

EL MARAT-SADE DE PETER WEISS I LA MODERNITAT TEATRAL CATALANA

ERIC ORTEGA GONZÁLEZ

Universitat de Barcelona

No van ser pas pocs els crítics del nostre país que, amb l'estrena a Barcelona de l'obra que alçà Peter Weiss com un dels dramaturgs de major renom internacional, van considerar que la realitat teatral catalana havia irromput, de ple, en la modernitat. En efecte, cal recordar que, cap a les darreries dels anys cinquanta, l'escenari occidental estava sumit en una profunda crisi creadora que la mort de Brecht, la retirada progressiva de Sartre¹ i, si em permeteu la facècia, les noces d'Arthur Miller amb la Marilyn Monroe no havien fet més que agreujar. És en aquest context on hem de situar el *Marat-Sade* de Weiss, una obra que, en un espai ocupat pels epígons de Brecht, per alguns autors experimentalistes i pel moviment pretesament renovador de signe anti-autor, es va erigir com el més lluminós esdeveniment teatral d'aquella època.

Ben mirat, el drama de Weiss pot ser situat a l'entorn de dues aportacions del teatre alemany contemporani que van ser inserides amb més o menys fortuna a les nostres sales. Ens referim, d'una banda, a la flexibilitat envers els cànons

1. P. WEISS, *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat. Drama en dos actos*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1976, p. 9.

tradicionals a la qual havia contribuït, sense parangó, el teatre èpic brechtia² i, de l'altra, al drama històric objectivista, de clares pretensions didàctiques, que cristal·litzava en unes propostes que tenien com a matèria teatralizable certs episodis o personatges del passat³ i que, amb força recorregut al nostre país, van ser conegudes amb el nom de *teatre documental* o *teatre document*. Aquesta última aportació, malgrat haver estat promoguda per l'Institut Alemany arreu de l'Estat, no arribà a fer-se omnipresent en la renovació teatral més enllà de les nostres fronteres, possiblement a causa –i aquí citem la tesi de Javier Orduña, per bé que han estat molts els autors que n'han intentat donar explicació– d'un *dobles estímuls, nacional i social, per a encetar una investigació escènica sobre la pròpia història*⁴.

Paga la pena recordar, endemés, la clara vocació pedagògica d'una forma teatral –la del teatre-document– que concep l'espectacle com un mitjà per a exposar els problemes plantejats en la societat contemporània i considera els conflictes individuals una conseqüència dels col·lectius⁵. Es tracta, per aquest motiu, d'un teatre per al qual la informació i la recerca prevalen per sobre de qualsevol intent d'inspiració emotiva o subjectiva, tot actuant sobre la racionalitat de l'auditori en un intent de promoure la seva reflexió i llur compromís eticopolític i pedagògic⁶. Així, doncs, podríem

2. J. ORDUÑA, *El teatre alemany contemporani a l'Estat Espanyol fins el 1975*. Barcelona: Monografies de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988, p. 8.

3. R. ROSELLÓ, «Sobre el realisme històric i el teatre-document (o de quan els autors estudiaven història)». *Revista de filologia*, 28 (2000), p. 146.

4. J. ORDUÑA, *op. cit.*, p. 163.

5. X. FÀBREGAS, *El drama realista a Història de la literatura catalana* (vol. 3). Barcelona: Ediciones Orbis, 1989, p. 233.

6. X. FÀBREGAS, «Peter Weiss i el *Dokumentarische theater*». *Serra d'Or*, 128 (1970), p. 57.

dir que en aquesta nova dramaturgia descansa una concepció de la història entesa com un procés dinàmic sobre el qual hom pot obrar i influir. Una concepció de clara vocació optimista –els pedagogs hem de ser-ho– i que amaga una forta confiança en l'ésser humà i en una societat capaç de millorar.

Fou, de fet, el propi Peter Weiss el que assentà les bases teòriques d'aquesta nova forma teatral en la introducció de la seva obra sobre el Vietnam –de títol inacabable– en un epígraf intitulat *Dokumentarischetheatre*. En aquest text, Weiss manté que el teatre-document té per objecte oferir documentació a propòsit d'una qüestió sobre la qual l'autor ha d'haver aplegat, prèviament, tot el material a l'abast. Així, articulant les dades de manera que permetin exposar un punt de vista sobre l'afer –el criteri del dramaturg és, en aquest punt, capital– i posant en evidència, si s'escau, les fonts de què prové tota la documentació, Weiss aprofitarà per denunciar uns temps en què, malgrat l'abast infinit dels mitjans de comunicació, impera, en paraules seves, una obscuritat interposada per aquells que ostenten el poder⁷.

De nou tornarà a destacar-se la dimensió pedagògica d'aquesta dramaturgia quan el nostre autor apunti que la finalitat del teatre document és que esdevingui un instrument per a la formació de pensament polític. La seva força com a instrument pedagògic rau, segons paraules de Weiss, en la seva capacitat de construir un exemple utilitzable que, més enllà dels fets mateixos, prengui l'òptica d'un observador conscient i reflexiu atent a les contradiccions que es remunquen en el drama i que pertanyen a la realitat⁸.

Però si retornem a la peça que dona títol a aquesta comunicació convé tenir present que, després del seu pas per

7. *Ibidem*, p. 58.

8. *Ibidem*.

Madrid, l'obra que ens ocupa va ser estrenada al teatre Poliorama de la mà d'Adolfo Marsillach un dia ben assenyalat: el de la hispanitat de 1968. I dic ben assenyalat perquè difícilment podria haver-hi una data més *singular* atesa la metàfora, que fou fàcilment traçada, entre l'espai que es representa a l'obra –l'hospici de Charenton– i el règim franquista. I és que aquesta peça va tenir sempre una relació ambivalent amb un règim que, d'una banda, la va autoritzar i promocionar tot incloent-la en el cicle «Teatre d'Idees» del *Teatro Nacional de Cámara y Ensayo*, i que, de l'altra, va promoure, en la seva contra, les més esperpèntiques mesures; ja fos en la línia de censurar certs passatges de contingut anticlerical o d'evitar el desbordament d'un públic que s'estimava nombrós⁹. Encara que aquest no sigui el lloc per entrar-hi, paga la pena mencionar que no van ser pocs els crítics i recensors de l'època que van aprofitar la metàfora esmentada per a donar forma a les seves notes i observacions sobre la peça.

L'èxit de l'estrena, emperò, va superar qualsevol previsió. Algun testimoni de luxe, com el d'en Josep Maria Pou –escollit per Marsillach per a representar un dels forns inferners de l'hospici quan estudiava el primer curs en l'«Escuela de Arte Dramático de Madrid»– ens recorda amb quin entusiasme el públic català va rebre l'obra i recull una impressió que sobrevolava l'ambient i que palesava que el *Marat-Sade* representava un punt i apart en la realitat teatral catalana. Llegim a Pou: «*Cap a finals d'octubre vam arribar a Barcelona sota l'amenaça categòrica de prohibició si es repetien els fets de Madrid*. [Un grup d'extrema esquerra va aprofitar un efecte ideat per Marsillach que consistia a llençar falses octavetes a l'escenari per omplir la platea de pamflets contra la dictadura]. *L'èxit del Poliorama* –ens diu Pou– *va desbordar qualsevol previsió. Cada nit, el públic*

9. J. ORDUÑA, *op. cit.*, p. 186-187.

ens esperava a la sortida i ocupava les Rambles. I seguia, seguïem tots allà, anant de grup en grup en una tertúlia apassionada que durava fins l'alba. Durant 10 dies vaig viure en un estat d'eufòria gairebé elèctrica»¹⁰.

I més endavant, en aquest mateix escrit, i tot fent referint que l'obra de Weiss s'havia convertit en un acte polític de desafiament al règim, reconeixerà: *«Penso ara que el compromís dels còmics, que culminaria en la famosa vaga del 74, va començar a gestar-se a aquelles nits inoblidables, quan tots ens deien que gràcies a Marat-Sade hàviem entrat en la modernitat teatral. I a gairebé 40 anys vista [això ho escrivia l'any 2007] no resulta presumptuós dir que tenien raó»¹¹.*

Malgrat que la intenció de Marsillach era que l'obra es-tigués força més temps a escena, només va romandre en cartell fins les darreries de gener de l'any següent. La decisió, però, no va ser seva. Fou Peter Weiss el que volgué que fos retirada de l'escenari i ho va fer com a forma de protesta a causa de l'estat d'excepció que havia estat decretat el 25 de gener arran de les protestes estudiantils per la mort –el suïcidi, segons fonts oficials del règim; l'assassinat policial, d'acord amb la família i els companys de militància– d'Enrique Ruano, un jove militant d'esquerres i estudiant de dret.

Però més enllà dels condicionants polítics i sociològics que acompanyaren l'origen i l'estrena de l'obra –i als que hem intentat al·ludir anteriorment–, no podem perdre de vista el contingut del drama, que per si sol ha donat joc a moltes plomes. En efecte, en aquesta obra travessada per la síntesi (de posicions ideològiques, polítiques i de formes teatrals) i que es desenvolupa, durant els dos actes que la componen, en diversos plans cronològics –un grup de folls

10. M. ORDÓÑEZ, «Aquel Marat-Sade del 69». *El País*. (traducció de l'autor), 2007.

11. *Ibidem*.

internats a l'Hospici Charenton representen, l'any 1808, uns fets esdevinguts el 13 de juliol de 1793, per bé que els actors són de 1968, data de l'estrena¹², se li afegeix una enorme varietat formal que, com a conseqüència de la diversitat de tècniques teatrals desplegades per Weiss, doten el drama d'una més que considerable complexitat. Malgrat tot, ens trobem davant d'una peça de metateatre que conjumina magistralment tots els elements que la conformen de tal manera que, quan hom la llegeix, no s'evidencia cap mena de subordinació entre les parts.

A *Marat-Sade*, Peter Weiss presenta un manicomi –l'hospici de Charenton– en el qual el Marquès de Sade haurà de dirigir una obra que gira al voltant del duel ideològic que el mateix Sade mantindrà amb Marat. I és que Sade, que va morir veritablement a l'Hospici després de passar reclòs els nou últims anys de la seva vida arran d'uns pamflets polítics contra la naixent tirania napoleònica, va escriure i representar, de debò, durant la seva estança a l'Hospici, algunes obres de teatre. Aquestes peces, recitades pels mateixos malalts i que eren prèviament autoritzades i promocionades pel director del manicomi –Coulmier– foren, amb freqüència, sovintejades amb molt de gust per la societat parisenca.

Vet aquí, però, que el marc en què queda acotada l'obra és d'una senzillesa espatarrant. Són les tres visites que va fer la Charlotte Corday a la casa de Jean-Paul Marat fins que, en la darrera, aconseguí assassinar-lo clavant-li un punyal al pit. Durant el transcurs d'aquestes visites, la representació es veurà interrompuda per diversos motius: algunes vegades pels atacs de folia que pateixen els malalts del manicomi; d'altres, perquè el director de l'hospici atura l'obra per a reprovar la recitació un fragment que havia estat prèviament censurat, o, finalment, perquè de manera

12. P. WEISS, *op. cit.*, p. 5.

intermitent al llarg de la representació, el Marquès de Sade entaularà amb Marat tota una sèrie de interessants discussions en què la barrera del temps no sembla pas existir. Durant la lectura, endemés, hom no pot deixar d'establir certs paral·lelismes entre el drama escrit per Peter Weiss i un realisme màgic que, com a gènere literari en si mateix, va aconseguir la seva més alta expressió a la literatura llatinoamericana de mitjans del segle xx. Atès que el drama està hàbilment construït de tal manera que allò real esdevé imaginari i l'imaginari, real, ens trobem davant d'una obra que bé pot caracteritzar-se amb el nom de teatre absolut —o teatre total— un cop palesada la més que formidable varietat de manifestacions socials que hi acull (fuetades, jocs de cartes, crits, balls acrobàtics, discussions filosòfiques, polítiques, socials, assassinats, etc.)¹³.

Malgrat ser moltes les interpretacions a les que ha donat lloc la confrontació entre el Marquès de Sade i Jean-Paul Marat, el que aquí m'interessa destacar són, per acabar, dues idees que considero interessants. La primera té a veure amb el fet que, durant l'obra, Sade buscarà evidenciar que, en Marat, la dimensió individual i la dimensió social no estan prou ajustades. O dit d'una altra manera: que tot intent de revolució té sentit, per a Marat, en la mesura en què ell mateix forma part indispensable d'aquesta, és a dir, en la mesura en què és concebuda com una obra personal i no en tant que transcendeix els límits del jo maratià i es realitza com a revolució social¹⁴. Per bé que el Marquès de Sade també reconeixerà la necessitat de la Revolució, l'individualisme i el nihilisme amb què l'escriptor parisenc és caricaturitzat a l'obra formarà part, com si d'un joc de miralls es tractés, de l'intent de mostrar que els trets que se li

13. J.M. CARANDELL, *Peter Weiss: Poesía y verdad*. Madrid: Taurus Ediciones, 1968, p. 84-85.

14. *Ibidem*, p. 85.

atribueixen són, de fet, els que veritablement defineixen el seu adversari. I és que malgrat de que la intenció de Sade, com autor del drama representat, serà aguditzar els aspectes biogràfics de Marat precisament en la direcció –egocèntrica– esmentada, Marat, en canvi, tractarà de justificar la revolució tot aportant arguments objectius i demostrant que els condicionants personals no són determinants; es pot estar amb el poble –afirmarà– malgrat pertànyer, com és el seu cas, per origen i educació, a la burgesia. No debades entre les ramificacions del treball intel·lectual de Marat trobem, fruit d’una sensibilitat política que podria adreçar-nos directament al marxisme, un veritable esforç per modelar filosòficament el concepte de socialisme¹⁵.

El segon element que vull ressaltar –i que enllaça amb la vocació pedagògica que travessa aquesta dramaturgia– és que de la reflexió promoguda al llarg de les seves planes així com del conflicte que es posa de manifest, es desprèn una dinàmica que estimo vàlida i molt necessària: la interrogació com a mètode i perspectiva de coneixement d’una realitat i de la projecció del seu futur¹⁶. En efecte, és en aquesta dialèctica intensa i espectacular, mantinguda pels dos protagonistes, i que mostrarà en escena les contradiccions de la Revolució Francesa¹⁷, d’on sorgeix la idea que el més interessant en la disputa entre dues concepcions vitals i filosòfiques és la contradicció generadora que en resulta. És, per tant, el mateix procés dialèctic, i no pas els seus

15. P. WEISS, *ob. cit.*, p. 110.

16. X. FÀBREGAS, «Marat-Sade de Peter Weiss». *Serra d’Or*, 272 (1982), p. 46.

17. Contradiccions, aquestes, simbolitzades per l’enfrontament entre la necessitat de superar les diferents etapes històriques del materialisme històric marxista –representat per Marat– i el «drama» hegelian –encarnat per Sade– segons el qual l’ésser està sotmès a una lògica de dominació i submissió en una lluita contínua per l’autoreconeixement.

resultats circumstancials o aparents, el que veritablement té interès en una forma teatral, de clara vocació pedagògica, que reivindica la formació de pensament polític com una de les seves principals comeses.

D'aquesta manera podem entendre millor tant la puixança, en el nostre país, d'una nova dramaturgia –de la qual, probablement, el teatre-document n'és el màxim exponent– com la recepció i les implicacions de l'obra que la catapultà als escenaris, en un moment de necessitat de renovació d'uns costums escènics arrossegats pel deixant de la llarga nit franquista. Peter Weiss i el seu *Marat-Sade* arribaren en uns temps en què coincidiren, alhora, un grapat d'entusiastes i joves dramaturgs –coneguda com la generació Sagarra–, un bon nombre de grups teatrals amb ganes d'experimentar i d'arriscar, i un poble àvid de pensar i repensar –estèticament, dramàticament– la seva pròpia història. I van ser plegats, podríem dir a tall de cloenda, com portaren l'escena catalana més enllà dels límits establerts tot impulsant una nova dramaturgia marcada per un fort compromís polític i una clara vocació de transformació pedagògica, estètica i social¹⁸.

18. J. VILARÓ, *Marat-Sade, versió Atalaya-TNT: teatre en estat pur*, 2015, URL = <https://ladavalladadorfeu.wordpress.com/2015/07/20/marat-sade-versio-atalaya-tnt-teatre-en-estat-pur/>