



OTRO
TEATRO

MARAT SADE

Por **JOSE MONLEON**

De momento, sólo tres noches, inaugurando —en el Español— la nueva etapa del Nacional de Cámara. Ni una entrada disponible. Colas desde la madrugada, como esas que fotografian ante los grandes espectáculos deportivos, o, en ciertas fechas, ante algunos puestos de lotería. Colas febriles, con miedo a que se cierre la taquilla. El sector más

—>



Cuatro cantores, breve coro de danzantes, comentan y ligan la acción. Lo constituirían Modesto Fernández, J. E. Camacho, Eusebio Poncela y la excelente Charo Soriano.



Adolfo Marsillach, el Marqués de Sade. A la derecha, en primer término, Gerardo Malla, intérprete de Jacobo Roux.

MARAT-SADE

sensibilizado de Madrid, su porcentaje más vivo entre los ya tres millones y pico de habitantes, quiere ver el «Marat-Sade» español, a pesar del retraso con que llega, a pesar de la película de Peter Brook, a pesar de los presumibles cortes del texto original, a pesar de las limitaciones que nuestro nivel teatral presuponen...

Noche de estreno. Los estrenistas habituales son materialmente borrados por un público nuevo, que ocupa totalmente el teatro. No es el público maduro y pasivo de siempre. Es un público joven, receptivo, que está allí con una serie de ideas previas sobre lo que es el «Marat-Sade» y sobre su compleja importancia dentro del teatro contemporáneo. Algunos quizá ocupan las localidades más altas y escondidas por primera vez en su vida. Otros asoman la cabeza desde el fondo de los palcos, quizá entre personas que no habían visto hasta esa noche.

Diez cuarenta y cinco. Falta todavía un cuarto de hora para que empiece la representación de la obra de Peter Weiss. Se abre el teatro y se «da la entrada» al público. Los primeros espectadores que llegan a la sala se encuentran ya con una realidad inusitada. Una pasarela, elevada sobre el pasillo central, aparece cubierta de rejas, tras las cuales los locos de Charenton se agitan inquietos. Hay otros locos por los pasillos laterales. Y vigilantes armados de duras porras de cuero. Y un telón inquietante, frío, frágil, en nada parecido a ese otro de escudos y dorados que, otras noches, se alza para dar paso al arte académico. Y suena endiablada una campana que toca arrebatadamente. Y hay, en suma, una tensión, un clima, que transforma la habitual seguridad del espectador español en una especie de mueca o de forzada sonrisa, que quiere ser de superioridad y es de angustia y desconcierto.

Poco a poco, y según se va llenando la sala, los espectadores se aproximan orgánicamente al espectáculo de forma inhabitual. La «provocación», que, para algunos, es sinónimo de agresión o de insulto, alcanza en esta versión a poner en claro cuál es su auténtico sentido. El mismo que tiene, por otra parte, en las representaciones del Living. La provocación es un intento de desenmascaramiento, un estímulo para que el espectador se libere, y, amigo o enemigo, siga el espectáculo, perdida ya la pasiva placidez del hombre que paga, desprecia y se divierte.

La representación discurre. Hay aplausos en esta primera noche. Pero, en general, la función camina sólo sacudida por dos o tres espasmos de ovaciones. Y luego, al final, el gran clamor. Un público puesto en pie que aplaude durante varios minutos. Unos actores que saludan seriamente. Un escenario que queda vacío, mientras el público sigue aplaudiendo. Sin más salidas de los actores. Sin una reverencia innecesaria. Sin palabritas.

Un espléndido comienzo del Nacional de Cámara en su nueva etapa. Una fecha memorable en la pequeña historia del teatro español de nuestros días.

había que hacerlo

Poco a poco se ha ido disociando nuestra capacidad crítica de nuestra capacidad de creación. Para la abrumadora mayoría de los que siguieron la primera representación española del «Marat-Sade», sus niveles de exigencia son altos, porque están asentados en las propuestas culturales de otras latitudes. Por ejemplo, han visto el «Marat-Sade» cinematográfico. Han leído la obra. Quizá la han visto representada fuera de España. Han visto fotografías de diversos montajes. Conocen críticas y comentarios de esos montajes. Dejar de montar en España el «Marat-Sade» por temor a esos niveles era tanto como apuntalar esa distancia, consolidar la imagen de nuestra simultánea inteligencia y nuestra torpeza.

Yo creo que hemos de rebelarnos contra esa trayectoria. Hay que insistir sobre los datos



Marat, interpretado por José María Prada. Al fondo, varios personajes encarnados por Los Cátaros.

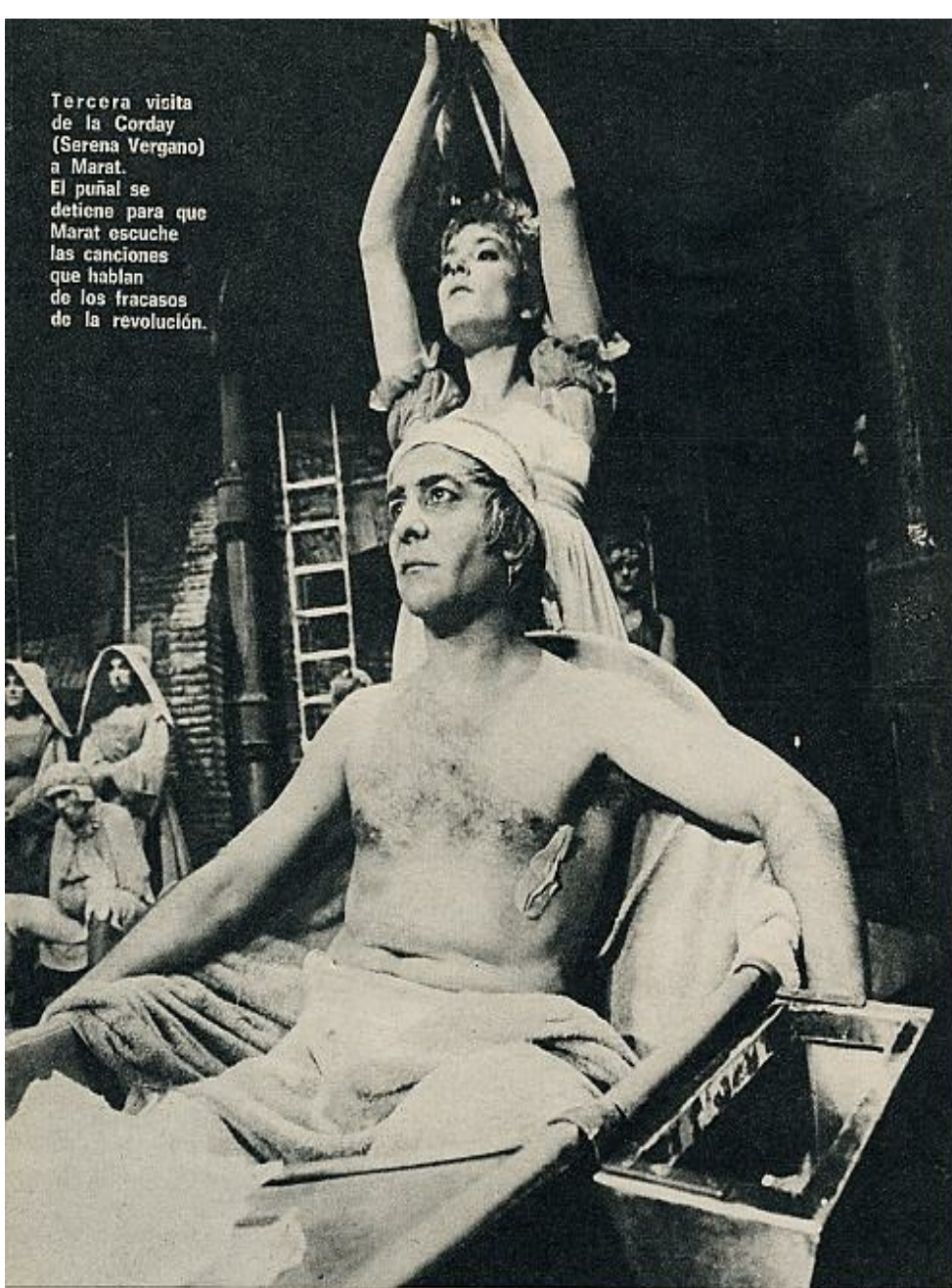


Desde detrás de las rejas que cruzan el puente alzado sobre el pasillo central, uno de los actores, uno de los personajes, nos mira.

La aportación de Nieva,
el más destacado
de los escenógrafos
españoles, es muy personal
e importante. Aquí,
la escena
en que se evoca
la actividad de la guillotina...



Tercera visita de la Corday (Serena Vergano) a Marat. El puñal se detiene para que Marat escuche las canciones que hablan de los fracasos de la revolución.



Final del espectáculo. Marat ha muerto. Sade ríe ante la gran orgía anárquica, ante la gran rebelión de los locos de Charenton.



MARAT-SADE

reales de nuestro teatro, partir del nivel real de nuestros actores, de nuestros directores, de nuestros escenógrafos, de nuestros críticos, de nuestro público. Hay que trabajar aquí y mandar al demonio esos maximalismos maniqueos según los cuales, en el teatro, como en cualquier arte, sólo hay genios y desastres, immaculados y sucios. Todo eso atenta contra el humanismo; atenta contra la realidad. La cultura es un proceso, nada surge de la nada; y todos los resultados positivos se asientan en experiencias anteriores y son, a la vez, el punto de partida de experiencias posteriores.

Ya sé que esto suena un poco a perogrullada. Quizá sea uno de esos «lugares comunes» que, como escribía Unamuno, deben ser repensados. Porque la verdad es que muchas veces quisiéramos que el teatro español recobrara en una noche todo el pulso perdido. Y esto no es posible. Es una ingenuidad. Hemos de partir del punto en que estamos e ir hacia adelante. Y el «Marat-Sade», de Adolfo Marsillach, al margen de cualquier otra consideración, es, antes que nada, un espléndido y muy meritorio esfuerzo por asumir la realidad teatral española y, desde ella, proponer una versión de la obra de Peter Weiss.

Resulta, además, que el «Marat-Sade», por sus elementos y configuración, es la antítesis del teatro español de cada día. Faltos aquí de los procesos que, en la mayor parte de Occidente, ha ido conduciendo, paso a paso, a la obra de Weiss, nos encontramos con un espectáculo que ha de alzarse, necesariamente, con un terrible valor de ruptura y aun de desmadre. Todas sus líneas y palabras se magnifican. Todo parece apocalípticamente nuevo. Todas las tradiciones acumuladas detrás de cada escena, todo el material en que Peter Weiss se apoya, al no haberse apenas proyectado sobre nuestros escenarios, difícilmente puede operar sobre la conciencia cultural de nuestros espectadores.

Como dicen los paternalistas, «no estamos preparados» para ver el «Marat-Sade». Como dicen los maximalistas, «no estamos preparados» para hacer el «Marat-Sade». Afortunadamente, Marsillach ha podido sortear los dos inmovilizadores obstáculos.

el discurso político

«Marat-Sade» es una obra que se instala en un determinado momento del proceso de la izquierda europea. Muchos espectadores, más o menos ingeniosos, la ven como una obra aural, como una disyuntiva entre Marat y Sade. Desde esta perspectiva, el drama sería algo así como el anuncio de los nuevos tiempos; y Carlota Corday y el aristócrata Marqués de Sade, el punto final de los viejos.

Esta concepción, a mi modo de ver, sólo puede explicarse en función de una deshistorización del espectador. Se olvida, por ejemplo, el dato fundamentalísimo de que «todos los personajes» de la obra han sido creados por Sade. Y el que se supone que la representación se hace en la época de Napoleón, es decir, cuando una serie de esperanzas han sido ya sepultadas por la historia.

Mucho más claro resulta equiparar los tiempos de Napoleón con los nuestros y ver en los diversos personajes «creados» por Sade un discurso político sobre los problemas de la izquierda contemporánea. Marat y Roux, los dos revolucionarios «clásicos», serían las réplicas que el propio Sade alza contra una parte de sí mismo, a fin de llevar adelante un análisis de tipo crítico. En definitiva, Sade rectifica a Marat, como éste a aquél. Quedarse con uno u otro personaje, asentir a este o a aquel parlamento aislado, es negar la obra de Weiss. Es salirse por la tangente del optimismo ingenuo —recordemos el «optimismo» del realismo socialista— o del anarquismo para soslayar el verdadero y más agudo sentido dialéctico de la obra: la reflexión pesimista sobre una fase de la historia y la exigencia de nuevos proce-

El mundo, esa gran jaula.
La escena deja
de respetar la vieja
convención
del teatro a la italiana
y se mete hasta la
misma entrada de la sala...





¿Qué pensará el espectador de ese loco que le señala con el dedo? Todo el trabajo de Marsillach y su numerosísimo equipo consiguió integrar al público de forma totalmente nueva en los teatros españoles.



Perplejidad. Expectación. ¿Aceptamos o no este «Marat-Sade»? El voto final del público de la primera noche no pudo ser más expresivo. El objetivo ha sido alcanzado. Y el éxito colectivo es innegable.

MARAT-SADE

Los políticos, en los que no haya masas dispuestas a gritar cuando demagógicamente se las halaga, ni líderes que deban elegir entre el gran sueño del paraíso colectivo o la indiferencia del individuo por la suerte de sus semejantes. No nos engañemos en este sentido: las exigencias de Sade, su rebellón contra el terror y la vida burocratizadas, su defensa de la libertad individual, es un elemento que se integra dialécticamente a los discursos de Marat y de Roux. La revolución de que habla Weiss está en esa integración y no en matar a unos en nombre de los otros.

la locura

Mientras Sade desdobra su discurso, mientras en el centro de la escena, con cierto orden, se enfrentan los argumentos, alrededor de los personajes fundamentales se agita una serie de locos. También Marat, Roux o la Corday son interpretadas por enfermos. Pero son enfermos individualizados, que tienen una misión concreta y explícita que cumplir. En cambio, los otros locos forman una especie de coro; son la imagen del pueblo, la imagen del mundo alienado, explotado y sacudido emocionalmente por palabras que suenan como cantos de sirena. Es un grupo que sólo sabe, en medio de las palabras, que el mundo no ha cambiado para ellos.

Brecht está en la idea de la obra «como representación», como algo que se monta para ilustrar un discurso —teatro dentro del teatro—, como creación de personajes que ni permiten ni demandan al espectador una identificación de orden psicológico. Brecht está en las constantes interrupciones del hilo central. Brecht está en el propósito de hacer una obra políticamente entroncada con la realidad histórica. Pero está también Artaud, el hombre que pedía un teatro a través del cual representaríamos nuestra peste, rompiéramos la imagen de nuestro orden aparente, mostráramos esas situaciones límite, tan frecuentes en la vida y tan celosamente ocultadas en la representación de la vida. Artaud quería que la literatura, nacida de tradiciones teatrales y culturales cargadas de mordazas, pasara a segundo término, para que, en su lugar, apareciera el hombre, el hombre contemporáneo, con el subconsciente atemorizado, repleto de necesidades, de inhibiciones, de frustraciones. Pensaba, también, que sólo la imagen de nuestra locura podría sacar a la humanidad del manicomio. Curarla de la violencia, del hambre y de la guerra.

«Marat-Sade» es una cita estilística de ambos caminos. Un intento por representar el subconsciente y la razón. Por mostrarnos al hombre total. Por eso hay que considerarla una obra fundamental en la historia del teatro.

la nueva clase

Adolfo Marsillach, José María Prada, Serena Vergano, para el Sade, Marat y Carlota Corday. Gerardo Malla, para el Roux. Amparo Valle, para Simona. Antonio Irazo, para el prisionero. Y, a medida que vamos acercándonos al coro, gentes nuevas en el teatro español; gentes que llevan tiempo trabajando, entre el escepticismo general, en lo que se llama la «expresión corporal». Sin Antonio Malonda y sin Alberto Miralles, sin el Bululú y Los Cátaros, este espectáculo no hubiese sido posible. No hubiese tenido su fuerza. No nos permitiría hablar ahora del nacimiento de una nueva clase teatral, de la presencia de un nuevo tipo de actor, incorporado a un nuevo tipo de teatro, para una platea iluminada y activa.

«Marat-Sade» ha planteado muchos problemas. Y su análisis exige muchas páginas. Así tenía que ser. Ojalá la ingenuidad, de cualquier tipo que sea, no destruya lo que la otra noche se alzó, para bien del teatro, en el Español. ■ J. M. Fotos: GABRIEL SUAU, MARTINEZ PARRA y RAMON RODRIGUEZ.