



Apuntes sobre Marat-Sade, de Peter Brook

Por Paula Maccario

Pobre del hombre que sea diferente,
que intente romper todas las barreras.
Pobre del hombre que intente estirar la imaginación de la humanidad.
Sufrirá burlas, será azotado por los cegados guardianes
de la moralidad... Querías saber cuál era el fin del hombre,
entonces te preguntaste ¿qué es el alma?...
y decidiste que el alma estaba en el cerebro y que puede aprender a pensar.
Para ti el alma es algo práctico,
una herramienta para dirigir y dominar la vida.
Y un día hallaste la revolución,
porque tuviste la visión más importante:
nuestras circuns- tancias deben cambiar fundamentalmente,
y sin esos cambios todo lo que intentáramos hacer fracasaría.

Roux le dice a Marat en Marat-Sade

Marat-Sade¹ toma lugar en el baño del asilo de Charenton, donde el Marqués de Sade vivió sus últimos años de vida (desde 1803, tras la orden de encierro de Napoleón, hasta 1814, año de su muerte). Durante su reclusión en este “asilo de locos” de “comportamiento socialmente inadmisibles”, Sade se dedicó a realizar obras de teatro,

1 Título completo: Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representado por el grupo teatral del hospicio de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade. **Título original:** Marat/Sade. The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade. **País y año de producción:** Reino Unido, 1967. **Guión:** Peter Weiss, Geoffrey Skelton, Adrian Mitchell. Adaptación de la obra de teatro de Peter Weiss, de 1963, estrenada en Berlín Occidental bajo el mismo título. **Música:** Richard Peaslee. **Fotografía:** David Watkin. **Reparto:** Patrick Magee, Ian Richardson, Michael Williams, Clifford Rose, Glenda Jackson, Freddie Jones, Hugh Sullivan, John Hussey. **Productora:** United Artists / Marat Sade Productions. **Duración:** 116 min. **Ficción.**

las cuales eran interpretadas por los mismos internos del lugar, a las que asistían como espectadores los círculos distinguidos de París.

Situada en la noche del 13 de Julio de 1808, la obra gira en torno al asesinato de Jean Paul Marat, quien entabla un diálogo imaginario con Sade, sobre los principios de libertad e igualdad, las consecuencias de la revolución y las distintas perspectivas sobre “el pueblo”, el problema de la vida y la muerte, el lugar de la violencia como parte de la vida política de los hombres. Los puntos de fuga que nos invitan a pensar Weiss, Brook, y –por qué no– Sade, son infinitos: el lugar de las pasiones revolucionarias, el problema de la moral, el uso de la fuerza, la naturaleza humana, la cuestión de la libertad, la participación y construcción de la idea de “pueblo”, la violencia sobre los cuerpos –ejemplificada en el monitoreo constante del director del hospicio, M. Coulmier, que junto con su señora y su hija ingresan al escenario y desde allí observan la puesta en escena; Coulmier es tanto espectador, como “voz de la razón” política y moralmente correcta, como dice él mismo, poco más de quince minutos de comenzada la representación.

Luego de prepararse y colocarse en sus lugares para comenzar con la obra, la producción de Sade escucha la bienvenida que Coulmier pronuncia al público francés ubicado detrás de las rejas que separan público de actores, sanos –de comportamiento socialmente admisible– de locos, ricos de pobres². El narrador ubica a la audiencia en la trama que está por comenzar: vuelve a la noche del 13 de Julio 1793, año de la ejecución del rey, día del asesinato de Marat. Más aún, propone a los espectadores una pregunta inicial, cuya búsqueda de respuesta será fallida: “¿Marat bueno o Marat malo?, ¿amigo del pueblo o enemigo de la libertad?”. Allí, en el baño del neuropsi-

2 Coulmier saluda a su público, haciéndose eco de la *Declaración de los Derechos del Hombre*: con espíritu moderno e ilustrado, “en vez de emplear terrores y amenazas con nuestros internados, procuramos aliviar su tedio y su clausura, por medio, como ven, del arte y la cultura. Servimos de este modo, los principios sagrados” de la solemne *Declaración de los Derechos del Hombre*. Es interesante que, minutos después, mientras el heraldo presenta a los protagonistas, el personaje del cura Roux intenta hablar (levanta los brazos y dice “yo...”) y Coulmier lo silencia jactándose de lo que anticipa el simpático narrador: a Roux, los censores lo callan, los guardianes morales lo encuentran extremo.

quiátrico, se pone en escena la imagen de Marat en la bañera, con su escritorio, su papel y su pluma, desde donde escribe discursos de sublevación dirigidos al pueblo. El mismo piso que será utilizado para mostrar los diálogos imaginarios de Sade con el revolucionario Marat, los exabruptos del cura insurrecto Roux (constantemente frenado por Coulmier y los guardias), las interrupciones, “desvíos” del guión por parte del elenco (que olvida por momentos ser ficción, y se dispone con su locura al grito de “¡libertad!”, o a la resignación, “larga vida a la camisa de fuerza”), la ejecución de la aristocracia, la ejecución del Rey, y –claro– el asesinato de Marat³.

Al mismo tiempo, el piso será utilizado para mostrar las protestas populares, dirigido por los cuatro coristas, y seguido por el elenco en su totalidad. Hay un canto que marca los tiempos del asesinato de Marat, que parece acelerar y comprimir en éste todas las ejecuciones y asesinatos, la violencia desatada por las pasiones que conlleva la revolución, el pulso de los monólogos contrarios de Sade y Marat, y hasta las mismas intenciones declaradas de Corday de asesinar al líder revolucionario, para –por fin– liberar a la humanidad: “¡Marat, somos pobres, siempre lo fuimos! ¡Queremos nuestros derechos, y no nos importa cómo! ¡Queremos nuestra revolución ya!”. El males-

3 Un punto verdaderamente llamativo, es que el heraldo (*the herald*) mientras presenta a los personajes que conforman la obra, presenta la condición mental por la cual los actores se encuentran internados en Charenton. Dirá de Marat que es interpretado por un paranoico; Charlotte Corday toma cuerpo en una joven mujer que sufre de melancolía y depresión, que la lleva a dormir, “nuestro deseo ardiente, es que diga su papel correctamente”. Asimismo, dirá que quien interpreta al amante de Corday, el *Monsieur Duperret* es “uno de nuestros más brillantes maníacos sexuales”; quien hace de Roux está encerrado por extremista; los coristas –Cucurucu, Kokol, Polpoch y Rossignol– son quienes más avanzados se encuentran con su tratamiento. Y el Marqués de Sade, el director de la obra, que ya no es Marqués sino Señor de Sade, autor de muchas obras, conocedor del encierro y las prisiones. ¿Cuál es la intención de esta doble presentación? ¿quiere resguardar al público de la ausencia de “continuidad” que se espera de un personaje en una obra (pues aquí los protagonistas oscilan entre los sujetos históricos que representan, y los “locos” que son)? ¿O será que en su condición de internos (*inmates*), fuera de toda representación, manifiestan en sentido “concreto” –a falta de mejor palabra– la todavía ausente igualdad y libertad que, lejos de corresponderse con el discurso de bienvenida de Coulmier, lo desmienten y lo desenmascaran como parte de la mentira moral que conforma la civilización para Sade?

tar del pueblo (*the people*), Marat y Sade, son los personajes de la obra: los sucesos de la revolución decantan en 1808, en el baño de Charenton.

Poco tiempo después de comenzada la puesta en escena, se presenta a Marat –amigo del pueblo– y a Charlotte Corday –su asesina girondina–, quien llega a París en búsqueda de la daga que le daría muerte al débil revolucionario que, desde su bañera, pretende escribir su discurso “para el pueblo de Francia”. Mientras Corday mira a su alrededor, comienza la “canción y pantomima de la llegada de Charlotte Corday a París”, y la girondina se pregunta con un fuerte grito desesperado, “¿qué tipo de ciudad es ésta?”, y describe con horror la bruma del matadero, los aplausos, “¿qué clase de ciudad es ésta, donde hay carne tirada por las calles?... pronto, me pedirán que me una a ellos”. Marat vuelve a la audiencia y, convencido, pues él es la revolución (“*I am the revolution*”⁴), expresa que ésta es la venganza del pueblo: venganza que es producto de la explotación de la aristocracia, “la gente solía aguantar todo, ahora toman venganza... Ahora protestan pero es muy tarde para llorar por la sangre derramada, ¿qué es la sangre de los aristócratas comparada con la del pueblo?... ¿qué es este sacrificio comparado al que el pueblo hizo para mantenerlos ricos?”.

Comienza allí la “victoria de la muerte”, las ejecuciones de la aristocracia y del rey. La muchedumbre aristócrata mira al piso, no tiene rostro, caen uno a uno. La cabeza del rey es una planta de lechuga que lleva una zanahoria por nariz, que luego de ser decapitada es devorada por una multitud. Cada una de las ejecuciones es acompañada por un balde de pintura de distintos colores: ejecución de la aristocracia, pintura roja; ejecución del rey, pintura azul. A la imagen de las cabezas del rey y de la aristocracia muertas por la guillotina, le sigue un diálogo entre Sade y Marat, sobre la naturaleza de la vida y la muerte: la indiferencia de la naturaleza destructora, contra la

4 En esta escena, Marat en su bañera sostiene un diálogo con su querida Simone Evrad: ella le pide que descanse, el agua de la bañera está cada vez más roja. Él le responde, paranoico: “¿y qué es una bañera llena de sangre, comparada con la sangre que tiene que correr aún?... Hoy, ya no podemos contar los muertos... Están por ahí, detrás de las paredes, susurrando, hipócritas. Presumen nuestro gorro frigio, y esconden el emblema del rey bajo su camisa... El clamor del pueblo está en mí... yo soy la revolución”.

importancia que los hombres le dan a la misma muerte; contra la indiferencia natural, la opción de actuar –dice Marat.

Aquí se muestran, por primera vez, las divergencias de la naturaleza humana en los discursos. Para Sade, el hombre le dio falsa importancia a la muerte, porque el propósito de toda vida es la muerte (como parte del proceso). La naturaleza es indiferente a ésta, ¿por qué el hombre hizo de la muerte algo tan importante? La naturaleza podría ver la eliminación de la humanidad y serle completamente indiferente. Sosteniendo el principio rector del placer individual por sobre todo lo demás, Sade expone que, aunque odia a esta diosa, los “grandes actos de la historia” se rigieron por sus leyes: la naturaleza le enseña al hombre a luchar por su felicidad, plantea el literato,

Y si el hombre tiene que matar para lograr esa felicidad, entonces el asesinato es natural... ¿No nos hemos aprovechado siempre de los más débiles?... El hombre es destructor, pero si mata y no obtiene placer en ello, entonces es una *máquina*. Debería destruir con placer, como un hombre... Ahora es todo oficial. Condenamos a muerte sin emoción, y no hay muertes personales y singulares, sólo una muerte anónima y devaluada que podríamos dar a naciones de forma matemática, hasta que llegue la hora en que se acaben todas las formas de vida.

En el monólogo sobre la vida y la muerte, el director de la obra expone su horror hacia el asesinato legalizado del terror al que llegó la revolución, a la muerte por mano de la ley, por la hoja afilada de la guillotina⁵. Más aún, el problema radica en que la ley jamás podrá legislar sobre las pasiones que llevan a un hombre al cruel acto del asesinato, pues la ley –siempre opuesta a la naturaleza– “que atenta contra la vida de un hombre es impracticable, injusta e inadmisible”.

5 Es importante notar aquí que Sade se opuso a la pena de muerte cuando formaba parte de los tribunales revolucionarios. Luego, en un pequeño panfleto político que introduce como parte de los diálogos de una de sus obras, *La filosofía en el tocador* (Diable Erotique, Buenos Aires, 1995), que lleva por nombre “Franceses, un esfuerzo más si queréis ser republicanos”, mostrará el absurdo de la prohibición del asesinato con la pena misma del asesinato. No hay peor cálculo que hacer morir a un hombre por haber matado a un hombre, pues conlleva no a la muerte de uno, sino de dos hombres, “...aritmética que sólo puede ser familiar al verdugo y a los idiotas”.

No obstante, sostiene el Marqués, hemos establecido una máquina de muerte, máquina a la que la aristocracia accede en filas –muestra la obra-, “...ofrecen su cabeza a la guillotina como si fuera una coronación, pues ella los salva del aburrimiento. ¿No es eso la cúspide de la perversión?”

Mientras Marat denuncia el pensamiento de Sade, “usted podrá habernos apoyado, y sentado en nuestros tribunales como juez, sin embargo habla como ellos”, “lo que usted llama indiferencia de la naturaleza es su falta de compasión”, y expone que frente a la indiferencia de la naturaleza él *actúa*, inventa un sentido; el libertino lo interrumpe y le llama la atención al revolucionario sobre el uso de la compasión, propiedad de las clases privilegiadas: la beneficencia sólo muestra el desprecio por los desdichados, y a los adinerados, los muestra adinerados⁶. La virtud revolucionaria que apunta al desdichado como el hombre bueno, incorrupto en tanto no pasó por la transformación putrefacta de la civilización (“Marat, somos pobres, siempre seremos pobres”), va en contra de las leyes naturales. Nada

6 Es interesante notar aquí el uso de la pasión revolucionaria, la compasión. En su ensayo sobre las revoluciones, Hannah Arendt se dedica un momento a pensar este problema, específicamente en el desarrollo de la Revolución Francesa: la compasión, pasión que puede ser dirigida al particular, se vio ahogada en la miseria de las masas y fue confundida por el sentimiento de piedad que, según la autora, no es sino la *perversión de la compasión*, pues glorifica su causa. Es decir, la glorificación del sufrimiento y la miseria; pues el sentimiento no puede existir sin su causa. Mientras que uno puede compadecer a otro singular, la piedad abarca a una totalidad. (Cf. Arendt, H., “La cuestión social”, en *Sobre la revolución*, Alianza, Madrid, 1995). Marat también hará énfasis sobre el problema de la “glorificación de la pobreza”, cuando denuncia –en la Asamblea Nacional puesta en escena por los internados de Charenton- que Danton pretende devolverle la dignidad a la pobreza, más que proscribir a la riqueza. Los representantes del pueblo, sostiene Marat en su discurso, siempre verán al pueblo como “una masa bruta... sin pies ni cabeza, pues se han separado de él”, y luego expresa el centro del problema: “necesitamos a un representante incorruptible, en quien podamos confiar”. Pero, ¿cómo? Arendt también tomará el problema que denota la película: la hipocresía como núcleo de “reacción” de la revolución; la sospecha como principio de la ley del terror revolucionario. “Mírenlos, están por todos lados”, dice Marat, “pensamos que unos muertos serían suficientes, luego unos cientos, y hoy ya no podemos contar la cantidad de muertos... están en todos lados, conspirando”.

dice que debemos amar al prójimo más que a nosotros mismos, la ridícula admisión del hilo de fraternidad, unidad, armonía, niega la realidad de la naturaleza humana: nacemos aislados, vivimos en un mundo de cuerpos solitarios⁷.

Mientras Marat exclama que la revolución debe continuar, declara “hemos inventado la revolución pero no supimos cómo dirigirla”; todos quieren llevarse un *souvenir* del Antiguo Régimen. Y continúa, “en nombre de la libertad y la igualdad veréis que todo el mundo lucha fraternalmente y con las mismas armas... y así el hombre contra el hombre y el grupo contra el grupo en una alegre y mutua explotación, ¿y creen que la revolución ha ganado?”. El líder, el amigo del pueblo, cree en la revolución, pues gracias a ella han derrotado a “los viejos tiranos”, y derrotarán a los nuevos, puesto que “no podemos empezar a construir hasta que no hayamos quemado los viejos edificios... ¿pueden ver cómo acechan por todas partes? Esperando por la oportunidad de atacar”. Para liberar a la humanidad, la revolución debe continuar.

7 El Marqués de Sade sostiene que vivimos en un mundo de cuerpos aislados, cada uno con su propio poder de imaginación y de acción “terrible”. Los hombres estamos solos, cada uno abandonado y destrozado “por su propia inquietud”. Ya al final de la película, Sade le entrega a Charlotte Corday a Marat: la ofrece como una virgen que vino a cumplir sus deseos “porque, ¿cuál es el punto de una revolución, sin copulación básica?”. Luego, en su discurso sobre su aprendizaje en “los largos trece años” que estuvo en la Bastilla, volverá sobre la idea de un mundo de cuerpos solitarios (“cuerpos latiendo con su propio poder”) pero sostendrá la *necesidad de contacto*: “en esa soledad, abandonado en un mar de piedras, escuché los labios continuamente susurrando y sentía todo el tiempo, en las palmas de las manos y en mi piel, la necesidad de contacto... soñaba sólo con los orificios del cuerpo, puestos ahí para que uno pueda engancharse de ellos. Continuamente soñé con esta confrontación. Y era el sueño más salvaje, celoso y cruel imaginable”. Parece paradójico que este libertino, en quien prima el placer y felicidad individual ante cualquier principio o idea que postule algún “encuentro” necesario entre los hombres, exprese ahora la necesidad de contacto con otros *cuerpos*. Tal vez, podría tratarse únicamente de la lujuria, la pasión más despótica que la naturaleza humana conozca. Probablemente por eso Sade confiesa la urgencia del contacto con otros, y tal vez por eso –en “Franceses, un esfuerzo más si queréis ser republicanos”– propone prostíbulos estatales. (Cf. Marqués de Sade, *La filosofía en el tocador*, op. cit.).

Sade, al contrario, se burla de la causa libertaria de la revolución y del sacrificio que conlleva (“todos están listos para morir por el honor de Francia”). Renunció a hacerse cargo de la realidad: “la revolución”, dice, “no me interesa ya”. Mira a Marat agonizando en su bañera y, volviendo sobre el principio egoísta del bienestar personal como principio rector, le dice: “yo sé que darías la gloria y el sufragio del pueblo por unos días de respiro”. En su discurso final sobre la revolución, mientras es azotado por el cabello de la bella Corday, vuelve sobre su propia experiencia, en la apuesta a la revolución – también expresada en clave de venganza- y en el apartamento (¿la decepción?) de la causa revolucionaria:

Quando estaba preso en la Bastilla... me aparecieron representaciones monstruosas de una clase agonizante cuyo genio se agotaba en procurarse a sí misma el espectáculo de sus excesos... en una sociedad de criminales, yo desterraba el crimen del fondo de mi mismo para explorarlo y explorar el tiempo en que vivía... primero vi en la revolución la posibilidad de un monstruoso exceso de venganza. Pero después lo vi, estando en el tribunal como juez, no como acusado, que estaba por encima de mis fuerzas ser verdugo... vi que era incapaz de cualquier crimen... cuando las carretas, regularmente, llevaban al suplicio, la cuchilla caía y se alzaba para volver a caer, entonces vi que la venganza no tenía ningún sentido, que era una venganza mecánica, que seguía un curso aburrido, inhumano, y con un modo peculiar de tecnocracia. Ahora veo a dónde conduce tu revolución, Marat: a la desaparición del hombre individual, la muerte de la elección, la uniformidad, a una mortal debilidad del Estado que no tiene contacto con el individuo, pero que es impenetrable. Y así me doy vuelta... salgo de mi lugar, y veo que pasa sin involucrarme, observando, anotando mis observaciones. Y alrededor mío, hay calma. Y cuando desaparezca, quiero que todo vestigio de mi existencia sea eliminado.

La ética puramente individual de Sade choca contra los imperativos revolucionarios de Marat. Para él, estos imperativos se plasman en su lucha contra la opresión: cuando sostiene que es preciso mirar con nuevos ojos, se vuelve contra las enseñanzas del antiguo régimen (“los reyes son nuestros padres, y bajo su cuidado estaremos mejor”) y se dirige al pueblo pidiéndole que no se confíe cuando le digan que las cosas están mejor, pues “a eso sólo lo dicen los que están mejor que ustedes”.

Se abre aquí el diálogo entre Marat y Sade sobre la figura del pueblo: el pueblo que según Marat sigue siendo explotado, vituperado, también por los cursos de la revolución. Allí se postulará, más adelante, la pronunciación ficticia de Marat a la Asamblea Nacional, donde dirá que no los engañen, que la libertad de la que hablan es falsa, que “terminarán yendo a una guerra para cuidar sus fortunas”. *La revolución debe continuar*. Sade mira al revolucionario y lo cuestiona: “¿sigues creyendo que es posible aunar a los hombres, como si fueran eslabones de una gran cadena, cuando ya advertiste que los pocos idealistas que quisieron andar unidos, ahora se denuncian entre ellos?”.

El pueblo, como lo muestra el dramaturgo, es oportunista; es fácil conseguir –parafraseando el discurso– que las masas se movilicen “en movimientos que se parecen a círculos viciosos”. Más adelante sostendrá que necesitan del “amigo del pueblo” sólo porque él está dispuesto a sacrificarse por él (mientras que Sade no cree en ningún sacrificio hecho por ninguna causa; él sólo cree en sí mismo). Según el libertino, el pueblo cree en la revolución, sólo porque cree que la revolución les procurará todo. Hay un pasaje en la película que ilustra de modo maravilloso esta idea: luego de la segunda visita de Corday, quien exige ver a Marat puesto que es infeliz, y tiene *derecho* a ser asistida, Simonne expresa con profundo enojo que no reciben visitas: “como si no tuvieras nada mejor que hacer que ser su abogado, su médico, su confesor”. Allí, Sade se vuelve al revolucionario:

Así ven a tu revolución, Marat. Tienen dolor de muelas, deben ser arrancadas. Se les quemó la sopa, exigen una mejor. Una mujer cree que su esposo es muy bajo, quiere uno más alto. Un hombre cree que su esposa es muy flaca, quiere una más gordita. Los zapatos de un hombre aprietan, pero los de su vecino le quedan cómodos. A un poeta se le acaban los versos y desesperadamente busca nuevas imágenes. Por horas el pescador intentó pescar, ¿por qué no pican los peces? Y así, se unen a la revolución pensando que les traerá todo: un pez, un poema, un nuevo par de zapatos, una nueva esposa, un nuevo esposo y la mejor sopa del mundo. Así que atacaron las ciudades. Y allí están y todo sigue igual: los peces no pican, los versos no salen, los zapatos aprietan, un cansado y apestoso compañero en la cama, y la sopa quemada... te necesitan y veneran la urna que contiene tus cenizas, pero mañana volverán y destrozarán esa urna y dirán

«¿Marat? ¿Quién es Marat?»

Al momento del asesinato del revolucionario en manos de la girondina Charlotte Corday, la obra se pausa: el narrador explica que es intención de Sade que, antes de morir, Marat vea cómo el mundo siguió después de su muerte: “¡Marat, qué pronto se cumple lo que has profetizado!”. Casi a modo de calendario pasan fechas en carteles pintados, los cadáveres de los enemigos en el suelo “pues, como tu dijiste, no hay lugar para blandos... somos revolucionarios”. Cae Danton, luego Robespierre, más ejecuciones. El coro canta: “vamos a decirte en quién ahora confiamos... nos promete una paz muy duradera y mucho trabajo... en honor a tu revolución, ha tomado un título notable: será Emperador Bonaparte, es un espectáculo muy agradable”.

Vuelve el tiempo “real” de la obra: Charlotte Corday asesina a Marat con su daga. El corista, que simuló un verdugo al comienzo, vierte pintura *blanca*. Allí están los colores de la bandera de Francia: *rojo*, *azul* y *blanco*. Tal vez, en el baño del asilo de Charenton se condensa el nacimiento de la República Francesa. Y la pregunta inicial, ¿Marat bueno o Marat malo?, queda sin respuesta –como se había adelantado. Sade casi se lamenta: “Marat y yo estamos a favor de la fuerza, pero en un debate tomamos rumbos diferentes. Ambos queríamos cambios, pero sus ideas y las mías sobre el uso del poder, nunca pudieron coincidir... la última palabra nunca está dicha”.