capacidades perceptivas aquel universo que apesta a muerte. Sin embargo, la cajita se vuelve a cerrar, pero se puede abrir de nuevo en cualquier momento.

Sonoridad. La sonoridad fue un elemento con el cual el espectador podría encontrar un referente con el contexto del sector social marginado de nuestra sociedad y todo lo que ello implica: sabiduría, moralejas, despecho, odio, melancolía, canto desgarrado de las borracheras. Sin embargo contrastada con gritos que nacen desde el fondo de nuestras vísceras. Es la imagen de los gritos del poema de Lorca al cual hemos hecho referencia anteriormente. La sensación general de la sonoridad es una atmósfera de tristeza que empapa nuestra vida cotidiana, aunque interrumpida abruptamente por gritos de desesperación.

Luz. La sensación general de la luz cumple una doble función, ya que nos permitirá acceder al universo planteado y a salir de él abruptamente, como cuando estamos soñando y de repente se prende la luz de nuestro cuarto y nos hace despertar.

La luz permitirá apoyar la premisa general: el rompimiento de la ficción y la creación de atmósferas bien definidas y significantes (día, noche, lugar cerrado, campo abierto) y atmósferas que revelan la teatralidad del espectáculo a partir del tipo de iluminación de cabaret y luz general blanca, la propia de un recinto teatral y que sirve como convención de que no hay ninguna ficción construida de antemano.

Elemento humano. La actoralidad no creó matices en la estructuración física del personaje. La caricatura corporal fue diseñada para integrar en sí misma la crítica que el actor realizó de los aspectos del personaje que deseaba mostrar. Por tanto, no es un trabajo realista. El espectador encontraría en dichos personajes la expresión humana del poder que nos denigra. La influencia popular vista en un actoralidad grotesca y que lleva al límite su forma. La expresión humana que deseamos mostrar es la del

horror, pero un horror que mostrará también su potencialidad de ser risible. La sensación general del trabajo actoral pretendió mostrar a seres monstruosos, pero risibles en su aspecto patético y frágil. Sin embargo, dichos monstruos artificiales, serán destruidos por el actor. Romperán dicha máscara grotesca para mostrarse tal cuál son y desde esa desnudez, hablar directamente al espectador.

Con la delimitación de los anteriores aspectos, hemos podido concretizar a nivel totalmente subjetivo y perceptivo las sensaciones, atmósferas y efectos generales que deseamos propiciar en el espectador. Sin embargo, el paso siguiente fue el de especificar dichas intuiciones en recursos concretos, es por ello que la siguiente clasificación de los elementos que configuran lo teatral nos fue muy útil para delimitar la manera en que se llevó a cabo lo que pretendíamos y las bases para la expresión teatral de nuestro contenido.

Recursos escénicos para la definición de los elementos de configuración de lo teatral.²

| Factor | Elemento | Objetivo | Solución escénica/recurso |
|---------------|--------------------|---|---|
| VISUAL | <i>Forma</i> | Expresión del exceso y del grotesco. | Asimetría en las formas y alto contraste entre las mismas (recto vs curvo). Formas no geométricas. Expresión en vestuario, maquillaje y estructura corporal de los personajes. |
| | <i>Volumen</i> | Expresión humana de la deformidad y su conflicto con la realidad. | El volumen sugerido por la corporalidad actoral deforma la expresión natural humana. Su lazo con la realidad serán objetos fuera de proporción cotidiana. El volumen sugerido por el uso del espacio generará altos contrastes (íntimo vs abierto). |
| | <i>Dimensiones</i> | Expresión de un volumen que sobrepasa y reprime al ser humano. | Las actrices y sus personajes representantes del poder, movimientos en el espacio y acciones que invadan las tres dimensiones. Las de Woyzcek son rectas y unidimensionales, a la |

² Este esquema es tomado de las clases *Introducción a la Escenografía y Producción I y II y Espacio Escénico I y II* impartidas por el Mtro. Tíbor Bak Geler. Colegio de Literatura Dramática y Teatro, FFyL, UNAM.

| | | | |
|-----------------|---------------------|---|---|
| | | | manera de los soldados. Las dimensiones del espacio son grandes en comparación al actor que interpretará a Woyzcek, creando la sensación de un poder que lo oprime y en el cual está encerrado. |
| | <i>Color</i> | Expresión del conflicto entre lo vivo y lo muerto. | La gama cromática de todos los elementos visuales serán azules y amarillos. Se usará la cualidad fría de los azules como metáfora del poder que no permite la vida (muerte, putrefacción). La cualidad cálida de los amarillos serán usados en Woyzcek y en su hijo, representantes de la vida que es aplastada y denigrada por el poder. |
| | <i>Textura</i> | Expresión de la pobreza. Referencia a un contexto mexicano atemporal. | Vestuario: telas de yute y mantas gruesas. Sensación de hechura hechiza y mal hecha. Ropa arrugada, sudada. Utilería. Elementos de uso cotidiano de metal y plástico. |
| | <i>Espacio</i> | Expresión de una teatralidad abrumadora contrastada con el rompimiento de la misma. | Uso del dispositivo escénico frontal. La <i>cuarta pared</i> alejada del espectador y rompimiento de la misma para confrontar al espectador en la zona de butaquería. |
| | <i>Escenografía</i> | Expresión de una teatralidad pobre, sin recursos. | Espacio desprovisto de artificios escenográficos. La creación de espacios a partir del actor y la iluminación. |
| | <i>Iluminación</i> | Expresión que lo que se muestra no es ficción. | Contraste entre atmósferas significantes (día, noche, etc.) y el rompimiento de las mismas con la luz de trabajo o una atmósfera plana que no se refiere a nada. |
| ACÚSTICO | <i>Voz</i> | Expresión del poder, la denigración y la desesperación. | El trabajo de la voz extracotidiano (farsa). La interpretación verbal con pocos matices para expresar en concreto y al límite los aspectos que se desean mostrar de los personajes. Los rompimientos deberán expresar verbalmente la euforia, el enojo y la desesperación. |

| | | | |
|----------|--|---|---|
| | <i>Efectos sonoros</i> | Expresión de ambientes como metáfora del contenido de las escenas y de la locura de Woyzcek. Evidenciar la teatralidad del espectáculo. | La voz y los objetos como recursos para los efectos de ambientes: sonidos estridentes (metales, golpeteos) y que se refieran a la locura (sonidos, susurros, ambientes nocturnos y deformados sin referente alguno) |
| | <i>Musicalización</i> | Expresión de un contexto mexicano atemporal que se va deformando y elemento para realizar rompimientos. | Música rural (<i>Las Jilguerillas</i> , corridos mexicanos) que se van deformando poco a poco a lo largo de la representación. Como rompimientos, en cada parte de la obra y su inmersión es de forma estridente y sorpresiva. |
| ESPACIAL | <i>Espacio físico</i> | Expresión de una teatralidad grande y de carácter popular. | - Aula-Teatro Justo Sierra. - Explanadas grandes en lugares urbanos. |
| | <i>Espacio representado</i> | Distintos lugares cerrados y abiertos de una comunidad rural. Espacio teatral concreto. | Sin elementos escenográficos, los distintos lugares se representan por las acciones de los actores, la música y el texto. - El espacio teatral concreto cuando se rompe la ficción a partir del distanciamiento (Brecht) |
| | <i>Espacio de conjunción físico/representado</i> | Expresión de la metateatralidad | Tránsito de la acción dramática entre la ficción y no-ficción. |
| | <i>Espacio figurado</i> | La locura de Woyzcek. | A partir de los ambientes (Ver efectos sonoros) y el cambio de la expresión corporal de los actores. |
| TEMPORAL | <i>Tiempo físicamente medible</i> | | 1 hora 30 min. |
| | <i>Tiempo representado</i> | Contexto mexicano atemporal. | Con la musicalización, los elementos de vestuario y referentes en el texto. |
| | <i>Tiempo sugerido</i> | En el espectáculo, el rompimiento de la ficción temporal. | Recursos de distanciamiento. |
| | <i>Movimiento</i> | Expresión de la denigración humana, la opresión del poder y el vértigo. | Las acciones actorales grotescas (ref. farsa <i>Comedia dell Arte</i>), oposición extrema de fuerzas. El movimiento escénico a partir de altos contrastes. |

| | | | |
|------------------------------|--------------------------------------|---|---|
| M Ó V I L | <i>Movimiento físico</i> | Expresión de la denigración humana, la opresión del poder y el vértigo. | Las acciones actorales grotescas (ref. farsa Comedia dell Arte), oposición extrema de fuerzas. El movimiento escénico a partir de altos contrastes. |
| | <i>Todo lo que expresa dinamismo</i> | Expresión de la deformidad y el vértigo. | Altos contrastes, pocos matices y sensación vertiginosa (acelerada). |
| L I N G Ü Í S T I C O | <i>Uso del texto</i> | Expresión de lo popular y de la exhortación desesperada. | El texto como pretexto para la representación. Referentes tonales al habla rural mexicana. Tono exaltado para los rompimientos. |

4.1.4.- *Proceso de escenificación.*

Una vez esclarecidos las premisas de articulación del universo escénico del espectáculo desde el punto de vista de la dirección, se conformó el equipo de trabajo para iniciar la etapa de escenificación. El equipo fue conformado por alumnos, pasantes y egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro (*ver anexo 5*).

4.1.4.1.- *Investigación previa.*

Fue realizada por todos los miembros del grupo. Se investigaron los aspectos sociales, económicos, filosóficos, artísticos y científicos del contexto histórico de Georg Büchner (primera mitad del siglo XIX) y del nuestro. Tal investigación tuvo como fin comprender los posibles objetivos que motivaron a Büchner para escribir su tragedia *Woyzcek* a partir de la realidad particular que le tocó vivir con el fin de confrontarla con nuestro contexto particular y descubrir los puentes que nos enlazan con esa época y descubrir por qué tiene pertinencia la escenificación de dicho texto en nuestra época.

A grandes rasgos, los resultados de nuestra investigación previa nos hicieron comprender la importancia del pensamiento positivista para el establecimiento de una visión de la realidad, paradigma adquirido por las naciones imperialistas Europeas. El interés económico de las naciones para alcanzar su expansión en el mundo se sustentó en dicho pensamiento filosófico que, como hemos expuesto en el primer capítulo, se sirvió del ideal del progreso.

Es así que al intentar descubrir el sentido a la obra de Büchner, comprendimos que *Woyzcek* es una defensa apasionada de la dignidad humana. Dentro de la historia de la literatura dramática, ésta obra es muy importante ya que innovó en la estructura alejándose de la división de actos, además que el planteamiento de los personajes no figura dentro del realismo y el protagonista es el primero en no pertenecer a una clase social elevada. Es así que pudimos vislumbrar la pretensión de Büchner por colocar como centro de su tragedia a un ser común que vivirá las consecuencias de la denigración ejercida por el poder y su incapacidad de expresar su conflicto.

La investigación de los mismos aspectos en nuestra época actual nos hizo ver sorprendentemente que en esencia las cosas no han cambiado mucho. La diferencia notable es que nuestra época es la consecuencia extrema de lo que se empezó a gestar en el siglo XIX, un sistema de vida que culminaría con la aniquilación de todo concepto de lo humano a nivel global. La sensibilidad e inteligencia de Büchner se manifiesta en una obra poderosa y que representa a su vez una llamada de atención en la manera en que se trata a lo humano, así como las consecuencias de dichos actos.

El objetivo de que los actores realizaran dicha investigación fue la de comprometerlos desde un inicio en la comprensión del contenido del discurso teatral, de tal manera que para ellos fuera una experiencia vital como producto de la investigación y la confrontación de las ideas y de su sensibilidad. Con esta primera actividad, nos pudimos dar cuenta y comprobar la responsabilidad del director de escena de involucrar a los actores con el discurso teatral que se desea expresar. Esta etapa de investigación previa fue muy importante porque les brindó a los actores toda una serie de emociones, ideas e imágenes que posteriormente servirían como material para su interpretación.

Concluimos nuestra investigación previa con una selección de material hemerográfico en el cual los actores pudieran observar la manifestación de los aspectos que descubrimos en nuestra vida cotidiana (*ver anexo 2*). La premisa general para la selección de dicho materia fue la de observar de qué manera la denigración por parte de la ciencia, la milicia y nuestros semejantes se legitimaba. Nuestro objetivo con tal actividad fue que los actores comprendieran aún más que el contenido de nuestro discurso teatral no era nada alejado: lo vivimos cada día y nosotros alimentamos dicha forma de vida. Fue así como, al concluir esta etapa, el grupo de

actores logró a través de un proceso racional y sensible a la vez, hacer suyo el discurso teatral planteado y encontrar en ellos mismos la fuerza y la motivación necesaria para mostrar a los espectadores un hecho que consideramos pertinente.

4.1.4.2.- *Ensayos.*

Las etapas de ensayos han tenido como objetivo principal la escenificación de nuestro espectáculo *El Circo de la paloma decapitada*. Dichas etapas se han dividido de la siguiente manera:

PRIMERA ETAPA DE ENSAYOS (Ver anexo 3).

Improvisaciones. El objetivo fue acercar a los actores a una vivencia teatral de los aspectos que descubrimos, como las emociones surgidas a partir de la comparación del contexto de inicios del siglo XIX con el nuestro así como las discusiones sobre el contenido del discurso teatral que nos propusimos llevar a escena.

Entrenamiento. Las necesidades corporales e interpretativas del proyecto requerían de una actoralidad entrenada en una expresión extracotidiana que pudiera expresar la forma extrema del grotesco y una sensibilidad emotiva para contactar constantemente con la crueldad, la denigración y la violencia. El trabajo del actor se pensó para expresar de manera clara y contundente las variadas intenciones, ideas y emociones de los personajes. Además, necesitábamos lograr una expresividad que se refiriera a los espectáculos callejeros. El primer problema al que nos enfrentamos fue la disparidad en el nivel corporal de los actores. Fue por ello que estructuramos un entrenamiento base que tuvo como objetivo lograr una expresión homogénea de los actores a partir de las necesidades de nuestra escenificación.

Dicho entrenamiento está basado en ejercicios propuestos por Grotowski, Eugenio Barba y principios de biomecánica. Tiene como base el rompimiento de la estructura caracterológica defensiva del cuerpo del actor para lograr una expresión orgánica del mismo a partir del reconocimiento y dominio de las distintas partes del cuerpo; el desarrollo de la elasticidad y fuerza muscular; la producción de impulsos controlados y decididos así como equilibrios precarios y complejos. Además, el entrenamiento también pretendió desarrollar la capacidad interpretativa verbal, la capacidad lúdica e imaginativa del actor y el trabajo grupal.

Interpretación actoral. Este rubro tuvo como objetivo estructurar el trabajo de interpretación actoral desde los aspectos emotivos, intelectuales, imaginativos y grupales así como la construcción del personaje y las relaciones entre ellos. Se intentó que este trabajo tuviera como referente constante el texto que conformamos y el contenido del discurso teatral ya que fue el material principal para la siguiente etapa que se dedicó a la estructura general de la escenificación.

Construcción del personaje.

a) Análisis del personaje.³ A partir del texto dramático, cada actor estableció los siguientes puntos básicos de los personajes a interpretar:

- Rasgos físicos del personaje.
- Rasgos psicológicos.
- Tendencias de su personalidad.
- Conceptos, palabras y frases importantes.
- Los problemas que el personaje se plantea a sí mismo.
- Los problemas que le planten los demás personajes.
- Las situaciones a las que se enfrenta.
- El súper-objetivo del personaje.
- Las peripecias que cruza para conseguir su objetivo.
- Secuencias narrativas, descriptivas, explicativas y argumentativas.

b) Diseño emotivo y corporal del personaje.

La manera en que lo realizamos fue a través de exploraciones e improvisaciones en donde se debía construir una expresión corporal que comunicara los aspectos que deseamos mostrar y criticar de cada uno de los personajes, ya que su concepción partió de la idea de que cada uno era la metáfora de una idea concreta.

Uno de los trabajos más arduos fue lograr el nivel energético que requería la obra ya que, como hemos explicado, se requería un trabajo corporal muy grande y envolvente.

Una vez experimentados las atmósferas de la puesta en escena, así como la introducción a un entrenamiento base y la creación del diseño emotivo y corporal

³ Esquema de análisis tomado de las clases Interpretación Verbal I y II a cargo del profesor Carlos Fernández Quintanar.

de los personajes y las diferentes situaciones de la obra, la segunda etapa se dedicó de lleno a la creación de la estructura general del espectáculo.

SEGUNDA ETAPA DE ENSAYOS.

El diseño del desarrollo del espectáculo lo logramos al integrar los resultados de las exploraciones de la primera etapa de ensayos. Por tanto, los materiales principales para la concepción de cada escena del espectáculo fueron:

- a) Los resultados de las exploraciones e improvisaciones.
- b) Las imágenes elegidas por cada actor (**ver anexo 4**) y las secuencias dramáticas elaboradas con ellas.
- c) La incorporación de algunos recursos brechtianos.

De la variedad de recursos que usó Brecht, los que decidimos retomar fueron los del rompimiento de la ilusión teatral para confrontar directamente al espectador al romper la cuarta pared; el alto contraste tonal y rítmico entre las escenas; el efecto de distanciamiento a partir de la música y acciones descontextualizadas; comentarios por parte de La Pregonera del contenido de las escenas; la expresión sintética de los personajes; referencias a nuestro contexto actual en los aspectos sociales y políticos; el uso de recursos que evidenciaran la teatralidad del espectáculo, como la posibilidad de los espectadores para observar cómo los actores cambian de vestuario, la manera en la que se realiza un efecto teatral a partir de evidenciar el truco y el uso de convenciones evidentemente teatrales para la creación de espacios o situaciones.

TERCERA ETAPA DE ENSAYOS.

En esta etapa se procedió a detallar cuestiones particulares de la estructura general de nuestro espectáculo. Dicho trabajo se dedicó a resolver problemas de ritmo y *tempo* de la obra; esclarecimiento por escenas del desarrollo dramático de las mismas; homogeneización actoral; dominio interpretativo de los recursos teatrales que se ocuparon. En este período se complejizó el trabajo actoral y de dirección ya que nos propusimos detallar al máximo la estructura de la obra para que fuera un organismo dinámico. Esta etapa, como suele ocurrir en todo proceso de escenificación, es ardua y requirió de un reencuentro constante con los elementos descubiertos en las etapas anteriores, desde los teóricos hasta los actorales. Así

mismo, durante este tiempo se resolvieron los aspectos propios de la producción. Las últimas sesiones de esta etapa se dedicaron a corridas completas de la obra con todos los elementos listos (sonoros, de vestuario, utilería, etc.)

4.1.4.3.- Estreno y temporada.

El circo de la paloma decapitada se estrenó el 26 de junio del 2006 en el Aula-Teatro Justo Sierra de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en el marco de los exámenes finales de la Cátedra de Dirección IV impartida por el Mtro. Lech Hellwig-Górzyński. Desarrolló una temporada itinerante en diversos lugares callejeros y foros: XXXIII Festival Internacional Cervantino (Octubre 2006); Ciudad Universitaria, Facultad de Filosofía y Letras, Centro Nacional de las Artes y Centro Histórico de la Ciudad de México (Septiembre – Noviembre 2006).

4.1.5.- Descripción del espectáculo.

A continuación, describimos el desarrollo general del espectáculo, con la finalidad de poder observar la manera en que el proceso nos ayudó a construir el universo escénico a partir de contenidos específicos por escena y los recursos teatrales empleados. Así mismo, dicha descripción será un referente para entender la manera en que las premisas planteadas a lo largo del presente trabajo guiaron nuestra escenificación, a las cuáles nos referiremos con más precisión en las conclusiones finales.

Cabe aclarar que los títulos de cada escena fueron presentados por La Pregonera durante la representación, y que la transición entre cada parte del espectáculo, es acompañada por un diseño sonoro que refiere a un contexto rural (corridos), los cuáles se van deformando cada vez más hasta alcanzar, en la séptima parte, un caos sonoro estridente.

| Parte | Escena | Contenido | Descripción |
|-------|-----------------------------------|---------------------------|---|
| | <i>Preámbulo. Obscuridad.</i> | La locura del ser humano. | Todo el recinto teatral está en obscuridad total. Se oyen murmullos de un diálogo distante: Woyzcek a punto de asesinar a María. Las voces de las demás actrices se integran para generar un caos sonoro. Todo acaba con un grito desgarrador. Se |

| | | | |
|--|--|--|--|
| <p>1ª Parte. En donde Woyzcek, entregado a sus alucinaciones, es engañado.</p> | | | <p>introduce así al espectador a la violencia general de la representación.</p> |
| | <p>1.-<i>La Feria</i></p> | <p>El ser humano como objeto de denigración y humillación por parte del poder.</p> | <p>Rompimiento: Se ilumina al fondo de la escena una hilera hecha por las actrices. Todas portan un pasamontañas negro. Sin moverse y en una imagen grupal que evoca a los terroristas, recitan un poema de Brecht el cual exhorta a los espectadores a poner atención en los detalles de la representación.</p> <p>El estatismo se contrasta a continuación con la presencia de La Pregonera, la cual nos explica la historia que se mostrará. Con un tono lúdico, festivo, carnavalesco, presentan a Woyzcek como si fuera un fenómeno de feria.</p> |
| | <p>2.- <i>La Cabeza que rueda</i></p> | <p>La imposibilidad de relacionarnos con nuestros semejantes a causa del ensimismamiento y el miedo.</p> | <p>Las actrices abandonan el escenario. Empieza la función. La Pregonera nos presenta a Andrés, el compañero de regimiento de Woyzcek, y la incapacidad de ambos para comunicarse y relacionarse. Establecen un diálogo que ninguno de los dos puede oír, ya que se encuentran separados por un muro imaginario que ha dibujado La Pregonera.</p> <p>Rompimiento: Salen los personajes. Entra La Pregonera acompañada de la música de un corrido norteño. Realiza la pantomima de doblar el muro imaginario hasta quedar del tamaño de una bala. Lo dispara y ella misma recibe el balazo.</p> |
| <p>3.- <i>Siete pares de calzones de cuero.</i></p> | <p>El uso de otras personas sólo para satisfacer necesidades sexuales.</p> | <p>La Pregonera presenta la escena. Se recrea el exterior de la casa de María, donde ve pasar al regimiento y, a la cabeza, La Tambor Mayor. La pasión por ella la invade.</p> | |

| | | | |
|---|--|---|--|
| | <i>4.-¿Te sale el diablo por los ojos?</i> | La sexualidad como forma de dominación humana. | María recibe la visita de la Tambor Mayor. Se seducen y desbordan su deseo. Rompimiento: Mientras hacen el amor, recitan junto con La Pregonera, un poema de Brecht que se refiere a la dominación humana. |
| 2ª Parte. En donde Woyzcek aprieta los dientes. | <i>1.- Una rueda de molino.</i> | Los representantes del poder, como seres que viven asustados de la realidad y en la ignorancia. Los oprimidos, como seres a los que le pertenece la sabiduría de la vida. | La Pregonera presenta a La Capitana como un ser débil, cobarde e ignorante. En la escena observamos un diálogo entre este personaje y Woyzcek que trata acerca de la moral. Woyzcek es sometido en el mismo a un juego repetitivo de humillación y cansancio físico. Sin embargo, Woyzcek gana la discusión. |
| | <i>2.- Brilllos.</i> | La indiferencia del hombre hacia las consecuencias de sus acciones. | María se ve en el espejo luciendo unos aretes que le ha regalado La Tambor Mayor. Se deja envolver por sus deseos irrealizables. No se percata del llanto estridente de su hijo, el cual es recreado por La Pregonera con el uso de un globo. El espectador observa dicho truco. Woyzcek se percata del engaño de María, pero ella trata de ocultarlo. |
| | <i>3.- Urea, 0.10</i> | La denigración que la ciencia hace del ser humano. | Rompimiento: Entran todas las actrices corriendo por el espacio regañando a Woyzcek. El espacio se transforma en el laboratorio de La Doctora, en donde tratará a Woyzcek como un animal de investigación. |
| 3ª Parte. En donde Woyzcek confirma sus sospechas. | <i>1.- Navaja de afeitar abierta.</i> | La ciencia y la milicia como dos poderes confabulados para humillar y denigrar al ser humano. | La Capitana llega al laboratorio y junto con La Doctora, juegan con Woyzcek a la manera de un partido de ping-pong, en donde se burlarán de él por la infidelidad de María. Rompimiento: Las actrices recitan la Loa del Estudio, en donde se exhorta a los espectadores a buscar el conocimiento y la sabiduría. |
| | <i>2.- La boca roja.</i> | El descarado humano. | Woyzcek le insinúa a María su conocimiento de la infidelidad. María lo niega. |

| | | | |
|---|--|--|--|
| | <i>3.- Manos calientes.</i> | La imposibilidad de la amistad y la solidaridad entre los seres humanos. | Woyzcek se refugia con Andrés. Están acostados uno sobre otro, sugiriendo una litera. Sin embargo, Andrés ignora a Woyzcek y su dolor. |
| 4ª Parte. En donde las extrañas voces le ordenan a Woyzcek asesinar a la puta. | <i>1.- Predicar en el Jolgorio.</i> | Las formas en las que el ser humano evade la realidad. | Rompimiento: La Pregonera recita un poema en donde se expresa la desesperanza humana frente a la aparente incapacidad de cambio social. Se juntan a su queja las prostitutas, las cuales están alcoholizadas. En la algarabía de la taberna, La Tambor Mayor baila con María. Woyzcek confirma la infidelidad de su esposa. Rompimiento: Una prostituta se dirige al espectador para hablar acerca de la naturaleza del hombre. |
| | <i>2.- Voces.</i> | Justificación mítica de las causas de nuestras acciones. | Woyzcek solo en el escenario. Las prostitutas hacen murmullos caóticos que le ordenan asesinar a su esposa. |
| | <i>3.- Insomnio de cuchillo.</i> | La indiferencia del hombre ante la violencia y el ser humano. | Woyzcek comparte con Andrés su idea de asesinar pero éste, escondido en las piernas del teatro, no le hace caso. |
| | <i>4.- El aguardiente es mi fuerza.</i> | El rencor y la situación extrema como la fuerza de los débiles. | La Tambor Mayor y Woyzcek pelean en la taberna. La Pregonera narra su lucha a la manera de una contienda de box. Woyzcek pierde, pero decide contenerse y vengarse después. |
| 5ª Parte. En donde Woyzcek es desmembrado. | <i>1.- La única verdad.</i> | El dinero como forma única de relacionarnos con los demás. | Las prostitutas se sitúan entre los espectadores, recrean una atmósfera nocturna con sonidos vocales. La Judía transita entre los asistentes. Se encuentra con Woyzcek, para venderle un cuchillo. |
| | <i>2.- La culpa es el peor cuchillo.</i> | Las consecuencias de nuestros actos son inevitables. | María lee la Biblia. Siente una gran culpa por sus actos, y trata de evadir las consecuencias en la religión. |
| | <i>3.- Debut y despedida.</i> | El hombre escapa para evadir su realidad. | En el cuartel del regimiento, Woyzcek se despide de Andrés. Le dejará todas sus propiedades, las cuales son inexistentes, son pantomimas de un personaje que está al borde del colapso. |

| | | | |
|---|-----------------------------------|---|---|
| | <i>4.- Cirugía total.</i> | La ciencia no se basta con denigrar al hombre, sino que lo expone gloriosamente ante los demás. | Se recrea una conferencia científica presidida por La Doctora. Las prostitutas interpretan a científicos extranjeros desquiciados, con objetos de cocina como instrumentos de investigación. Con ellos abren el cuerpo de Woyzcek para analizarlo y humillarlo al exponerlo frente a los asistentes (los espectadores). |
| 6ª Parte. En donde Woyzcek se convierte finalmente en un Ser Humano. | <i>1.-Saltar la cuerda.</i> | Los actos humanos como un juego ingenuo e inconciente de niños. | Un grupo de niñas juegan a la reata con una cuerda imaginaria. Acompañan su juego con cantos inventados por ellas en donde el personaje principal es Woyzcek. La historia la distorsionan, mostrando solo su lado sangriento. María se une al juego y les cuenta a las niñas una historia a cerca de la soledad y desamparo humano. |
| | <i>2.- Luna Roja.</i> | La anulación del otro como el acto más violento que un ser humano puede ejercer sobre otro. | Woyzcek va al encuentro de María. Las niñas salen asustadas. Se la lleva a lo profundo de un bosque, en donde la asesina. Rompimiento: Frente al cadáver de María, las prostitutas cantan La Canción de San Jamás. |
| | <i>3.- O todos o ninguno.</i> | El ser humano no se da cuenta cuando las consecuencias de sus actos han llegado. | Woyzcek entra a una taberna. Se encuentra liberado de la opresión. Esta feliz. Sin embargo, no se da cuenta que todo él esta manchado de sangre. Las prostitutas de la taberna lo acosan, pero el niega el asesinato. |
| | <i>4.- Monólogo del estanque.</i> | La forma inútil en la que el hombre trata de revertir las consecuencias de sus acciones. | Woyzcek regresa al bosque donde ocurrió el asesinato. Busca en un estanque el arma homicida, pero sin encontrarla. Se desespera. Su histeria se acrecienta porque las prostitutas recrean las voces de su mente, las cuales lo confunden y se burlan de él. |
| | <i>5.- Un hermoso asesinato.</i> | Toda la humanidad como cómplice de las atrocidades de nuestro mundo. | Las prostitutas caminan entre el público, preguntando si han visto el cadáver. María muerta esta en el centro del escenario, pero nadie la |

| | | | |
|---|--|--|---|
| | | | <p>ve. Se invita a que los espectadores indiquen donde está el cadáver. Finalmente, lo encuentran.</p> |
| <p>7ª Parte.- En donde el actor se rebela y todas luchamos para que regrese Woyzcek y acaba la obra.</p> | | <p>El ser humano que ha decidido vivir en la humillación y denigración está condenado a repetirse, victimizarse y estar en manos del poder que él mismo ha creado y fortalecido.</p> | <p>Gran rompimiento: La ficción de la historia de Woyzcek se rompe totalmente. El actor que lo interpreta desea desesperado escapar del teatro, pero las mujeres lo sojuzgan. Traen puesta su pasamontañas. La Pregonera se transforma ahora en la jefa tiránica de la representación. Mientras las mujeres torturan a Woyzcek, éste establece un diálogo con La Pregonera, cuyo tema principal es la forma en la que el poder denigra al hombre y la aparente incapacidad de cambiar esa situación. La denigración final será el aniquilamiento de la humanidad de Woyzcek y su aceptación de continuar representando esta obra de teatro, bajo la tiranía del poder representado por las prostitutas.</p> |

CONCLUSIONES.

La propuesta escénica de El circo de la paloma decapitada en relación con los objetivos éticos de la labor teatral.

El Circo de la Paloma decapitada fue para nosotros el trabajo universitario con el que concluíamos nuestra formación, por lo que los aspectos éticos no podían quedar de lado. El proceso de puesta en escena nos reveló la complejidad de un proceso profesional, pero descubrimos con agrado que trabajar así fue primordial para empezar a consolidar nuestra compañía teatral que en la actualidad sigue trabajando.

Sin embargo, y es pertinente decirlo, las premisas y reflexiones son personales. Pero nos dimos cuenta que es necesario profundizar más en la ética teatral, de tal manera que sea tema de discusión constante para que algún día pueda ser incorporada a los planes de estudio en las escuelas profesionales de teatro. Porque nuestra labor no se profesionalizará si no comprendemos nuestras responsabilidades éticas frente a nosotros mismos, nuestro trabajo, compañeros de trabajo y, sobre todo, con los espectadores y nuestra sociedad.

Las premisas éticas que hemos delimitado en el presente trabajo son una gran ayuda para comprender el proceso de nuestra escenificación, ya que nos brinda una serie de parámetros para estructurar dicho proceso, además que son un referente acerca de las diversas responsabilidades que como directores nos competen. Los objetivos éticos de la labor teatral, a nuestro modo de ver, fueron muy útiles para concretizar nuestra propuesta. Son los puntos que debimos esclarecer previamente al inicio de la escenificación. La exposición de una propuesta escénica puede empezar con dichos aspectos ya que así se sustentará nuestro trabajo porque surge de necesidades humanas y de responsabilidades éticas. A continuación, y como forma de compartir la manera en la que se pueden aplicar las premisas éticas para delimitar una propuesta escénica, explicamos la forma en la que nos guiaron para fundamentar nuestra escenificación:

- ***Reivindicar al ser humano.*** El contenido del discurso teatral de *El circo de la paloma decapitada* – el poder denigra al hombre, pero el poder somos nosotros- tiene pertinencia porque surge de un contexto en donde la esencia humana ha quedado fuertemente afectada.

El ser humano contemporáneo se caracteriza por su alienación y fragmentación, pero más importante tal vez es su exacerbado hedonismo que lo lleva a una falsa búsqueda para encontrarse, definirse, comprenderse. En particular, el ser ciudadano se presenta como el ejemplo por antonomasia, porque la burbuja en la que vive, rodeada de edificios, contaminación y marginación, le hace vivir su existencia de una forma vacía como sus aspiraciones y relaciones con los demás.

El poder, como característica primordial para comprender la naturaleza humana, se presenta en nuestros días, sobre todo en los aspectos político-económicos, como la forma más violenta de denigración. Nuestra propuesta escénica, por tanto, a partir de la exposición de la forma en la que el poder se ejerce, es una manera en la que comprendimos una faceta de nuestra realidad emergente a transformar, sobre todo porque implica la reivindicación del ser humano en un contexto social que nos es adverso.

- *Reivindicar al ser social.* El universo planteado en nuestra puesta en escena deseó mostrar una realidad social que aplasta al individuo. El ente social es reflejado como un poder aplastante guiado por la corrupción del poder en lo político, científico y sexual. El individuo, representado por Woyzcek, es en nuestra propuesta una célula inútil si no se transforma para los fines últimos del poder, aniquilando toda esperanza y razón para existir.

Esta visión de la realidad tiene como objetivo expresar el conflicto entre lo individual y lo social, porque si bien Woyzcek es humillado y denigrado, lo hace por decisión propia. Los diversos personajes que ejercen el poder sobre él, son ridiculizados en nuestro universo para observar sus contradicciones, porque las contradicciones de los que están en el poder también son de la sociedad y de los individuos.

Nuestra escenificación quiso contribuir a reivindicar al ser social en el sentido que debemos asumir que lo colectivo no es algo externo a nosotros. Responsabilizarnos de ello implicaría no victimizarnos y reconocer que los individuos somos los motores de lo social. Así mismo, expresamos en nuestro universo escénico las formas en las que el poder se ejerce actualmente, en donde todo sentido de humanidad ya es inexistente. La mayor pretensión que deseamos es que nuestra escenificación detonara en el espectador la capacidad de entender y sentir las

posibilidades y puentes que tenemos para construir y reparar los errores del ente social que nosotros hemos creado.

- ***Complejizar los vínculos con el mundo.*** Dado el ensimismamiento del ser contemporáneo, nuestra mirada sólo ve a un lado. Su percepción del mundo es muy limitada, de la misma forma en la que se es desconocido a sí mismo. El espectador principal de nuestro espectáculo es el ciudadano, por lo que pretendimos, junto con él, vivir una experiencia teatral vibrante que nos hiciera entender la importancia de complejizar los vínculos con nuestra realidad. La primera forma en la nos propusimos lograrlo fue confrontando al espectador con un universo provinciano, mostrándole un contexto del cual surge pero que ha olvidado. Una realidad que está presente y que, incluso, puede ser más difícil de sobrellevar que una vida citadina. Así, la experiencia teatral guiará al espectador de una manera crítica y sensible para enfrentarse a un mundo que le es ajeno.

Nuestra puesta en escena recrea la historia de Woyzcek en dicho contexto rural. El uso de los recursos brechtianos nos fueron muy útiles para conseguir mostrar las distintas facetas e implicaciones de nuestro discurso, ayudando así a que la experiencia teatral nos permita entender de distintas formas lo que ocurre a nivel escénico. Complejizar los vínculos con el mundo, se pretendió en nuestra propuesta porque fue el espacio para entender lo nuestro a partir de algo aparentemente ajeno.

- ***La alteridad como parámetro constante.*** En el hecho escénico, la comunicación se logró siempre a partir del otro: espectador-actor. Incluso, podemos decir que el teatro es un espacio en donde la relación entre los seres humanos se vuelve más intensa y, por lo tanto, más profunda. En relación a nuestra propuesta, la relación espectador – actor se presenta en dos maneras. La primera es dentro de la convención de personaje, por lo que principalmente su relación es emocional. La otra manera es con el rompimiento de dicha convención, en donde el actor se quita su máscara de personaje para relacionarse de frente con el espectador para exhortarle o explicarle las implicaciones de lo que está viendo. Su relación es más racional.

El parámetro que marca el otro (actor) es así doble, porque a partir de ese juego emoción-razón, se deseó que el espectador se confrontara constantemente consigo mismo. La exposición del otro es un acto generoso que permite ser el

vehículo para la comprensión sensible y racional de nosotros mismos. El principal material para ello es el trabajo actoral, pero el espectador lo completa con su propia experiencia de vida. Actor y espectador, ambos parámetros uno del otro, son un equipo que se junta en un espacio para entenderse y sentirse.

- *Entender al otro, sentir al otro.* Es por ello que la influencia de Bertolt Brecht para asumir la dirección escénica de nuestro espectáculo nos ayudó a entender, sobre todo, de qué manera el teatro puede generar esa experiencia doble: entender-sentir. El despojo del sentimentalismo que propone Brecht es una manera de incorporar en la experiencia teatral la razón, porque una puesta en escena que apuesta solamente por lo racional se puede volver aburrida y con poca capacidad de generar en el espectador una experiencia compleja.

La razón y la emoción han estado divididas, y más en nuestro tiempos donde nos vivimos fragmentados. Una experiencia teatral que nos vincule con dicha complejidad humana es una pretensión que, para nosotros, ya es una responsabilidad ética, por el hecho que, tras analizar nuestro contexto, hemos comprendido que puede ser una forma en la que a través de nuestro oficio, podemos contribuir a la evolución del ser humano.

Además, la premisa general del proceso de escenificación fue siempre la idea de entender y sentir al otro en el acto creativo, porque así podríamos generar un universo escénico con sentido de grupalidad, una experiencia compartida alimentada con la propuesta de todos. Técnicamente, fue un reto interesante porque nos planteamos las maneras en las que el actor podría desarrollar una sensibilidad para entenderse y sentirse siempre a partir de su cuerpo y la complejidad que implica. El entrenamiento que desarrollamos tenía como fin dicho objetivo, en donde explotamos al máximo la conciencia corporal del actor, sus emociones y pensamientos para después jugar con ellos y dar paso a la subjetividad y libertad.

- *El teatro, como actividad cultural inmersa en su contexto; lo cuestiona y presenta propuestas.* Como hemos explicado, la concepción de nuestro espectáculo surge de la confrontación con nuestra realidad. Un hecho en particular, la guerra en Irak, originó en nosotros toda una serie de preocupaciones y necesidades que debíamos entender. Toda nuestra investigación nos llevó a comprender que dicha guerra tuvo lugar por la forma en que el poder utiliza al ser humano, denigrándolo y arrancándole toda esencia.

Decidir realizar una escenificación también nos obligó a comprender el papel que juega el teatro como actividad cultural en nuestro contexto. Particularmente, observamos que la sociedad ignora la actividad teatral, por lo que no podrá reconocer en ella, por ahora, un vehículo sensible para la comprensión de lo humano. Además, las políticas culturales tienden a apoyar solamente a un sector reducido del gremio teatral. Es así que observamos que la actividad teatral universitaria se encuentra muy limitada en cuanto a los espacios y apoyos. Fue así que decidimos buscar nuestros propios espacios en donde nos encontráramos con las personas que no suelen ir al teatro para invitarlos a ser espectadores de un teatro que habla de ellos.

Cuestionar nuestro contexto fue una premisa muy importante ya que el texto dramático que conformamos nos retaba a ello. Cuando iniciamos nuestra escenificación y durante la temporada teatral, México vivía un período político muy intenso por las elecciones presidenciales del 2006 que se avecinaban, por lo que nuestro espectáculo fue una manera de contribuir a dicho debate que no sólo se limitaba al campo político, sino al humano en general.

Sin embargo, no basta para nosotros expresar las contradicciones de la realidad humana. Hemos comprendido que es nuestra responsabilidad ética ofrecer con nuestra labor propuestas para propiciar el cambio. Particularmente con nuestro espectáculo, dichas propuestas no eran explícitas, sino que la escenificación se estructuró de forma tal que el espectador asumiera la responsabilidad de construir nuevas maneras de relación con el mundo y los demás. La ventaja de esta premisa es que no se parte de mostrar "*lo correcto*" o lo que *se "debe hacer"*, por lo que el espectador se confrontará con su esquema de valores para tomar una decisión, para la cuál se le intentó ofrecer toda una serie de sugerencias y opciones.

De esta manera es que compartimos una serie de preocupaciones que se originaron de la pregunta: ¿cómo pensar una ética del director de escena, cuando nuestro contexto es indiferente a ésta?

Acercarnos a nuestro contexto fue de vital importancia porque nuestra aportación al teatro está inmersa en una realidad en donde el arte teatral ya no parece tener lugar. Hemos podido compartir, de igual forma, la influencia de dos autores destacados - Stanislavski y Brecht- en nuestra concepción de la ética teatral.

El proceso de puesta en escena de *El circo de la paloma decapitada* nos fue útil para concretizar nuestras reflexiones en una técnica para guiarnos en futuras escenificaciones. La teoría se convirtió así en praxis que, sin embargo, necesitamos reflexionar aún más a profundidad para comprender la complejidad del teatro y su función social que es su base, su esencia y su razón.

La formación académica no contempla oficialmente un aspecto que consideramos pertinente para la profesionalización de la labor teatral: la ética. Dicho alejamiento u olvido responde a un desinterés generalizado por lo humano. En nuestros tiempos, la indiferencia del hombre hacia el hombre ya invade varios terrenos, desde lo evidentemente político y económico hasta las sutilezas de nuestra vida cotidiana.

El teatro, como actividad cultural de profundo sentido humano, no puede ser indiferente e incapaz de enfrentarse a dicha problemática ya que nuestra labor se caracteriza por ser el espacio de controversia de nuestra naturaleza. Además, dicha carga ética de nuestro oficio no sólo es propia de sus objetivos, sino que le pertenece también a los procesos creativos que culminan en una puesta en escena. Reflexionar en torno a la ética teatral, y la de la dirección escénica en particular, es una necesidad para superar la crisis que vive el teatro en nuestros tiempos.

La indiferencia generalizada de nuestra época no es gratuita. Podemos rastrear sus razones desde el origen del pensamiento moderno. Sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, observamos con contundencia la consolidación del pensamiento positivista que apostó demasiado a la razón, la ciencia y el progreso. La consecuencia fue un poder aplastante y colonizante fuera de todo interés humanista. El siglo XX y XXI se presentan, por tanto, como la apoteosis de la denigración humana y destrucción de nuestro entorno.

El sentimiento de desesperanza invade la vida, por lo que el ser contemporáneo se torna hedonista y vacío, consumiendo su existencia con los productos y los *mass media*. Su mayor obstáculo es la incapacidad de relacionarse con lo externo a él: su entorno y los demás. Los lazos con el otro se encuentran en el plano material y superficial. Su mirada está ciega a la diversidad, a lo distinto, ya que ha cedido a los estereotipos y formas de vida que el estado y los medios fomentan con tanto interés.

Sin embargo, una reflexión profunda de la ética nos permitirá encontrar los puentes de relación con los demás y nosotros mismos, en un contexto en donde lo humano ya no parece ser. Las diversas propuestas de una nueva ética surgen en el marco del pensamiento posmoderno, en donde se cuestionan los metarelatos incuestionables. La posmodernidad puede reflexionar en torno a dos vertientes. Una de ellas se caracteriza por justificar el fin de la historia, por lo que al ser humano no le queda más que repetirse. Dicha postura genera una desesperanza e indiferencia ante la vida. Sin embargo, otra corriente de la posmodernidad cuestiona nuestro sistema de vida en beneficio de la misma.

En este marco se encuentra la propuesta de una ética de la pasión humana: no basta con entender al otro, sino sentirlo.

Dicha propuesta es pertinente para entender las necesidades de nuestra época. Integrarla como base para la ética teatral nos parece necesario porque pone en escena la participación del otro, lo cual en nuestro trabajo es imprescindible, ya que la puesta en escena es el resultado de un entramaje complejo de relaciones que son dirigidas al espectador.

Al rastrear en la historia del teatro, encontramos que las reflexiones de Constantin Stanislavski y la labor de Bertolt Brecht son ejemplos por antonomasia de la manera en la que se aplica la ética en el trabajo teatral. Stanislavski, como pionero en dichas reflexiones, nos alerta sobre todo en la disciplina de los integrantes del equipo de trabajo y en su responsabilidad conjunta de crear un colectivo y todo lo que ello implica. Así mismo, observamos con Brecht la manera en la que el teatro surge de una profunda necesidad humana en relación a su contexto. Con ello, podemos reconocer que nuestra labor tiene que plantearse objetivos claros frente al espectador y a la realidad. La coherencia en su pensar y hacer le permitió a Brecht conseguir dichos fines.

Al apoyarnos en la ética de la pasión humana y las aportaciones de Stanislavski y Brecht pudimos delimitar algunas premisas para la construcción de una ética del director teatral. Cabe resaltar que dicha propuesta tiene como origen una comprensión de una ética para nuestros tiempos, y no una que compete solamente a fines teatrales o artísticos.

Por tanto, las responsabilidades éticas del director de escena se encuentran en dos planos, el primero tiene que ver con el proceso de escenificación: crear lazos de expresión y comunicación con los otros, comprender la necesidad de fomentar un colectivo y, en particular, ayudar al actor para conseguir la expresión de la naturaleza humana a partir de su cuerpo, voz, pensamiento, emociones y sentimientos.

El segundo plano tiene que ver con los objetivos de la puesta en escena. **El director de escena como el responsable de la concepción, diseño y ejecución en tiempo, espacio, luz, sonoridad y elemento humano de la expresión del contenido del discurso teatral.** Por tanto, reconocer como responsabilidad la creación de un discurso es reconocer que el teatro puede comunicar y expresar aspectos de la naturaleza humana, porque no todo está dicho o todo no está dicho de la misma manera.

En este mismo plano destaca la **responsabilidad ética con el espectador**, porque es el elemento con lo que el hecho escénico se complementa. Es la verdadera otredad imprescindible. Como interlocutores y compañeros de juego, juntos en un trato humano en donde apelamos a nuestras capacidades intelectuales, perceptivas y expresivas, retroalimentándonos mutuamente en un hecho escénico intenso, **uno de los pocos lugares en donde actualmente podemos relacionarnos, con esa complejidad, con nuestros semejantes.**

Bibliografía

BARBA, Eugenio, **Anatomía del actor: Diccionario de antropología teatral**, Trad. Bruno Bert, México: SEP, c1988, Colección escenología, 252 pp.

BARBA, Eugenio, **La canoa de papel: Tratado de antropología teatral**, Trad. Rina Skeel, México: Grupo editorial gaceta, c1992, Serie: Colección escenología, 268 pp.

BAUDRILLARD, Jean, **Las estrategias fatales**, Trad. Joaquín Jordá, 5ª ed., Ed. Anagrama, Barcelona, 1997, Colecc. Argumentos No. 74, 207 pp.

BENJAMÍN, Walter, **Tentativas sobre Brecht**, Trad. Jesús Aguirre, 2ª ed., Ed. Taurus, España, 1999, Serie Teoría y Crítica literaria, 153 pp.

BRECHT, Bertolt, **El compromiso en Literatura y arte**, Trad. J. Fontcuberta, 2ª ed., Barcelona, Ed. Península, 1984, Colec. Historia/Ciencia/Sociedad No.102, 454 pp.

BRECHT, Bertolt, **Escritos sobre teatro**, Trad. Jorge Hacker, Buenos Aires: Nueva Visión, c1970, 2 v.

BRECHT, Bertolt, **La política en el teatro**, Trad. Barbara Kügler, Betti Linares, Marisa Barreno, Ed. Alfa Argentina, Buenos Aires, 1970, 521 pp.

BROOK, Meter, **El espacio vacío: Arte y técnica del teatro**, Trad. de R. Gil Novales, Barcelona: Península, 1973, 200 pp.

CASTRI, Massimo, **Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud, Akal**, 1978, 254 pp.

CHIARINI, Paolo, **Bertolt Brecht**, Trad. Jesús López Pacheco, 1ª ed., Barcelona, Ed. Península, 1969, Colecc. Historia/Ciencia/ Sociedad No. 35, 296 pp.

COBO SUERO, Juan Manuel, **Ética profesional en ciencias humanas y sociales**, Pie de Madrid: Huerga & Fierro, 2001, 215 pp.

CANFIELD, Curtis, **El arte de la dirección escénica**, Trad. Leonor Tejada, México, Diana, 1970, 362 pp.

DESUCHÉ, Jacques, **La técnica teatral de Bertolt Brecht**, Introd. Richard Salvat, Oikos-Tau, 1968, 146 pp.

DORT, Bernard, **Lectura de Brecht**, Trad. Juan Viñoly, 1ª ed., Ed. Seix Barral, Barcelona, 1973, 279 pp.

FITÉ I BORGUÑÓ, Salvador, **La dirección escénica**, Barcelona: La Galera, 1992 Series (Taller de teatro 9), 611 pp.

GUARIGLIA, Osvaldo Norberto, **Una ética para el siglo XXI: ética y derechos humanos en un tiempo posmetafísico**, Buenos Aires, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, 159 pp.

GUERRA GONZÁLEZ, María del Rosario, **Ética, globalización y dignidad de la persona**, Toluca, Dirección de Vinculación Investigación-Sociedad, [2002?], 212 pp.

HELLER, Agnes, Teoría de los sentimientos, Trad. Francisco Cusó, México, Fontamara, 1989, 315 pp.

HORMIGÓN, Juan Antonio (Selección y notas), Brecht y el realismo Dialéctico, Trad. Ocina y Mariano Anís, 1ª ed., Madrid, 1973.

HORTAL ALONSO, Augusto, Ética general de las profesiones, Bilbao, Desclee de Brouwer, 2002, 278 pp.

JONSON, Rodrigo, Brecht en México a cien años de su nacimiento, 1ª Ed., México, La Cía Perpetua, INBA, CITRU, UNAM, 1998, Colección Textos de Teatro y Danza, Tomo 1, 158 pp.

LIPOVETSKY, Gilles, Metamorfosis de la cultura liberal: ética, medios de comunicación, empresa, Trad. Rosa Alapont, Barcelona, Anagrama, 2003, 128 pp.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, Sobre Arte y Revolución, 1ª ed, Grijalbo, México, 1979, Colec. Textos Vivos, 75 pp.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, Ética, México, Grigalbo, 245 pp.

SCHECHNER, Richard, El teatro ambientalista, Trad. Alejandro Bracho, 1ª ed, Árbol Editorial, 1988, México, Coordinación de Difusión Cultural UNAM, 421 pp.

VALCARCEL Y BERNALDO DE QUIROS, Amelia, Ética contra estética, Barcelona, Crítica, 175 pp.

MARITAIN, Jacques, The responsibility of the artist, New York, Charles Scribner, 1960, 120 pp.

STANISLAVSKI, Constantin, Ética y disciplina: método de acciones físicas: propedéutica del actor, Comp. Edgar Ceballos, Trad. Margherita Pavia, Ricardo Rodríguez, México: Gaceta, 252 pp.

PRINCIPIOS DE DIRECCIÓN ESCÉNICA, Comp. Edgar Ceballos, Hidalgo: Gobierno del Estado de Hidalgo: Instituto Hidalguense de la Cultura, Gaceta, 686 pp.

Tesis y tesinas.

Licenciatura:

CANTE VALENCIA, Alfredo, La pertinencia de la ética en tiempos de la globalidad, México, 2001, Tesis Licenciatura (Licenciado en Filosofía), UNAM, FFyL, 83 pp.

ESCOBEDO, Oscar Javier, La responsabilidad del actor, México, 1994, Tesis Licenciatura, ENAT.

GARCÍA-ARTEAGA AGUILAR, Ricardo, El estudio dramático de Galileo Galilei de Bertolt Brecht previo a la puesta en escena, México, 1994, Tesis Licenciatura (Literatura Dramática y Teatro), UNAM, FFyL, 128 pp.

GRANADOS González, Georgina Sobre la ética actoral, México, 1990, Tesis Licenciatura, ENAT.

LEÓN CELIS, Jessai, Ética del actor, México , Tesina Licenciatura, ENAT.

ROSMALÉN FARIAS, Johanna Marijke Consuelo Van. Frente a una puerta que dice vacío: el fin de la Historia en Francis Fukuyama, Jean Baudrillard y la posmodernidad, México, 2002, Tesis Licenciatura (Licenciado en Historia), UNAM, FFyL, 201 pp.

SÁNCHEZ ALVARADO, José Alejandro. El debate en torno de los conceptos de modernidad y posmodernidad en el pensamiento filosófico contemporáneo, México, 1995, Tesis Licenciatura (Licenciado en Filosofía), UNAM, ENEP Acatlán, 178 pp.

VÁZQUEZ BENÍTEZ, Leonel, Comparación de las teorías de actuación de Bertolt Brecht y Constantin Stanislavski, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1996, 135 pp.

Maestría:

LAGE CASTRO, Susana Beatriz. Posmodernidad en el Teatro Latinoamericano, México, 2001, Tesis Maestría (Maestría en Letras-Literatura Iberoamericana), UNAM, FFyL, 107 pp.

SANTIESTEBAN BACA, Luis César, La ética en el centro de la controversia modernidad-posmodernidad, México, 1992, Tesis Maestría (Maestría en Filosofía), UNAM, FFyL, 115pp.

ZAHAR VERGARA, Alfonso. Conceptos de ética ontológica, México, 1951, Tesis maestría (Maestra en Filosofía), UNAM; FFyL, 98 pp.

Doctorado:

ÁLVAREZ ARGÜELLES, Luz María, Ética y dialéctica, México, 2005, Tesis Doctorado (Doctorado en Filosofía), UNAM, FFyL, 173 pp.

LINARES, SALGADO, Jorge Enrique, Principios de una ética para el mundo tecnológico, México, 2004, Tesis Doctorado (Doctor en Filosofía), UNAM; FFyL, 411 pp.

SERRANO CARRETO, Pedro Francisco Enrique, Ética y Estética en la poesía de la modernidad: T.S. Eliot y Octavio Paz, México, 1998, Tesis Doctorado, (Doctorado en Letras), UNAM, FFyL, 410 pp.

Anexos.

Anexo 1. El Circo de la paloma decapitada. Conformación del texto dramático.

Anexo 2. Notas de periódicos y revistas.

Anexo 3.- Ejercicios realizados en las etapas de ensayos.

Anexo 4. Imágenes.

Anexo 5.- Ficha técnica.

Anexo 6.-. Fotografías del espectáculo.

El Circo de la Paloma Decapitada.*

Conformado con los textos: *Woyzcek* de Georg Büchner, fragmentos de *1984* de George Orwell y poemas de Bertolt Brecht.**

Adaptación: Edgar A. Uscanga

1ª Parte. En donde *Woyzcek*, entregado a sus alucinaciones, es engañado.

Preámbulo. *Obscuridad.*

Obscuridad total. Se oyen voces.

- Bueno, por allí se va a la ciudad. Esto está tan oscuro.
- Vas a quedarte aquí. Ven, siéntate.
- ¡Si tengo que irme!
- No ibas a llegar muy lejos.
- ¿Pero qué es lo que tienes?
- ¡Sabes cuánto dura ya lo nuestro, Maria?
- Para Pentecostés hará dos años.
- ¿Sabes cuánto va a durar aún?
- Tengo que irme. Está cayendo relente.
- Tienes frío, Maria, 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.
- ¿Qué estás diciendo?
- Nada.
- ¡Qué roja está la luna!
- Como un cuchillo ensangrentado.
- ¿Qué te traes entre manos? ¡Estás tan pálido! ¡Por el amor de Dios! ¡Socorro!
- ¡Toma esto! ¡Y esto! ¿Es que no sabes morirte? ¡Así! ¡Así! ¡Aún sigue moviéndose! ¿Todavía no? ¿Todavía no? ¿Estás muerta? ¡Muerta, muerta!

Grito ahogado, solo hay obscuridad.

* La versión a partir de: *Woyzcek* de Georg Buchner. Versión para la ópera. Poemas de Bertolt Brecht: *La loa de la dialéctica, Canción del autor dramático, Loa del estudio, O todos o ninguno, A los hombres futuros, Canción de San Jamás*, en Poemas y Canciones. Versión de Jesús López Pacheco sobre la traducción directa del alemán de Vicente Romano. Fragmentos de *1984* de George Orwell en la traducción de J.A. Silva Villar.

** Las siguientes tipografías indican las diversas fuentes literarias con las cuáles se conformó el texto dramático:

- 1.- *Woyzcek*, de Georg Büchner.
- 2.- *Poemas de Bertolt Brecht*
- 3.- Fragmentos de *1984* de George Orwell
- 4.- **Incorporaciones nuestras.**

1.- La feria.

Pregonera.- *Somos actores. Mostramos lo que hemos visto. Y hemos visto mercados de hombres donde se comerciaba con el hombre. Esto es lo que, nosotras, mostramos.*

Cómo se reúnen en habitaciones para hacer planes a base de porras de goma o de dinero, cómo están en la calle y esperan, cómo unos a otros se preparan trampas llenos de esperanza, cómo se citan, cómo se ahorcan mutuamente, cómo se aman, cómo delienden su presa, cómo devoran... Esto es lo que mostramos.

Referimos las palabras que se dicen. Lo que la madre le dice al hijo, lo que el empresario le ordena al obrero, lo que la mujer le responde al marido. Palabras implorantes, de mando, de súplica, de confusión, de mentira, de ignorancia... Todas las referimos.

Nosotras somos mujeres que de pueblo en pueblo mostramos a los demás lo que nuestros ojos ven, lo que los ojos no pueden negar, lo que vivimos. Hemos observado cómo el hombre come y bebe al hombre. Nuestra única intención es que nos oigan, a pesar que ustedes nos han rechazado porque le ponemos precio a nuestro cuerpo y sudor. Pero, ¿caso ustedes no lo hacen? Para ello, hemos preparado una representación con nuestros humildes recursos, con telas burdas y mal cocidas, pero la voz es auténtica, es nuestra voz y su voz.

Hemos oído una historia que pasó hace mucho tiempo, es la historia del soldado Franz Woyzeck y de cómo su mujer prostituta, en esto nos es grata, lo engañó con la guapa Tambor mayor, y de cómo la Tambor Mayor lo golpeó en la taberna y de cómo la Capitana se burlaba de sus ingenuidad infantil y de cómo la Doctora hacía misterio experimente científico y de cómo solo le daba de comer chícharos y de cómo su amiga Andrés lo ignoraba y prefería cantar y de cómo sufría alucinaciones que nadie nunca entendió y de cómo finalmente, bajo una luna roja, asesinó a María la infiel en un arrebato de celos, matando con ello lo poco de humanidad que le quedaba.

Para ello, nosotras jugaremos a interpretar varios personajes... ¿caso ustedes no lo hacen? Pero nuestro protagonista será interpretado por un actor que encontramos un día en un pueblo, estaba amarrado y sufría delirios. ¡Perfecto para nuestro propósito! Nos disculpamos de antemano porque su brutalidad y locura a veces le impiden interpretar su papel. Al final de cada función se rebela y no quiere actuar. Por eso, hemos echado mano de algunos truquitos que a lo largo de la representación podrán legitimar. Esperamos que al final de este entretenimiento sus aplausos sean generosos. ¡Empieza la representación!

¡Señoras! ¡Caballeros! Vean ustedes la criatura tal y como Dios la formó: nada, nada de nada. Vean ahora el arte. Anda derecho, lleva levita y pantalón, lleva un sable. ¡Así! Haz una reverencia. Así se hace. ¡Echa un beso! Entiende de música. Señoras y caballeros, vean aquí presentes al caballo astronómico y estos bonitos canarios cantores: son los favoritos de todos los potentados de Europa y miembros de todas las sociedades científicas. Le leen el porvenir a todo el mundo, cuántos años tiene uno, cuántos hijos, qué enfermedades; sabe disparar con pistola y andar a la pata coja. Educación, sólo educación, tienen un raciocinio animal o más bien una animalidad dotada de raciocinio. No es una bestia irracional, como tantas personas, a excepción del distinguido público. ¡Pasen señores! ¡Empieza la función, el comienzo del comienzo va a dar comienzo inmediatamente! Vean los adelantos de la civilización. Todo progresa, el caballo, el mono, el canario. El mono ya es un soldado, todavía no es mucho, el escalón más bajo del género humano. Principia la representación. ¡El inicio, el inicio! ¡El comienzo va a dar comienzo inmediatamente! (Muestra a Woyzeck) ¡Muestra tu talento! ¡Muestra tu raciocinio animal! ¡Avergüenza a la sociedad humana! Caballeros, este animal que ven ustedes aquí, con su cola y sus cuatro pezuñas, es miembro de todas las sociedades científicas, es profesor de nuestra universidad, donde los estudiantes aprenden con él a montar a caballo y a manejar la fusta. Eso era el raciocinio simple. Piensa ahora en el raciocinio doble. ¡Qué haces tú cuando piensas con el raciocinio? Hay algún burro entre los miembros del docto público aquí presente! (Woyzeck sacude la cabeza negando.) ¡Vean ustedes ahora el raciocinio doble! ¡Esto se llama equinosofía! Sí, no es una

bestia sin inteligencia, es una persona. Un ser humano, un ser humano animal y sin embargo un bruto, una bestia. Y ahora estás avergonzando al docto público. Vean ustedes, este bruto sigue siendo naturaleza, naturaleza en estado bruto. Aprendan de él. Pregunten al médico, es altamente perjudicial. Se ha dicho: hombre, sé natural, estás hecho de polvo, arena, lodo. ¿Y tú quieres ser más que polvo, arena, lodo? Vean ustedes qué raciocinio, sabe hacer cuentas, asesinar, y sin embargo no sabe contar con los dedos, ¿por qué? Simplemente, no sabe expresarse, ni explicarse, es un ser humano metamorfoseado.

2.- La cabeza que rueda.

Pregonera.- ¡Pobre Woyzcek! En un campo raso, muy lejos de la ciudad, Woyzcek acompañaba a Andrés mientras descansaban. Pero llegaron de nuevo esas ideas locas a la cabeza de nuestro protagonista, sus prejuicios animales le hacían creer que eran verdad. Andrés lo sabía, pero solo cantaba para ahuyentar esas ideas de su mente. Pero algunos dicen que cantaba para acallar al miedo.

Woyzcek.- Sí, Andrés. Durante el tiempo que se tiene noticia, el mundo fue habitado por tres clases de sujetos: altos medios y bajos. La estructura de la sociedad no ha sufrido cambios. Los objetivos de los tres son absolutamente irreconciliables. Andrés, ahora ya lo sé. ¡Silencio!

Andrés.- *(Canta)*
Dos liebres estaban allá:
Comieron las hierbas tan verdes...

Woyzcek.- ¡Silencio! ¡Algo anda por ahí!...la histeria bélica es continua y universal, y las violaciones, los saqueos, la matanza de niños, la esclavización de poblaciones enteras...

Andrés.-...comieron las hierbas tan verdes
Y el prado sin hierbas está.

Woyzcek.-...y las terribles represalias contra prisioneros de guerra llegan al extremo de quemarlos vivos, considerándolos normales...

Andrés.- Tengo miedo.

Woyzcek.- En los centros civilizados la guerra solo alude a la permanente falta de víveres y alguna que otra bomba cohete que causará una veintena de víctimas. ¡Andrés!

Andrés.- ¿Qué?

Woyzcek.- ¡Di algo! ¡Andrés! Para entender la naturaleza de la guerra actual hay que pensar en primer lugar que tal guerra no puede tener un triunfador definitivo...

Andrés.- ¿Todavía lo oyes, Woyzcek?

Woyzcek.- ...de haber un objetivo para la guerra sería el dominio del trabajo. Quieto, todo está quieto, como si el mundo estuviese muerto.

Andrés.- ¿Oyes? Están batiendo el tambor. ¡Debemos irnos!

3.-Siete pares de calzones de cuero.

Pregonera.- Esta escena es muy importante ya que observamos el génesis de la lujuria. Ese instante congelado en donde sabemos que vamos a pecar. María, la gran prostituta, estaba a punto de enfrentarse a sus creencias, a su Dios. ¿Cuándo llegará el día en que nuestros ojos, clavados en el huerto del deseo, no sean tallados por las lágrimas de la culpa? Esto, lo aprendería esta mañana María. María, María, la gran prostituta.

María.- *(Mece a su hijo en sus brazos)*.- A – a – a – a... ¿Oyes? ¡Ahí vienen! (Se acerca el regimiento, a la cabeza la Tambor Mayor)

Pregonera.- ¡Qué mujer, parece un árbol!

María.- Está plantada en sus dos pies como una leona.

Pregonera.- ¡Eh, qué mirada más amable, vecina! No es costumbre en usted.

María (*canta*).- Las soldados son jóvenes hermosas...

Margarita.- Cómo brillan sus ojos ahora.

María.- ¿Y qué tiene? Lleve los suyos al judío para que los lustre; quizá brillen lo suficiente para venderlos por dos botones.

Pregonera.- ¿Y usted me lo dice? ¿Usted? ¡Ni que fuera una virgen! Yo soy una persona honesta, pero usted, ¡cualquiera sabe que es capaz de mirar a través de siete pares de calzones de cuero!

María.- ¡Pobre diabla! ¡Ven hijito! ¡Que hable la gente! ¡No eres más que el pobre hijo de una puta que haces la alegría de tu madre con tu cara deshonesto! A – a – a. (*Canta.*)

Muchacha, ¿de qué te quejas?
Tienes un hijo, aunque no marido.
¡Eh! ¿Y a mí qué me importa?
Yo canto toda la noche
arrorró, arrorró hijito mío.
Te tengo a ti, aunque no marido.
Desengancha tus seis caballos,
y dales frijoles para comer
no quieren frijoles
ni agua para beber;
sólo aceptan vino fresco,
¡vino fresco han de tener!

Golpean a la ventana.

Pregonera.- Al oír el sonido de la puerta mohosa, María pensaba en la Tambor Mayor, pero la puerta cruzó un animal, un animal muy fiel al amor ideal. Un animal muy fiel al amor paternal.

María.- ¿Quién es? Franz, ¿eres tú? ¡entra!

Woyzcek.- No puedo. Van a pasar lista.

María.- ¡Qué te sucede, Franz? Tienes la cara descompuesta.

Woyzcek.- María, pasó algo otra vez: No hay por qué luchar. Al consolidarse economías autárquicas, la puja por los mercados, causa central de la guerras anteriores, ha perdido sentido, y la competencia por la posesión de materias primas no es ya cuestión de supervivencia.

María: ¡Franz!

Woyzcek.- La riqueza del mundo, y todo lo que se produce persigue fines de guerra, y el objeto de prepararse para una nueva guerra solo es alentar el inicio de una nueva guerra. Tengo que irme... ¡Nos veremos por la noche! Conseguí ahorrar un poco nuevamente. (*Sale*)

María.- ¡Qué hombre!, tan alucinado... ¡Ni siquiera ha visto a su hijo! El día menos pensado se vuelve loco con esos pensamientos. ¿Por qué estás tan inquieto, hijito? ¿Tienes miedo? Cómo oscurece..., una creería estar ciega. Si no, vería la luz del farol. ¡No aguanto más! ¡Me da escalofríos!

4.- ¿Te sale el diablo por los ojos?

Pregonera.- No podríamos decir cuando, pero entre el amanecer del gemido y la noche del sudor, ocurrió lo que ustedes seguramente ya sospechaban.

La Tambor Mayor.- ¡María!

María.- ¡Da unos pasos! Pecho y melena de leona. ¡No hay ninguna así! ¡Estoy orgullosa entre todas las mujeres!

La Tambor mayor.- ¡Si me vieras el domingo, de penacho, guantes blancos! ¡Chingada madre! La Princesa siempre dice: ¡Eres toda una mujer!

María.- ¡Bah! (*Se le acerca*) ¡Mujer!

La Tambor mayor.- ¡Y tú también, toda una hembra!...puta madre, ¿vamos a hacer una cría de tambores mayores, eh?

María.- ¡Déjame!

La Tambor mayor.- ¡Animal salvaje!

María.- ¡Atrévete a tocarme!

La Tambor Mayor.- ¿Te sale el diablo por los ojos?

María.- Qué más da. ¡Todo da lo mismo!

2ª Parte. En donde Woyzcek aprieta los dientes.

1.-Una Rueda de Molino.

Pregonera.- *Con paso firme se pasea hoy la injusticia.
Los opresores se disponen a dominar otros diez mil años más.
La violencia garantiza: "Todo seguirá igual."
No se oye otra voz que la de los dominadores,
y en el mercado grita la explotación: "Ahora es cuando empiezo"
y entre los oprimidos, muchos dicen ahora:
"Jamás se logrará lo que queremos".
Quien aún esté vivo no diga "jamás".
Lo firme no es firme.
Todo no seguirá igual.
Cuando hayan hablado los que dominan,
hablarán los dominados.
¿Quién puede atreverse a decir jamás?
¿De quién depende que siga la opresión? De nosotros.
¿De quién que se acabe? De nosotros también.
¡Que se levante aquél que está abatido!
¡Aquél que está perdido, que combata!
¿Quién podrá contener al que conoce su condición?
Pues los vencidos de hoy son los vencedores de mañana
y el jamás se convierte en hoy mismo.*

Por eso, ahora conocerán a la Capitán, una ratita miedosa en el cuerpo de un valiente león. Le tiene miedo a la vida, al cielo, a la naturaleza y sus reglas; esa Capitana sólo espera el empujón que la tire de la cuerda floja. Incluso Woyzcek, a pesar de su estado, se da cuenta de las contradicciones de los que están en el poder. Si Woyzcek, tonto, sumiso y alucinado se da cuenta, ¿por qué tú te pones en los ojos y en la boca las vendas de la indiferencia ensangrentada?

Capitán.- Despacio, Woyzcek, despacio, una cosa después de otra. Me das vértigo. ¿Qué voy a hacer con los diez minutos que me sobran hoy porque tú terminas antes? Calcula, Woyzcek, aún te quedan por vivir tus treinta hermosos años; ¡treinta años! O sea, trescientos sesenta meses y días, horas, minutos. ¿Qué quieres hacer con esa enorme cantidad de tiempo? Adminístralo bien, Woyzcek.

Woyzcek.- Sí, mi capitán.

Capitán.- Tengo mucho miedo por el mundo cuando pienso en la eternidad. ¡Hay que ocuparse, Woyzcek, ocuparse! La eternidad es eterna, es eterna, eso lo entiendes; pero luego, no es eterna, y es un instante, sí, un instante. Woyzcek, me entran escalofríos cuando pienso que la tierra da un giro completo en un día. ¡Qué pérdida de tiempo! ¿A dónde vamos a parar? Woyzcek, yo ya no puedo ver una rueda de molino sin ponerme melancólico.

Woyzcek.- Sí, mi capitán.

Capitán.- Woyzcek, estás siempre como tan acuciado. Una persona buena no hace eso, una persona buena tiene la conciencia tranquila. Pero, ¡dí algo, Woyzcek! ¿Qué tiempo hace hoy?

Woyzcek.- Malo, mi capitán, malo. Viento.

Capitán.- Ya lo noto, hay algo muy ligero ahí afuera; un viento así me hace el efecto de un ratón. Creo que es algo así como viento norte-sur.

Woyzcek.- Sí, mi capitán.

Capitán.- ¡Ja, ja, ja! ¡Norte sur! ¡Ja, ja, ja! Oh, qué necio eres, horriblemente necio. Woyzcek, no tienes moralidad. Moralidad es cuando uno es moral, ¿comprendes? Es una palabra buena. Tienes un hijo sin la bendición de la iglesia, como dice nuestro muy reverendo sacerdote, sin la bendición de la iglesia; la expresión no es mía. No tienes moralidad, no tienes libertad.

Woyzcek.- La libertad es poder decir libremente que dos mas dos son cuatro. Mi capitán, Dios no va a tenerle en cuenta a la pobre criatura que no le hayan echado el amén antes de fabricarla. El Señor ha dicho: dejad que los niños vengan a mí.

Capitán.- ¿Qué estás diciendo? ¿Qué curiosa respuesta es esa? Me llena de confusión tu respuesta. Cuando yo digo tú, quiero decir, tú, tú.

Woyzcek.- Pobres que somos. Mire usted capitán: dinero, dinero. Quien no tiene dinero... Que uno haya de traer al mundo a otro de su misma condición pensando en la moralidad. Uno es también de carne y hueso. Los pobres siempre somos desgraciados, en este mundo y en el otro. Yo creo que si fuésemos al cielo, tendríamos que ayudar a tronar.

Capitán.- Woyzcek, no tienes virtud, no eres una persona virtuosa. ¿Carne y hueso? Cuando estoy tumbado junto a la ventana y ha llovido y se me van los ojos detrás de esas medias blancas que dan saltitos por la calle... ¡Maldita sea, Woyzcek! , entonces es amor lo que siento. Yo también soy de carne y hueso. Pero, Woyzcek, la virtud, la virtud. ¿Cómo iba yo a pasar el tiempo, si no...? Lo que yo me digo siempre: eres una persona virtuosa, una buena persona, una buena persona.

Woyzcek.- ¡Sí, mi capitán, la virtud! Yo aún no sé lo que es eso. Mire usted, la gente común como yo no tiene virtud, a uno le viene la naturaleza así, sin más; pero si yo fuese un caballero y tuviera sombrero y reloj y una levita inglesa y hablara como los señoritos sí que me gustaría ser virtuoso. Tiene que ser bien lindo eso de la virtud, mi capitán. Pero yo soy un hombre pobre.

Capitán.- Está bien, Woyzcek. Eres una buena persona, una buena persona. Pero piensas demasiado, eso desgasta, siempre estás como tan acuciado. El platicar contigo me ha fatigado mucho. Márchate ahora y no corras tanto; despacio, despacito por la calle.

2.- Brillos.

Pregonera.- Pero a pesar del menosprecio, no sé que hay en cada hombre que cuando el grito es demasiado fuerte, se despierta algo...como la vida. Es por eso que Woyzeck empezaba a sospechar.

María.- *(Se mira en el espejo)* ¡Cómo brillan las piedras! ¿Qué piedras serán? ¿Cómo a dicho él?... Duerme, niño. Cierra los ojos, bien fuerte, más aún; quédate así, a callar o viene a buscarte el diablo.

Niña, cierra los postigos; si no, viene un gitanillo
Que te lleva de la mano
Al país de los gitanos.

Seguro que es oro. Los pobres sólo tenemos un rincón en el mundo y un trocito de espejo, y sin embargo, yo tengo una boca tan grana como las señoras, con esos espejos donde se ven de arriba abajo y con esos caballeros tan guapos que les besan la mano; yo soy sólo una pobre mujer. Niño, a ser bueno, cierra los ojos, el angelito del sueño. Mira cómo corre por la pared, a dormir, o te mira dentro de los ojos hasta dejarte ciego.

Entra Woyzcek, se detiene detrás de María. Ésta, sobresaltada, se lleva las manos a las orejas.

Woyzcek.- ¿Qué te pasa?

María.- Nada

Woyzcek.- Algo te brilla debajo de las manos.

María.- Un pendiente pequeñito, me lo he encontrado.

Woyzcek.- Yo nunca me he encontrado nada así. Y dos a la vez.

María.- ¿Soy acaso una cualquiera?

Woyzcek.- Está bien, María. ¡Cómo duerme el niño! Tómallo por debajo del brazo, la silla le hace daño. Tiene la frente llena de goterones; todo es trabajo bajo el sol, sudar hasta durmiendo. ¡Pobres que somos! Esto es dinero otra vez, María, la soldada y un poco más de mi capitana.

María.- Dios te lo pague.

Woyzcek.- Tengo que irme. Esta noche, María. Adiós.

María. Soy una mala persona. Sería capaz de apuñalarme. ¡Bah! ¿Qué importa el mundo? Todo acaba marchándose al diablo, el hombre y la mujer.

3.-Urea, 0.10

Pregonera.- Woyzcek apretaba los dientes. Pensaba en estos momentos si existe la libertad. ¿La libertad es decir libremente que dos mas dos son cuatro? Piensa en no pensar. Piensa en apretar los dientes y callar. Pero él cree que son así las cosas. Que el silencio es la mejor arma. Pero ahora calla, calla. Vienen de nuevo a su cabeza unos pensamientos inimaginables. Se dirige con la Doctora, quien, como ya hemos explicado, le da comer solo chicharos para satisfacer su curiosidad científica. Pero, ¿cuál es el objetivo de su experimento? No lo sé, por eso espero que hagan sus conjeturas.

Doctora.- ¿Cómo es posible, Woyzcek? Un hombre tan formal.

Woyzcek.- ¿Qué pasa, doctor?

Doctora.- Lo he visto, Woyzcek; has orinado en plena calle, has meado contra la pared como un perro. Y sin embargo, dos centavos diarios. Woyzcek, muy mal. El mundo es malo, muy malo.

Woyzcek.- Pero, doctor, si a uno le viene la naturaleza.

Doctora.- ¡Viene la naturaleza, viene la naturaleza! ¡La naturaleza! ¿No he demostrado yo que el musculus constrictor vesicae está sometido a la voluntad? ¡La naturaleza! Woyzcek, el hombre es libre, en el hombre la individualidad se transfigura en libertad

Woyzcek.- La libertad es decir libremente que dos más dos son cuatro.

Doctora.- *(Ríe)* ¡No poder contener la orina! ¿Ya has comido los chicharos, Woyzcek? Va a haber una revolución en la ciencia, yo voy a hacerla saltar por los aires. Urea, 0.10, clorhidrato de amonio, hiperoxidul. Woyzcek, ¿no tienes que orinar otra vez? Entra ahí e inténtalo.

Woyzcek.- No puedo, doctor.

Doctora.- ¡Pero contra la pared sí orinas! Lo tengo por escrito, tengo el trato en la mano. Lo he visto, con estos ojos lo he visto, yo sacaba justamente la nariz por la ventana para que le entraran bien los rayos del sol y poder así observar el estornudo. No, Woyzcek, no me irrito, irritarse no es sano, irritarse no es científico. Estoy tranquilo, muy tranquilo, mi pulso tiene sus habituales sesenta pulsaciones y te lo digo con la mayor sangre fría. Dios me libre de excitarme a causa de un ser humano. ¡Si al menos fuese una salamandra lo que se le muere a uno! Pero no tendrías que haber orinado en la pared.

Woyzcek.- Mire, doctor, a veces uno tiene como un carácter, como una estructura. Pero la naturaleza es otra cosa. Sabe usted, la naturaleza es algo así como, no se expresarme, como, digamos...

Doctora.- Woyzcek, ¿filosofando otra vez?

Woyzcek.- Doctor, en un mundo en que se trabajaran pocas horas, hubiera suficiente que comer, se habitara casas confortables e higiénicas, con cuarto de baño, calefacción y refrigeración, y cada uno poseyera un auto y hasta un aeroplano, habría de desaparecer la forma mas notoria e irritante de desigualdad. Si la abundancia llegara a todos, no habría ya jerarquía que distinguiera a nadie de otro...

Doctora.- Woyzcek, tienes una aberratio.

Woyzcek.- La primera e inevitable consecuencia de la guerra es la destrucción, no necesariamente de vidas humanas, sino de los productos de trabajo. La guerra es una forma extrema de destruir u hundir en el fondo del mar materiales que en paz perpetua serian empleados para que las masas conocieran el bienestar y el tiempo libre y gracias a ello ganaran lentamente lucidez. Aunque las armas no se usaran para destruir y por ende una gran parte de ellas no fuera destruida, su fabricación es un

método conveniente de utilizar la fuerza de trabajo sin producir nada para el consumo...

Doctora.- Woyzcek, tienes la más hermosa aberratio mentales partialis, segunda especie, con las características más patentes. Woyzcek, voy a darte un aumento. Segunda especie, idea fija, con estado general razonable; ¿haces todo como siempre, sigues afeitando a tu capitán?

Woyzcek.- Sí, señor... siempre será necesario disponer de fanáticos ignorantes y crédulos en el que prive...

Doctora.- ¿Comes solo chícharos?

Woyzcek.- Siempre conforme a sus indicaciones, doctor. El dinero de la comida va para mi mujer... en el que prive el miedo, el odio, la adulación y una perpetua convicción de triunfo...

Doctora.- ¿Sigues prestando servicio en el cuartel?

Woyzcek.- Sí, señor. En pocas palabras, ese hombre poseerá la mentalidad propia de la guerra.

Doctora.- Eres un caso interesante, sujeto Woyzcek, vas a recibir un aumento. Sigue tan dispuesto. A ver el pulso. Sí.

3ª Parte. En donde Woyzcek confirma sus sospechas.

1.-Navaja de afeitar abierta.

Capitán.- Doctora, los caballos me dan mucho miedo. Cuando pienso que las pobres bestias tienen que ir a pie. No corra de esa manera. ¡No menee el bastón de esa forma! Va usted a la carrera detrás de la muerte. Una buena persona que tenga la conciencia tranquila no va tan deprimida. Una buena persona que tenga la conciencia tranquila no va tan deprimida. Una buena persona. Doctor, permítame que salve una vida humana. Va usted como una bala... Doctor, estoy tan melancólico, me entra como una exaltación, tengo siempre que ponerme a llorar cuando veo una casaca colgada de la pared; ahí cuelga.

Doctora.- ¡Hum! Abotargado, adiposo, cuello grueso, constitución apoplética. Sí, capitán, a usted le puede dar una apoplejía cerebral, pero también le puede dar sólo de un lado y quedarse entonces parálítico de un lado; o también, en el mejor de los casos, puede usted quedarse paralizado psíquicamente y seguir vegetando; éstas son más o menos sus perspectivas para las cuatro semanas próximas. Por lo demás, le puedo asegurar que usted constituye uno de los casos más interesantes, y si Dios quiere que su lengua se quede parcialmente paralizada, haremos los más inmortales experimentos.

Capitán.- Doctora, no me asuste, ya ha habido gente que ha muerto del susto, pura y simplemente del susto. Ya veo a la gente con las flores en las manos, pero dirán: era una buena persona, una buena persona... ¡Voto al diablo! ¡Es usted un clavo de ataúd!

Doctora.- ¿Qué es esto, señora capitán? Esto es una cabeza hueca.

Capitán.- ¿Qué es esto, señora doctor? ¡Esto es pura simpleza!

Doctora.- Servidor de usted, señora penacho militar.

Capitán.- Igualmente a sus órdenes, señora clavo de ataúd.

Woyzcek pasa corriendo

Capitán.- ¡Eh, Woyzcek! ¿A dónde vas, siempre con esas prisas? Descansa un poco. Andas por el mundo como una navaja de afeitar abierta, uno se corta si te rozas; 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 cabello largo..., pero, por cierto, a propósito de cabellos largos... ¿qué quería decir yo? Woyzcek, los cabellos largos...

Doctora.- Unos largos cabellos largos, Plinio ya habla de ellos, hay que quitar esa costumbre a las soldados, eh, tú...

Capitán.- A ver...los cabellos largos...Dime, Woyzcek, ¿no has encontrado ningún cabello largo en tu sopera? ¡Eh! Entiendes lo que digo, ¿no? ¿El pelo de una mujer, de una zapatera, de una suboficial, de una..., de una tambor mayor? ¡Eh, Woyzcek! Pero tú tienes una mujer decente. No te pasa como a otros.

Woyzcek.- Sí, señor. ¿Qué me está queriendo decir, mi capitán?

Capitán.- ¡Qué cara pone este hombre! Bueno, no tiene que ser precisamente en la sopa, pero si te apresuras y tuerces la esquina, acaso encuentres uno en un par de labios; un par de labios, Woyzcek, otra vez he sentido el amor. ¿Qué te pasa?, estás blanco como el papel.

Woyzcek.- Mi Capitán, yo soy un pobre diablo...Y no tengo otra cosa en el mundo, mi capitán, si está usted bromeando...

Capitán.- ¿Bromeando yo? ¡A ti te voy a dar yo bromas, mentecato!

Doctora.- El pulso, Woyzcek: breve, duro, arrítmico, desigual.

Woyzcek.- Mi capitán, la tierra quema como el infierno, pero yo estoy helado, estoy helado; el infierno es frío, ¿qué se apuesta? Imposible. Dios, Dios... ¡Imposible!

Capitán.- Eh, tú, ¿quieres que te fusilen, quieres que te metan un par de balas en la cabeza? Me estás apuñalando con los ojos, yo te quiero bien, porque eres buena persona, Woyzcek, buena persona.

Doctora.- Músculos faciales rígidos, tensos, contracciones intermitentes, posición erguida, tensa.

Woyzcek.- Me voy. Son posibles muchas cosas. ¡El hombre! Son posibles muchas cosas. 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 sólo por la coma que separa el sí del no, el sí del no. Mi capitán, ¿sí, no? ¿Tiene culpa el no del sí o el sí del no? Voy a meditar sobre esto.

Doctora.- *(Sale corriendo tras él).* Fenómeno, Woyzcek, aumento.

Capitán.- A mí me produce vértigo esa gente, corre como la sombra de una pata de araña, y el corto va a l trote. El largo es el rayo y el corto el trueno... ¡Ja, ja, el uno a la zaga del otro! No me gusta eso. Las personas buenas no son valientes. Los hijos de perra son valientes. Yo he ido a la guerra sólo para confirmarme en mi convicción de que amo la vida...de eso a ser valiente... ¡Qué ideas le vienen a uno! Grotesco, grotesco.

Pregonera.- Como ven, esa Doctora y esa Capitán están demasiado ocupadas en sus pensamientos. Sólo es cuestión de distraerlas para tomar medicinas para los enfermos y destruir las armas de las inútiles guerras. Pero no es tan fácil como mis palabras pregonan. Esto es la loa del estudio:

*¡Estudia lo elemental! Para aquellos
cuya hora ha llegado
no es nunca demasiado tarde.
¡Estudia el "abc" ¡ No basta, pero
estúdialo. ¡No te canses!
¡Empieza! ¡Tú tienes que saberlo todo!
Estás llamado a ser un dirigente.*

*¡Estudia, hombre en el asilo!
¡Estudia, hombre en la cárcel!
¡Estudia, mujer en la cocina!
¡Estudia, sexagenario!
Estás llamado a ser un dirigente.*

*¡Asiste a la escuela, desamparado!
¡Persigue el saber, muerto de frío!
¡Empuña el libro, hambriento! ¡Es un arma!
Estás llamado a ser un dirigente.*

*¡No temas preguntar, compañero!
¡No te dejes convencer!
¡Compruébalo tú mismo!
Lo que no sabes por tí,
no lo sabes.
repasa la cuenta,
tú tienes que pagarla.
Apunta con tu dedo a cada cosa
Y pregunta: Y esto, ¿qué es?
Estás llamado a ser un dirigente.*

2.-La boca roja

Woyzcek.- *(Mira a María fijamente)* No veo nada, no veo nada. ¡Oh, tendría que verlo uno mismo, tendría uno que poder agarrarlo bien fuerte con las manos!

María.- ¿Qué te pasa, Franz? Estás disparatando, Franz.

Woyzcek.- Un pecado tan gordo y tan ancho. Apesta tanto que se podría ahumar a los ángeles y ahuyentarlos del cielo. Tienes roja la boca, María. ¿No te han salido ampollas? Adiós, María, eres hermosa como el pecado. ¿Puede ser tan hermoso el pecado mortal?

María.- Franz, está delirado, tienes fiebre.

Woyzcek.- ¡Maldita sea! ¿Ha estado parado ahí? ¿Así? ¿Así?

María.- Como el día es largo y el mundo viejo, puede haber muchas personas en el mismo sitio, una después de otra.

Woyzcek.- Lo he visto. Yo le he visto.

María.- Se pueden ver muchas cosas cuando se tienen ojos y no se es ciego y luce el sol.

Woyzcek.- Tú vas a ver.

María.- Bueno, ¿y qué?

3.-Manos calientes

Pregonera.- Woyzcek, no oigas la música. Yo la oigo y solo escucho tu voz que pide un cuchillo. Por favor, no lo hagas. Sé que estás enfermo. Te compadezco. Escucha a tu amiga Andrés, ella te quiere a pesar de todo. Si cruzas la puerta, la bella mujer estará en brazos de la bella mujer. No quiero que la veas, ya hay demasiada sangre en este mundo...

Andrés.- *(Canta)* Una moza tiene el ama
Que noche y día se pasa
Sentadita en el jardín...

Woyzcek.- ¡Andrés!

Andrés.- ¿Qué hay?

Woyzcek.-Hace bueno.

Andrés.- Sol de domingo y música a las puertas de la ciudad. Antes han pasado las mujeres, qué bullicio, todos van para allá.

Woyzcek.- Baile, Andrés, están bailando.

Andrés.- En el Rossel y en el Stern.

Woyzcek.-Baile, baile.

Andrés.- Y a mí, qué.
...sentadita en el jardín,
Hasta que al dar las doce
Espera a los soldados.

Woyzcek.- Andrés, no me puedo sosegar.

Andrés.- ¡Loco!

Woyzcek.- Tengo que marcharme. Todo me da vueltas. ¡Qué manos tan calientes tienes! ¡Maldita sea, Andrés!

Andrés.- ¿Qué quieres?

Woyzcek.- Tengo que irme.

Andrés.- Con esa golfa.

Woyzcek.- Tengo que salir al aire libre, qué calor hace aquí.

4ª Parte.- En donde las extrañas voces le ordenan a Woyzcek asesinar a la puta.

1.- Predicar en el jolgorio.

Pregonera.- *Verdaderamente, vivo en tiempos sombríos.
Es insensata la palabra ingenua. Una frente lisa
revela insensibilidad. El que ríe
es que no ha oído aún la noticia terrible,
aún no le ha llegado.*

*¡Que tiempos estos en que
hablar sobre árboles es casi un crimen
porque supone callar sobre tantas alevosías!
Ese hombre que va tranquilamente por la calle,
¿lo encontrarán sus amigos
Cuando lo necesiten?*

*Es cierto que aún me gana la vida.
Pero, creedme, es pura casualidad. Nada
de lo que hago me da derecho a hartarme.*

*Por casualidad me he liberado. (Si mi suerte acabara, estaría
perdido.)*

*Me dicen: "¡Come y bebe! ¡Goza de lo que tienes!"
Pero ¿cómo puedo comer y beber
si al hambriento le quito lo que como
y mi vaso de agua le hace falta al sediento?
Y, sin embargo, como y bebo.*

*Me gustaría ser sabio también.
Los viejos libros explican la sabiduría:
apartarse de las luchas del mundo y transcurrir
sin inquietudes nuestro breve tiempo.
Librarse de la violencia,
dar bien por mal,
no satisfacer los deseos y hasta
olvidarlos: tal es la sabiduría.
Pero yo no puedo hacer nada de esto:
verdaderamente, vivo en tiempos sombríos.*

Primer artesana.- *Esclavo, ¿quién te liberará?
Los que están en la cima más honda
Te verán, compañero,
Tus gritos oirán.
Los esclavos te liberarán.*

Segunda artesana.-Hermana, ¿te hago por amistad un agujero en la naturaleza? ¡Chingada madre!
¡Quiero hacer un agujero en la naturaleza! Yo también soy una mujer, ¿sabes?, voy a matarle todas las pulgas
que tiene en el cuerpo.

Primer artesana.- Mi alma, mi alma apesta a aguardiente. Hasta el dinero acaba pudriéndose. ¡Nomeolvides!
Qué bonito es este mundo. Hermana, tengo que llorar hasta llenar una cuba de las de lluvia. Me gustaría que
nuestras narices fuesen botellas que pudiésemos vaciárnoslas el uno al otro en el gazzate.

Woyzcek se coloca junto a la ventana. María y La tambor mayor pasan bailando sin verle.

Las otras.- *(En coro)*

*O todos o ninguno. O todo o nada.
Uno solo no puede salvarse.
O los fusiles o las cadenas.
O todos o ninguno. O todo o nada.*

María.- *(Al pasar por delante bailando):* Más y más. Y más y más.

Woyzcek.- (*Se ahoga*) Más y más, más y más. (*Se incorpora bruscamente y se deja caer otra vez en el banco.*) Más y más, más y más (*batiendo palmas*). ¡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? ¡Hacedlo en pleno día, hacérselo a uno encima de las manos, como los mosquitos! La hembra... La hembra está caliente. Más y más, más y más. (*Se incorpora de un salto.*) ¡Esa hija de perra! Cómo la sobaba, cómo sobaba su cuerpo, ella la posee... como yo la poseía al principio.

Primer artesana.- Mas si un caminante que se apoya en el transcurso del tiempo o que se hace consciente de la divina sabiduría y se dice: ¡Por qué existe el hombre? ¿Por qué existe el hombre? Pero en verdad, en verdad os digo, ¿de qué viviría un campesino, el tornelero, el zapatero, el médico si Dios no hubiese creado al hombre? ¿De qué viviría el sastre si Dios no hubiese inculcado al hombre el sentimiento del pudor, de qué el soldado si no le hubiera imbuido la necesidad de matar a otros? Por eso, no lo dudéis, sí, sí, es bello y agradable, pero todo lo terreno es vanidad, hasta el dinero acaba pudriéndose... Para concluir, amaos oyentes, vamos a mear en forma de cruz a fin de que muera un judío.

2.- Voces.

Pregonera.- Ahora veamos cómo las voces extrañas entran en la cabeza. Recordemos aquella vez que hicimos algo con la creencia de que nos lo decía el viento. Recordemos cuando la sangre pasa sonámbula delante de nuestros ojos. Aquí esta Woyzcek y esos pensamientos que, en este momento, seguramente parecen ante ustedes, respetable público, como incongruencia animal.

Woyzcek.- ¡Más y más! Silencio. Nada hay que temer de los proletarios. Marginados y sin poder efectivo, continuarán, de generación en generación... Música. (*Se inclina a tierra aguzando el oído.*) ¿Eh? ¿Qué? ¿Qué decís? ...y de siglo en siglo, trabajando, procreando y muriendo, no sólo careciendo de todo impulso de rebeldía... Más alto, más alto. ¿Clávale el puñal, mata a esa zorra?...sino del entendimiento que el mundo puede ser modificado. Sólo se volverán peligrosos si los adelantos de la técnica exigieran para ellos una mejor educación... Apuñala, apuñala a esa zorra. ¿Lo hago? ¿Tengo que hacerlo? ¿Lo oigo también ahí? ¿También dice eso el viento? Siempre lo oigo, siempre, siempre: mata, apuñala.

3.- Insomnio de cuchillo.

Woyzcek.- ¡Andrés! ¡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?

Andrés: Sí, déjalos que bailen. Dios nos proteja. Amén (*vuelve a dormirse*).

Woyzcek.- Algo me tira aquí, entre los ojos, como un cuchillo.

Andrés.- Tienes que tomar aguardiente con polvos dentro, eso corta la fiebre.

4.- El aguardiente es mi fuerza.

Pregonera.- Woyzcek seguía su instinto, pero sin entenderlo. Fue así como se topó con la Tambor Mayor, esa sensual mujer que logró su cometido sólo con una mirada. Woyzcek lo miraba y pensaba en nada.

La Tambor Mayor.- ¡Yo soy una hembra! (*Se golpea el pecho.*) Una hembra, digo. ¿Quién quiere algo? Quien no sea Dios borracho, que no se meta conmigo. Le voy a vapulear hasta que se meta la nariz en el culo. Le voy a... (a Woyzcek), ¡eh, tú!, bebe, los hombres tienen que beber. Ojalá el mundo entero no fuese más que aguardiente, aguardiente.

Pregonera.- Fue aquí cuando el miedo se apoderó del soldado animal. No le era un sentimiento ajeno, pero esta vez tomaba la forma de una melodía de auxilio.

Woyzcek.- (*Silba*).

La Tambor Mayor.- Oye, ¿quieres que te saque la lengua del gáznate y te la enrolle en el cuerpo? (*Pelean, pierde Woyzcek.*) ¿Cuánto aire te dejo para respirar? ¿El pedo de una vieja?

Woyzcek.- (*Exhausto y tembloroso, se sienta en el banco.*)

Tambor Mayor.- Que silbe el mentecato hasta ponerse azul. ¡Sí! El aguardiente es mi vida. El aguardiente es mi fuerza.

Una.- Ese ya tiene bastante.

Otra.- Está sangrando.

Pregonera.- La conciencia iba llegando al soldado, esa si era una nueva emoción. Vinieron a su mente muchas ideas. Primero imaginó tomar aquella botella de licor y estrellarla en la cabeza de su contendiente. Pero estaba demasiado lejos. Después, consideró la idea de golpearla hasta que sus fuerzas murieran, como cuando los perros pelean por un trozo de carne. Sin embargo, el mejor de los pensamientos lo invadió:

Woyzcek.- Cada cosa a su tiempo.

Pregonera.- Fue entonces cuando nuestro Woyzcek empezó a convertirse en Ser Humano.

5ª Parte.- En donde Woyzcek es desmembrado.

1.- La única verdad.

Pregonera.- En el pueblo, había una mujer muy extraña vestida de negro. La gente la respetaba y los niños corrían al verla. A veces, alguno se acercaba y le preguntaba quién era, de dónde venía. Ella sólo contestaba que era la única sobreviviente de su gente y que esperaba ansiosa la muerte. Con el paso del tiempo y la transformación de la historia de Woyzcek en leyenda, los pregoneros llamamos a ese personaje La Judía..

Woyzcek.- La pistola es muy cara.

La Judía.- Bueno, ¿la compras o no la compras? ¿Eh?

Woyzcek.- ¿Cuánto cuesta el cuchillo?

La Judía.- Está completamente derecho. ¿Quieres cortarte el pescuezo con él? Bueno, ¿qué? Te lo doy tan barato como a cualquier otro, morir te costará bien poco, pero no será de balde. ¿Te decides? Vas a tener una muerte económica.

Woyzcek.- Con esto se puede cortar algo más que pan.

Judía.- Dos centavos.

Woyzcek.- ¡Aquí! (Sale.)

Judía.- ¡Aquí! Como si no fuese nada. ¡Y es dinero, nada menos! El muy necio.

2.- La culpa es el peor cuchillo.

Pregonera.- Al contrario de lo que piensan, María era acuchillada por la culpa. Se refugiaba en un Dios viejo y olvidado, por eso, y para placer de ustedes, la mostramos para que puedan reír.

María.- (Hojea la Biblia) "Y en su boca no se halló engaño..." ¡Señor, señor! No me lo tengas en cuenta. (Sigue hojeando.) "...Y los fariseos le llevaron una mujer sorprendida en adulterio y la pusieron en medio...Mas Jesús dijo: tampoco yo te condeno. Vete y en adelante no peques más." (Junta las manos.) ¡Señor, señor! No puedo. Señor, ¡dame sólo que pueda rezar! (El niño se arrima más a ella.) El niño, me da una punzada en el corazón. ¡Fuera! ¡Qué calor tan sofocante!

Kart.- (Tumbado, contándose cuentos con los dedos). Este es el rey y tiene una corona de oro. Mañana me llevaré al hijo de la reina. Esta morcilla dice: Ven acá, salchichón. (Coge al niño y se calla.)

María.- No ha venido Franz, ni ayer, ni hoy; qué calor hace aquí. (Abre la ventana.) "...Y poniéndose a sus pies comenzó a llorar y le mojaba los pies con sus lágrimas y con los cabellos de su cabeza se los secaba; y besaba sus pies y los ungía con perfumes". (Se da golpes de pecho.) ¡Todo está muerto! Señor, Redentor mío, yo quisiera ungierte los pies.

Pregonera.- María era como cualquier persona de aquella época. Creía sin dudar de las palabras de aquél libraco. Como todos, esperaba en su Dios un vano consuelo, una sonrisa sutil o un pedazo de pan.

3.- Debut y despedida.

Woyzcek.- Esta camisa, Andrés, no forma parte del uniforme, te puede servir a ti, Andrés. La cruz es para mi hermana, y el anillo; tengo también una estampa, dos corazones de oro, estaba en la Biblia de mi madre, y pone:

*Sea el sufrir mi beneficio,
sea el sufrir mi solo oficio.
Como tu cuerpo, llagada y sangrante,
esté, Señor, mi alma en todo instante.*

Mi madre sólo siente el calor del sol en la mano. No importa.

Andrés.- Sí.

Woyzcek.- (*Saca un papel*) Friedrich Johann Franz Woyzcek, fusilero jurado del segundo regimiento, segundo batallón, cuarta compañía, nacido el día de la Anunciación, tengo hoy treinta años de edad, siete meses y doce días.

Andrés.- Franz, tienes que ir al hospital. Pobre, bébete el aguardiente con los polvos dentro, esos mata la fiebre.

Woyzcek.- Sí, Andrés, cuando el carpintero clava los maderos de la caja, nadie sabe quién va a poner la cabeza en ella.

4.- Cirugía total.

Doctora.-Señoras, estoy en el tejado como David cuando vio a Betsabé, pero yo sólo veo los polisones del pensionado de señoritas puestos a cercar... Señoras, estamos tratando el importante problema de la relación del sujeto con el objeto. Si sólo tomamos una de las cosas en las que se manifiesta la autoafirmación orgánica de lo divino en uno de los elevados niveles y si investigamos sus relaciones con el espacio, con la tierra, con el sistema planetario, señores, si yo tiro ese gato por la ventana, ¿cómo se comportará ese ser con el centro gravitacionis y con el propio instinto? ¡Eh, Woyzcek! (vocifera), ¡Woyzcek!

Woyzcek.- Doctora, el gato muerde.

Doctora.- (*Muy contento*): ¡Ah, ah! Muy bien, Woyzcek. (*Se frota las manos. Coge el gato.*) Qué veo aquí, señores, la nueva especie del piojo de liebre, una hermosa especie, muy diferente de la del doctor Rizinus, oscura. (*Saca una lupa. El gato se escapa.*) Señores, este animal no tiene instinto científico. A cambio, señores, vean ustedes a este hombre; desde hace tres mese no como otra cosa que chícharos ¡observen los efectos, tómenle el pulso, vean qué desigual, aquí, y los ojos!

Woyzcek.- Doctor, todo se me vuelve negro (*Se sienta*).

Doctora.- Ánimo, Woyzcek, unos días y hemos concluido; palpen ustedes, señores, palpen. (*Le tocan las sienas, el pulso y el pecho.*)

A propósito, Woyzcek, mueve las orejas para estos señores, yo ya quería mostrárselo a ustedes. Actúan en él dos músculos. ¡Venga! ¡Deprisa!

Woyzcek.- ¡Oh, doctora!

Doctora.- ¡Animal! ¿Habré de menearte yo las orejas? ¿Quieres hacer como el gato? ¿Lo ven, señores? Es la transición al asno, muchas veces como consecuencia de la educación femenina y de la lengua materna. ¿Cuántos pelos te arrancó ya tu madre cariñosamente, como recuerdo? Se te han vuelto muy escasos desde hace unos días; sí, los guisante, señores.

1.-Saltar la cuerda.

Pregonera.- Después de los anteriores sucesos, todo ocurrió de manera rápida. Woyzcek tomó el cuchillo y emprendió el camino sin regreso. Mató a María bajo la luna roja. Todo fue tan veloz, nadie la pudo defender. Los dejo entonces con el final de la historia y con la niñez que canta ignorante de la vida.

NIÑAS.- (*Cantan.*)

Woyzcek va a la guerra
nadie lo pela
ni siquiera Andrés
se vuelve loco
repítelo otra vez. (*Repiten canto*)

Este era Woyzcek
un soldado raso
nadie lo quería
mató a María
y luego se murió. (*Repiten canto*)

Escucha Woyzcek la injusticia en esta tierra
no existe hermano sino en la faz de las estrellas.
ve, mata. Sigue matando.
mata cantando por amor. (*Repiten Canto*)

María.- Érase una vez un pobre niño que no tenía padre ni madre, todos se habían muerto y ya no quedaba nadie en el mundo. Se habían muerto todos. Y él fue y se pudo a llorar día y noche. Y como ya no había nadie en la tierra, quiso ir al cielo, y la luna le miraba tan risueña, y cunado llegó por fin a la luna, era un trozo de madera podrida, y entonces se fue al sol y cuando llegó al sol, era un girasol seco, y cuando llegó a las estrellas, eran mosquitos de oro pequeñitos, que estaban prendidos como los prende el alfaneque en el endrino, y cunado quiso volver a la tierra, la tierra era una olla del revés, y estaba completamente solo, y entonces se sentó y empezó a llorar y todavía sigue sentado y está completamente solo.

Woyzcek.- (*Canta.*)

Solito en la cama te quedas Woyzcek
porque María se fue a joder.
y si la luna se vuelve grandota
es que María ya no ha de volver.

(*Las niñas salen asustadas*)

Toma en cuchillo con cuidado
piensa bien lo que vas a hacer
porque mañana será diferente
porque mañana no tendrás mujer...

¡María!

María.- (*Asustada*) ¿Qué pasa?

Woyzcek.- María, vamos, es hora.

María.- ¿A dónde?

Woyzcek.- ¿Lo sé yo acaso?

2.-Luna Roja

María.-Bueno, por allí se va a la ciudad. Esto está tan oscuro.

Woyzcek.-Vas a quedarte aquí. Ven, siéntate.

María.- ¡Si tengo que irme!

Woyzcek.- No ibas a llegar muy lejos.

María.- ¿Pero qué es lo que tienes?

Woyzcek.- ¿Sabes cuánto dura ya lo nuestro, Marie?

María.- Para Pentecostés hará dos años.

Woyzcek.- ¿Sabes cuánto va a durar aún?

María.- Tengo que irme. Está cayendo relente.

Woyzcek.- 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.

María.- ¿Qué estás diciendo?

Woyzcek.- Nada.

María.- ¡Qué roja está la luna!

Woyzcek.- Como un cuchillo ensangrentado.

María.- ¿Qué te traes entre manos, Franz? ¡Estás tan pálido! ¡Franz, no! ¡Por el amor de Dios! ¡So-ocorro!

Woyzcek.- ¡Toma esto! ¡Y esto! ¿Es que no sabes morirte? ¡Así! ¡Así! ¡Aún sigue moviéndose! ¿Todavía no? ¿Todavía no? (*Le asesta otra puñalada.*) ¿Estás muerta? ¡Muerta, muerta!

(*Llega gente. Sale corriendo.*)

Todos.- Canción de San Jamás

*En ese día de San Jamás
un paraíso el mundo será.*

*Ese día seré yo aviador,
tú ese día serás general,
tendrá trabajo el hombre parado,
la mujer pobre descansará.*

*En ese día de San Jamás
mujer pobre, tú descansarás.*

*Pero es muy larga ya nuestra espera.
por lo tanto, todo esto será
no mañana por la mañana, sino
antes que el gallo empiece a cantar.*

*En este día de San Jamás
antes que el gallo empiece a cantar.*

Primera persona.- ¡Alto!

Segunda persona.- ¿Oyes? ¡Calla! ¡Por allí!

Primera persona.- ¡Uh! ¡Ahí! ¡Qué ruido!

Segunda persona.- Es el agua que llama, hace ya tiempo que no se ha ahogado nadie. Vámonos, no es bueno escucharla.

Primera persona.- ¡Uhhh! Otra vez. Como alguien que estuviera muriéndose.

Segunda persona.- Da miedo esta bruma. Todo gris, casi niebla... y el zumbido de los abejorros como campanas rajadas. Vámonos.

Primera persona.- No, la voz es demasiado clara, demasiado fuerte. Por allí. Ven.

3.- O todos o ninguno.

Woyzcek.- A bailar todos, más y más; ¡sudar!, ¡japestar!; al final, él vendrá a buscaros a todos (*Canta*):

*O todos o ninguno. O todo o nada.
Uno sólo no puede salvarse.
O los fusiles o las cadenas.
O todos o ninguno. O todo o nada.*

(*Baila.*) Así, Kathe. Siéntate. Tengo calor. ¡Calor! (*Se quita la casaca.*) Así es, el diablo lleva a una y deja a la otra, Kathe, estás caliente. ¿Por qué, Kathe? Tú también te pondrías fría. Sé razonable. ¿Es que no sabes cantar?

Kathe.- *Hombre perdido, ¿quién se arriesgará?
aquél que ya no pueda soportar
su miseria, que se una a los que luchan
porque su día sea el de hoy
y no algún día que ha de llegar.*

Woyzcek.- *Y no algún día que ha de llegar...*

Kathe.- ¿Pero qué tienes en la mano?

Woyzcek.- ¿Yo? ¿Yo?

Kathe.- ¡Rojo! ¡Sangre! (*Se forma un coro de gente en torno a ellos.*)

Woyzcek.- ¿Sangre? ¿Sangre?

Mesonera.- ¡Uh! Sangre.

Woyzcek.- Creo que me he cortado, aquí, en la mano derecha.

Mesonera.- ¿Y cómo ha llegado la sangre hasta el codo?

Woyzcek.- Me habré limpiado.

Mesonera.- ¿Y cómo? ¿El codo derecho con la mano derecha? Sí que es usted mañoso.

Idiota.- Y entonces dijo el gigante: me huele, me huele, me huele a carne humana. ¡Puah! Ese ya hiede.

Woyzcek.- ¡Demonios! ¿Qué queréis? ¿Qué os importa? ¡Dejadme salir? O al primero que... ¿Demonios! ¿Creéis que he matado a alguien? ¿Soy yo un asesino? ¿Qué estáis mirando? Miraos vosotros mismos. Dejadme salir. (*Se escapa.*)

4.- Monólogo del estanque.

Woyzcek.- ¿El cuchillo? ¿Dónde está el cuchillo? Lo dejé ahí. ¡Va a delatarme! ¡Más cerca, más cerca aún! ¿Qué sitio es peste? ¿Qué estoy oyendo? Algo se mueve. Silencio. Ahí cerca. ¿Marie? ¡Ah, Marie! Silencio. Todo en silencio. ¡Ahí hay algo en el suelo! Frío, húmedo, silencioso. Hay que marcharse de este lugar. El cuchillo, el cuchillo, ¿lo tengo? ¡Ah, bueno! Gente. (*Se marcha corriendo.*) Así, al fondo. (*Arroja el cuchillo al agua.*) Se hunde en el agua oscura, como una piedra. La luna es como un cuchillo ensangrentado. ¿Pero es que el mundo entero quiere delatarme? No, está demasiado cerca y cuando se bañen... (se mete en el estanque y echa el cuchillo más adentro); así, ahora, pero en verano, cuando se metan buscando conchas... Bah, para entonces ya estará oxidado. ¿Quién va a reconocerlo? ¿Por qué no lo habré roto? ¿Tengo sangra aún? Voy a lavarme. Aquí hay una mancha y aquí otra.

5.- Un hermoso asesinato.

Primera niña.- ¡Vamos, Marieta!

Segunda niña.- ¿Qué pasa?

Primera niña.- No lo sabes? Se han ido ya todos. Hay una muerta allá fuera.

Segunda niña.- ¿Dónde?

Primera niña.- A la izquierda de las trincheras, en el bosquecillo, junto a la cruz roja.

Segunda niña.- Vamos, que todavía podamos ver algo. Si no se la llevan.

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

7ª Parte.- En donde el actor se rebela y todas luchamos para que interprete a Woyzcek de nuevo y acaba la obra.

Pregonera.- Este es el momento que en el inicio relataba. Nuestro actor toma conciencia y quiere irse. Ahora sabe del asesinato. Ahora cae en cuenta que estaba actuando y todo era ficción. Nuestra labor es educarlo a muy a su pesar. Mañana y pasado mañana y todos los siguientes días debemos dar función. Tenemos que comer. Así que, con el permiso de ustedes, haremos nuestra labor y sólo les pedimos que imaginen, ya que nos han demostrado su capacidad de dejarse envolver por lo que sucede aquí, que lo ahora verán es parte de la obra.

Las mujeres torturan al actor.

Pregonera.- ¿Sabes dónde estás?

Woyzcek.- No sé, pero lo supongo.

Pregonera.- ¿Sabes cuánto tiempo llevas aquí con nosotras?

Woyzcek.- No. ¿Semanas?

Pregonera.- ¿Sabes para qué estás aquí?

Woyzcek.- No.

Pregonera.- Para curarte. Para que recobres la cordura. (Lo tortura) Tengo el poder de provocarte dolor como me plazca. Sabes perfectamente cual es tu problema, **Woyzcek**. Lo sabes desde años, pero te resistes a ese saber. Estás mentalmente trastornado. Padeces defectos de la memoria. Jamás intentaste curarte porque así decidiste hacerlo. No estabas dispuesto a hacer ese pequeño acto de voluntad. Sólo la mente disciplinada puede percibir la realidad. Para ello se necesita un acto de voluntad. ¿Recuerdas haber dicho: la libertad es poder decir libremente que dos más dos son cuatro?

Woyzcek.- Sí.

Pregonera.- ¿Cuántos dedos ves aquí?

Woyzcek.- Cuatro.

Pregonera.- ¿Y si te decimos que son cinco, cuántos son?

Woyzcek.- Cinco.

Pregonera.- (Lo tortura) No. Así no sirve, estás mintiendo. ¿Cuántos hay?

Woyzcek.- Cuatro. ¿Qué voy a decir? Cinco o lo que sea, pero por favor. ¡ Basta de dolor! ¿Cómo puedo negar lo que mis ojos ven, que dos más dos son cuatro?

Pregonera.- A veces **Woyzcek**, a veces son cinco, a veces tres, a veces son todo al mismo tiempo. Ni el pasado, ni el presente, ni el futuro existen por sí mismos. La realidad existe en la mente humana, no es la mente individual que puede cometer errores y morir pronto. Sino en la mente del poder, de nosotros, los hombres y mujeres del poder, que es colectiva e inmortal. (Aumenta la tortura) ¿Cuántos dedos ves, **Woyzcek**?

Woyzcek.- ¡Cuatro, creo que cuatro, aunque trato de ver cinco, ojalá pudiera!

Pregonera.- ¿Qué cosa? ¿Convencerme de que ves cinco o que ves cinco de verdad?

Woyzcek.- Ver cinco de verdad.

Pregonera.- (*Lo tortura aún más*) ¿Cuántos ves?

Woyzcek.- No sé. No sé.

Pregonera.- Así está mejor. (*Reduce la tortura*) Nadie escapa **Woyzcek**, aquí no hay mártires. Todas las confesiones que se hacen aquí son ciertas. No matamos al hereje porque nos presente resistencia. Mientras se resista no lo destruimos. Antes de devolverle el cerebro se lo dejamos perfecto. Y después desaparecemos su existencia, lo extirpamos de la historia. La evaporamos y la mandamos a la estratósfera. No quedará nada de ti. Ni tu nombre, ni tu registro. Ni tú recuerdo en ningún cerebro. Quedarás aniquilado, tanto en el pasado como en el futuro. Eso es lo que hacemos aquí, en este pequeño espacio de la mirada que acepta indiferente, pero afuera lo hacen los hombres contra el hombre y los hombres contra mujeres y hombres y mujeres contra hombres y mujeres. No hay escapatoria, estamos en todas partes, todo lo vemos. Somos el viento con látigo. Antes de acabar con esto quiero que me hagas las preguntas que quieras...que...que despejes tu mente.

Woyzcek. ¿Existe Dios?

Pregonera.- Claro.

Woyzcek.- ¿Del mismo modo que yo?

Pregonera.- Tú no existes. (*Aumenta la tortura, Woyzcek a punto del desfallecimiento*) ¿Cuántos dedos hay?

Woyzcek.- (*Convencido*) Cinco.

Pregonero.- Al menos ves ahora que es posible. Has comprendido la realidad del pasado y del presente. Ahora pasemos al futuro. ¿Cómo un hombre ejerce el poder sobre otro?

Woyzcek.- Lo hace sufrir.

Pregonera.- Exactamente. La obediencia no es suficiente. El poder existe en causar dolor y humillación. Si no, nada está seguro. El poder consiste en desarmar la mente humana y volver a crearla en la forma que uno elija. El poder no es un medio, sino un fin. En el mundo solo habrá triunfo y sometimiento. Todo lo demás, hombres y mujeres lo destruiremos. El pasado está prohibido. ¿Por qué? Por que cuando podamos extirpar al hombre de su pasado y arrancarlo de su familia, sus hijos y los demás hombres, no habrá lealtad, sino a los del poder. No habrá amor. Destruiremos todos los placeres que nos alejan de esa meta. Si quieres una visión del futuro imagina una bota aplastando un rostro humano para siempre. **Woyzcek**, estas pensando que tengo el rostro cansado y viejo, que mientras hablo del poder no puedo evitar la decadencia de mi cuerpo. Pero el individuo es sólo una célula, y el cansancio de la célula supone el vigor del organismo.

Woyzcek.- Fracasarán.

Pregonero.- ¿Por qué?

Woyzcek.- Es imposible. El odio, el miedo a la vida.

Pregonero.- ¿Porqué el odio es menos vital que el amor?

Woyzcek.-No lo sé. Pero fracasarán. Algo los vencerá. La vida los vencerá.

Pregonera.- Controlamos la vida a todos los niveles. Creamos la naturaleza humana. El Ser Humano es totalmente maleable. ¿O quizás has vuelto a pensar que los pobres se alzarán? Olvídalo, son animales indefensos. La Humanidad somos nosotros: las mujeres que paren muertos y los hombres que decapitan palomas.

Woyzcek.-No me importa, al final los pobres los derrotarán. Tarde o temprano, los harán pedazos.

Pregonera.- ¿Qué pruebas tienes de eso?

Woyzcek.- Simplemente lo creo, sé que van a fracasar. Hay algo en este mundo, un espíritu que no podrán doblegar.

Pregonera.- ¿Qué es?

Woyzcek.-No lo sé. El espíritu del ser humano.

Pregonera.- ¿Te consideras un ser humano?

Woyzcek.- Sí.

Pregonera.- Si eres uno, debes ser el último que existe. Tu especie se ha extinguido. Nosotros somos los herederos. ¿Comprendes que estás solo? Estás fuera de la historia. (Hace que vea su imagen en un espejo) Mírate. Te estás pudriendo. Eso es el último hombre. Si eres humano, eso es la humanidad. No durará para siempre. Puedes escapar cuando quieras, todo depende de ti.

Woyzcek.- ¡Ustedes me redujeron a esto!

Pregonera.-No **Woyzcek**, tú te redujiste solo.

Woyzcek.- ¿Cuándo me van a matar?

Pregonera.- No tardará mucho. No pierdas la esperanza. **Mientras tanto, seguirás actuando para tus herederos. ¡Comprendes! (La tortura aumenta).**

Woyzcek.- ¡Sí!

Pregonera.- Actuarás para tus herederos. *(La tortura aumenta, Woyzcek desfallece)* ¿Para quién actuarás?

Woyzcek.- ¡Para mis herederos!

F I N

Noviembre 2005

Anexo 2. Notas de periódicos y revistas.



Imagen de archivo de personas con sida durante una movilización contra el desabasto de medicamentos en el Instituto Mexicano del Seguro Social ■ *La Jornada*



CONCENTRACIÓN Ocho de los 14 'focos rojos' se localizan en los tres estados más pobres del país: Oaxaca, Chiapas y Guerrero



En imagen de archivo, integrantes del Frente Mazahua. En febrero pasado, durante una de sus movilizaciones, burlaron la vigilancia de la Policía Federal Preventiva y cerraron válvulas de suministro de agua del sistema Cutzamala, que abastece a la ciudad de México ■ MVT/ Mario Vázquez Torres

Morir en línea

► La sonrisa de Musharraf ► Ejecuciones y torturas en Irak, Inglaterra y México



Listos para la ejecución a difundirse urbi et orbi

Experimentación médica criminal

GRETA RIVARA KAMAJI
(Profesora del Colegio de Filosofía)

En esta ocasión, abordaré el tema de los llamados "experimentos médicos" en el nacionalsocialismo. Se trata de un tema extenso y complejo. Fuera del ámbito de los especialistas en el estudio del nazismo y del holocausto es un tema poco comprendido y, en ocasiones, banalizado por el morbo.

En lo que sigue señalaré algunas vías para acercarnos al estudio del tema, ya que éste debe ser analizado desde los contextos y factores que dieron lugar a este fenómeno tan singular y único como el evento histórico en el que se insertó el holocausto.

En primer lugar, es necesario ubicar el tema en el contexto de una política de Estado, como lo fue la te en el "programa de eutanasia" —que encargara una investigación sobre métodos masivos de esterilización usando rayos X. El futuro de las razas inferiores no existiría. Hay que recordar que en torno a esta idea se movilizaron diversos programas que se llevaron a cabo tanto en "institutos de investigación científica" como en los campos de concentración y de exterminio. La política de Estado era, pues, racial. De este modo, los llamados experimentos médicos se convertían en algo natural y necesario.

Otro factor que es necesario estudiar para abordar el tema es, sin duda, las infames "Leyes de Núremberg", las cuales, dado su carácter racial, jugaron un papel fundamental en los experimentos médicos y, por supuesto, en el genocidio mismo. Las "Leyes de la ciudadanía del Reich" y las "Leyes para la protección de la sangre y el honor alemanes", serían la pieza clave que inició la legislación antijudía que terminaría en el holocausto. Tales leyes afir-

maban la inferioridad de la sangre judía frente a la aria. Estas leyes dieron lugar a la justificación del desarrollo de la pseudociencia racial nazi en torno a las clasificaciones de las razas según su pureza o impureza. Bajo el amparo implícito de esas leyes, otro de los factores que es necesario considerar para el fenómeno que nos ocupa es el tristemente célebre programa T4 o "programa de eutanasia". Tal programa concluyó con el asesinato eficaz, barato y rápido de miles de personas. Los esquemas de pureza racial que se encontraban en dicho programa, los métodos de asesinato y la burocracia organizada en torno a ellos, tendrían un papel clave en la llamada "solución final al problema judío". El programa T4 utilizó por vez primera el envenenamiento por gas como método de asesinato; fue también un programa que facilitaba la experimentación médica criminal amparada en las "Leyes para la prevención de la progenie con enfermedades

pseudociencia racial nazi y en torno a la cual se levantaron numerosas instituciones. Recordemos que desde los primeros años del nacionalsocialismo, el propósito "colonizador" del Estado nazi estaba sustentado, entre otras cosas, en la teoría del "Lebensraum" (el espacio vital): la expansión hacia el Este implicaba que la población eslava, inferior, sirviera al Reich y después, desapareciera. El futuro de esta raza debía ser cercenado; pero la expansión provocaba que el Estado nazi se topara con millones de judíos.

hereditarias" y en la "Ley para preservar la pureza hereditaria del pueblo alemán y la raza aria".

La pseudociencia racial nazi llegó a los campos de concentración y exterminio en los que abundaba el material: seres humanos no considerados como tales. Muchos campos de concentración y exterminio contaban con cuerpos médicos de las SS que se ocupaban de llevar a cabo los experimentos. Éstos constituían un elemento más del gigantesco proceso de degradación, humillación, encimamiento y deshumanización que el nazismo realizaba sobre sus víctimas.

Joseph Mengele, el jefe médico de Auschwitz, el "ángel de la muerte", llegó al campo de exterminio en mayo de 1943. Se había unido al personal del Instituto de Investigación sobre Biología y Raza. Junto con otros criminales, como el doctor Clauberg, dirigían innumerables experimentos de esterilización sobre mujeres judías en el infame bloque 10. Junto con Mengele, el doctor Schuman sometía a niños y niñas a prolongadas exposiciones a radiación. Los gemelos eran el "material" preferido de Mengele pues con ellos pretendía desentrañar los misterios que los cuerpos de los gemelos contenían con el fin de multiplicar rápidamente los nacimientos arios.

En el campo de Ravensbrück, el doctor Gebhart fracturaba las piernas de las mujeres judías para amputarlas y eventualmente transplantarlas a los soldados heridos. Ahí mismo, extraía también el músculo de la pantorrilla a las mujeres para ver qué pasaba. Sigmund Rascher, en el campo de concentración de Dachau, hacía ingerir poligal a sus víctimas; esta sustancia era un coagulante sumamente potente para inhibir la pérdida de sangre y luego les disparaba a quemarropa.

Éstos son solamente algunos ejemplos de los cientos de experimentos que se llevaban a cabo; todos ellos ilustran el sinsentido, la inimaginable violencia, la tortura deliberada y el propósito de deshumanizar que culminó en un exterminio de enormes dimensiones.

En 1946 y 1947, más de veinte "médicos" nazis fueron llevados a juicio por sus crímenes, una docena de mujeres que sobrevivieron a sus experimentos asistieron a Núremberg para dar su testimonio. ♦

Pasa a la página 7

Anexo 3. Ejercicios realizados durante la primera etapa de ensayos.

Improvisaciones

Ejercicio 1.-Seleccionar la imagen.

Objetivo: Que el actor seleccione para su interpretación referentes visuales (fotografías, pinturas, dibujos) en donde se exprese la denigración, la crueldad y el horror.

Desarrollo: Cada actor trae a la sesión el mayor número de imágenes posibles. Se pegan todas en una pared y, una vez explicado el objetivo del ejercicio, cada actor inicia su selección. Se llega a un acuerdo grupal de las imágenes que consideramos pertinentes y se establece un desarrollo de las mismas con el fin de lograr una pequeña secuencia dramática con inicio, medio, clímax y fin (cada imagen corresponde a uno de los cuatro momentos anteriores). Se desarrolla una improvisación grupal en donde se debe lograr la estructura planteada anteriormente. La misma dinámica sirvió para estructurar acciones básicas de los personajes por escenas así como el diseño de su corporalidad.

Ejercicio 2.- El calabozo.

Objetivo: Que el actor experimente a través de un juego teatral su capacidad de denigrar y ser denigrado con el fin de crear referentes emotivos, intelectuales y corporales.

Desarrollo: Se plantea al equipo de actores desarrollar una improvisación en donde hay un encarcelado en un calabozo en condiciones extremas (humedad, frío, etc.) a merced de los verdugos (el resto del grupo). La premisa es muy sencilla: el encarcelado debe obedecer todas las reglas de sus verdugos, las cuáles tienen como objetivo denigrarlo y humillarlo. Es importante establecer en acuerdo grupal los límites del ejercicio.

Ejercicio 3.- La caricatura.

Objetivo: Que el actor encuentre a partir de sí mismo, la expresión humana del grotesco y el ridículo con el fin de acercarse al trabajo actoral farsesco.

Desarrollo: Cada actor está acostado boca arriba e imagina que observa en un espejo su reflejo. Dicha imagen es la de él mismo, pero se transforma ya que el reflejo empieza a mostrar al actor los aspectos que le desagradan o son risibles de él mismo (generalmente, los actores trabajaron con sus defectos o los aspectos que deseaban cambiar sí mismos). Las características del reflejo se van tornando cada vez más extremas, grotescas y risibles. Se da la indicación de que ahora el cuerpo adquiere dichas características. El actor se levanta y debe lograr expresar a nivel emotivo, intelectual y corporal dicha caricatura de sí mismo. Transita en el espacio y se relaciona con las caricaturas de los demás. El ejercicio puede variar al pedirle al actor que exprese algunas intenciones o ideas concretas, como la sexualidad, la violencia, etc.

Entrenamiento

Impulso. Reconocimiento corporal. En posición neutral de pie, el actor moviliza cada articulación del cuerpo a partir de un impulso intenso, decidido y controlado, iniciando desde el cuello hasta la punta de los pies.

Impulso-control.

- *Ostras.* Boca arriba, juntar en un impulso la frente y las rodillas.
- *La silla voladora.* Sentado en el suelo con las piernas estiradas hacia delante y los brazos a los lados. En un impulso de la cadera y de los brazos hacia arriba, elevarse de suelo.
- *La Tortilla.* Estirado boca abajo, elevados la cabeza, el torso y los pies. En un impulso hacia delante colocarse boca arriba.
- *El Caballo.* Sentado en el suelo y apoyada la cadera en los talones, elevarse en un impulso hacia arriba para quedar de pie.

Impulso-control-equilibrio.

- Parado de hombro.
- Parado de cabeza.
- Parado de manos.
- *El Gallito.*

Impulso-movimiento-control.

- Maromas hacia delante y atrás desde el suelo.
- Maromas hacia delante y atrás de pie y con las piernas estiradas.
- Vuelta de carro.
- Salto del tigre.

Voz.

- Concientización de la respiración diafragmática y en tres tiempos (inhalación, exhalación, amnea).
- Registro de los tonos graves, medios y agudos.
- Proyección de la voz.
- Relación voz – movimiento.

Interpretación actoral.

Capacidad lúdica e imaginación.

- El viaje musical. El actor desarrolla una danza en donde busca expresarse libremente. Se estimula el ejercicio con música muy diversa.
- Diversas improvisaciones dirigidas en donde se busca desarrollar las situaciones más disímbolas, divertidas y aparentemente irrealizables.

Grupalidad.

- Diversas cargadas en pareja o en grupo.
- Caminan todos en el espacio y se lanzan objetos sin que se caiga alguno. Una variante es lanzar pelotas de esponja con diversas secuencias que de deben mantener.
- Todos en círculo y con las rodillas flexionadas, se lanzan la energía con un movimiento del brazo hacia un lado. Se puede cambiar el sentido de la energía, congelarla con una señal o pasarla al compañero de adelante, así como incorporar en el movimiento alguna palabra o frase como *¡dame!*, *¡toma!*, *¡no!*, etc. Se debe lograr un ritmo vertiginoso.

Construcción de personaje.

Diseño emotivo y corporal del personaje. Nos servimos de tres ejercicios que clasifican las diversas variedades de ritmos de tensión, ritmos respiratorios y premisas de investigación del movimiento. Estos esquemas fueron muy útiles ya que nos brindaron los elementos necesarios para la construcción de las partituras corporales de cada personaje:

Ritmos de respiración. Ejercicio en el cual el actor registra las posibilidades de su respiración y aparato fonador. Se pide que explore cada uno de las siguientes acciones para posteriormente combinarlas lúdicamente:

Respiración normal, inhalar, exhalar, bostezar, soplar, estornudar, toser, asco, eructar, hipo, picante, inflar, sed, jadear, suspirar, chiflar, sostener la respiración, onomatopeyas, animales, murmullos, melodía, canción, emoción alegre (risas), emoción triste (lágrimas), emoción enojado (grito), diversas emociones.

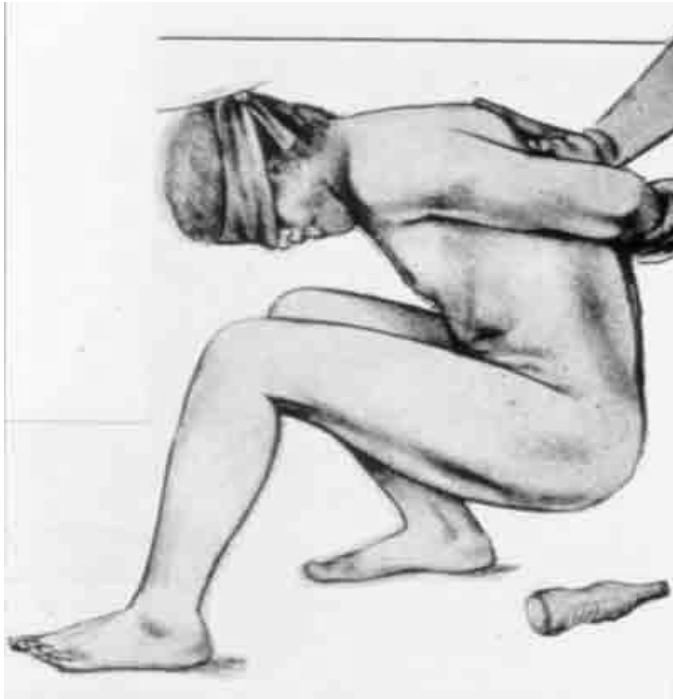
Niveles de Tensión. Exploración de la atmósfera que cada palabra sugiere. Se parte del nivel más relajado de tensión a la máxima contención: agua, sueño, zombi, secreto, persecución, bomba, piedra.

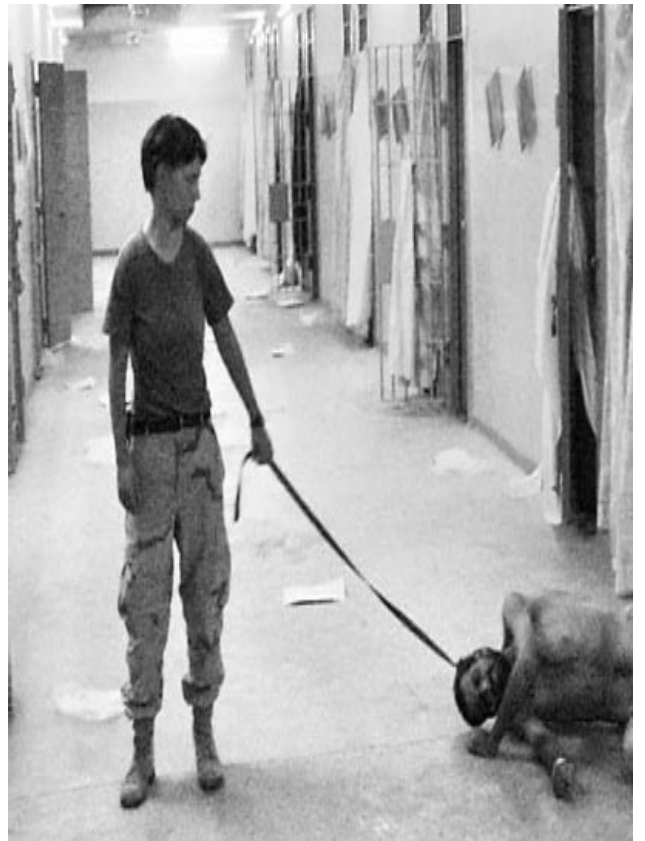
Principios de investigación del movimiento.

- a) Nivel de la acción: Impulso-contraimpulso (lento, rápido, normal); rango (corto, amplio); forma (recto, curvo, mixto); cualidades (ligado, atacado, suspendido); dimensiones (sagital, horizontal, vertical); niveles (alto, medio, bajo), equivalencias (ejemplo: buscar la equivalencia de la rotación de la cabeza, pero realizarla ahora con la cadera).
- b) Nivel de la acción en relación: puntos de apoyo (equilibrios precarios); caídas y recuperaciones; niveles de tensión; fuerzas opuestas (E. Barba); uso dramático de los objetos; ritmos de respiración.
- c) Nivel de la acción en situación (contexto): Dimensiones espaciales (ancho, largo, altura); niveles espaciales (bajo, medio, alto); movimiento y estatismo; espacio general, simbólico y escénico.

Los tres esquemas anteriores son premisas de investigación corporal y vocal. La manera en la que las utilizamos para el fin de la escenificación, fue complejizando dichas exploraciones en tres niveles. El primero lo llamamos *el nivel de la piel*, en donde el trabajo se limita a la ejecución externa de las acciones. El siguiente es *el nivel de la sangre*, momento en donde se busca que las diversas acciones sean resultado de acciones internas (emociones o ideas concretas). El último es el *nivel del color*, en donde se busca que las acciones, junto con su sustento interno, creen situaciones y circunstancias. Como se podrá observar, los dos últimos niveles ofrecen la oportunidad de trabajar con los referentes concretos que se propone el espectáculo, por lo que su exploración debe estar dirigida y con objetivos claros, que en nuestro caso fue la estructuración de los personajes y de las situaciones por las que transitarán los actores.

Anexo 4. Imágenes





Anexo 5. Ficha Técnica

Obra: *El circo de la paloma decapitada.*

Dirección y conformación del texto dramático: Edgar A. Uscanga.
A partir de *Woyzcek* de Georg Büchner, fragmentos de 1984 de George Orwell y *poemas* de Bertolt Brecht.

Cía. Teatral: Mimo Fúnebre Teatro.

Reparto:

Luis David Serrano: *Woyzcek*.

Esperanza Penagos/ Paola García: *María*.

Sofía López: *La Pregonera*.

Adriana P. Bautista: *La Capitana, La Judía, Niña, Prostituta*.

Mariana Velázquez: *La Tambor Mayor, La Doctora, Niña, Prostituta*.

Ana Belén Ortiz/ Ximena de Anda: *Andrés, Karl, Niña, Prostituta*.

Diseño de vestuario y maquillaje: Adriana Reyes.

Diseño sonoro: Karla Cantú.

Diseño de iluminación: Daniel Salinas.

Diseño gráfico: Jonatan Ortega.

Asesoría corporal: Alejandro Cárdenas.

Producción ejecutiva: Mimo Fúnebre Teatro.

Duración: 1 hora 30 minutos

Público: Adolescentes y adultos

Anexo 6. Fotografías del espectáculo.









