

# LOS LOCOS DE PETER WEISS

por PABLO CORBALAN





**Sobre los escenarios  
de veinte países,  
la obra de título  
más largo de la  
historia del teatro:  
una mimo-tragedia  
que ha provocado  
una polémica  
apasionada.**



Peter Weiss sitúa su obra «Marat-Sade» en el manicomio de Charenton, en 1808, en el que hace coincidir, anacrónicamente, al revolucionario y al «divino marqués». Con su grupo teatral, compuesto por locos, Sade ha dispuesto una representación escénica sobre el asesinato de Marat. Los alienados, tras las figuras de los dos personajes principales, simbolizan el pueblo. Arriba, los locos en un momento de la interpretación. Abajo, uno de los locos en el papel de monja.



CUANDO, en 1964, comenzó en Francfort el proceso de los verdugos del campo de concentración de Auschwitz, Peter Weiss, como Max Frisch, Arthur Miller, Martin Walser y otros escritores, decidió asistir a él. El proceso duró veinte meses. Figuraban como acusados veintitrés nazis que fueron defendidos por veinte abogados. Ante el tribunal desfilaron trescientos cincuenta testigos de todos los países de Europa que, con sus declaraciones, hicieron revivir el horror de aquella fábrica de muerte, en la que perecieron tres millones de hombres. De un lado estaban los asesinos, y de otro, las víctimas. No cabían posiciones neutras y Peter Weiss se encontraba de este lado. Mientras asistía a las sesiones del tribunal, Weiss anotaba en un cuaderno cuanto escuchaba y veía. Cuando creyó haberse informado suficientemente, tomó el tren y marchó a Auschwitz. Ante los barracones donde se hacinaron los prisioneros, ante los hornos crematorios, ante el armatoste de las horcas y el muro negro de los fusilamientos, ante las celdas de castigo, las alambradas electrificadas, el escritor escribió: «Me siento culpable por no haber pertenecido a los que les grabaron a fuego el número de su ficha, de haber escapado y por no ser más que un espectador. Yo debía haber pericido y no caí. Debí haber sido sacrificado. Y puesto que no lo fui ni llegué, siquiera, a estar preso, ni me mataron en el campo de batalla, lo menos que puedo sentirme es culpable. ¿Debo desaparecer por no haber sido liquidado?».

De esta tremenda reflexión —que es la definitiva toma de conciencia frente al horror nazi— nació en Weiss la idea de escribir el testimonio de «lo no vividos», de lo que

debió sufrir y no sufrió; el testimonio de lo que otros padecieron. Pudo haber sido sacrificado en una cámara de gas como tantos y tantos otros hermanos suyos, pero los primeros síntomas del terror hitleriano les puso de sobreaviso y él y su familia —de origen judío— pudieron abandonar Berlín, en 1934, y refugiarse en Inglaterra. Después de breves estancias en Checoslovaquia y Suiza, fueron a parar a Estocolmo, en 1939, donde se instalaron definitivamente. No había conocido Weiss las matanzas nazis más que a través de los informes que llegaban a la emigración. Pero el proceso de Francfort le hizo comprender de una vez lo sucedido en los años «de los largos cuchillos», en los años de la muerte tecnocratizada e industrializada. Y el resultado de aquel examen de conciencia fue «La indagación», su segunda obra dramática.

### la polémica

La primera había sido «La noche y sus huéspedes», escrita en 1963. La tercera sería una especie de mimo-tragedia titulada extraña y largamente «La persecución y el asesinato de Jean-Paul Marat, representado por el grupo escénico del hospicio de Charenton, bajo la dirección del señor de Sade». Si «La indagación» no va más allá de los límites de un tremendo testimonio dialéctico —un «collage dialéctico», se le ha llamado— sobre el proceso de terror en que desemboca un cierto sistema económico que, a su vez, convierte el terror en sistema de producción, «Marat-Sade» supera lo testimonial, y sin abandonar el realismo dialéctico, y alternando con él, asume la mejor herencia de lo

que actualmente se llama «teatro» de vanguardia, hasta llegar a componer algo muy parecido a un «happening», a un vasto cuadro de, aparentemente, improvisaciones dislocadas, a través de las cuales se nos muestra un profundo conflicto ideológico e histórico.

«Marat-Sade» ha sido representada en veinte países, y en cada uno de ellos ha provocado la consiguiente polémica. Un crítico londinense ha escrito, refiriéndose a la espectacularidad de la obra: «El público, de tanto mirar, dejó demasiado pronto de escuchar». Se ha censurado el anacronismo que supone haber reunido en escena a Jean-Paul Marat, asesinado en 1793, y al marqués de Sade, muerto en 1808, ateniéndose «sólo» al hecho de que fuese Sade quien pronunciara el discurso fúnebre en el entierro de Marat. Se le ha censurado las «concesiones» que un autor como Weiss hace al «vanguardismo». Se le ha censurado, en fin, los largos monólogos a que se entregan los protagonistas. A pesar de todo, esta obra no tiene parangón en el teatro actual y significa el más potente intento de realización de «teatro total».

### de la vanguardia a lo épico

«Marat-Sade» fue estrenada en 1964. Su autor tuvo, como escritor, unos comienzos, digamos, minoritarios. Comenzó a escribir en Suecia y en idioma sueco, pero pronto comprendió que sólo en su propia lengua alemana podría hallar la expresión fiel de su pensamiento. Por aquellos entonces practicaba la pintura y el fotomontaje a la manera de los surrealistas y realizó algunas películas, de la misma tendencia, que le valieron varios premios en certámenes internacionales. En 1960 apareció su primera novela, que había sido escrita en 1952. Se titulaba «La sombra del cuerpo del cochero». A ésta siguieron tres más, todas ellas concebidas según unos principios equidistantes entre Kafka y el «nouveau roman». Su primera producción dramática conservaba todavía estas mismas influencias. Weiss llevaba camino de quedarse en las élites, en los refinamientos más o menos estéticos. Pero, al elegir entre novela y teatro, decidió su camino definitivo y no

sólo como escritor, sino también como hombre. Al afrontar lo dramático fue como si descubriera el mundo real, el mundo de los conflictos, de las ideologías y de la lucha entre lo que libera al hombre y lo que lo oprime. El paso decisivo fue el siguiente, con Auschwitz y «La indagación».

Pero le faltaba, todavía, un paso más para completar el viraje iniciado desde Kafka a Bertold Brecht, su maestro indudable, después de haber asimilado lo más profundo de Samuel Beckett y Jean Genet; es decir, el viraje hacia el «teatro épico», asumiendo la experiencia del llamado «teatro de vanguardia». Y en ese movimiento hacia adelante, Weiss pudo sustituir la observación narcisista de un mundo en disgregación —la apropiación del mundo a través de sus imágenes— por la decidida denuncia de ese mundo. Un crítico —como ya se dijo— se ha referido al «collage dialéctico», al hablar del método expresivo de Weiss, y la etiqueta parece correcta, pues sólo los testimonios pueden sustituir a la ficción cuando ésta se encuentra plenamente agotada y cuando, además, lo que se pretende —como quiere Weiss— es «abrir brecha» en la conciencia de los hombres y de la sociedad. «Estoy convencido —declaró hace dos años a la BBC— que puedo ayudar a cambiar la sociedad con mi trabajo. Creo que no basta, sencillamente, con escribir, que no basta escribir sobre mis asuntos personales. Opino que no se debe escribir nada sino con intención de influir o modificar la sociedad».

En aquella misma entrevista, Weiss ofreció algunas explicaciones acerca de su tragedia «Marat-Sade». Dijo que si había situado su obra en el ambiente de un manicomio —el de Charenton— había sido porque en tal atmósfera se puede decir casi todo. Y añadió que sólo en ella eran admisibles las «cosas peligrosas y absurdas» y el encaje de una proclama ideológica. «Si yo hubiera intentado hacer esta obra con medios dialécticos como quizá lo hubiese hecho Brecht, no habría conseguido los fuertes efectos emocionales que quería producir». Entre locos, todo cabe, y cuando dicen la verdad, siempre se puede de-

## LOS LOCOS DE PETER WEISS



El dramaturgo Peter Weiss nació en Alemania, en el seno de una familia judía convertida al catolicismo. Poco antes de la segunda guerra mundial abandonó su país y actualmente reside en Estocolmo.

cir de ellos que están locos. Decirlo todo, decirlo completamente todo, a eso es a lo que aspira «Marat-Sade».

Pero si en esta obra «se dice todo», también, en su forma, tiende a presentarlo todo. Y de este empeño surge una de las piezas, formalmente hablando, más libres, más «espectaculares» que puedan imaginarse. En esa libertad formal se recoge la herencia de «vanguardistas», como por ejemplo, Ionesco y Beckett. **SIGUE**

Los diálogos y monólogos de Sade y Marat son interrumpidos de continuo por las intervenciones descompuestas de los locos-actores, que no sólo declaman el texto autorizado de la obra, que Sade les hizo aprender, sino incluso los pasajes que la censura del manicomio suprimió. Estos pasajes se improvisan, con lo que Peter Weiss ofrece una especie de «happening» de una violencia sarcástica extraordinaria. Los locos dicen lo que deben de decir y lo que está prohibido.



## la representación

... En el hospicio de Charenton coinciden, entre otros muchos reclusos, Sade y Marat. Históricamente, el primero estuvo encerrado allí durante once años y allí murió; Marat nunca pisó sus puertas. Cuando comienza la obra, los reclusos se disponen a representar «La persecución y el asesinato de Jean-Paul Marat». Se supone que la obra ha sido escrita por Sade, y, desde el punto de vista histórico, esta suposición se apoya en el hecho de que mientras Sade permaneció en el establecimiento, entre 1803 y 1814, organizó un grupo teatral que representaba obras suyas y ajenas. El dirigía estas representaciones, elegía las piezas, repartía los papeles y formaba a los actores y actrices. A aquellas sesiones asistían damas y caballeros de la alta aristocracia napoleónica, tal y como, cuarenta y seis años antes, la buena sociedad parisina había acudido al «espectáculo» del descuartizamiento de Damiens, en una plaza pública, por haber atentado contra la vida de Luis XV.

Sade aparece en el escenario, a la derecha del espectador, en tanto Marat se sitúa a la izquierda, en colocación deliberada. Detrás de Sade se encuentra Coulmier, director del manicomio, su esposa y su hija. Junto a Marat están Simone Evrard, su querida, y Carlota Corday. Los locos se sitúan en diversos lugares, dispuestos a comenzar la representación. Y ésta comienza. Aquí tenemos el planteamiento formal de la tragedia de Weiss: teatro en el teatro. La obra concluirá cuando el cuchillo de la Corday atraviese el pecho de Marat. En cuanto al fondo, el autor plantea otras muchas cosas. Sade simboliza aquí «el individualismo llevado al extremo, enfrentado con la idea de una transformación política y social». Sade es el desdén y el desengaño. Ha agotado toda su capacidad de entusiasmo y de confianza y sólo cree en sí mismo. Después de descender a todos los abismos, después de haberse quemado en todos los infiernos y de haber querido ser, incluso, un revolucionario, se encuentra frente a un revolucionario de verdad, y todo lo que desea es seguir viviendo de su imaginación, «en» su imaginación. Ya los excesos se le han convertido en tedio, el mismo tedio «que sienten los aristócratas al subir a la guillotina y del que ésta les salva después de haber perdido sus riquezas». La naturaleza no conoce la muerte, porque toda muerte se hunde en la indiferencia de la naturaleza. El hombre —dice— es un animal insensato y todo lo que hacemos no es más que imagen soñada. Sade es, a los ojos de Weiss, un lucido aristócrata individualista que, en un cierto momento, llegó a descubrir la decadencia de su propia clase, cuyo poder expresó —en sus escritos— en el espectáculo de los excesos corporales, en cuyos excesos reconstruyó el mecanismo de las violencias de esa clase. «En una sociedad de delincuentes —clama en el escenario— saqué de mí lo criminal a luz para estudiarlo y estudiar el tiempo en que vivía». Después de expresarse así se comprende que Sade haga el relato de la ejecución de Damiens repitiendo la versión que de ella existe hecha por Casanova, quien asistió a la misma, «mientras acariciaba a las damas debajo de la falda». La muerte era, efectivamente, el principio de todo lo viviente, pero ahora, «nuestros asesinatos no tienen fuego porque pertenecen al orden de cada día». Ahora es el tedio, el orgulloso desdén, por todos llevado hasta el límite; una especie de renuncia. O un sentirse —como él mismo se siente— el fin de una raza.

Sade, reaccionando ante unas palabras de Marat —«... aún habla por tu boca el alto caballero, y lo que te parece indiferencia natural no es más que tu propia apatía»—, ofrece esta réplica: «No, Marat, nada de sentimientos pequeños, sé que te importa otra cosa.

La obra de Weiss acaba de ser estrenada en Francia —después de haberlo sido en otros diecinueve países—, bajo la dirección de Jean Tasso. Françoise Brion hace el papel de una loca hipotónica que, a su vez, interpreta la figura de Carlota Corday, la asesina de Marat. Weiss enfrenta al famoso revolucionario con el marqués de Sade, que simboliza el individualismo y el subjetivismo burgués. En la foto, dos protagonistas: Françoise Brion y Michel Vitold, que hace de Marat.

Para mí como para ti valen sólo los últimos extremos.

Así es. Para Marat también valen los extremos, pero éstos son distintos a los del marqués. «Contra el silencio de la naturaleza yo pongo una actividad», responde. Marat es el hombre que se empeña en buscarle un sentido a las cosas, en no aceptar sumisamente nada e intentar verlas con ojos nuevos. Para él la vida es algo en lo que hay que intervenir, y dentro de cuyo ámbito hay que esforzarse por distinguir lo verdadero de lo falso. «No hay muralla que pueda derribarse —añade— sólo con la idea». Y también: «Lo primero son los cambios, y sin cambios nada podrá ser fecundo».

## marat y sade

La personalidad escénica de Sade surge en gran parte de una deducción. En cambio, la de Marat resulta casi un retrato. Todo lo que dice el revolucionario, ha sido extraído de sus escritos póstumos, y, a veces, hasta literalmente. Partiendo del hecho de sus veleidades revolucionarias, Sade representa el proceso de la decadencia revolucionaria, del hombre que, por su radical individualismo, va volviéndose a sí mismo como un guante, retrayéndose o cerrándose como una ostra. A Marat le sucede lo contrario. Con un pasado de hombre refinado y un tanto brillante, que hubiera podido situarlo en el estamento burgués más conformista, se crea una nueva filosofía, «abriéndose» cada vez más a la comprensión del cambiante drama social y de sus causas. El plano Sade y el plano Marat, cada uno desde sus premisas y al interceptarse en la escena, revelan dos situaciones características del proceso histórico: Marat es la revolución del 93 en tanto que Sade viene a ser el reflujó de la burguesía durante la era napoleónica. También Marat resulta encarnar la revolución traicionada mientras que Sade es el revolucionario que «está de vuelta» de la revolución. Y ambos son hombres-límite en una época regresiva, que sucede a otra impulsiva y de borrasca, en la que se ha creado una situación «de bienestar» y en la que han quedado adormecidos todos los impulsos. En esta situación —sobre la que Sade y Marat coinciden—, en la que «ya no se necesita hablar de política», es una «edad ilustrada», limpia de bancarrota y opresión. En ella «si bien aún no existe paz suficientes, el mañana se ofrece —por lo menos se ofrece— sin tinieblas. Sade proclama que no hay nada que hacer, que lo mejor es soñar después que los acontecimientos obligaron a renunciar a todo; Marat, enfermo, perseguido y recluido, se consume en sus últimas llamaradas antes de ser asesinado. El pueblo piensa que «aunque hay en muchas manos poco y mucho en pocas manos» hasta se puede expresar entera y libremente «y decir lo vedado clandestinamente». El pueblo se acomoda a la situación, simbolizado, en su crueldad y su justicia, por los locos que gritan y cantan, que se burlan y aceptan dentro de la camisa de fuerza que los oprime. Ante ellos, Marat y Sade dialogan o monologan. Y sobre ellos, la familia del director del hospicio representa la burguesía instalada, en tanto Carlota Corday prepara su cuchillo de iluminada, de heroína ideal.

Un análisis más detenido de la obra de Weiss podría revelar otros aspectos que aquí quedan silenciados. Pero puede bastar lo dicho para comprender el ambicioso proyecto realizado por el autor. «Marat-Sade», en su última significación, pretende reflejar una situación que se repite y que encuentra ciertos ecos en la actual europea, tanto en la potencia de las clases altas como del «bienestar» y el conformismo, más o menos sincero, de las bajas ante el «boom» del capitalismo. Al mismo tiempo, «Marat-Sade» presenta un estudio de los protagonistas como representantes de dos posiciones humanas ante la vida y el desarrollo histórico. Al penetrar en las contradicciones múltiples que aborda, Weiss completa un vasto panorama que abarca desde la sociología, la política y la historia hasta el humanismo. Por otra parte, la obra es surcada, casi de modo continuo, por pantomimas, sketches burlescos, canciones y comparsas —la expresión de los locos— que hacen de ella, como señalé anteriormente, un espectáculo total y un «happening» alucinante.

Fotos: GIANCARLO BOTTI

## LOS LOCOS DE PETER WEISS



Carlota Corday es, para Peter Weiss, una especie de histórica idealista que asesinó a Marat para cerrar el paso a la violencia revolucionaria. A Marat lo ve como un precursor de la filosofía marxista. Arriba, Carlota Corday rodeada de sus compañeros de reclusión. Abajo, la escena del asesinato de Jean Paul Marat.

