

Peter Weiss

(Marat y Sade en Charenton)

Por Héctor MANJARREZ

"En todo caso, la relación Racional-Irracional (Raison-Dérison) constituye una de las dimensiones de la originalidad de la cultura occidental; la acompañaba mucho antes de Bosch, y la seguirá mucho después de Nietzsche y Artaud." — "Ardid y nuevo triunfo de la locura: este mundo que cree medirla, justificarla por medio de la psicología, tiene que justificarse ante ella, puesto que se mide, en sus esfuerzos y sus debates, con lo desmesurado de obras como las de Van Gogh, Artaud y Nietzsche. Y nada en él mismo, menos que nada lo que puede conocer de la locura, le asegura que esas obras de la locura lo justifican." MICHEL FOUCAULT, *Histoire de la Folie à l'Age Clasique*.

Bella, esbelta, joven, de aspecto enfermizo y soñador, revolucionaria, fanática, Charlotte Corday flagela al Marqués de Sade,¹ quien explica entre tanto a Jean-Paul Marat, precursor del socialismo, que la Revolución Francesa empieza a sumir al hombre en la uniformidad al despojarlo de su individualismo, que el nuevo régimen ya sólo tiene contacto con las masas en detrimento de los individuos y que matar a otros se hace ahora de una manera científica, serializada, sin comprometerse emocionalmente, sin pasiones, un hecho que es simplemente una aberración para el autor de *La Philosophie dans le Boudoir*.² Dos enfermeras toman a Charlotte, quien no se resiste y se aleja de Sade con un andar mecánico que proviene sin

duda del hecho de que es una soñadora, una idealista, una fanática para la cual las cosas materiales de la tierra no valen nada; los ideales son su alimento en este valle. El Marqués, arrodillado y con el torso desnudo, declara que la causa revolucionaria ha dejado de interesarle, que sus peores profecías se cumplen y que ahora va a dedicarse a ver lo que sucede sin inmiscuirse, como un espectador y tomando notas. Se levanta, toma su camisa y se la pone, y se sienta en su silla con una expresión fatigada, hastiada, apática. Marat —en una tina que lo cubre casi por completo y en la cual tiene que estar constantemente porque contrajo una enfermedad de la piel en los días en que era el propietario del periódico *L'Ami du Peuple*, cuando se escondía en el sistema de drenaje de París para que no lo hallaran los que lo perseguían por socialista subversivo sin saber que sería eventualmente uno de los líderes de la Revolución— llama a su amante Simonne con una voz apagada que contrasta con sus gritos autoritarios; en las calles, el caos se desata y las diferentes facciones elaboran complots para deshacerse de sus rivales y de los que consideran como traidores a la causa del pueblo. "Simonne —dice el líder deprimido—, trae a Bas para poder dictar mi llamado al pueblo francés."

Lo descrito, que es el final de la escena 20 y el principio de la 21, puede, creo yo, dar una idea de la revolucionaria obra *La persecución y el asesinato de Marat en la interpretación de los pacientes del Asilo de Charenton bajo la dirección del*



—Fotografías de la representación de la Royal Shakespeare Company. Dirigida por Peter Brook.

"una obra de teatro concebida y dirigida por el Marqués de Sade y actuada por los pacientes del Asilo de Charenton"

Marqués de Sade, de Peter Weiss, quien es alemán de nacimiento pero posee la nacionalidad sueca; el autor, que escribe en alemán, fue uno de los miembros originales del "Grupo 47", cuyo propósito era hacer resurgir a la literatura alemana del vacío nazi y de la debacle impuesta por la derrota final en la Segunda Guerra Mundial. *Marat/Sade*, que lo volvió mundialmente célebre, fue estrenado en mayo de 1964 en Berlín y causó una revolución en la capital inglesa cuando Peter Brook, en agosto del mismo año, lo presentó en el Aldwych Theatre; los críticos ingleses profirieron entonces en exclamaciones de admiración en su mayor parte, y la conmoción fue tal que Poirot-Delpech, el crítico de teatro del *Monde* francés, hizo un viaje especial a Londres que fue coronado por un artículo lleno de elogios. Más recientemente, antes de presentarse en el Martin Beck Theater de Nueva York desde fines de diciembre de 1965, Peter Brook y los actores de la Royal Shakespeare Company que toman parte en la obra la representaron de nuevo en el Aldwych.

La escena del principio nunca tuvo lugar en la historia, puesto que Jean-Paul Marat y el autor de *Justine* nunca se vieron; se trata únicamente de una de las intervenciones del Marqués de Sade en la obra que él mismo escribió y dirige. La obra de Weiss, sin embargo, utiliza varios acontecimientos verídicos en los que se funda, y que procuraré relatar. A la edad de 33 años, en 1777, el Marqués de Sade fue recluido en la Bastilla por sus excesos sexuales y sus escándalos; la Revolución Francesa lo liberó con otros muchos en 1790, cuando ya había escrito una buena parte de las novelas y obras de teatro. Sade, que comprendía la necesidad de la Revolución y odiaba la corrupción de la monarquía, se proclamó víctima del régimen anterior cuando fue redimido y asumió el puesto de secretario de la "Section des Piques"; más tarde era nombrado juez bajo la égida del nuevo gobierno revolucionario. Su fe socialista, no obstante, no fue suficiente para los que acababan de derrocar a un régimen y no estaban muy seguros de lo que querían instaurar para reemplazarlo; aunque no veía al socialismo con malos ojos, no entregó su residencia, La Coste, sino cuando fue incendiada.

Mas su poco fervor revolucionario no fue la causa de su reclusión definitiva. Antes de la llegada al poder de Napoleón, sus obras lo inscribieron en la lista de los que serían enjuiciados por la guillotina, pero evitó este destino al leer el discurso fúnebre en honor de Marat cuando este fue enterrado (el líder revolucionario fue asesinado por Charlotte Corday, que creía que había traicionado su ideal, el 13 de julio de 1793, fecha en la cual Weiss sitúa su obra). Sin embargo, sus ataques verbales en contra de Napoleón y Josefina lo llevaron finalmente, en 1801, a ser recluido en el Asilo de Charenton, lugar donde murió en 1814. Ahora bien, el Asilo de Charenton era un establecimiento que no alojaba exclusivamente a los enajenados: los poseedores de ideas incompatibles con el régimen que no eran eliminados físicamente también se encontraban ahí, y podemos decir que el Marqués terminó sus días en ese sitio por ambas razones. En todo caso, el director del Asilo, Monsieur Coulmier, tenía ideas revolucionarias en lo que concierne a la terapéutica; regularmente, sus pacientes actuaban en obras de teatro que, pretendía él, los ayudaban a recuperarse (presumo que por su posible poder catártico) y de Sade se volvió pronto el director, animador y autor de las representaciones. Estas aventuras teatrales y terapéuticas con de Sade a la cabeza rápidamente gozaron, asimismo, de una gran popularidad entre los parisinos más sofisticados de la época; quien quisiera estar a la moda —y rendir homenaje a la moda— no podía faltar a ellas. Sin embargo, que los huéspedes del asilo tuvieran público no era totalmente nuevo; Michel Foucault³ señala que, desde mediados del siglo XVII, los dementes atraían a un número de espectadores fácilmente comparable al que visitaba el zoológico de Vincennes. La innovación de Coulmier era que los hacía actuar en obras de teatro.

Weiss, pues, ha imaginado una obra de teatro concebida y dirigida por el Marqués de Sade y actuada por los pacientes del Asilo de Charenton. Al principio de la obra de Weiss, Monsieur Coulmier explica a un público de 1808 que su asilo tiene ideas modernas y que la obra, en la cual Sade "tratará de mostrar cómo fue asesinado Marat", fue creada para el deleite de los espectadores y la rehabilitación de los enfermos. A continuación, el heraldo declara que esta hermosa muchacha que padece de melancolía asesinará a Marat (representado por un demente escogido para ese personaje porque recibe tratamientos de hidroterapia), pero que deberá ir tres veces a su

puerta antes de hacerlo, como lo indica la historia. Entre tanto, los enfermos se agitan, corren, gritan, se excitan y son controlados por los enfermeros. El escenario, lleno de objetos vetustos, es invadido por sus alaridos, sus contorsiones, sus gestos, y el conjunto, más que una cualidad onírica, de pesadilla, tiene algo cruel y brutalmente real. De Sade, el director, contempla el vacío con una expresión constantemente hastiada, Marat escribe sus llamados en la tina, Monsieur Coulmier y su familia contemplan el espectáculo con interés y el heraldo retiene a Duperret, un enajenado sexual que en la obra de Weiss trata de convencer a Charlotte Corday de que no debe matar a Marat; en realidad, Duperret fue guillotinado porque creían que era cómplice de la Corday. En todo caso, éste es uno de los pocos personajes que no se ajustan rigurosamente a la realidad histórica.

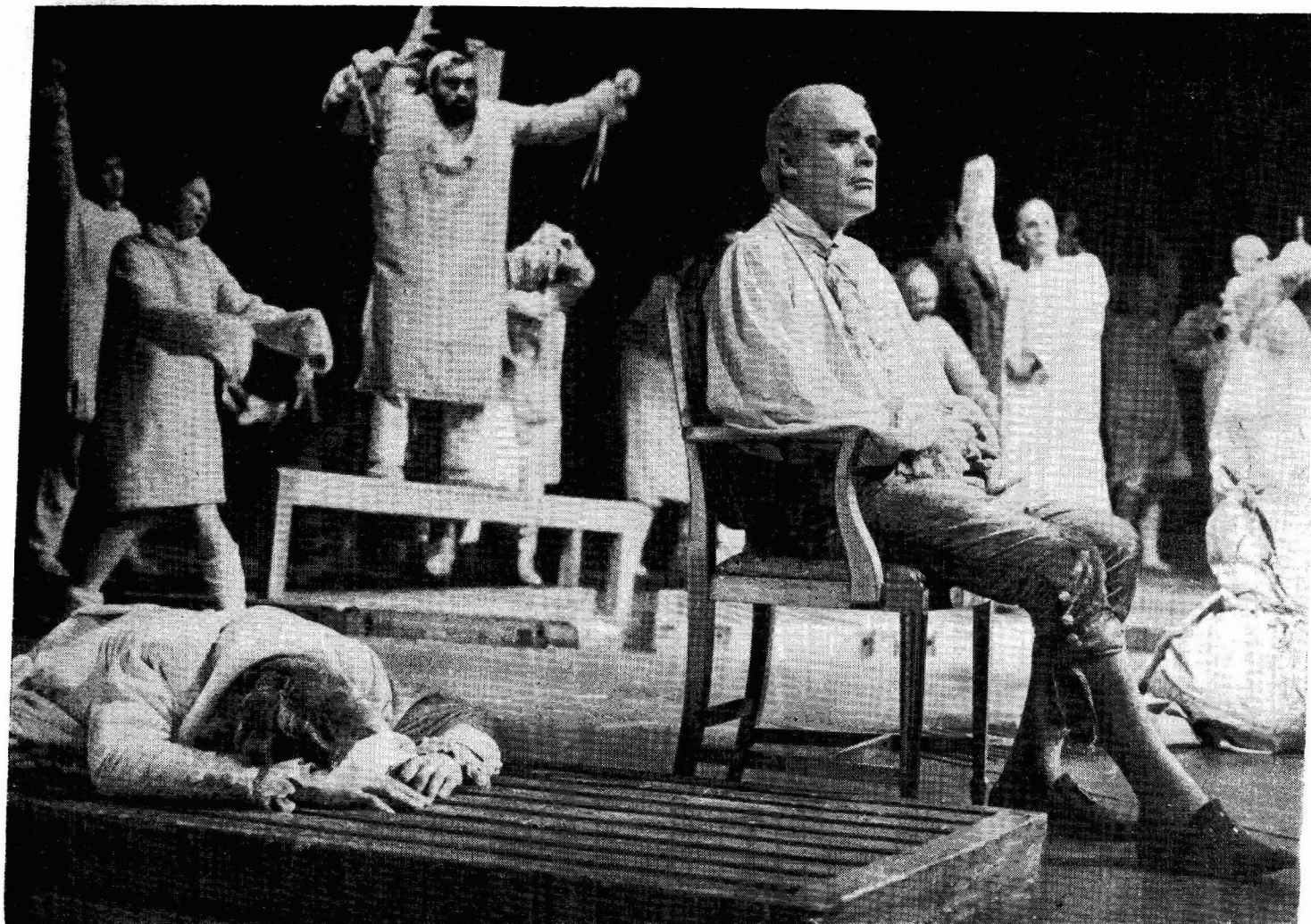
Eric Bentley, considerado por muchos como la más grande autoridad contemporánea en materia de teatro, estima que el arte dramático es más que la vida, pues la obra teatral trata con (*deals with*) extremos de la experiencia a los que la vida cotidiana llega raramente, representándolos con una intensidad que no encontramos en la realidad;⁴ y Aristóteles argüía hace mucho tiempo que la imitación de un objeto exento de belleza puede ser agradable estéticamente.⁵ Estos dos dictámenes pueden aplicarse a *Marat/Sade*. La puesta en escena de Peter Brook es siniestra, verdaderamente angustiosa, y provoca en el espectador un miedo que se amalgama gradualmente con la obsesión que se apodera de él y que parece emanar de las cadenas que retienen a Duperret, de las paredes grises, de las duchas, de la languidez de Charlotte Corday, de la miseria de los dementes, los cuales reciben un tratamiento brutal de parte de los enfermeros a pesar de que Monsieur Coulmier tiene ideas modernas; en realidad, el director los incita de cuando en cuando a ser brutales: cuando empiezan a gritar, cuando dejan de prestar atención a la obra y se desenfrenan. Los actores, además, desempeñan sus papeles —el de loco y el que el loco tiene en la obra de Sade— con una intensidad tan ferviente, con una concentración tan determinada, que uno es inevitablemente subyugado, arrastrado por lo que sucede en escena. Poco a poco lo siniestro comienza a adquirir una extraña belleza, una sutil belleza que fascina por su intensidad, porque el caos llega, en última instancia, a demostrarse como una armonía vibrante, telúrica e indestructible. El frenesí, la crueldad, la brutalidad, los gestos y muecas de los locos, las sonrisas de los Coulmier, la apatía de Sade — todo se funde en una armonía que provoca una obsesión de tipo hipnótico. Los cantos de los dementes que representaban al pueblo francés ("Marat somos pobres y los pobres se quedan pobres/ Marat no nos hagas esperar más/ Queremos nuestros derechos ya y no nos importa cómo/ Queremos nuestra revolución AHORA Marat") recorren toda la escena como un himno triunfal y una plegaria exasperada, y como una obsesión rítmica e ideológica que nos persigue tanto como a Marat; éste, impotente en su tina y acosado por una comezón que lo desespera, quiere dictar su llamado al pueblo francés; Charlotte Corday olvida su papel y el heraldo, impaciente, tiene que apuntárselo; el Marqués escucha con ironía e indiferencia las quejas de Monsieur Coulmier cuando el director estima que sus críticas sociales están fuera de lugar, pues, como dice: "ahora todo el mundo es revolucionario", sobre todo la burguesía, que empieza a tener el poderío que posee en nuestros días. Lo siniestro sigue siéndolo, es cierto, y la crueldad no deja de impresionar, y el humor negro nos sacude; pero todo es armonioso, todo es equilibrado en el caos; el equilibrio y la armonía son precisamente dos de los ingredientes más importantes de la belleza — la belleza tiene la facultad de hacernos verlo todo natural, normal. Una música aguda y estridente, interpretada por algunos dementes, acentúa los climaxes, la crueldad, la historia, los golpes y el humor.

Al ver todo esto, sobre todo al ver la escena descrita al principio, es inevitable pensar en Antonin Artaud. La crueldad y la brutalidad expresan las ideas del apático Sade y son el más eficaz contrapunto posible del idealismo de la Corday, hasta del de Marat o del pueblo. Pero si bien los preceptos de Artaud parecen reinar frecuentemente en *Marat/Sade*, no podemos encontrar en esta obra la omnipotencia física del creador del Teatro de la Crueldad, quien creía que las palabras son insuficientes para expresarse en el teatro, en tanto que la impresión violenta, inmediata y brutal es el mejor medio para manifestar lo que se desee declarar. Es indudable que la brutalidad, la crueldad y la violencia tienen una enorme importancia en el contexto de la obra de Weiss (sobre todo como ilustración

de los conceptos de Sade y para subrayar las actitudes y frases de los otros, así como para crear la obsesión ya mencionada), pero van íntimamente ligadas a la poesía directa, eficaz, sin adornos y sin giros poéticos que, en teatro como en poesía, podría ser situada en el plano opuesto al de ese otro experimento teatral y poético de nuestro siglo, el de T. S. Eliot. Eliot buscaba una expresión no muy diferente de la isabelina, que en una época había proporcionado el medio de expresión ideal en el teatro; Weiss, en cambio, se sirve de una poesía directa, rimada, que posee un gran impacto que aumentan y, por así decir, nos arrojan los ejercicios violentos y crueles. De una cierta manera, creo que no es ilegítimo decir que *Murder in the Cathedral* fue la mejor demostración del fracaso del lenguaje isabelino en nuestra época; su gran valor *per se* y su evidente incapacidad para instituirse como el lenguaje teatral de nuestros días me parecen la mejor prueba de esto. El verso seco, austero, disciplinado pero con giros atrevidos, concen-

del Absurdo; sobre todo que la parte realista de su obra no posee el orgullo, el inmenso sentimiento de ser irrefutable y verdadera que Beckett y Ionesco escarnecieron desde *Esperando a Godot* y *La cantante calva*. Todo el teatro occidental fue sacudido, negado, satirizado por el Teatro del Absurdo; su lección nos dejó menos seguros de nosotros mismos y de nuestras formas de mostrar lo que llamábamos la realidad.

Pero si el Teatro del Absurdo nos dio un nuevo medio de expresión, también nos abandonó en una *impasse*. Después de Beckett y Ionesco, incluso después de Harold Pinter, ¿quién puede volver a escribir una obra de teatro "realista" sin sentir que miente descaradamente? El realismo está agotado y desprestigiado; el Absurdo nos ha dejado en un callejón: después de todo, no vamos a demostrar eternamente que no hay comunicación entre los seres y que lo absurdo no es tan absurdo, lo real no tan real, aun si creemos hacerlo mejor que Calderón de la Barca. El teatro realista de antaño tardará mucho tiempo



"la belleza tiene la facultad de hacernos ver todo natural, normal"

trado, destilado y directo de Weiss, aunque indudablemente carece de la belleza plástica del de Eliot, es un mejor medio expresivo en nuestros días. La comunicación es tan fácil y abundante hoy en día, y son tantos los medios con que contamos para transportarla, que una gran concentración es necesaria para lograr efectuarla; el adorno distrae, no sé si desgraciadamente o no, y nuestro lenguaje tiene que ser directo y concentrado para no perderse entre todos los otros mensajes que recibimos continuamente en el transcurso del día. Más aún, el teatro, para no ser aniquilado por el cine y la televisión, ha de tomar prestado el lenguaje de éstos, que es también el lenguaje más apropiado para nuestro siglo.

Empero, Artaud no es el único autor teatral que puede ser ligado a Weiss; además de las afinidades con Genêt, que pecan de evidentes en las descripciones que he hecho, me parece innegable la aseveración de Peter Brook: "Weiss comprendió el uso de cada uno de los mejores lenguajes teatrales de nuestro tiempo (Teatro de la Crueldad, del Absurdo, Didáctico, Brechtiano) y comprendió que todos le eran necesarios. Su asimilación de ellos fue completa." La parte del Teatro del Absurdo es la menor de las que Peter Brook cita; la obra no es absurda sino en ocasiones y nunca tiene lo que, a riesgo de ser vituperado, llamaré la dialéctica de Beckett y Ionesco. No obstante, podemos decir que Weiss debe mucho al Teatro

en recuperarse completamente, y no estoy muy seguro de que pueda volver a ser el mejor vehículo para nuestros mensajes, aunque Osborne esté en boga; el cine y la televisión obligan más y más al teatro a adoptar formas extremas para justificarse y distinguirse. Para revivir al realismo, sin embargo, ha surgido un nuevo género que si bien incurre con frecuencia en el mismo error de pretender mostrar la realidad —pues lo consideraremos como un error durante mucho tiempo todavía—, le da una nueva característica; me refiero al Teatro Didáctico que Hochhuth, Kipphardt y el propio Peter Weiss han introducido en Alemania y cuya obra más famosa es, hasta ahora, *El cardenal*, también conocida como *El vicario* — la discutida obra de Hochhuth sobre Pío XII y los judíos durante la última guerra. Por supuesto, el didactismo en el teatro ha existido siempre, pero no es ciertamente la primera vez en la historia que llamamos nuevo a algo que ya lo fue hace mucho tiempo; empero puede ser llamado nuevo en el sentido de que su propósito esencial y primordial es enseñar. Enseñar ha sido siempre un factor constante en el teatro, lo repito, pero no el propósito esencial, como lo es en el Teatro Didáctico; o no de esta nueva manera. Hochhuth, me parece, se interesa menos en crear una obra de arte que en enseñarnos algo, por ejemplo, cuál fue la conducta de Pío XII con los judíos. Shakespeare también quería enseñarnos historia (y deformarla); pero esa



Peter Weiss — "asimilación de técnicas"

no era su motivación y su fin al escribir; enseñar era algo que también tenía participación en sus obras, sin ser primordial. Enseñar no es dar un mensaje, pues el mensaje puede ser dado sin enseñar nada; enseñar, en la práctica de Hochhuth, Weiss y Kipphart (y otros fuera de Alemania), equivale a una lección de historia con actores que la representan — a un documental, si se quiere. Weiss, en su *Marat/Sade* (y en su obra recientemente estrenada en ambas Alemanias, *La investigación*, sobre los procesos de Frankfurt, donde se juzga a los involucrados en Auschwitz), es didáctico; nos muestra cómo fue asesinado Marat, cómo era la que lo hizo, cuál era la situación entonces, cuáles eran las ideas de Sade sobre la Revolución; la gran mayoría de las frases que pronuncian el Marqués y Jean-Marat son verídicas, tomadas en general de sus obras.⁷

Sin embargo, existe una gran diferencia entre Hochhuth y Weiss. El autor de *El cardenal* no intenta ocultar sus puntos de vista ni sus simpatías; todo el mundo ve que condena a Pío XII y está en contra de lo que su propio pueblo hizo a los judíos. Weiss, en cambio, nunca nos señala si comparte las ideas de Marat o las de Sade. El propósito de su obra, nos dice, es mostrar el conflicto existente entre el individualismo llevado a sus manifestaciones más extremistas, es decir al egoísmo más total, y las ideas de un socialista como Marat; o de cualquier socialista. Marat lucha por el socialismo y la igualdad, y sus ideas poseen un fuerte idealismo, como lo demuestra el hecho de que osaba publicar *L'Ami du Peuple* aunque tuviera que refugiarse en el sistema de drenaje de París. Sade, por su parte, cree en el individualismo, en ser original y no parecerse a los demás; presente con horror la monótona uniformidad de nuestra época, en la que todos empezamos a pertenecer a la masa desde que comenzamos a vestirnos; a uniformarnos. Ambos argumentos contienen grandes dosis de verdad y ambos tienen defectos; Weiss no pretende saber cuál de los dos es el mejor. Más aún, la exposición de conceptos no termina ahí. Weiss nos muestra que el individualismo de Sade puede llegar el egoísmo más completo (y lógicamente, a la anarquía) y que su sadismo, aunque ciertamente no es un producto de su individualismo, no hubiera podido existir sin

él; y que el idealismo social de Marat, aunque legítimo, no estaba exento de sueños dictatoriales. El socialismo tiene vicios, pero la desigualdad de algunos, como diría Orwell, es más reducida; el individualismo, en cambio, permite la explotación del hombre por el hombre en su forma más onerosa, pero hace que la originalidad, que algunas veces podemos llamar genio, florezca con mayor facilidad; después de todo, las ideas de Marat surgieron y se perfeccionaron porque su autor era original, porque era un individualista. Weiss, en todo caso, no manifiesta su predilección.

Por supuesto, todo esto nos recuerda a Brecht y su concepto de la distancia que debe haber entre el espectador y lo que ocurre en escena. *Marat/Sade* comparte con las obras de Brecht esa distancia que nos impide inclinarnos por un personaje u otro, por un ideal u otro, y que no nos permite inmiscuirnos sentimental y emocionalmente. Los hechos están ahí y el autor no quiere interpretarlos por el espectador. De hecho, este concepto de la distancia ha sido tan bien aplicado por Peter Weiss que sólo me percaté de su preferencia por las ideas de Marat porque lo sugiere uno de sus comentarios sobre su propia obra, en el que asegura que ésta es marxista. Esta afirmación suya no es ni siquiera sospechable cuando se presencia *Marat/Sade*; lo único que puede apoyarla es que la obra, en efecto, muestra el conflicto de clases —entre muchas otras cosas—, y la base del marxismo es la creencia de que hay una lucha constante de clases en toda sociedad que esté integrada por ellas. Lo que domina es el conflicto de las ideas del Marqués de Sade y las de Jean-Paul Marat en un medio —el asilo de Charenton— que no puede adoptar ni las del individualista, ni las del socialista.

Esta imparcialidad teatral —que no ideológica— brechtiana permite a Weiss mostrar las contradicciones existentes entre varias creencias, convicciones y clases sociales. Además del conflicto entre Marat y Sade, están el fanatismo de Charlotte Corday, quien antes de ser guillotinado por asesinar a Marat previó, tranquilamente, que "sería feliz con Bruto en los Campos Elíseos"; el realismo de Duperret, el enajenado sexual que prefiere el *status quo* —cualquier *status quo*— a una nueva metamorfosis; la pureza y el humanismo de Jacques Roux, el sacerdote que en la obra de Weiss se encuentra en una camisa de fuerza y representa al Marat sin vicios, sin defectos, y la respetabilidad burguesa de Monsieur, Madame et Mademoiselle Coulmier. Esto sin contar al pueblo, que es su propia contradicción, que hoy se deja explotar y diezmar y mañana reina sangrientamente, vengándose; que ahora venera al líder y mañana lo cambia por otro con la misma facilidad con que nació su admiración; que ora es borrego y ora verdugo. Si Weiss hubiese recurrido a cualquier sectarismo, así fuere el menos estrecho, *Marat/Sade* no sería la gran obra que es, pues las razones que hacen legítimas —en diversos grados— a las creencias de los diversos personajes hubiesen sido subyugadas por la necesidad y el deseo de decir lo que él cree verdadero. En verdad, de todas las lecciones aprendidas, la brechtiana parece ser la mejor aprovechada, ya que es la que finalmente justifica y corona a los elementos del Teatro del Absurdo, el Teatro Didáctico y el Teatro de la Crueldad. De una cierta manera, creo que también podemos aseverar que es lo que permitió a Weiss fundir por la primera vez a los mejores elementos teatrales de los últimos tiempos, señalándonos así la ruta para llegar a un nuevo lenguaje teatral que tanto necesitamos. Nuestra tarea como críticos, autores, observadores o simples amantes del teatro y es, ahora, la de reconocer y aprovechar la brecha que Weiss ha abierto.

NOTAS

¹ En la obra de Weiss, Corday lo flagela con un látigo, pero la puesta en escena de Brock la hace efectuarlo con la cabellera.

² Recordemos aquí que, además de originar los términos sadismo, sádico, etcétera, Sade argüía en sus cuantiosas obras que la crueldad puede dar grandes satisfacciones que nuestra moral cristiana condena — pero que quizá, en un cierto grado, los aztecas conocían. *Dialogue entre un Prêtre et un moribond* y *La philosophie dans le boudoir*, por ejemplo, contienen conversaciones de índole filosófica que leemos al mismo tiempo que el autor nos describe escenas —en forma de *background*— en que los excesos físicos son abundantes.

³ *Histoire de la Folie à l'Age Classique*, Plon, 1961.

⁴ *The Life of the Drama*, Methuen, 1965.

⁵ Poética.

⁶ Prefacio en la edición de Calder, 1964.

⁷ No olvido a Shaw. Su didactismo, no obstante, no es una lección y un argumento a la Hochhuth. Su didactismo es sutil, insidioso, y nunca pretende serlo abiertamente. Shaw no hacía documentales teatrales.